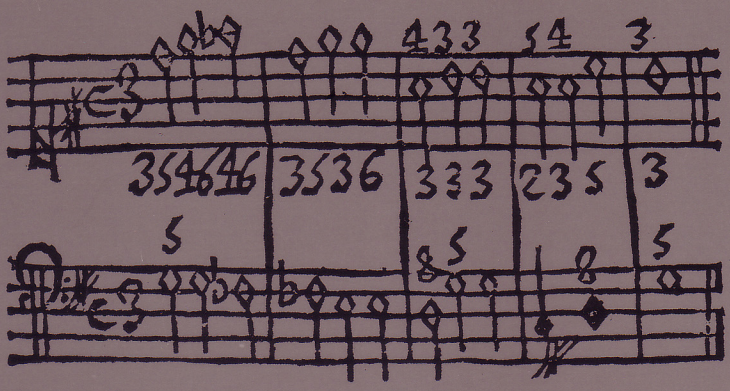
NASSARRE

REVISTA ARAGONESA DE MVSICOLOGÍA

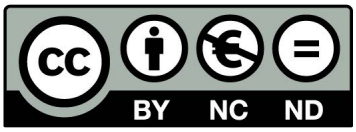
2015 ZARAGOZA (España) ISSN: 0213-7305



31

INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3604



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

NASSARRE
REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA
31

NASSARRE. *Revista Aragonesa de Musicología*

Nace en 1985 como prolongación natural de la Sección de Música Antigua, creada poco tiempo antes, dentro de la Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial de Zaragoza. Los objetivos de la incipiente Sección, consolidados a lo largo del tiempo, buscaban contribuir a la investigación sistemática, la promoción y divulgación de la alta cultura aragonesa, y por extensión de la cultura en general. En ese contexto y con esos objetivos nació entonces NASSARRE. *Revista Aragonesa de Musicología*, eficaz herramienta para dar a conocer los resultados de las más variadas investigaciones, abriéndose a la amplitud universal en temáticas y territorios del hecho musical.

La Revista se encuentra en su tercera fase. En la primera década, con dos números anuales, fue dirigida por el director de dicha Sección de Música Antigua, D. Pedro Calahorra: vols. 1-2 (1985) a vol. X. (1994). En la segunda década, que fijó la periodicidad de la Revista en una edición anual, fue dirigida por el Dr. A. Zaldívar Gracia, miembro activo de la Sección: vols. XI, 1-2 (1995) a vol. XXII (2006). La reestructuración de la Institución "Fernando el Católico", con unos nuevos Estatutos, motivaron el inicio de la tercera etapa de NASSARRE, vol. 23 (2007), con una nueva sección para dar a conocer los trabajos de investigación de la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, dirigida por el Dr. L. Prensa Villegas. Y se encargó su edición a quien fuera su primer Director, D. Pedro Calahorra.

La notable aportación hasta el momento de NASSARRE al acervo de la musicología española e internacional es un acicate para seguir acrecentando e incentivando los rigurosos estudios que la han caracterizado desde su creación.

NASSARRE, 31 (2015)

Director: Pedro Calahorra Martínez. Vol. XXIII (2007). *Institución Fernando el Católico.*

Secretario: Alberto Cebolla Royo, *Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.*

Consejo editorial: Eva T. Esteve Roldán, *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*; Rafael Martín Castilla, *Conservatorio Superior de Música de Castilla y León*.

Consejo científico: María Rosario Álvarez Martínez, *Universidad de Tenerife*; Javier Artigas Pina, *Conservatorio Superior de Música de Murcia*; Ismael Fernández de la Cuesta, *Real Conservatorio de Música de Madrid*; José Luis González Uriol, *Institución "Fernando el Católico"*; Jesús Gonzalo López, *Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza*; Louis Jambou, *Universidad de París*; José María Llorens Cisteró, *Departamento Musicología - CSIC, Barcelona*; Giampaolo Mele, *Universidad de Sassari (Italia)*; Miguel Manzano Alonso, *Compositor y etnomusicólogo*; Luis Prensa Villegas, *Institución "Fernando el Católico"*; Pere Ros Vilanova, *Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*; Lothar Siemens Hernández, *Museo Canario*; José Sierra Pérez, *Musicólogo e investigador*; Daniel Vega Cernuda, *Musicólogo e investigador*; Álvaro Zaldívar Gracia, *Conservatorio Superior de Música de Murcia*.

Secretaría: Palacio Provincial / Plaza de España, 2 / 50071 Zaragoza (España);

Tels.: [34] 976 288 878 / 89: Fax.: [34] 976288 869; nassare.ifc@gmail.com

Sigla internacional propuesta: NASS

NASSARRE

REVISTA ARAGONESA DE MUSICOLOGÍA

2015 ZARAGOZA (ESPAÑA) ISSN: 0213-7305

31

Institución Fernando el Católico
Excma. Diputación de Zaragoza
2016

Publicación número 3535
de la Institución Fernando el Católico
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79
ifc@dpz.es
www.ifc.dpz.es

El volumen I,1 (1985) comprendía, por razones editoriales, los dos semestres del año, por lo que su correcta numeración ha de ser I, 1-2 (1985) y como tal habrá de citarse en adelante. A partir del volumen XIX (2003) la revista se convierte en anual.

Toda la correspondencia, suscripciones, peticiones de envío e intercambio, deben dirigirse a la Institución Fernando el Católico.

NASSARRE. *Revista Aragonesa de Musicología* no se identifica, necesariamente, con las opiniones expuestas por los autores, en virtud de la libertad intelectual que cordialmente se les brinda.

FICHA CATALOGRÁFICA

NASSARRE: revista aragonesa de musicología / Institución Fernando el Católico. – V. 1, nº 1 (1985) .-
Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1985- .-
24 cm
Anual
ISSN 977-0213-7305
I. Institución Fernando el Católico, ed.
78 (460.22)

© Los autores
© De la presente edición, Institución Fernando el Católico

ISSN: 977-0213-7305
Depósito legal: Z 3002-1992
Preimpresión: Semprini Edición. Zaragoza
Impresión: Cometa. Talleres editoriales. Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA - UNIÓN EUROPEA

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Óscar Candendo Zabala. Organista. Profesor de Órgano en la ESMUC (Escola Superior de Música de Catalunya) y Organista Titular de la Parroquia de El Buen Pastor (San Sebastián). En la actualidad está realizando su Tesis Doctoral en la Sección Departamental de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid sobre el compositor alavés de música religiosa Vicente Goicoechea (1854-1916).

Cristóbal L. García Gallardo. Doctor y Licenciado en Musicología por la Universidad de Granada, Profesor Superior de Música en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y Master of Arts in Musicology en la Universidad de Southampton, Reino Unido. Ha sido profesor de Armonía y Análisis en varios conservatorios profesionales y en la actualidad cubre una cátedra de Musicología en el Conservatorio Superior de Música de Málaga.

Judith Helvia García Martín. Doctora en Musicología por la Universidad de Salamanca. Licenciada en Historia del Arte y en Historia y Ciencias de la Música. Título Profesional de Música en la especialidad de Piano, y Superior de Música en la especialidad de Órgano. Especialista en musicoterapia. Ha sido becaria en el programa FPU. En la actualidad es profesora ayudante doctora en la Universidad de Salamanca, donde imparte asignaturas relacionadas con la música en España en los siglos XVIII y XIX y con la música en los medios de comunicación.

Javier Martínez González. Doctor en Historia del Arte con una tesis titulada *El arte de los violeros españoles, 1350-1650*. Violero especializado en la construcción de laúdes, vihuelas de mano, vihuelas de arco, violas da gamba y arpas ibéricas. Director de la Escuela de Violeros de Zaragoza y Vicepresidente de la Asociación Española de Luthiers y Arqueteros Profesionales. Interesado en la investigación y divulgación del riquísimo patrimonio cultural asociado a la violería.

Aurèlia Pessarrodona Pérez. Licenciada en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Doctora en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona y diplomada en Canto lírico y Didáctica de la Voz en Bolonia. Su línea principal de investigación es el teatro musical del siglo XVIII. En la actualidad es investigadora postdoctoral del Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona con una ayuda "Juan de la Cierva".

Juan Pablo Rubio Sadia. Licenciado en Historia de la Iglesia en la Universidad Pontificia Comillas y doctor en Teología Litúrgica en la Universidad San Dámaso de Madrid. Profesor de liturgia y canto gregoriano en el Pontificio Instituto Litúrgico de San Anselmo de Roma y en la Universidad San Dámaso.

Santiago Ruiz Torres. Doctor en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor en la Escuela Universitaria de Educación y Turismo de Ávila (Universidad de Salamanca), adscrito al Área de Didáctica de la Expresión Musical".

Nº 31, 2015 ZARAGOZA (ESPAÑA) ISSN: 0213-7305

ÍNDICE

¿De nuevo? De nuevo. Pedro Calahorra Martínez 11

I. ESTUDIOS

Proceso inquisitorial contra Mateo Arratia: nuevos datos sobre violeros toledanos activos a mediados del siglo XVI. Javier Martínez González 15

Aportaciones de la Instrucción de música *de Gaspar Sanz a la teoría de la armonía*. Cristóbal L. García Gallardo..... 59

Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809). Aurèlia Pessarrodona Pérez 101

Vicente Goicoechea Errasti (1854-1916) y el canto religioso popular. Óscar Candendo Zabala..... 139

II. DOCUMENTACIÓN

El órgano Amezua de la Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción de Salamanca: fuentes para su historia. Judith Helvia García Martín..... 149

III. CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA

El antifonario de la catedral de Tarazona (Archivo de música, ms. 18) y la tradición litúrgica turiasonense. Juan Pablo Rubio Sadia y Santiago Ruiz Torres..... 187

IV. ADENDA

In nomine Sanctae Mariae *'desatanudos'*. Pedro Calahorra Martínez..... 243

Instrucciones a los colaboradores de *Nassarre* 255
Ediciones musicales de la Institución Fernando el Católico 259
Biblioteca virtual de la Institución Fernando el Católico, fondos de música 261

NASSARRE, 31
2015, pp. 11-12
ISSN: 0213-7305

¿DE NUEVO? DE NUEVO

De nuevo, un nuevo volumen de *Nassarre*. Con el lógico contenido de estudios parciales desde un lugar concreto de la investigación, dada la imposibilidad de presentar escritos, estudios, sobre todos y cada uno de los elementos esenciales de la Música, de que nos dan cuenta lo teóricos sobre el hecho musical. En vano se puede pretender que la Revista sea un *vademecum* de los incontables elementos con que se cuenta a la hora de definir la música; ni siquiera podemos hablar de la vitalidad de los elementos que la forman, de los elementos fundamentales: sonido, conjunción de los mismos, y ritmo. Cada uno de estos términos nos conducen a una multiplicación de definiciones que a su vez los constituyen. Por ejemplo, los elementos humanos, naturales y artificiales, que producen diferentes y variados sonidos. Es el hecho humano de darnos de frente con la música. Pero cuando estos trabajos se traban entre sí, hablamos de la armonía de los sonidos, y el hecho musical se fragmenta en hechos culturales de diferentes pueblos, que tienen en esa emisión armónica artificiosa en sus diferentes muestras, la expresión del alma de su ser, de su existir. Así pronto etiquetamos a las melodías que oímos por su nacimiento en pueblos orientales u occidentales según su posición geográfica, melodías y armonías que surgen del espíritu humano ubicado distinto geográficamente. Menos aún, un volumen de la Revista puede tratar de todos los múltiples y diferentes ritmos con que ese sonido, esa melodía, se expresa, para a su vez expresar estados de ánimo.

Todos sabemos que todavía no se ha dado con el telescopio capaz de abarcar los "mil millones de galaxias que constituyen el universo", como dice el dicho popular, a partir del "millón de mundos que constituyen cada galaxia". Pero, parcialmente, eso sí, el telescopio nos mostrará la constitución, riqueza y singularidad del universo parcialmente enfocado hacia este o aquel otro punto de nuestro universo. Esto mismo podríamos decir sobre el estudio de la Música. Es tan universal como la humanidad entera, que la podemos encontrar en cada rincón del universo, siempre variada, sensorialmente distinta, y singularmente, en su recepción sonora, siempre diferente; que nace de un determinado sentimiento que conduce a motivaciones, emociones concretas, expresadas por la Música. La Música es tan rica en vivencias y expresión de éstas, como esos "mil millones de mundos que constitu-

yen una galaxia". El cúmulo ingente, incontable, de sensaciones, que surgen con la Música, constituyen esos "mil millones de galaxias que constituyen el universo entero".

Todavía podemos precisar más y distinguir entre el que busca y originariamente produce la Música, y la hace realidad, bien componiéndola, bien interpretándola, y el investigador que se detiene en experimentar sensacionalmente, gozar y valorar, la música "sonada", en algunos de los múltiples temas que constituyen este singular don. Éste sería el campo propio de la Revista. Explanar los términos variados utilizados por el compositor musical, y mostrar los sentimientos implícitos sonoros que la ejecución de esa música y su audición atenta promueven. Son unos de los principales oficios del investigador de la música leída y escuchada.

El presente número de *Nassarre* nos ofrece singulares muestras de la Música a través de la muestra de parciales elementos constitutivos de la misma, desde la referencia de los mismos músicos, profesionalmente dedicados a la construcción de instrumentos cada vez más logrados para una humana sonación de la Música (Javier Martínez González y Judit Helvia García Martín), hasta la acumulación de términos musicales por parte de los estudiosos investigadores de tiempos atrás (Cristóbal L. García Gallardo); desde la motivación sonoro-musical del medievo a que invitan los códices gregorianos de la época (Juan Pablo Rubio Sadia y Santiago Ruiz Torres), hasta las sencillas motivaciones sonoras de épocas más recientes, como, por ejemplo, la tonadilla (Aurèlia Pessadorrona Pérez), o las sencillas melodías populares nacidas de músicos completos (Óscar Candendo Zabala).

Buena lectura.

El Director

I. ESTUDIOS

NASSARRE, 31
2015, pp. 15-57
ISSN: 0213-7305

Proceso inquisitorial contra Mateo Arratia: nuevos datos sobre violeros toledanos activos a mediados del siglo XVI*

Javier Martínez González

Resumen: Toledo contó a lo largo del siglo XVI con una treintena de violeros. A mediados de esa centuria desarrollaban su actividad al menos una docena de ellos. El joven vallisoletano Mateo Arratia llega a la ciudad atraído por la creciente demanda de la capital y trabaja en el taller de Portillo. El que llegara a ser uno de los violeros más prolíficos del siglo XVI, es acusado en su juventud de herejía y procesado por la inquisición. El documento recoge interesantísimas informaciones sobre diferentes aspectos de la vida de este violero, su personalidad, entorno, los ambientes que rodeaban a los talleres y abundantes alusiones a los demás violeros toledanos, así como noticias de otros que no conocíamos. El documento informa sobre el elevado *status* social de algunos violeros y aporta interesantes pistas para la historia de las mentalidades.

Palabras clave: violero, vihuela, herejía, artesano, gremio.

Abstract: During the 16th century, the city o f Toledo (Spain) hosted approximately thirty luthiers. By the mid-century, at least a dozen of them developed their activity. The young Mateo Arratia, born in Valladolid, arrives in the city attracted by the increasing demand of the capital and he works at the workshop of Portillo. This man, who will be later known as one of the most prolific luthiers of the 16th century, was accused of heresy and prosecuted by the Inquisition when he was still young. The document contains very interesting information regarding the different aspects of this luthier's life, his personality, his context and the environments surrounding the workshops and the abundant references to the rest of the luthiers in Toledo, even the news coming from others that were still unknown. The document reports on the high social status of some luthiers and it contributes with very interesting pieces of information for the history of the mentalities.

Keywords: Luthier, vihuela, heresy, craftsman, guild.

---

* Este artículo sintetiza uno de los capítulos de mi tesis doctoral inédita. Martínez González, Javier: *El arte de los violeros españoles*, 1350-1650 (tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, 2016.

ANTECEDENTES

Uno de los violeros del siglo XVI más conocidos en la actualidad es Mateo Arratia. Con anterioridad a la aparición del interesantísimo documento que hemos localizado en el Archivo de la Inquisición y que más adelante comentaremos, ya conocíamos algunas noticias biográficas sobre él. La primera, localizada por Reynaud, databa de 1560, y por ella sabíamos que vivía frente a la catedral de Toledo[1]. En 1573 tomó como aprendiz a Justo de Aguilera, de catorce años de edad, por un período de cuatro años[2]. En 1575 muere María de Tofiño, mujer de Mateo de Arratia y viuda de otro violero, Diego de Portillo. Fue entonces cuando Pedro Tofiño evaluó la herramienta de Mateo de Arratia, instrumentos y madera, y siendo éste un documento excepcional por ser el inventario de un violero que refleja un mayor número de existencias entre todos los conservados en el siglo XVI[3].

Contábamos también con informaciones relativas a ciertas transacciones comerciales que realizó, como en 1574, cuando declaró que debía al comerciante Juan Carrasco de Toledo 178 reales de plata españoles por haberle comprado 6 arrobas y 15 libras de ébano, cantidad que se pagaría en dos plazos[4]. En 1576 Mateo de Arratia pagó 1496 maravedíes en concepto del pago de impuestos devengados por la compra de madera.

Conocíamos otras pistas sobre su actividad y el entorno social en el que se desenvolvía. Nos llama especialmente la atención la compra de un esclavo negro de veintiséis años de edad en 1578, por el que pagó 22.125 maravedíes, al que señaló con su marca en ambas mejillas y calificó como borracho y ladrón[5]. La riqueza de su inventario es muestra de su prolífica actividad, corroborada por el contrato que firmó en 1589 con el violero de Sevilla Pablo de Herrera por diez meses. Arratia le proporcionaría alojamiento, hospedaje y un salario de 782 maravedíes mensuales a cambio de su trabajo. Mateo de Arratia se hizo cargo de la deuda de 3740 maravedíes que Pablo de Herrera había contraído por la compra de cierto material[6]. En el inventario de los

---

[1] Renaud, François: *La Polyphonie Tolédane et son Milieu des Premiers Témoignages aux Environs de 1600*, Paris, CNRS, 1996.

[2] Renaud, François: "Les luthiers tolédans au XVI siecle", en *Tolède et L´expansion Urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid, Rencontres de la Casa de Velázquez, 1991, pp. 39-48. AHPT, *Carta de Aprendizaje*, 10-8-1573, f. 449r.

[3] Ibídem. AHPT, 30-6-1575, prot. 1564, ff. 930-933r.

[4] Ibídem. AHPT, *Carta de pago*, 17-3-1574, prot.1997, f. 146r.

[5] Romanillos Vega, José Luis y Harris Winspear, Marian: *The vihuela de mano and the spanish guitar*, Madrid, The Sanguino Press, 2002, p. 23.

[6] Ibídem.

elementos que se tomaron en el matrimonio de Juan de Herrera se incluyeron dos guitarras por un valor de 66 reales, una de ellas construida por un famoso violero sevillano y la otra obra de Arratia[7]. El instrumento sevillano con mucha probabilidad podría ser obra de su colaborador Pablo Herrera. La última noticia que recogen Romanillos y Harris Winspear data de 1594, cuando Mateo Arratia vivía en la calle del Hombre de Palo[8].

A los datos anteriores sumaremos ahora un nuevo documento que recoge un proceso inquisitorial contra Mateo Arratia por herejía, añadiendo informaciones biográficas. Desde la perspectiva que más nos atrae, podremos acercarnos al ambiente de uno de los talleres de violeros en el que trabajó y tendremos nuevas pistas sobre las relaciones personales entre los artesanos. Estos aspectos son muy relevantes por la falta de informaciones al respecto.

De un modo complementario, el legajo no se limita a estos semblantes y, transcendiéndolos, se adentra en los ambientes urbanos de la época. Los conflictos entre muchos de los testigos, las intrigas en el interior de la prisión, el corrupto comportamiento de su alcaide, las pesquisas de los familiares y oficiales del Santo Oficio en los interrogatorios, las técnicas de persuasión y tormento, no nos dejan indiferentes y mueven en nosotros resonancias en la misma octava que todo el inframundo descrito en las novelas picarescas coetáneas, pero con armónicos más precisos, porque aun pareciendo literarios, son históricos. Toda una galería de picaruelos personajes con los que Mateo mantuvo relaciones variopintas, entre los que no falta una buscona que parece facsímile de la mismísima Celestina, la "Piçana", desfilará ante nosotros a través de míseros y ruines ambientes tabernarios y carcelarios, no más sórdidos que las sombrías salas en las que se desarrollan los interrogatorios de los inquisidores.

Finalmente, señalaremos las reiteradas alusiones a la soberbia o rebelde personalidad de este ser humano singular y su irreverente comportamiento, entre blasfemias, amenazas y agresiones. Su bizarría en los interrogatorios y tormentos a los que es sometido sorprenden y asustan a los oficiales del Santo Oficio, a la vez que nos perfilan una personalidad compleja y nos trazan un detallado retrato psicológico. A sus disidencias religiosas y arrogantes costumbres se unen notables habilidades mecánicas y sociales. Conseguirá organizar una fuga de presos abriendo todas las puertas y rejas de uno de los presidios mejor custodiados del Santo Oficio mediante dispositivos

---

[7] "Dos guitarras la una de Arratia del laço mordido y la otra ni más ni menos de un maestro afamado de Sevilla, Sesenta y seys reales", AHPT, 28-5-1590, Prot. 2059, fols.811-13r, citado por Reynaud, "Les luthiers", p. 45.

[8] Romanillos y Harris, *The vihuela*, p. 23.

diseñados por él mismo con tan solo los materiales que él y sus secuaces compraron al mismísimo alcaide. Y por si fuera poco, frustra la huida, convenciendo a los presos para que volvieran dentro, cuando ya estaban a punto de saltar por la ventana, reorganizando unos días después una segunda fuga que concluye con un episodio digno de haber sido relatado en la mejor de las novelas picarescas de aquellos años.

EL DOCUMENTO

El documento, que se conserva en el Archivo de la Inquisición[9], consta de 46 folios escritos a doble cara por varias manos, predominando la del notario Agustín Yllán, en escritura procesal de difícil transcripción[10].

La documentación acumulada dio lugar a un legajo en el que se recogen informaciones muy interesantes sobre diferentes aspectos de la vida de este violero, su entorno, los ambientes que rodeaban a los talleres, abundantes alusiones sobre otros muchos violeros con los que convivió de forma amigable, en la mayor parte de casos y hostil, en otros. Además de todos estos contenidos de enorme interés para el estudio de la actividad de los violeros y sus talleres, el proceso enumera hasta el más mínimo detalle los hábitos blasfemos y herejes de los que se le acusa, poniendo de manifiesto la compleja personalidad de Mateo Arratia y aportando valiosas informaciones para la historia de las mentalidades.

Se estructura en cinco apartados: inicio del proceso, reapertura del proceso, permanencia en prisión y fuga, un resumen final de lo sucedido, y la sentencia. Se inicia el 9 de octubre de 1554 y concluye el 11 de agosto de 1558.

El legajo, además de reflejar la secuencia de hechos y testimonios recogidos por el notario, carta del procurador fiscal y sentencias, incluye cuatro cartas de Mateo y una de dos presos. La primera de las cartas de Mateo fue escrita en agosto de 1557, para pedir la restitución contra las declaraciones de los testigos por considerarlas falsas, motivadas por el odio y enemistad capital que, según él, le tenían. A la vez, pedía el nombramiento de abonos

[9] Archivo Histórico Nacional, Inquisición (AHN), Tribunal de Toledo, causas de fe, herejías. Arratia, Mateo de 1554-1558. ES.28079. AHN/1.1.56.6//INQUISICIÓN, Leg. 98, Exp.4.

[10] No olvidemos lo que don Quijote decía sobre este tipo de escritura a Sancho cuando le mandó escribir una carta a Dulcinea: "y tú tendrás cuidado de hacerla trasladar en papel, de buena letra, en el primer lugar que hallares donde haya maestro de escuela de muchachos, o, si no, cualquiera sacristán te la trasladará; y no se la des a trasladar a ningún escribano, que hacen letra procesada, que no la entenderá Satanás". Cervantes, Miguel de: *Don Quijote*, vol. 1. cap. XXV.

que declarasen en su favor. La segunda, sin fechar, podría haber sido escrita en octubre de 1557, tras la muerte de su padre. En ella solicita que se le dé licencia para ir a Valladolid para asistir al reparto de los bienes de su padre entre los herederos, permiso que es concedido por el Santo Oficio por un período de seis meses. La tercera, fechada en 19 de marzo de 1558, la dirige desde la cárcel al licenciado Briceño, dando explicaciones sobre una denuncia previa presentada por dos presos, tras un turbio incidente del que Mateo fue protagonista. La cuarta, de 12 de mayo de 1558, es una carta de súplica desde la cárcel, pidiendo la libertad.

INICIO DEL PROCESO. BLASFEMIAS EN EL VENTORRO

Los primeros datos de interés que nos aporta el proceso son la fecha de nacimiento de Mateo Arratia, 1532, y el nombre de sus padres, el vizcaíno Pedro Arratia, violero afincado en Valladolid, e Inés Zapata. En 1554, año en el que se inicia el proceso, Mateo tenía 22 años.

El proceso se abre el 9 de octubre de 1554, con la comparecencia de Marta Ruiz, *la Piçana*, mesonera de sesenta años de edad y Juan Delgado, su marido, de treinta y seis, ante la audiencia del Santo Oficio de la Inquisición, presidida por el licenciado Francisco Orozco de Arce, para denunciar a Mateo Arratia por blasfemia. Ambos denunciantes sostenían que Mateo Arratia, violero que "vive cabo un boticario en la çapatería de obrar"[11] se enojó porque no le permitieron comer en su misma mesa, sino en otra y que por este motivo blasfemó de forma reiterada, "se asio de las barbas e dixo no creo en Dios, e descreo de Dios, e se lo repreehendio este testigo, e dicho Mateo de Arratia dixo que no dize nada"[12].

A continuación atestiguó su marido, Juan Delgado, en términos similares, añadiendo la información de que Arratia trabajaba como violero en el taller de Portillo, a su vez, "vigolero cabo en la de Juan de Valle, tornero"[13]. Tras estas primeras acusaciones, el inquisidor Orozco de Arce llamó como testigo a otro violero, Yuste de Aguilera, de veintiún años de edad, que vivía en el Solarejo. Desconocemos el motivo o motivos por los que este joven fue interrogado, pero intuimos que su similar edad, la descripción de escenas compartidas con Mateo y la forma en que suaviza sus comentarios, denotan cierta cercanía que pudiera derivar de la pertenencia al mismo taller, aunque

[11] AHN, Arratia, f. 1r.

[12] Ibídem.

[13] Entiéndase la expresión "cabo en" como "al final de", "detrás de".

este supuesto nunca se confirma de un modo claro en el documento. Yuste declaró ante el licenciado Orozco de Arce el diecinueve de octubre de 1554[14]. A las preguntas del inquisidor respondió:

> "Dixo que no sabe de otra cosa salvo que este testigo conoce a un Matheo de Arratia violero offiçial de Portillo, al qual a oydo este testigo una e dos vezes las que dixo por vida de Dios estando en la casa tienda de dicho Portillo, avra como dos o tres meses, y estando con Guadalupe aviandos (…), estando riñendo el dicho Matheo dixo esta vez por vida de Dios e no se acuerda si le ha oydo otras blasfemias que si se acordara lo dirá, preguntado de odio dize que no se le tiene"[15].

Aguilera, que intervendrá en numerosas ocasiones como testigo a lo largo de este proceso, nos aporta en esta primera declaración pistas de enorme interés para el estudio de la relación entre violeros, a la vez que nos añade información a las escuetas citas que hasta ahora teníamos sobre el violero Guadalupe. Sobre ambos asuntos reflexionaremos más adelante. Esta primera alusión al carácter violento o pendenciero de Arratia no será la única y a lo largo de la causa se sucederán otras similares.

El 23 de octubre de 1554 el inquisidor Francisco Orozco de Arce llamó a Mateo Arratia, de veintidós años de edad, "vigolero", natural de Valladolid, que trabajaba en casa de Juan de Portillo, "vigolero". Se presentó como hijo del "vigolero" vallisoletano Pedro Arratia, que era vizcaíno, y de Ynés Zapata y dijo de ellos que eran tenidos por hidalgos y cristianos viejos. Al ser preguntado si conocía los motivos por los que había sido llamado, dijo que él "es malo e avra dicho alguna cosa mal dicha"[16]. El inquisidor le ordenó que contase lo que se acordase haber dicho y Mateo Arratia respondió "que este declarante en comidas e bebidas es desarreglado e avra dicho algunas vezes por vida de Dios y en Medina del Campo dixo (*por vi*, tachado) pese a Dios"[17]. El inquisidor le preguntó si había dicho alguna vez sobre sus blasfemias, pensando que además ocultaba otras cosas más graves que habría cometi-

---

[14] En años posteriores aparece el toledano Francisco Orozco de Arce como inquisidor general del reino de Sicilia. En 1559 fue nombrado arzobispo de Palermo. Murió el 11 de octubre de 1561. Fernández Collado, Ángel: *Obispos de la Provincia de Toledo, 1500-2000*, Toledo, Estudio Teológio de San Idelfonso, 2000, p. 56.

[15] La vihuela conservada en el Musée Jacquemart-André de Paris, lleva un rótulo al fuego en el clavijero, en el lado de los graves, que dice: *Guadalupe*. Hay otros violeros apellidados Guadalupe, localizados en Jaén y en Valencia. Este Guadalupe, con el que discute Mateo Arratia en 1554, pudo ser Juan Guadalupe, violero toledano que trabajó durante un breve período de tiempo con el violero Rodrigo de Ayllón en 1525. Reynaud, *La Polyphonie*, p. 48.

[16] AHN, Arratia, f. 2r.

[17] Ibídem.

do o dicho y que ahora callaba "sabia y maliciosamente"[18]. Ante la actitud arrogante de Arratia, se extiende en una larga disertación e insiste al violero para que aclare y confiese si ha dicho "no creo en Dios y descreo de Dios"[19], como le constaba por diferentes informantes. Le promete que de confesarlo, gozaría de "la misericordia que se usa en este Santo Oficio, a lo que Mateo Arratia responde que bien puede ser avello dicho, pero que no se aquerda"[20]. El inquisidor, al no conseguir romper el silencio de Arratia, lo condenó a ser azotado y no poder salir de la ciudad de Toledo.

Tras varias amonestaciones, que se sucedieron del 25 al 27 de octubre de 1554, el proceso se paraliza momentáneamente.

REAPERTURA DEL PROCESO. ENEMISTAD CON JUAN DELGADO

Transcurridos tres años desde el proceso de 1554 se reabrió el caso el diecisiete de agosto de 1557, a iniciativa del promotor fiscal Ortiz de Funes, redactada en un largo documento escrito por el capellán Alonso Sánchez. Acusaba a Mateo Arratia, "vigolero vezino de Valladolid y estante en esta ciudad de Toledo por herejía, blasfemo e sospechoso de hereje", resumiendo los hechos que la motivaron en los siguientes términos:

> "Especialmente como hombre que tiene costumbre de blasfemar de Dios Nuestro Señor por qualquier cosa y estado y lugar, estando en cierta casa desta ciudad por punto de querer comer, porque le ponyan otra mesa aparte e no con ciertas personas que comyan en otra, de dicho Matheo de Arratia, violero, se aoyo de las barvas e dixo siete u ocho vezes a reo no creo en Dios y (reniego, tachado) descreo de Dios.
> Ytem, que ansi mesmo, dicho Matheo de Arratia estando jugando ha dicho mas de otras seys vezes ansí no creo en Dios y pese a Dios.
> Ytem, que ansi mesmo, el dicho Matheo de Arratia ha dicho estas mismas veces ansi en esta ciudad de dos o tres meses a esta parte como fuera della por vida de Dios"[21].

El promotor fiscal proponía declarar a Mateo Arratia "aver sido y ser heretico, blasfemo y sospechoso de hereje de Nuestra Santa Fe Catolica", confiscando todos sus bienes y hacienda. Se le ordenó comparecer para que manifestara las intenciones que tuvo al obrar de esta forma y fue sometido

---

[18] Ibídem, f. 3v.

[19] Ibídem.

[20] Ibídem, f. 2r.

[21] Ibídem, f. 3r.

a "question de tormento" sobre lo no confesado. Mateo Arratia más tarde reconocería haber dicho "pese a Dios" en casa de Juan Delgado, negando todo lo demás.

Se le ordenó que no saliera de la ciudad de Toledo, bajo pena de excomunión. Ahora Mateo Arratia vivía en la Ropa Vieja y tenía veinticuatro años de edad. Aparece ya como un violero independiente, con taller propio. Este hecho nos permite concluir que Mateo ya había sido examinado y había superado las pruebas satisfactoriamente. Sin contar con evidencias documentales que demuestren que en Toledo existirá una reglamentación similar a la sevillana, ya que hasta 1617, como vimos, no se aprueban las ordenanzas, todos los indicios parecen certificar esta similitud. Mateo Arratia iniciaría su carrera con cierta holgura, permitiéndose la licencia de acudir a comer al ventorro con regularidad, al menos durante el tiempo anterior a la presencia de su mujer Leonor en Toledo.

El 18 de agosto fue interrogado por el promotor fiscal Gaspar Muñoz de Siero, quien aceptó sus confesiones, pero decidió revisar los testimonios que había contra él en los libros registros del Santo Oficio, pidiendo Arratia que se hiciese con brevedad. Se reabría el caso recordando las deposiciones de 1554 y Siero publicaba los antiguos testimonios, archivados por el promotor fiscal. El 23 de agosto de 1557 el canónigo Pedro Cebrián le proveyó de un curador, por ser mayor de quince años y menor de veinticinco. El curador, Bartolomé Cabello, alcaide de la cárcel del Santo Oficio, tras jurar la cura prometió que "donde viese un provecho se lo allegara e si daño, se lo arrestara"[22]. Así mismo, debía darle buen consejo y no dejarle indefenso. Mateo, tras aceptar a su nuevo curador, se ratificó en todo lo que antes había manifestado.

La defensa urdió una estrategia que consistía en desacreditar a los testigos, considerándolos enemigos capitales de Mateo, pidiendo abonos que declarasen en su favor, a los que se plantearon cinco preguntas. Las cuestiones versaban sobre el conocimiento que estos abonos pudieran tener sobre la persona de Mateo Arratia, su condición de cristiano viejo e hidalgo, si sabían si como buen cristiano se confesaba y comulgaba al menos una vez al año, si cumplía con estas obligaciones con regularidad, o si hacía obras de buen cristiano.

Mateo reunió para su defensa a los siguientes abonos: El cura de Santa Justa, Yuste de Aguilera, Luis de Ayllón y Miguel de Arévalo. Sorprende la improvisada elección de estos testigos, puesto que el primero de ellos declaró no conocerle y el último que no entendía las preguntas, reduciéndose las

[22] Ibídem, f. 7r.

declaraciones favorables a dos únicos testigos, los violeros Luis y Yuste. El interrogatorio se desarrolló el 31 de agosto de 1557 ante Pedro Cebrián.

Luis de Ayllón, de 34 años de edad, pertenecía a una de las familias más importantes de violeros de Toledo. Su testimonio se limitó a informar que hacía cinco o seis años que lo conocía, que era cristiano viejo e hidalgo y que desconocía sus hábitos religiosos, aunque le creía buen cristiano, puesto que le había visto algunas veces en misa.

Yuste de Aguilera, de veinticuatro años de edad, como Mateo, manifestó que lo conocía desde hacía siete años. A la segunda pregunta dijo que "a oydo dezir a algunas personas que vienen de su tierra del dicho Mateo de Arratia que es cristiano viejo e figosdalgo"[23]. Al igual que Ayllón, no puede verificar que Mateo confesara y comulgara al menos una vez al año, pero reconoció haber ido con él en varias ocasiones a misa. De nuevo esta afirmación nos acerca a la posibilidad de que ambos fueran compañeros de aprendizaje. Sorprende que no se pronunciara respecto de las obras de buen cristiano de Mateo, diciendo que desconocía este punto. Yuste con esta estrategia elusiva intentaría soslayar esta comprometedora pregunta, ya que según veremos a lo largo del proceso, era la persona que mejor lo conocía.

Los inquisidores prepararon una segunda tanda de preguntas a la par que la defensa nombraba nuevos abonos. El nuevo interrogatorio pretendía averiguar las características de la relación existente entre Mateo y los ventorreros Juan Delgado y "La Piçana", su mujer:

> "Primeramente si conocen a las dichas personas.
> Ytem, si (saben, tachado) conocen a Juan Delgado y a la Piçana, su muger, vecinos desta ciudad de Toledo, tavernero y panadero que biven a la parroquia de la Madalena, junto al canonygo Tellez.
> Ytem, si saben, crehen, vieron y oyeron dezir que el susodicho y cada uno dellos son enemigos capitales del dicho Mateo de Arratia y an e lo eran por el mes de septiembre y estas y antes y después del año pasado de 1554 hasta agora, por causa que los susodichos tuvieron sospecha que avía violado la virginidad de una criada suya que se dize María de Yevenes. Por lo que le dieron quenta del dicho Matheo de Arratia criminal y lo tuvieron Preso en la carcel Real…y le siguieron hasta dar dos semanas y le alló de….(le dio palabra de Dios, tachado) y el de las alzadas le condeno con mil maravedís para la moça y está el pleyto en medio, en grado de apelación.
> Ytem, si saben (…) que el dicho Juan Delgado y el dicho Matheo de Arratia an avido muy malas palabras muchas veces con a cuchilladas, de veces a veces de donde a resultado grande enemistad hasta el día de oy

[23] Ibídem, f. 10 r.

> Ytem, si saben que la dicha Piçana es muger de mala lengua y mal (…) e quando la conocen.
> Ytem, si saben que el dicho Juan Delgado y la dicha su muger son personas viles (..), de poco crédito, taberneros, vodegoneros y por tales avido y tenidos y comunmente reputados y tales personas (…) no ser de verdad ni crédito"[24].

El curador quería demostrar, por cualquier medio, la enemistad latente entre Juan Delgado y Mateo Arratia, para así poder inhabilitarlo como testigo, o al menos, rebajar el peso de sus acusaciones ante el tribunal inquisidor. Su plan implicaba una estrategia muy arriesgada para Mateo que llama la atención desde nuestra perspectiva actual. Los delitos que motivaban la enemistad nada tendrían que ver con asuntos religiosos, por lo que no importaba exponerlos tan abiertamente, si así conseguían demostrar la "enemistad capital" existente entre ellos.

El primer testigo, Fernán, de 17 años de edad, apenas aporta otras informaciones de interés, tan solo que hacía dos y medio que conocía a Mateo y Juan Delgado. Seguramente Fernán sería un aprendiz de Portillo[25]. Luis de Ayllón reiteró que conocía a los dos desde hacía más de siete años y que vio preso a Mateo durante muchos días a pedimento de Juan. Manifestó que entre Mateo, Juan y su mujer había una gran enemistad y que no se hablaban y que la Piçana era mujer necia. Cerraba su declaración afirmando que "Juan Delgado e su muxer son taberneros e benden en su casa e hacen buñuelos"[26]. En esta segunda ocasión, la declaración de Luis de Ayllón, parece más favorable que la primera para los intereses de Mateo.

Yuste de Aguilera, el 31 de agosto de 1557 dijo que conocía a Juan Delgado y su mujer desde hacía diez años,[27] sabía que Mateo estuvo preso a pedimento de Juan Delgado y su mujer "sobre la dicha moça" y que le conde-

---

[24] Ibídem, f. 11v.

[25] La inclusión de este joven entre el grupo de testigos y el tiempo desde el que declara conocer a Mateo y Juan podría hacernos suponer esta hipótesis.

[26] La reiterada alusión en todo el proceso a que Delgado y la Piçana vendían buñuelos puede indirectamente insinuar que no eran cristianos viejos, dado el gran predicamento que los buñuelos tenían entre moriscos. Al respecto puede verse García Arenal, Mercedes: *Inquisición y moriscos, los procesos del Tribunal de Cuenca*, Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1978, pp. 71-74.

[27] El citado diccionario de violeros de Romanillos, compila mucha información sobre el violero Juste, Justo o Yuste de Aguilera, que entrara como aprendiz en el taller de Mateo Arratia en 1573. Este violero pudo ser el hijo de nuestro Yuste, el amigo de Mateo, que en 1573 tendría 42 años. La relación de estos dos violeros queda todavía más clara en 1575, si comprobamos cómo en el inventario de Mateo Arratia aparecen algunas vihuelas y tapas compradas "a la de Aguilera", posiblemente viuda de Yuste padre. Romanillos y Harris, *The vihuela*, p. 3.

naron a pagarle mil maravedíes, sentencia que Mateo apeló en Valladolid. La declaración de Yuste confirma la enemistad entre ellos. A la cuarta pregunta "dixo que este testigo vido como los dichos Juan Delgado e Mateo de Arratia riñeron dos o tres vezes de palabra e se quisieron dar de (..) e no sabe mas de la pregunta"[28]. No duda, finalmente, en afirmar que la Piçana es mujer de mala lengua y que, entre otras cosas, había deshonrado a algunas personas. Los comentarios de Yuste vuelven a hacernos pensar en que pudieran ser amigos, o, al menos, compañeros de taller y que Yuste quizá fuese la persona más cercana a Mateo. En la declaración inicial contenida en el folio 1 del proceso, Yuste reconoce abiertamente que son amigos. Si antes afirmaba que algunas veces habían ido juntos a misa, ahora sabemos que concurrían juntos al ventorro. Parece ir perfilándose una relación de amistad entre ellos que volverá a sugerirse más adelante en el documento, cuando Yuste declare sobre algunos aspectos íntimos de la vida de Mateo.

Miguel de Arévalo, procurador, cristiano viejo, de cuarenta años de edad, conocía a Mateo de Arratia desde hacía más de siete años, y a Juan Delgado y su mujer desde más de diez. Declaró que conocía la enemistad existente entre estas personas porque fue curador de Mateo Arratia en el pleito que pasó ante el licenciado Castro Contreras Pérez, dando cuenta detallada de las amenazas de muerte de Juan Delgado contra Mateo. Acusaba a la Piçana de tener mala lengua, "porque lo ha visto". Como el resto de testigos, concluye diciendo que Juan y la Piçana "son taverneros e bodegoneros e fazen buñuelos e tienen su ofiçio"[29].

Francisco de Contreras, de treinta años de edad, violero, vecino de Toledo, conocía a Mateo desde hacía cuatro años, mientras que a Juan y su mujer desde hacía diez. Vio preso a Mateo, a pedimento de Juan Delgado, "e a la quarta pregunta dixo que este testigo vido como el dicho Mateo de Arratia fecho mano a una espada contra el dicho Juan Delgado porque daba (…) del sobre la dicha moça que el dicho Juan Delgado no quiso reñir con él e se fue a casa del Corregidor e dio cuenta del"[30]. No se pronuncia sobre la personalidad de la Piçana porque dice que no la conoce. Como todos, afirma que Juan y la Piçana son taberneros y bodegoneros y venden buñuelos.

Al día siguiente, 1 de septiembre de 1557, Sebastián de Olmedo inició una nueva sesión. Era procurador y vecino de Toledo, cristiano viejo, de treinta y siete años de edad. Conocía a Mateo desde hacía cuatro años y a Juan y su mujer desde quince:

---

[28] AHN, Arratia, f. 12v.

[29] Ibídem, f. 13v.

[30] Ibídem.

> " …estuvo presso el dicho Mateo de Arratia ocho meses poco mas o menos del dicho Juan Delgado yendo a la carcel real a acusar al dicho Mateo de Arratia e dezia que juraba a Dios que un hombre que le avia hecho tan grande afrenta en violar la virginidad de su moça que le avia destanyar hasta hazelle yr a galeras e sostiene este testigo por ser verdad que dicho Juan Delgado es enemigo capital del dicho Mateo de Arratia e la muxer del dicho Juan Delgado también (…) e apeló (…) donde esté pendiente ahora el proceso"[31].

Dijo a continuación que había visto presos a los dos, a Mateo y a Juan, porque habían reñido. También dijo que la mujer de Juan Delgado y sus hijos son de mala lengua y que son buñueleros y bodegoneros y gente baja y poco honesta.

Concluidos los testimonios de los abonos, el dos de septiembre de 1557, ante el canónigo Pedro Cebrián y estando presentes dos capellanes del Santo Oficio compareció como testigo Juan Delgado. Tan solo le preguntaron si había dicho algo contra Mateo Arratia. Se le leyeron a solas algunos comentarios suyos recogidos en el proceso. Juan afirmó que eran ciertos y se ratificó en ellos. El ocho de septiembre comparecía Marta, la famosa Piçana, mujer de Juan, respondiendo de forma idéntica a Juan, ante la misma pregunta.

El once de septiembre llegó el turno de Mateo Arratia, que ahora ya tenía veinticinco años. Los inquisidores le preguntaron si quería añadir algo a lo dicho en este proceso y Mateo respondió "que no quiere decir ni alegar ninguna cosa más y demanda a Dios perdón".

En una carta sin fechar Mateo pidió permiso para poder marcharse a Valladolid. En ella explicaba cómo su padre había muerto recientemente y su madre mucho antes, por lo que debía repartirse la herencia y Mateo quería asistir[32]. A partir de este momento, surgirán nuevos conflictos, ahora en Valladolid, entre Mateo y Leonor, su mujer. Sin esperar a que concluyera el permiso, regresaron a Toledo a finales de enero o principios de febrero de 1558. Durante su permanencia en Valladolid, la convivencia entre Mateo y Leonor se complicó muchísimo, como veremos. Continuadas discusiones, celos y respuestas violentas de Mateo, que se prolongaron durante los meses siguientes dieron lugar a una sucesión de acusaciones posteriores de su esposa y amigos más allegados, mientras, en una sesión resolutoria,

---

[31] Ibídem, f. 14r.

[32] En la parte posterior de la carta hay una anotación que dice: "Pedro de Arratia, en Valladolid, a cantarranas violero, padre de este reo, diosele licencia por seis meses. La qual liçençia se le dio el señor inquisidor (…) por seys meses que comiencen desde primero de noviembre". Ibídem, folio insertado entre el 21 y el 22.

celebrada el 15 de febrero de 1558, los inquisidores condenan a Mateo al pago de doce ducados[33], cerrando, de momento la causa.

"CONFESARME HE A UN ÁRBOL"

El 23 de febrero, ante el inquisidor don Diego Ramírez:

> "Paresçio, sin ser llamada, una muger e juro en forma de Dios e prometió dezir verdad e dixo lo siguiente:
> Leonor Beltran, vecina de Valladolid, esposa de Matheo Arratia, vigolero, e dixo ser de hedad de veinte y dos años e dijo que ella a nueve años que está desposada con Matheo de Arratia e los desposo el cura de la Yglesia de Santa María e no se acuerda del nombre. Que estuvieron presentes, Marga de la Sarte, lavandera que vive en Valladolid junto al Pañuelo, e un Flores, que es tallador, que vive en la plaza del Almirante, e que dicha testigo a dicho muchas veces delante del dicho Mateo de Arratia (…), e con el nombre de las dichas e de la Santisima Trinidad, que es Padre e Hijo e Espíritu Santo, tres personas e un solo Dios verdadero, a él me doy y me ofrezco e el dicho Mateo de Arratia, quando esta testigo dezía estas palabras, le dezía, conjuraba de los diablos e por vida de Dios que si mas esas palabras hechas delante de mi ni de ninguna gente, de os dare una cuhillada que os acordereis de mi. E esto pasava en Valladolid, avra un mes, poco mas o menos, estando en su casa, que estaban solos esta testigo e el dicho Mateo de Arratia e que en la dicha casa vivian dos doncellas la una que se llama Luisa de Caravajal e la otra Mariana e tienen media en la dicha casa que es en Valladolid, junto al corral de las campanas e la casa es de la de (…).
> Ytem, dixo que este dicho testigo, estando en esta ciudad, en su casa, avra ocho días, en casa de Contreras, maestro de niños a la Ropa Vieja, queriendo esta testigo yr a misa, dixo que queria yr a misa a ver a Dios, e ver ally el Santo Sacramento del altar, el dicho Mateo de Arratia dixo que ally estaba Dios que no era menester yr a misa que esta testigo le dixo que ally esta Dios pintado en una tabla y que en la iglesia le vio esta testigo en la ostia consagrada, vivo e resucitado, e que entonces vio e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo, tanto esta aquí como ally e estaban presentes Medina que es (…) e Contreras e su muger e Francisco de Carabajal, sobrino desta testigo.

[33] Asisten el licenciado Diego Ramírez, inquisidor, el maestro fray Tomás de Pedro, el hermano fray Juan de Ledesma, de la Orden de San Domingo, teólogos y el licenciado Francisco Gutiérrez. En una anotación inferior, en letra del mismo notario Agustín Yllán, se hace constar que estos doce ducados se incluirían en la cantidad de cuarenta ducados que finalmente tuvo que pagar Mateo a la conclusión del segundo proceso, como veremos. Ibídem, f. 15r.

> Ytem, dixo que anteayer, estando esta testigo en su casa, le dixo al dicho Mateo de Arratia que se confesase e mirase a Dios e vido e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo por vida de Dios que me tengo de confesar con mi amiga e con los árboles del campo e la penitençia que me dieren sera tal cosa fazer con mi amiga tal cosa diziendolo por palabras feas e torpes aunque sea Jueves Santo Semana Santa e les oydo dezir muchas vezes por vida de Dios que encomendándose a los diablos diziendo Satanas e Bercebu, diablos, venid raudos e llevadme.
> Ytem, dixo que el dicho Mateo de Arratia tiene por amiga una muger que se llama Maria de Tofiño[34]. Preguntandole de odio Dixo no se le tiene…"[35].

A Leonor Beltrán la acompañó a la audiencia su sobrino Francisco Caravajal, de catorce o quince años. Francisco había venido junto a sus tíos desde Valladolid de regreso tras su reciente viaje, a mediados del mes de enero. No dudó en atestiguar en contra de su tío, reafirmando el testimonio de Leonor.

En apoyo de la acusación de Leonor, el 26 de febrero de 1558 comparecía sin ser llamado, Francisco de Contreras, "maestro describir e leer", de treinta años de edad. Dio su versión sobre los hechos denunciados por Leonor y dijo que también estaban presentes Diego de Medina, "maestro de tañer" y su mujer, Mari Megía.

> "… el dicho Mateo Arratia dijo a la dicha su muger que no queria que saliese de casa ella dixo pues hermano de ocho a ocho días tengo de yr a misa a ver a nuestro señor e vido e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo ay puedes ver a Dios diziéndolo por una imagen de nuestro señor que estaba ally pintada en una tabla. Ella dixo, hermano estas ymagenes son semejanças de dios e yo las adoro cada día por lo que representan, mas la ostia consagrada es el cuerpo de Nuestro Señor luego que ally tengo que yr para que me salve el cuerpo e la anima e el dicho Mateo de Arratia dixo no es menester que vayas a ningún lado, que no tiene más el Santo Sacramento que estas dichas ymágenes e este testigo se lo reprehendió, e el dicho Mateo de Arratia dixo cada uno manda en su casa".

Francisco Contreras, que unos meses antes había declarado como abono a favor de Mateo, en este momento comparece *motu proprio* sin ser llama-

---

[34] Conocemos tres violeros de apellido Tofiño: Francisco, documentado entre 1533 y 1566, Juan, en 1563 y Pedro, entre 1575, cuando evaluó los bienes de Mateo Arratia, y 1599, cuando murió. Romanillos y Harris, *The vihuela*, pp. 401-402.

Más adelante, María de Tofiño aparece en una relación de testigos, pero nunca declaró. María de Tofiño, amiga de Mateo, viuda de Diego Portillo, aparece casada con Mateo Arratia en 1575. En 1555 nacería uno de sus hijos, Diego de Portillo. Ibídem, p. 311.

[35] AHN, Arratia, ff. 15v-16r.

do para respaldar claramente las declaraciones acusatorias de Leonor. Los motivos de este radical cambio de actitud los encontraremos más adelante.

CONJURANDO A LOS DEMONIOS

Por si fueran pocos los problemas de Mateo, ciertos comportamientos y comentarios suyos en prisión motivaron nuevas acusaciones por parte de algunos compañeros. El legajo incluye una de estas denuncias. Se trata de una carta en la que un preso cuenta como él le dijo en cierta ocasión a Mateo que tuviese paciencia, que Dios es misericordioso y todo lo perdona si hacemos lo que debemos como cristianos. Mateo reaccionó colérico, diciendo que "aunque Dios no le perdonase, no se le daba un maravedí, sino que el diablo le llevase besiblemente"[36]. Conrado, el denunciante, daba los nombres de otros dos testigos que le habían oído decir estas palabras, Gaspar del Río y Pablos.

Mateo, en respuesta, envió una carta escrita y firmada por él mismo. Lejos de contradecir a sus denunciantes, vino a reconocer que pudo decir estas palabras pero que no se acordaba de haberlas pronunciado, volviendo a utilizar hábilmente una vez más la estrategia amnésica:

> "Muy reverendo y muy magnífico señor:
> Mateo de Arratia, preso en esta carçel real, digo que ayer, que se contaron dieçinueve de março de mil y quinientos y cincuenta y hocho años, fui a pedir unas blancas que uno me debe y hotra terçera persona, diçiendome que perdonase, pues que Dios perdonó, dicen que dixe que quería mas un marabedi que Dios me perdonase o que me llevase el diablo; de lo qual yo no tengo memoria aber dicho tal, pero diçen que lo dije, diçiéndolo ho no, pues lo diçen dos, ho los que fueren, pues que más hoyen dos que no uno, pido a Dios perdón y ab vuesas reverençias misericordia con penitencia de mi pecado, el qual yo no boy a manifestar por estar preso como estoy, al qual soplico me de penitençia saludable con misericordia.
> Beso las manos de buesas reberençias. Mateo Arratia"[37].

El 29 de abril de 1558, por mandamiento de los inquisidores, Mateo fue trasladado a la audiencia para someterle a un nuevo interrogatorio e intentar averiguar lo sucedido en prisión. Como solía ser habitual, los inquisidores empezaron preguntándole por los motivos de su comparecencia y Mateo dijo que los desconocía y más adelante, tras nuevas preguntas, "Dixo que el

[36] Ibídem, f. 17v.

[37] Ibídem, f. 18r.

ha recorrido su memoria y que no se acuerda de cosa que deva confesar"[38]. Los inquisidores le recriminaron estos comentarios, diciéndole que al Santo Oficio "no se manda traer ninguna persona sino por aver hecho o dicho alguna cosa que toca al Santo Oficio por razon que si el es en cargo alguna cosa destas lo diga e lo confiesse porque haziendolo asi se oyra al fiscal y se hara justicia"[39]. Después, le amonestaron en nombre "de Dios Nuestro Señor y su bendita madre la Virgen Maria"[40].

Aprovechando la oportunidad, los inquisidores husmearon sobre su hacienda. Mateo declaró que su padre, el violero Pedro Arratia, tenía en Valladolid unas casas y otras propiedades junto a las "casas principales" en Cantarranas y unas huertas, dando detalles de su ubicación, junto a otras heredades. Dijo también que tenía cuatro cubas vacías porque había vendido su vino. Estas haciendas estaban por partir entre Mateo y sus hermanos Gaspar de Arratia y Beatriz de Arratia, y las tenía a su cargo su tío Gregorio, marcador violero[41]. En esta densa respuesta se esclarecen algunas incógnitas sobre la situación económica de su familia de procedencia. Su padre Pedro y su tío Gregorio eran violeros y pertenecían al grupo instalado en el entorno de Cantarranas, como otros violeros vallisoletamos que conocemos. Además, el hecho de que su tío fuera marcador del gremio certifica su existencia en Valladolid, algo que antes de la aparición de este documento tan solo intuíamos. Sin conocer la valoración de la herencia, su descripción no deja lugar a dudas sobre su importancia. Este hecho, junto a la constatación de la posición ocupada por su tío dentro del estamento gremial de Valladolid nos perfila una familia acomodada de cristianos viejos e hidalgos.

Las acusaciones de los presos motivaron una sucesión de interrogatorios, repetidos a diario, en los que se utilizó la tortura. Los inquisidores trataban ahora de averiguar lo sucedido en Valladolid antes de que Mateo entrara en prisión, pero también investigar su comportamiento en ella. Sabemos que, al menos, durante el tiempo que duró este proceso, Mateo estuvo en la cárcel de Novés y en la Cárcel Real de Toledo. El cuatro de mayo reconoció haber protagonizado un incidente en Novés, cuando quiso cobrar a otro preso una deuda y éste se negaba. Mateo colérico le amenazó utilizando de nuevo expresiones antirreligiosas que escandalizaron a los inquisidores: "por vida de Dios que me lo aves de pagar algun tyempo aunque estes abraçado con el

---

[38] Ibídem, f. 18v.

[39] Ibídem.

[40] Ibídem.

[41] Los marcadores sellaban con la marca o sello del oficio los géneros de los agremiados y en ocasiones acompañaban a los veedores en sus inspecciones. Torella Nuibó, F.: *Gremios y cofradías, síntesis histórico-social,* Tarrasa, Editorial Pina, 1961, p. 14.

altar que vos tengo que dar de puñaladas"[42]. Este incidente fue presenciado por Yuste de Aguilera, que por aquel entonces también estaba preso en la misma cárcel.

La sesión del 4 de mayo debió ser especialmente persuasiva, ya que Mateo confesó con mayor soltura de lo habitual. Por primera vez reconoció otros comportamientos carcelarios, como cuando dijo en la cárcel real: "que le llevase el diablo e que no avia menester vivir pues no tenia honrra"[43]. Pese a estos avances, los inquisidores no estaban nada contentos con los resultados de sus pesquisas e interrogatorios. La obstinación de Mateo, al no terminar de reconocer abiertamente las acusaciones de los demás presos les exasperaba. El 7 de mayo volvió a negar todo: "dixo que a recorrido su memoria e que no se acuerda de más de lo que tiene confesado"[44]. Los inquisidores volvieron a pensar seriamente en la necesidad de someter a Mateo a cuestión de tormento, ya que el proceso se alargaba demasiado y no se obtenían resultados convincentes. Dando por concluidas provisionalmente las pesquisas intracarcelarias, volvieron a dirigir su atención hacia los hechos denunciados por Leonor y corroborados por Caravajal y Francisco Contreras, que, en definitiva, constituían la substancia principal de este segundo proceso. La estrategia de los inquisidores consistía en desmenuzar cada una de las afirmaciones de su mujer y de los demás testigos que la acompañaron en su declaración, planteando preguntas que Mateo replicaba inteligentemente. Al finalizar el interrogatorio reconoció de soslayo algunos pormenores, siempre los menos gravosos, pero nunca terminaba de completar las informaciones. Los inquisidores le amonestaron hasta tres veces exigiéndole que expusiera la verdad de una forma íntegra, pero solo consiguieron que Mateo aceptara haber dicho en ocasiones "pese a Dios" fuera de la cárcel, y en la cárcel haberse encomendado a los diablos.

ACUSACIONES DE HEREJÍA

El 9 de mayo de 1558, el promotor fiscal del Santo Oficio, Pedro Ortiz de Funes, dirigió una carta a los inquisidores en la que resumía todas las acusaciones de que había sido objeto Mateo y las dio por válidas. Son tres folios que concluyen con la siguiente propuesta de la fiscalía: declarar a Mateo Arratia hereje, apóstata de la santa fe católica y ordenar la confiscación

[42] AHN, Arratia, f. 19r.

[43] Ibídem.

[44] Ibídem.

de todos sus bienes y hacienda y si fuese necesario someterlo a cuestión de tormento sobre lo no confesado.

El once de mayo, Mateo Arratia, acompañado de su curador Bartolomé Cabello, solicitó ser liberado, para que "recorra su memoria e mejor se defienda"[45], pidió la publicación de las acusaciones, pero el mismo once de mayo de 1558, el licenciado Briceño tomó declaración e interrogó a Mari Mexía,[46] de veinte años de edad poco más o menos, mujer de Francisco de Contreras. Su declaración, que corroboraba uno de los asuntos de mayor enjundia, se sumó a los ya demasiado abundantes testimonios contra Mateo[47].

Mateo insistiendo en sus ruegos para ser liberado, el 12 de mayo, remitió desde prisión la siguiente carta a los inquisidores:

> "Muy magnífico y muy reverendo Sr.
> Matheo de Arratia, preso en la cárcel pública desta ciudad digo que para V.M. estoy encomendado en aquella cárcel y (el delito, tachado) la causa por que estaba preso acabada agora no falta sino solo lo deste Santo Oficio pido y suplico a V. merced, mande que yo sea traydo aquí o suelto en esta cibdad para que acuda a las audiencias y para todo y en lo necesario su(…) Santo Oficio imploro y pido súplica"[48].

Los inquisidores, que no se fiaban de las intenciones de Mateo, volvieron a interrogarle y consiguieron algunas nuevas informaciones, que lejos de contentarlos, les irritaban y confundían aún más. Mateo empezó asegurando que se acordaba de lo sucedido en Valladolid, después de la navidad:

> "… estando este declarante en esta ciudad en su casa, Leonor Beltrán, su muxer, estava ally con este declarante le dixo muxer, te has de quitar de ençima del brasero a la lumbre, válgate los diablos, más me gastas de carbón que tú vales, ella dixo (…) Santa María (…) la Santísima Trinidad e este declarante le dixo conjuradora de diablos empieza ya con tus peticiones".

---

[45] Ibídem, f. 24r.

[46] María Mejía, hija de un carnicero, se casó con el violero Francisco de Contreras en 1555 y su dote ascendió a 50.000 maravedís, Reynaud, *Le Polyphonie*, p. 41.

[47] "Estando esta testigo en su casa, que a la sazón bibía allí Mateo de Arratia, violero en la dicha casa donde vivía esta testigo e su marido e que estando en el aposento desta testigo su marido e Medina, violero, e un sobrino de su muxer del dicho Mateo de Arratia que se llama Francisco, e la muger del dicho Mateo de Arratia que se llama Leonor Beltrán la que le dixo al dicho Mateo de Arratia, su marido, mañana quiero yr a misa e vido e oyó esta testigo como el dicho Mateo de Arratia ay tienes imagenes en que rezar diziéndolo por unas ymágenes que ally tenían de Nuestro Señor e un eçe homo e la dicha Leonor Beltrán le dixo yo quiero yr a la yglesia que está ally el Santo Sacramento e el dicho Mateo de Arratia dixo estas ymágenes e el Santo Sacramento todo es uno". AHN, Arratia, 25r.

[48] Ibídem, f. 17r.

Los inquisidores no entendían el mensaje que Arratia quería trasladar respecto a su mujer. Mientras él sostenía que Leonor rezaba a la Trinidad falsamente, ellos interpretaban que identificaba a la Santísima Trinidad con los diablos y que al orarle a ésta, conjuraba a aquéllos. En este momento del proceso se dedicó mucha atención a este asunto, y por más que Mateo se esforzara en aclarar sus intenciones, los inquisidores no dejaban de inquirirle una y otra vez sobre lo mismo. Fue tanta la presión, que Mateo busca nuevos argumentos, pero no llegando a convencerles se acusó de ser hombre soberbio, justificando muchas de las cosas que había dicho, por estar enojado. Luego reconocía la veracidad de algunos testimonios, mientras negaba otros similares y seguía respondiendo retóricamente en muchos casos: "Al segundo testimonio dixo que el lo diria, pero que no para jurallo, que no lo tiene en la memoria"[49], o al tercero: "Al tercero dice lo que dicho tiene". Al resto responde negando todo o diciendo que no se acuerda o que ya tiene dicho: "dixo que dize lo que dicho tiene"[50]. Advertimos en este momento del interrogatorio gran exasperación entre los inquisidores. De nuevo le amonestaron por no decir la verdad completamente y confundir lo poco que ya parecía esclarecido: "Fuele dicho que el anda vaçilando con esta su confesión diciendo unas veces que lo dijo e otras que no lo dezia e refiriéndose a los testigos que asiente en la verdad"[51].

La severa postura del promotor fiscal, el nuevo testimonio de Mari Mexía y la actitud arrogante y empecinada de Mateo, motivaron una nueva sesión de tormento para ablandar su voluntad, programándose otras para los días sucesivos. El 13 de mayo fue trasladado a la audiencia. Le interrogaron de nuevo sobre todo lo sucedido en la cárcel, ahora bajo pena de excomunión, pero Mateo estaba gravemente herido tras su última sesión de tortura. Los inquisidores decidieron enviarlo al hospital de Santiago y encomendaron su entrega al alcaide de la prisión Bartolomé Cabello. A la vez daban orden al administrador del hospital para que no hablase nadie con él y que lo mantuvieran a buen recaudo. Mateo, antes de ir al hospital, pedía a los inquisidores que su curador, Bartolomé Cabello, presentara sus defensas. El proceso no fue interrumpido y entre tanto se recuperaba Mateo, se prosiguieron los interrogatorios. El día 14 de mayo, comparecía Diego Medina, de treinta años de edad, violero que aparece en varias ocasiones como "maestro de mostrar a dançar"[52]. Su testimonio, viene a abundar en las declaraciones de

---

[49] Ibídem, f. 30r.

[50] Ibídem.

[51] Ibídem.

[52] Diego de Medina aparece en otras ocasiones como violero, y es posible que al igual que Francisco de Contreras, compartiera estas dos ocupaciones. Puede que fuera hijo del

Arratia, en su convicción de que Dios estaba igualmente presente en unas imágenes de la Virgen como en la iglesia, puntualizando que le había oído en muchas ocasiones decir "por vida de Dios e reniego de la leche que mamé"[53].

Se sucedió una segunda publicación de acusaciones, en la que se incluyeron todos los testimonios anteriores. Empezaba reproduciendo literalmente las declaraciones de Leonor sobre los hechos acaecidos en Valladolid en enero de 1558. Proseguía con la regañina de Mateo cuando Leonor oró a la Santísima Trinidad y con el incidente de las imágenes ocho días después de su regreso de Valladolid a Toledo. La publicación incluyó también el testimonio de las supuestas confesiones de Mateo a los árboles, "dixo por vida de Dios, que me tengo de confesar con mi amiga e con los arboles del campo e la penitençia que me dieren será tal cosa fazer con mi amiga, diziendolo por palabras feas e torpes aunque sea Jueves Santo o Semana Santa"[54] y cómo un testigo le había oído decir muchas veces por vida de Dios y encomendarse a los diablos, profiriendo: "Satanas e Berçebu e diablos, venid todos e llevadme"[55]. Concluía el acta de publicación con el testimonio que le acusaba del hábito que tenía en decir: "Confesarme he a un árbol"[56].

La defensa redactó un nuevo y extenso documento que fue presentado en la audiencia el 7 de junio de 1558. En él Mateo restaba importancia a los acontecimientos de Valladolid, diciendo que bromeaba ("estaba riendo con mi mujer"[57]). Respecto al segundo asunto, "que bien se la diferencia que ay de estar Dios en una imagen por representación o estar en la hostia despues de consagrada debaxo de aquellas especies, por verdadera esencia y como tengo dicho yo no siento mal del sacramento, sino que el efeto era no dexarla yr de casa (…) lo demas fue fallo de lengua y no herror en el entendimiento"[58].

La particular teoría de Mateo sobre la validez de la imagen, como soporte de la divinidad, en la que según él estaba presente por representación, diferenciándola de su presencia en la hostia consagrada, por esencia, pudo quizá

violero Diego de Medina, del que tenemos noticias desde 1525 y que en 1538 tenía una tienda en la calle de los Lauderos de Toledo. En 1540 pagaba una renta anual de 6568 maravedis y trece gallinas por el alquiler de una casa en la parroquia de San Lorenzo. En 1542 alquiló su taller a Juan de Portillo (Reynaud, *La Polyphonia*, p. 41), maestro violero con el que trabajaba Mateo Arratia en 1554.

[53] AHN, Arratia, f. 26v.

[54] Ibídem.

[55] Ibídem, f. 28v.

[56] Ibídem.

[57] Ibídem, f. 31r.

[58] Ibídem, f. 31v.

ser una argucia del curador para intentar restar importancia a una afirmación que por sí sola hubiera sido motivo inmediato de condena por herejía. Pero no convenció a los inquisidores.

Finalmente negó haber dicho que iba a confesarse con los árboles y que si lo hubiera dicho sería por "fallo de lengua", reconociendo la necesidad de la confesión vocal como lo manda la Iglesia. Pidió penitencia piadosa e imploró justicia y que le dejasen libre.

El 13 de junio se iniciaron nuevos interrogatorios a los testigos de la defensa[59], sobre diferentes aspectos de la religiosidad de Mateo. Declaró en primer lugar el clérigo Juan Clemente, que dijo que apenas conocía a Mateo y ni siquiera sabía cómo se llamaba, solo podía decir que sabía que había estado preso en muchas cárceles y que por eso le conocía de hacía dos o tres años. También afirmó que Mateo asistió a muchas de las misas que él hacía en las cárceles y que en "la quaresma pasada oyo dezir que el dicho Arratia avia confesado con un frayle de San Pedro Mártir, que este testigo le dio el Santo Sacramento en las cárceles"[60]. Finalmente dijo que por el tiempo que le conocía, pensaba que Mateo era buen hombre y buen cristiano.

El segundo testigo fue el violero Luis de Ayllon, de 34 años de edad, cristiano viejo[61]. Había visto a Mateo de cuando en cuando ir a misa. Pero lo tenía por un hombre soberbio, ya que "estando en la carçel real el dicho Mateo de Arratia, le oyo decir por vida de Dios que tengo que dar al diablo esta muger, diziendolo por su muger, por eso no le tiene por tan buen cristiano"[62]. De nuevo vemos cómo un testigo favorable a Mateo cambia su declaración. El último testimonio, nada tendría que ver con el que el violero Luis Ayllón pronunciara el 23 de agosto del año anterior. Pudo modificar su opinión sobre Mateo por la hostilidad de Mateo frente a su mujer, o pudo tener otras motivaciones.

---

[59] Los nuevos testigos son "Fray Francisco de Torrecilla, fraile en San Pedro Mártir; Juan Clemente, capellán de la cárcel Real; Bernal de Medina, violero; Luys de Ayllón, violero; Baltasar de Medina, violero; Morales, violero, portero de la Sta Yglesia; Yuste de Aguilera, violero; Francisco de Tofiño, violero; Sebastián de Olmedo, procurador; Diego de Yllescas, tratante que vivía junto a San Nicolás". Ibídem, f. 32v.

[60] Ibídem, f. 34 r.

[61] Hasta ahora teníamos una primera referencia de este violero en 1555 en Toledo. En 1580 ocupaba una casa en la Plaza de las Gallinas, por la que pagaba 10000 maravedíes de renta. Romanillos incluye en su apéndice un inventario de sus bienes que se hizo el 31 de octubre de 1590, seis días después de su muerte. Es un inventario mucho más escueto, lo que viene a indicar que la actividad de su taller, por aquellos años, no era comparable de lejos a la de Mateo Arratia. Romanillos y Harris, *The vihuela*, p. 486.

[62] AHN, Arratia, f. 34r.

Baltasar de Medina[63], violero de 24 años, cristiano viejo, dijo que conocía a Mateo desde hacía cuatro años y que lo tenía por buen cristiano. A la tercera pregunta "dixo que oyo dezir a Portillo, violero, que el dicho Mateo de Arratia confiesa e comulgaba e oya misa"[64]. A la cuarta pregunta "dixo que del tiempo que haze que le conosçe al dicho Arratia, nunca le oyó dezir blasfemia ninguna"[65]. Baltasar, que por su edad podría ser hermano o primo de Diego, pero pese a la tensión existente entre Diego y Mateo, se inclina claramente a favor de Mateo. En su testimonio se recoge la opinión de Portillo sobre Mateo. Es la única vez que, aun de forma indirecta, podremos acercarnos a la relación que maestro y oficial mantenían, aun después de la autonomía de Mateo y pese a la relación extramarital de su mujer, María Tofiño, con Mateo. Bernal de Mena, violero de 52 años, solo respondió que no había contratado nunca a Mateo Arratia y que no sabía nada de estas preguntas. Pese a la lacónica respuesta encierra contenidos que nos interesan. Bernal, desde su posición de maestro, entiende la relación con un violero joven, de la edad de Mateo, desde una perspectiva profesional. Se trata de una prueba más de la habitual colaboración que solía establecerse entre talleres para atender picos de demanda puntuales.

Fray Francisco de Torrecilla, perteneciente a la orden del Señor Santo Domingo, de veintiocho años de edad, dijo que sólo había visto una o dos veces a Mateo Arratia y que le tenía por buen cristiano, incluso que llegó a "travar con el ciertas amistades". Terminando la tanda, Diego de Medina, "maestro de mostrar dançar", declaró que entrando una vez Arratia a su casa "le hallo comiendo con su muger en un plato juntos", y "estuvo por le dar de puñaladas y lo hizo y tenia henemistad capital y se la tiene agora"[66].

En un nuevo interrogatorio de la defensa se aportan los siguientes testigos: Morales,[67] violero, portero de la santa iglesia; Yuste de Aguilera, violero;

---

[63] Posiblemente se trate del mismo Baltasar Medina que en 1569 aparecía en la calle de La Cruz, de Madrid y en 1569 arrendaba algunas casas en esa misma calle a Francisca Sánchez, durante un año, en 34 ducados anuales que se pagarán por anticipado. Ese mismo año compró unas casas en la calle de la Portería de San Martín, en la parroquia de San Ginés. En la reunión de violeros en 1575, votó a favor de Juan de Carrión y Antonio Duarte. Baltasar de Medina y su esposa, Ana Maldonado aparecen de nuevo como propietarios de una casa en la calle de la Cruz, parroquia de San Sebastián, en Madrid, en 1579. Romanillos y Harris, *The vihuela*, p. 242.

[64] AHN, Arratia, f. 34r.

[65] Ibídem, f. 34v.

[66] AHN, Arratia, f. 35v.

[67] Puede tratarse de Juan de Morales, activo en Toledo en 1553, del que tenemos noticias hasta 1599. Romanillos y Harris, *The vihuela*, p. 255.

Juan de Tofiño, violero; María de Tofiño,[68] su hermana; dos muchachos, uno del dicho Medina y otro "hijo y él lo dirá"; Baltasar de Medina, violero; y Luis de Ayllón.

El 13 de junio inició por tercera vez las declaraciones el violero Luis de Ayllón. Dijo que Contreras "hazia buenas obras al dicho Arratia e le prestaba dineros e le buscava dineros sobre prendas"[69]. Así, mantiene su estrategia, iniciada en el segundo de sus interrogatorios, de desprestigio de Arratia y se pronuncia a favor de Francisco Contreras. El testimonio del violero Baltasar de Medina es escueto y poco clarificador, pero nos interesa un detalle, al mencionar que Contreras era violero[70]. El siguiente testigo en intervenir fue Juan de Tofiño, violero y cristiano viejo, de veintiocho años de edad. Conocía a Mateo de Arratia desde hacía seis años a esta parte y a Leonor desde hacía poco tiempo, por eso, prudentemente, no se pronunció sobre ella[71]. Comentó, no obstante, una conversación que tuvo con su sobrino Francisco Caravajal en la que le dijo que Mateo estaba preso por hereje y por sus mentiras. Juan de Tofiño también conocía el desencuentro de Arratia con Diego Medina, cuando Arratia le sorprendió comiendo y bebiendo con su mujer, "e que antes deso comían e bebían juntos el dicho Diego de Medina e Arratia e despues que pasó lo susodicho no comian juntos ni bebían"[72]. A otras preguntas respondió:

> "…que lo que sabe de la dicha pregunta es que antes que el dicho Mateo de Arratia trayese a esta ciudad a su mujer, riñeron los dichos Francisco de Contreras e Arratia sobre que decia el dicho Arratia que el dicho Contreras le tomaba las cosas de la tienda e se desonraron de palabra e se llamaron suzios e borrachos el uno al otro e el dicho Arratia se fue a Valladolid e quando vino a esta ciudad el dicho Arratia se vino a casa del dicho Contreras e alli paso".
> "E a la sesta pregunta dixo que despues de preso el dicho Mateo de Arratia ha visto estar en la dicha casa de Francisco de Contreras a su muxer del dicho Mateo de Arratia porque la visto en la dicha casa unos en lo alto e otros en lo

[68] María de Tofiño, mujer del violero Juan del Portillo, era la amiga de Mateo con la que según Leonor, su mujer, Mateo se confesaba en los árboles del campo. Más adelante se casarían ambos en segundas nupcias.

[69] AHN, Arratia, 39v.

[70] Antes veíamos cómo Francisco Contreras aparece referido como maestro de muchachos, o maestro de niños. Esta aclaración de Baltasar Medina, viene a confirmar la noticia que teníamos de él en 1555, cuando aparece como violero, casado con María Mexía.

[71] Leonor, pese a llevar unos años casada con Mateo, debió permanecer en Valladolid hasta la navidad de 1557, o enero de 1558, cuando Mateo y ella regresaron a Toledo, tras el reparto de la herencia de los padres de Mateo.

[72] AHN, Arratia, f. 39v,

> baxo e vido estar al dicho Diego de Medina estar a una ventana (…) de donde estava la dicha muxer del dicho Mateo de Arratia e que vido este testigo como los dichos Mateo e su muxer reñían e le daba el a ella de porrazos e en la cárcel real a vido como dio a la dicha su muxer de Arratia de cozes e bofetones porque no le quería traer ropa para una cama"[73].

Intentando puntualizar otros nudos y tramas de esta compleja retícula social en la que se desarrollan los acontecimientos, hemos de aclarar que Juan de Tofiño era hermano de María Tofiño, mujer de Juan del Portillo (maestro de Mateo) y amante de Mateo. A la vez, el padre de Juan Tofiño había alquilado a Juan del Portillo su tienda, tratándose de un círculo cerrado de relaciones personales muy estrechas. Aunque no sabemos si Juan Tofiño conocía la relación que Mateo y su hermana mantenían, en el proceso se muestra locuaz y aporta todo tipo de detalles desde una perspectiva aparentemente neutral. Uno de ellos es muy esclarecedor de la estrategia que Mateo estaba ya urdiendo: le pidió a Leonor ropa para una cama y, como luego veremos, Mateo y sus secuaces utilizaron unas sábanas anudadas para huir, pero por supuesto no aclaró a Leonor sus intenciones. Para Mateo no representó obstáculo alguno la negativa de Leonor y pronto encontró otras formas de alcanzar su meditado propósito.

Yuste testificó una vez más apoyando a Mateo. En esta nueva declaración dijo que le conocía desde hace seis años y a Leonor Beltrán desde un año a esta parte. Detalló los pormenores de una conversación que tuvo con ella, estando él mismo preso en la cárcel, pero la cuestionaba. Sobre todo se mostró en desacuerdo con Leonor, cuando le dijo que Mateo le había dicho a Leonor que no se confesaría, pese a las insistencias de su mujer, y que tan solo "se confesaria con sus putas e con los arboles e que le respondio (Yuste) que no avia oido tal cosa"[74].

Al igual que advirtiéramos en los incidentes con la criada de Juan Delgado, los abonos dieron todo tipo de detalles sobre el comportamiento violento de Arratia, sin temer que los hechos que describían en sí mismos pudieran perjudicarle. Se trataba, sobre todo, de demostrar la enemistad entre Mateo y Leonor. Yuste no dudó en dar todo tipo de detalles sobre la conflictiva relación de la pareja y la violenta reacción de un Mateo celoso de su mujer:

> "…e vio por carnestolendas proximas pasadas, estando en casa del dicho Arratia, porque no le tenia guisado de comer, le dio dos coçes e un bofeton e le vido

[73] Ibídem.

[74] Ibídem, f. 39r.

> que los dio dos o tres vezes e que veía que la dicha Leonor Beltran tenía mala voluntad al dicho Arratia su marido"[75].

Yuste abunda en los testimonios de Tofiño sobre la relación de amistad entre Mateo Arratia y Francisco Contreras, a los que vio discutir después de la última navidad "sobre unos dineros e que se dieron malas palabras e luego eran amigos e tan bien los vido reñir otras vezes e fueron amigos e bebían juntos e lo demás de la pregunta no lo sabe". La cercanía personal entre Mateo y Francisco, era muy estrecha, vivían en la misma casa, junto a Mari Mexía, Diego de Medina, Leonor y Francisco Caravajal, según testimoniaba Yuste y solían comer juntos.

Juan de Morales, violero, cristiano viejo, de cuarenta años, conocía a Mateo desde hace seis años. Había oído decir al propio Arratia y a otros de su oficio que Arratia y su mujer habían reñido. La declaración de Juan de Morales, además de aportar nuevos indicios sobre la conflictiva relación del matrimonio, nos informa sobre la situación laboral de Mateo en 1558. Arratia ya no aparece empleado en el taller de Portillo, como en 1554, sino que tiene tienda propia, alquilada al propio Morales, como violero independiente:

> "e luego como prendieron al dicho Arratia por la ynquisición que este testigo le tenia alquilada una tienda en el Alcana e la dicha Leonor Beltran fue a este testigo e le dixo que alquilase la tienda que tenía alquilada a su marido por que ella bien sabía que no saldría su marido de la inquisición que a este testigo le paresçió mal e parece que tiene enemistad con dicho su marido"[76].

Aunque en otras partes del proceso ya se habla de la independencia profesional de Mateo, desconocíamos que tuviera en alquiler una tienda de Juan de Morales y que, incluso permaneciendo preso, obtuviera recursos para pagar su renta. En la última parte del documento, cuando se habla de la permanencia de Mateo en la cárcel y su huida, aparecen indicios que nos hacen suponer que Mateo habría sobornado al alcaide, permitiéndole éste salir a su taller a solucionar algunos asuntos, mientras permanecía en prisión. La declaración presenta nuevas pistas sobre las intenciones de Leonor, que dejándose llevar por su odio visceral, pretendía acabar con Mateo cortando precisamente este recurso, o quizá, a instancia de Francisco Contreras y Diego Medina, ansiara acabar con su carrera profesional.

El 22 de junio de 1558 los inquisidores sentenciaron: "que el dicho Mateo de Arratia salga al cadalso como penitente e con una mordaza en la lengua

---

[75] Ibídem.

[76] Ibídem, f. 39v.

e abjure de leví,[77] e que pague quarenta ducados para los gastos del Santo Oficio e en sus quarenta ducados que entren otros doçe ducados que estaban en el primero proceso"[78].

LA HUIDA DE LA CÁRCEL

Si el documento en este punto, recién concluido el segundo proceso, ya tiene enjundia suficiente para constituir una fuente única, excepcional y riquísima sobre los violeros toledanos, a partir de este momento se convierte en un regalo para los amantes de la historia de la vida cotidiana. Los últimos folios describen toda una aventura de la que Mateo fue protagonista, su huida de la cárcel. Nos preguntamos ahora cómo pudo arriesgarse de ese modo, cuando finalmente iba a ser liberado. Quizás el temor a la condena pudo motivarle, pero conociendo su personalidad, no sería descabellado suponer que mientras los inquisidores y demás miembros del tribunal deliberaban, Mateo maquinara su escapada al modo de venganza moral contra las afrentas a las que había sido sometido.

El plan se inició unos días antes de San Juan en la cárcel del "Entrechuelo", donde estaba recluido. Mateo, junto a una galería de presos que parece extraída de cualquier novela picaresca, programó la huida para la noche de San Juan, pensando que era el mejor momento, ya que los familiares del Santo Oficio que los vigilaban, volverían cansados de los toros que solían correrse en Toledo en esa solemne festividad. Sus compañeros se llamaban Marcos de Ulloa, Olavide, Blesa y Gaspar Gutiérrez. Mateo dice en el interrogatorio que la iniciativa partió de Marcos de Ulloa, aunque todo parece indicar que el instigador principal fue él mismo, según veremos[79] .

El 4 de julio de 1558 Mateo fue interrogado tras su frustrada huida. Sorprende cómo en esta ocasión se convirtiera en un narrador minucioso

---

[77] Mediante la abjuración, los procesados renegaban de sus creencias contrarias a la fe católica en un acto público humillante. Hubo varios tipos de abjuración, siendo la de levi la que se aplicaba en los casos leves.

[78] Ibídem, f. 40v.

Un ducado equivalía a 375 maravedíes. Como valor de referencia, el alquiler anual de una casa normal se situaba entre 5.000 y 10.000 maravedís, es decir, entre 13 y 27 ducados aproximadamente. Tomando otra referencia, encontramos en el inventario de Mateo Arratia de 1575 dos vihuelas nuevas valoradas conjuntamente en 1870 maravedís, 2,5 ducados aproximadamente cada una de ellas.

[79] En el AHN, Inquisición, puede consultarse un proceso de fe contra Gaspar Gutiérrez. Archivo Histórico Nacional, Signatura: Inquisición,123, Exp.28 y un proceso contra Marcos de Ulloa por bigamia, Código de Referencia: ES.28079.AHN/1.1.48.6//Inquisición,30,Exp.11.

y detallista, respondiendo locuazmente a cada una de las preguntas de los inquisidores. Esta actitud, tan distante de la que mantuviera meses atrás en los interrogatorios nos hace pensar que intentara devolver de este modo al tribunal todas las ignominias y humillaciones a las que lo sometieron en un afán por demostrar su ingenio y valentía. Inicia su relato de los hechos contando cómo la noche de San Juan, a las doce, llegaron los referidos presos hasta una ventana que caía a las casas de Lope de Rojas, después de haber abierto diferentes puertas y rejas. El primero en subir a esa ventana fue Mateo ayudado por Marcos y Gaspar Gutiérrez. Al encaramarse en la ventana "les puso en mal razón" a sus compañeros, porque habían dejado las puertas abiertas y les seguirían. Después subió a la misma ventana Marcos de Ulloa y dijo que con poco esfuerzo, de sobras se podían ir. Blesa dijo que "por vida de Dios", se podían ir y lo mismo dijo Gaspar Gutiérrez, animándose unos a otros. Sin embargo, "el Olavide", suplicó a Mateo que no los dejara ir y llorando rogaba Mateo: "por amor de Dios que hagays que no se vayan". Mateo, accediendo a las peticiones de Olavide, no los dejó salir y los convenció para entrar de nuevo en la cárcel, volviendo a cerrar todas las puertas para que los familiares no advirtieran nada de lo sucedido, y "ansi, porque este declarante estorbo no se fueron la noche de San Juan". Una vez en prisión los compañeros de Mateo empezaron a presionarle para volver a intentarlo: "andavan siguiendo a este declarante sobre que se fuessen, hasta que el dia de San Pedro, en la noche, se coartaron todos de se yr e se fueron"[80].

Los inquisidores querían averiguar los fallos de seguridad de la prisión y preguntan a Mateo sobre todos los pormenores, dando el preso buena cuenta de cada uno de los pasos que dieron, los mecanismos que diseñó y los materiales que utilizó. Al advertir el fallo de seguridad en la segunda puerta, que no estaba cerrada con llave, los licenciados Briceño y Gutiérrez preguntan a Mateo si habría podido abrirla en el caso de que hubiera estado cerrada con su llave, a lo que Mateo les responde que no, "ni se podria hazer, porque el cordel hera delgado y el trecho sería largo"[81]. En este punto, los inquisidores estaban inquiriendo respuestas para averiguar los controles internos de la prisión, o quizá querían saber hasta qué punto el alcaide se habría implicado en este turbio asunto. Otra cosa que llamó la atención de los licenciados fue la presencia de maderos en el interior de la cárcel. Preguntaron a Mateo sobre ellos. Mateo no solo les habló de su ubicación, sino que dejándose llevar por su buen ojo de violero, les detalló socarronamente sus medidas, "los

[80] AHN, Ibídem, f. 41r.

[81] Ibídem.

troços se miden quartones y de quatro pies cada uno y la tabla hera una ojilla más larga que un hombre"[82].

Prosiguiendo sus pesquisas, los inquisidores no podían dejar de interesarse por el resto de los pormenores, quizá para procurar evitar en el futuro fugas similares, o tan solo por alimentar la curiosidad que les produjo la hábil estratagema de Mateo. Preguntaron entonces cómo habían hecho la soga, así como la procedencia del hilo y demás aderezos que utilizaron al colgarse por la ventana. Su estupor fue mayúsculo cuando Mateo confesara que Gaspar Gutiérrez le compró al alcaide dos maravedís de hilo blanco. Olavide entró en prisión con una sábana que le había dado Melchor Laynez, platero. De esta forma resolverían la negativa de Leonor de llevarle la ropa de cama que Mateo, unos días antes, le había pedido. Deshicieron otra sábana más, cortándola por medio para lograr mayor tirada. Cada mitad de ella la llevaron escondida en las piernas de Gaspar Gutiérrez y Marcos de Ulloa. No olvidó detalles Mateo tampoco en esta ocasión:

> "Con sola la sabana y la manta que hizieron pedaços y con nudos unos a otros, el Marcos de Blesa fizo rollo y las cosio y fue tan largo que aun sobro. Con la sabana deste declarante que avia añadido por si no llegase y por eso la dexaron como sobro y la una pierna se llevo el dicho Ulloa y la que tiene el dicho Gaspar Guttierrez y que a la ventana de arriba por donde se descolgaron atravesaron la dicha raja de la tabla a la que le estava atada la dicha sabana y abiendo bajado a la casa (…) y allaron que estava la puerta principal con cerrojo solamente por de dentro, aunque el postigo della tenia candado por de fuera, e asy se salieron todos quatro juntos hasta el arrabal a la calle de la (…) e que en llegando al (…) que esta en la portada de la calderería se quedaron este declarante y el Marcos de Ulloa que la dicha portezuela rajo. Y quebraron a ella ante los dichos Olavide y Gaspar Gutierrez, para que no fuessen juntos por temor de la inquisición, y solamente hasta que los vieron trasponer"[83].

Sin mediar preguntas, Mateo proseguía su relato, describiendo el ambiente y narrando con detalle lo sucedido durante su escapada. Los inquisidores pudieron comprobar cómo la memoria de Mateo, de la que tanto se quejara durante los interrogatorios era demasiado precisa y Mateo, convirtiéndose ahora en orador incansable apenas daba tregua al notario Agustín Yllán.

Los cuatro juntos llegaron hasta el puente de Alcántara y empezaron a llamar al portero para que abriese, pero había allí un hombre que les dijo que no llamaran, que él ya lo había hecho y que no abrirían hasta que se

---

[82] Ibídem, f. 41v.

[83] Ibídem, f. 42r.

hiciera de día. Los prófugos no esperaron y volvieron al arrabal, a la Puerta Nueva, pero estaba cerrada también, así que intentaron salir por detrás de los alfares, pero estaba muy alto. Siguieron rodeando la ciudad sin encontrar salida y volvieron a San Leonardo. Allí encontraron unos ladrillos por donde pudieron huir de la ciudad.

Los prófugos se dividieron en dos grupos. Uno, formado por Mateo y Marcos Ulloa, y otro por Olavide y Gaspar Gutiérrez. Gaspar y Marcos conocían bien la tierra y por eso encabezaron cada uno de estos dos grupos. Marcos dudaba del éxito de la fuga de Gaspar y Olavide, porque "el Olavide no se sabia menear y se artava a cada paso ni conocía la tierra"[84]. Olavide, según Mateo, no solo estorbó en la huida del día de San Juan, sino que también rehusaba el día de San Pedro. Una vez que llegaron al río, un poco más tarde de la una de la noche, subieron río arriba, bebieron agua en una poza y llegaron hasta la barca de Velilla. Había allí un hombre y le encargaron un pan por ocho maravedís y medio azumbre de vino[85], que les fue a comprar al lugar de Velilla y les dio dos ajos. Con esta compra se les acabó el dinero.

Los inquisidores interrumpen para saber cómo había conseguido el dinero Mateo. Les respondió que al entrar preso, el alcaide Bartolomé Cabello le preguntó si llevaba armas, cuchillos y dineros, y le confesó que traía cinco o seis reales. Un tal Alejo le aconsejó que si los señores inquisidores se los pedían, se los diese. Aquella misma tarde le compró a Alejo una rosca de pan y un cuartillo de vino y huevos, sin que le devolviera nada, ni Mateo se lo pidiera. Con otro real compró un par de zapatos y una libra de pasas. Más adelante prosigue declarando sobre la ruta que Marcos y él tomaron desde Velilla. Subieron por el soto media legua más arriba de donde estaba la barca, y permanecieron allí el jueves, viernes y sábado. Un hortelano los oyó hablando y cantando y los llamó. No querían salir, pero les ofreció pan y vino. Fueron a su cabaña y allí comieron y bebieron, "que lo avian bien menester"[86]. Tras denunciarles, Juan de Yepes, Diego Brasa y otros familiares los detuvieron, y el 3 de julio los volvieron a encarcelar.

Mateo concluyó la larga y precisa declaración pidiendo disculpas por una estratagema que urdió para poder acudir a "deshauziar una tienda que tenía cerrada por no pagar de vazío"[87]. Le encargó al tal Alejo que pidiese audiencia, suponemos que con la sola pretensión de poder salir de la cárcel y resolver ese asunto. No sabemos si Alejo llegó a pedirla, o quizá sobornado

---

[84] Ibídem, f. 43r.

[85] Un azumbre equivalía a poco más de dos litros de vino.

[86] AHN, Arratia, f. 43r.

[87] Ibídem, f. 43v.

por Mateo le dejara salir sin decirlo a los inquisidores. Este asunto debía ser desconocido, ya que no le habían preguntado por él, y Mateo lo contó a iniciativa propia, quizá como definitiva demostración de sus habilidades y su orgullo frente al Santo Oficio. Mateo cerró su monólogo con esta prudente expresión: "que esto es lo que pasa y no otra cosa y que de todo ello le pesa mucho y pide perdón a Nuestro Señor y a los Señores Ynquisidores"[88].

LA SENTENCIA FINAL

Transcribimos a continuación, por su interés, el resumen final que los inquisidores hicieron del proceso:

> "Vista y con diligençia examinando por nos los ynquisidores contra la heretica pravedad y apostasia en esta muy noble cibdad y su arzobispado y cibdad y Obispado de Sigüença, con los obispados de Avila y Segovia de los (...) y diputados por autoridad apostolica, juntamente con el ordinario, un proceso de pleito criminal que ante nos ha pendido y pende a tres partes. De la una el Sr. licenciado Pedro Ortin de Funes, promotor fiscal de este Santo Oficio, actor acusante y de la otra reo acusado Mateo de Arratia, violero, vecino de Valladolid, que presente esta, contra el qual fue avida ynformacion en este Santo Oficio que a cierto proposito, con enojo, se avia asido las barvas y dijo siete u ocho veces a reo no creo en Dios y descreo de Dios y que estando jugando avía dicho mas de otras seys veces no creo en Dios y pese a Dios y por vida de Dios, sobre lo qual fue traydo a este Santo Oficio y fue acusado en forma y hergo con el su processo hasta estar con el uso del dicho proceso y estando en este estado, sobrevino más informaçion contra el dicho Mateo de Arratia, de que diziendo una persona sobre la Santísima Trinidad, Padre e Hijo y Espíritu Santo son tres personas y un solo Dios verdadero, a el me doy y me ofrezco, el dicho Mateo de Arratia avia dicho que la dicha persona que lo dezia que conjuraba diablos y que era conjurador de los diablos y que por vida de Dios asi mas le oya [*sic*; oía] aquellas palabras delante del ni de la gente, que le avia de dar una cuchillada por que se acordase del.
>
> Ytem, que dizendo una persona que queria yr a misa a ver a Dios y ver alli el Santisimo Sacramento del Altar, el dicho Mateo de Arratia avia dicho que ally estaba Dios en una tabla pintada que no era menester yr a misa y replicandole la dicha persona que alli estaba Dios pintado en una tabla y que en la Yglesia le veía en la hostia consagrada en vivo y resuçiptado, a lo qual el dicho Mateo de Arratia avía tornado a dezir tanto está en esta tabla como alli, diziendolo por el santíssimo sacramento que las imágenes pintadas y reprehendiéndole una persona, respondó el dicho Mateo de Arratia que cada uno manda en su casa.

[88] Ibídem.

> Ytem, que dizen de una persona que se confesase, el dicho Mateo de Arratia avía dicho por vida de Dios,que me tengo de confesar con mi amiga y con los arboles del campo y la penitencia que me dieran será que haga tal cosa a mi amiga, declarándolo por palabras torpes y sucias, aunque fuese Jueves Santo y de aver dicho muchas vezes por vida de Dios y encomendándose a los diablos diciendo satanás y bercebú venid todos y llevame.
>
> Ytem, que diziendo cierta persona al dicho Mateo de Arratia que toviese paçiençia en çierta cosa, que Dios hera misericordioso y todo lo perdonava haziendo los hombres lo que deven como cristianos, el dicho Mateo de Arratia avía dicho que aunque Dios no le perdonase no se le dava un maravedí sino que el diablo le llevase visiblemente.
> Ytem, que el dicho Mateo de Arratia avía dicho a una persona, por vida de Dios, que me lo aveys de pagar algún tiempo, aunque esteys abraçado con el altar que os tengo de dar de puñaladas.
> Ytem, que el dicho Mateo de Arratia como hombre que se queria quedar sin castigar los delitos que le tenia acusado quebrato las carçeles del Santo Oficio y huyo dellas y dio favor y ayudo para que otros se fuesen"[89].

A continuación, los inquisidores, añadieron algunos folios comentando con gran pormenor cada uno de los delitos cometidos por Mateo y finalmente fallaron:

> "Fallamos el promotor fiscal deste Santo Oficio, no aver provado su intençion contra el dicho Mateo de Arratia, para que el susodicho deva ser declarado por erege, puesto que las propusiçiones y blasfemias son ereticas por lo qual si el rigor del Sr. obieramos de seguir, le pudieramos castigar mas gravemente, pero usando con el de misericordia, atento a la calidad de su persona y que es moço y otros justos respetos que a ello nos mueven, le mandamos que salga al presente a vista con los otros penitentes, en cuerpo sin çinto y sin bonete, y con una mordaza a la lengua, e una vela de cera en la mano y alli le sea leyda esta nuestra sentencia publicamente. Abjure de levi en forma de vida de Dios y despues de la vista, le sean dadas çien açotes por las calles publicas acostumbradas, porque quebranto de las carçeles de este Santo Oficio y se fue dellas y dio favor y ayuda para que otros se fuesen con el y haga y cumpla las otras penitencias y cosas que por nos seran ympuestas y (…), so pena de ympenitente y por esta nuestra sentencia difinitiva, así lo pronunciamos y declaramos en estos escriptos y por ellos por tribunal se den
> El licenciado Don Diego Ramírez,
> El licenciado Briceño
> R. de Mendoza, doctor"[90].

---

[89] Ibídem, f. 44v.

[90] Ibídem, f. 47r.

La sentencia fue pronunciada en Toledo el 7 de agosto de 1558, en el cadalso de la plaza de Zocodover. Mateo abjuró en presencia de Alonso de Córdoba, corregidor de Toledo, Francisco de Rojas, alcalde mayor, otras muchas personas y los notarios Francisco López y Agustin Yllán. Se ejecutó el 8 de agosto, recibiendo Mateo los cien azotes públicamente por la ciudad, acompañado de Juan Ruiz Davila, alguacil del Santo Oficio y los notarios. El 11 de agosto el licenciado Francisco Briceño, inquisidor, condenó a Mateo Arratia al pago de cuarenta ducados de oro en el plazo de nueve días, "e el dicho Arratia no dixo nada"[91].

RESUMEN DE LOS HECHOS E INFORMACIONES DE INTERÉS SOBRE ALGUNOS VIOLEROS TOLEDANOS

Mateo Arratia nació en Valladolid en 1533, hijo del violero vizcaíno afincado en Valladolid Pedro Arratia e Inés Zapata. A lo largo de los dos procesos, se deja clara su condición de cristiano viejo e hidalgo, reconocida por los propios inquisidores, al rebajar su pena y considerar la atenuación de lo contenido en la sentencia en atención a la "calidad de su persona". Se casó en Valladolid a los 16 años de edad con Leonor Beltrán, teniendo ella tan solo 13. Poco después marcha solo a Toledo, a la edad de diecisiete años, más o menos, quizá ya con el título de oficial, concluido el aprendizaje con su padre. En 1554 aparece documentado por primera vez, gracias a la denuncia interpuesta por Juan Delgado y Marta Ruiz, La Piçana. Entonces trabajaba como oficial en el taller de Juan de Portillo con veintidós años de edad. Suele acudir regularmente a comer a una taberna, o ventorro, regentado por Juan Delgado y La Piçana, mujer de sesenta años muy denostada por muchos testigos. A veces, en el comedor, Arratia pretende comer en la misma mesa que ellos y al ser rehusado, se enoja y blasfema reiteradamente. Es acusado por Juan y la Piçana y condenado por herejía, siendo torturado y confiscándosele todos sus bienes.

Tras el proceso, Arratia reanudó sus visitas al ventorro y conoció a una de las doncellas que trabajaban allí, María de Yébenes, con la que mantuvo relaciones sexuales y Juan le acusó de "violar su virginidad". Mateo apeló en Valladolid por considerar que las relaciones eran consentidas, sin que sepamos el resultado, pero entre tanto, por este motivo ingresó en prisión, donde permaneció ocho meses. Arratia y Juan discutieron y llegaron a amenazarse de muerte. En uno de estos encuentros, Juan rehusó enfrentarse y acudió al Corregidor a denunciar a Mateo.

[91] Ibídem, f. 47v.

Mateo se independizó del taller de Juan, empezando a trabajar en uno que alquiló a Juan Morales, "violero portero de la Sta Iglesia". Conoció a varios violeros jóvenes y estableció amistad con alguno de ellos, especialmente con Yuste de Aguilera, Francisco de Contreras y Diego de Medina. La convivencia diaria con María Tofiño, en el taller de su esposo, el maestro Portillo, había generado una relación amorosa que se prolongaría durante años y se oficializaría posteriormente con su matrimonio.

En agosto de 1557, tres años después de abrirse el caso, Mateo es acusado por el promotor fiscal Ortiz de Funes de herejía.

Mateo y Leonor, pese a haberse casado en 1549, se mantienen separados. Leonor se había quedado en Valladolid y Mateo permaneció en Toledo. Tras la muerte de su padre, Mateo obtuvo un permiso de la inquisición de seis meses para acudir a Valladolid a repartir la herencia con sus hermanos. Durante la navidad de 1557 y días sucesivos, Leonor y Mateo discuten con frecuencia y en enero de 1558 marchan juntos a Toledo, acompañados por el sobrino de Leonor, Francisco Caravajal. En esta ciudad viven en la misma casa que otros dos violeros amigos, Francisco Contreras y Diego Medina. Francisco, unos meses después, se casó con Mari Mexía.

Leonor, al llegar a Toledo, conoce las anteriores andanzas de Mateo y se entera de la relación que mantenía con María Tofiño. A la vez entabla amistad con Francisco, Mari y, sobre todo, Diego. Un día Mateo encuentra a Leonor y Diego comiendo en el mismo plato y con su espada le da a Diego una cuchillada en la cara. Leonor entra en cólera y espera la sentencia de la primera causa, emitida el 15 de febrero, pero al conocerla no le satisface y antes de que se hiciese oficial intenta modificarla, compareciendo el 23 de febrero acusando a Mateo de hereje. En aquellos días tormentosos, en los que se sucedían violentas discusiones entre ambos, María convence al antiguo amigo de Mateo, Francisco, para que comparezca y corrobore las denuncias de María.

Mateo entra en prisión y allí presta dinero a algunos presos. Al tener dificultad para recuperarlo, les amenaza y ostensiblemente conjura a los demonios. Entre tanto Leonor Beltrán sigue convenciendo a Mari Mexia, esposa de Francisco, y a Diego Medina para que se sumen a su plan de descrédito atestiguando contra él.

Durante todo el proceso Mateo demuestra gran fortaleza y sobrelleva los interrogatorios con mucho ánimo. Los inquisidores lo someten en varias ocasiones a tormento, pero apenas consiguen ningún resultado, ya que nunca reconoce abiertamente todo lo contenido en las acusaciones. En paralelo mantiene una paradójica estrategia, confesando hechos y dichos que eran

desconocidos por los inquisidores y manifestando una actitud chulesca que les irritaba.

A lo largo de los dos procesos aparece ante nosotros un ser blasfemo, irreverente, celoso, violento, muy interesado por el dinero. Mateo habla de sí mismo como un hombre soberbio, desarreglado en el beber y en el comer. Pero una segunda lectura nos muestra un Mateo ingenuo, que muerde el anzuelo que Leonor le pone cuando en una reunión de amigos le consigue encolerizar para que profiriese todo su nefando repertorio de blasfemias y manifestaciones antirreligiosas. Las dotes sociales que demuestra Mateo al organizar a un grupo de presos y lograr liberarlos vienen a sumarse a su compleja y conflictiva personalidad, en la que, como buen violero, no faltaron las habilidades mecánicas que le permitieron diseñar un plan de fuga exitoso, abriendo varias puertas y rejas.

Gracias al proceso conocemos cinco nuevos violeros de los que no teníamos noticia hasta la fecha. Pedro Arratia, padre de Mateo Arratia, hidalgo, casado con Inés de Zapata, violero vizcaíno afincado en Valladolid, murió en 1558. Gregorio, tío de Mateo, marcador violero. Yuste de Aguilera padre, nacido en 1533 y que mantuvo una estrecha relación personal con Mateo Arratia, al que conocía desde 1547; tuvo un hijo, al que bautizaría como Yuste, que entraría como aprendiz en el taller de Mateo en 1573, apareciendo en este contrato como "doctor" y no como violero. Diego de Medina, hijo, nacido en 1528; seguramente era hijo de otro violero llamado también Diego y aparece como violero unas veces, otras como "maestro de tañer" y en otras como "maestro de mostrar dançar"; sería hermano de los violeros Baltasar y Gaspar de Medina, que era también maestro de música.

El documento aporta datos biográficos desconocidos hasta ahora sobre otros violeros. Por él conocemos la fecha de nacimiento de algunos, como Luis de Ayllón (1524), Baltasar de Medina (1534), Juan de Tofiño (1530) y Bernal de Medina (1506), así como la noticia de que Guadalupe aparece en 1554 en el taller de Juan de Portillo y allí discute con Mateo Arratia. Nos desvela también la formación complementaria de algunos jóvenes violeros toledanos. Desde la perspectiva historicista habitual, viene entendiéndose que los artesanos, en general, recibían un conjunto de saberes eminentemente prácticos, adquiridos en el taller de sus maestros, durante su aprendizaje. Esta realidad indiscutible, no obstante, debe ser matizada. Precisamente, una de las mayores aportaciones de este documento es la constatación de la compatibilidad de dos actividades económicas en paralelo entre algunos de estos violeros, precisando cada una de ellas una formación independiente. Así, Yuste, aprendiz de violero en el taller de Portillo, quizá sea el doctor Yuste de Aguilera que le encomendaría a Mateo el aprendizaje de su hijo.

Francisco de Contreras era violero y, a la vez, "maestro de niños", "maestro de muchachos", o "maestro describir e leer"[92]. Ambos habrían aprendido sus otros oficios complementarios a la vez que el de violero. Diego de Medina compaginaba su actividad de violero con la de profesor de música y danza, apareciendo unas veces como "maestro de tañer" y en otras como "maestro de mostrar dançar". Su hermano, Gaspar, era también violero y maestro de música. Diego y Gaspar, al formarse en el taller de su padre, el violero Diego Medina, habrían gozado de una mayor libertad de horarios al no tener el compromiso habitual de desempeñar las tareas serviles que se exigían en las cartas de aprendizaje. Puede que incluso su propio padre los hubiera formado en la música y la danza.

Pero ¿hasta qué punto este grupo de amigos puede ser representativo dentro del conjunto de violeros toledanos y españoles?, o, ¿no son, por el contrario, más que un microcosmos puntual y aislado que no puede extrapolarse como indicador? Veinticinco años antes, en la ciudad de Zaragoza, Miguel Terradas, como veíamos, enseñaba a Ybrahem Mofferriz a construir vihuelas y a tañerlas[93], un caso más en el que encontramos una clara vinculación entre la construcción de los instrumentos y su interpretación. Miguel Terradas, a través de su inventario, aparece ante nosotros como un hombre culto, con obras de arte entre sus pertenencias y objetos suntuarios, amante de la música, los instrumentos musicales y los pájaros. El mismo Mahoma Mofferriz, el famoso "moro de Zaragoza", probablemente padre de Ybrahem, era considerado como un hombre cultivado en el ambiente cortesano de Fernando el Católico y llegó a ser nombrado alcalde de la Aljama de la Morería de Zaragoza. Años más tarde otros violeros destacaron por sus inquietudes culturales e intelectuales, como por ejemplo Antonio Hidalgo y su mujer Francisca Polanco, hija del violero Juan de Polanco, muy comprometidos con la educación musical de sus hijos.

---

[92] "La reglamentación del horario-trabajo de los maestros había de guardar regulación con la profesionalidad, dedicación y tipo de contrato al que estaba vinculado el maestro. En la enseñanza pública ya se había generalizado por esta época el horario lectivo de tres horas por la mañana y dos por la tarde, con cambios de horario para verano e invierno, y unas cortas vacaciones en el tiempo de la canícula, aunque el santoral otorgaba con generosidad días festivos a maestros y alumnos. El grupo de maestros que envía un memorial al Rey en 1588 justifica las seis horas de trabajo por comparación a los señores de los Consejos y además insiste en la obligación de poner tableros en la puerta de las escuelas donde se indiquen materias, horarios y tasas de la enseñanza". Delgado Criado, Buenaventura: *Historia de la Educación en España y América, vol. 2. La educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Ediciones SM, 1994, pp. 188-189.

[93] AHPZ, 1515, folios 42-43, Notario Juan de Aguas, citado por Calahorra, Pedro: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Vol. 2. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, p. 338.

RELACIONES PERSONALES Y PROFESIONALES ENTRE VIOLEROS

El proceso inquisitorial contra Mateo Arratia constituye, sin lugar a dudas, el mejor documento con el que contamos hasta ahora para conocer la relación personal y profesional entre los violeros toledanos que convivieron a mediados del siglo XVI, precisamente en el momento de mayor esplendor de la violería en esta ciudad. Las noticias biográficas sueltas previas publicadas hasta el momento, tras la lectura de este texto, cobran mucho más sentido al quedar entrelazadas, perfilándose un mapa que nos permite otear con cierta nitidez el ambiente de los talleres y acercarnos a sus ocupantes.

La inmensa mayoría de los testigos que desfilan por los interrogatorios son violeros. Queda claro así, ya desde el principio, que los inquisidores recurrieron a ellos en primera instancia, dando por segura la estrecha relación personal y profesional que mantenían. De todos los interrogados el único que parece distanciarse es Bernal de Mena, que era el violero de más edad con 52 años, un poco alejado generacionalmente del resto, pero ni siquiera negó conocerle, sino tan solo ignorar las preguntas y no haberle contratado nunca. De algún modo, la respuesta de Bernal viene a corroborar las habituales relaciones profesionales entre talleres diferentes, ya que Mateo, durante su período de oficialía, anterior a su independencia como maestro, había pertenecido al de Portillo. Quizá la diferencia de edad entre Mateo con otros violeros mayores, como Portillo o Guadalupe, por ejemplo, sería el motivo por el que los inquisidores no los llamaran a declarar, pese a que Portillo había sido su maestro durante años. Es reseñable, no obstante, el episodio acaecido en su taller, cuando Mateo y Guadalupe discuten amargamente y el joven violero profiere alguna expresión blasfema. Lástima que no podamos saber el motivo de esa disputa, quizá surgida como consecuencia de la interpretación personal de ciertos procesos constructivos o del uso de unos materiales u otros, o por cuestiones relacionadas con cualquier aspecto de la violería. Mateo se atrevió a discutir con un gran maestro como Guadalupe, pero sus osadías no quedaron ahí, ya que algunos compañeros, como Luis de Ayllón dirían más tarde que era soberbio, algo que el mismo Arratia reconocería abiertamente.

Todos los interrogatorios se iniciaban con una pregunta sobre el tiempo desde el que los violeros conocían a Mateo. La mayor parte, en 1554, respondieron que desde cuatro o cinco años, menos Yuste, que lo conocía desde 1547. Este indicio es importante y se suma a otros en los que se advierte una relación muy cercana entre ambos, muy posiblemente motivada en el hecho de que hubieran coincidido desde el principio en el taller de Portillo. De ahí, que Yuste fuera quien mejor le conocía y podía dar testimonios más precisos

y esclarecedores a partir de los cuales podemos averiguar el resto del entramado social en el que se desenvuelve Mateo.

Serán, precisamente, las declaraciones de Yuste las que nos esbocen un segundo núcleo de amistad de Mateo, en este caso, integrado por Francisco Contreras y Diego de Medina. El primero aparece como más íntimo, compañero de juergas y, a la vez colaborador en negocios, llegando a prestarle dinero. Es interesante este dato en el que vemos cómo dos violeros jóvenes, que en principio mantenían relaciones de competencia entre sí, colaborasen de este modo. Pero esta magnífica relación, en ocasiones, desembocaba en discusiones monumentales en las que se insultaban agriamente. Mateo acusaba a veces a Francisco de tomar cosas de su tienda, o se deshonraban mutuamente llamándose sucios y borrachos, aunque luego hicieran las paces y mantuvieran su estrecha amistad, según testimonio de Juan de Tofiño. Tras la boda de Francisco y Mari Mexía, en 1555 y la llegada de Leonor, a principios de 1558, Mateo y Francisco llegan a enemistarse profundamente y Francisco se convierte en cómplice de la trama de Leonor, mediante la cual quería acabar con la actividad profesional de Mateo.

Muy amigo de Mateo también aparece en un principio Diego de Medina, que vivía en la misma casa que Mateo y Francisco, pero su relación no es tan estrecha como la de Yuste o la de Francisco. Aunque Mateo solía comer y beber con Diego, manteniendo buen trato con él, tras la llegada de Leonor y la amistad que establece con ella Mateo llega a agredirle y lo hiere en la cara con su espada. Diego se sumará al círculo íntimo de Leonor respaldando su acusación.

El resto de los violeros, aunque aparentan neutralidad, suelen apoyar a Mateo con la excepción de Luis de Ayllón, que mantiene cierta simpatía hacia Francisco de Contreras. De nuevo observamos una relación, si no del todo cordial, al menos sí fluida entre ellos, en la que no se advierte rivalidad profesional. No aparecen expresiones de descrédito, a excepción del comentario de Luys de Ayllón, cuando dijo que creía que era un hombre soberbio y no tan buen cristiano por el trato que le daba a Leonor.

Los pocos talleres localizados estaban muy céntricos, en el entorno de la catedral. No advertimos tensiones entre ellos ni celos profesionales, aparte de los roces y discusiones antes mencionados. Unos violeros alquilan talleres a otros con normalidad, como Morales, que arrienda una de sus tiendas a Mateo; Juan del Portillo ocubaba un espacio en la tienda de Diego de Medina (padre del Diego amigo de Mateo); Francisco de Tofiño (posible padre de María), comparece como garante de Juan de Portillo en una operación mercantil; Pedro Tofiño, cuñado de Mateo, evalúa el contenido de su taller, tras la muerte de su hermana; etc.

No tenemos noticias de la trayectoria de Leonor después del proceso, pero a todas luces moriría pronto, porque Mateo casaría en segundas nupcias con María Tofiño, tras la muerte de su primer marido, Portillo. Mateo entraría así en una de las familias más castizas de violeros toledanos, los Tofiño[94]. María concurriría al matrimonio con un hijo, al menos, Diego del Portillo, nacido en 1555[95], y aportaría el taller de Juan, lo que ayudaría sin duda a remontar la maltrecha economía de Mateo y contribuiría a restañar su deterioro público.

En definitiva, los violeros toledanos constituyen un grupo cerrado, aparentemente bien avenido y entrelazado por vínculos familiares. Dentro de él, Mateo, aun bien considerado en general, representa un elemento discordante.

¿MARGINALIDAD SOCIAL O DISIDENCIA EN ARRATIA?

Mateo Arratia es un caso singular, una personalidad bien diferenciada. No podemos considerar su comportamiento como el de un "violero típico". Desde la mirada de los demás, Arratia aparece como un hombre distinto, y las actitudes aparentemente asociales de su juventud contrastan con la posterior pujanza de su taller, en el que veinte años más tarde aparecían materiales, enseres, herramientas e instrumentos de gran valor. La situación de desprestigio y la ruina económica en la que lo sumió la condena, en otros casos, pudieran haber sido determinantes para sellar su fracaso, pero, pese a todo, Arratia compensaría su exclusión con sus habilidades sociales y maestría como violero. Representa un caso de movilidad inusual en la sociedad de su época, caracterizada por un encasillamiento muy difícil de superar.

Por la coincidencia cronológica entre los hechos y la publicación del *Lazarillo de Tormes* (1554), no podemos dejar de comparar, de algún modo, la trayectoria de Mateo con algunos personajes literarios de la picaresca. A diferencia de ellos, Arratia no tiene problemas de alojamiento y manutención, gracias a su salario como oficial, que le permitía incluso la licencia de acudir a comer regularmente al ventorro de la Piçana. Pero, a la vez, Mateo se desenvolvía cómodamente entre los ambientes más bajos, no teniendo dificultad alguna en comunicar con ladrones, herejes, bígamos y otros delincuentes menores encarcelados, incluso demostrando habilidades para convencerles al organizar una escapada de la cárcel, o incluso siendo capaz

[94] Algunos violeros de apellido Tofiño, fueron: Francisco (1533, 1542, 1549); Juan (1563); Pedro (1575, 1587, 1599). Romanillos y Harris, *The vihuela*, pp. 401 y 402.

[95] Ibídem, p. 311.

de volver a encerrarlos cuando ya estaban a punto de salir. Pese a todo, no podemos hablar de que Mateo perteneciera a la marginalidad, ni aun incluso después de su condena, de la abjuración pública, o de su ruina económica.

El recorrido individual de Mateo se apoya en la pertenencia al grupo social de origen, un encasillamiento definitivo con el que se vincula por su relación económica, por la pertenencia a una identidad laboral, reforzada por su integración en una familia prestigiosa dentro del oficio, la de su nueva mujer. Su misma condición de hidalgo, cristiano viejo, la "calidad de su persona", con la que los inquisidores definen su status, había sido ya definitiva para atenuar su castigo y, después, evitar un descenso social insuperable.

No podemos, por lo tanto, considerar a Mateo Arratia como una persona socialmente excluida, pero ¿estamos frente a una mentalidad divergente? En las confesiones Arratia utilizaba un lenguaje con rasgos similares a ciertas sensibilidades o mentalidades comunes a otros personajes del Toledo del siglo XVI estudiados por Caro Baroja, por ejemplo[96]. Las expresiones blasfemas de Mateo, "pese a Dios" y "reniego de Dios", eran habituales en el siglo XVI[97]. Encontramos muchos ejemplos en procesos inquisitoriales similares.

---

[96] Caro Baroja nos habla de un clérigo que vivía amancebado con una tal Juana de Vargas y que estaba enviciado con la caza. Fue procesado por la inquisición y penitenciado en 1558 y tenía por costumbre blasfemar con estas mismas expresiones "pese a dios y reniego de dios… En su posada que dezia con yra e henojo e porq lo tenya de costumbre pese a dios y rreniego de dios e de quyen le pario, e de quien le hizo". Caro Baroja, Julio: *Los judíos en la España moderna y contemporánea. Vol. I*, Madrid, Istmo, 2000, p. 385.

[97] Las Ordenanzas Reales de Castilla tomaban medidas contra los hábitos blasfemos, Díaz de Montalvo, Alonso: *Ordenanzas Reales de Castilla, recopiladas y compuestas por el doctor Alonso Díaz de Montalvo, glosadas por el doctor Diego Pérez, Cathedrático Cánones en la muy ilustre Universidad de Salamanca*, t. III, Madrid, 1780, Libro VIII, Título VIII, p. 214:

> "…non sean osados de decir descreo de Dios ni despecho de Dios ni malgrado aya Dios ni ha poder en Dios ni pese à Dios. Ni lo digan de nuestra Señora la Virgen María, su Madre, ni otras tales ni semejantes palabras que estas susodichas en su ofensa &
>
> Y en la curia de Toledo, celebrada en el año 1515, confirmada en la curia de Madrid de 1528, se añadió que porque muchos hombres y mugeres tienen en costumbre de jurar por vida de Dios y no ha poder en Dios y no creo en la Fè de Dios y de voto à Dios y otros juramentos feos en desacatamiento de nuestro Señor Dios y porque à nos mas que à otra persona alguna conviene bolver por su honra y poner remedio en ello, mandamos y defendemos que ninguna ni algunas personas de qualquier estado ó condición que sean de más de las palabras contenidas en la pragmática suple prima Regum Catholicorum de los Catholicos Reyes nuestros señores padres y abuelos dada en Valladolid, no sean osados de jurar ni decir Por vida de Dios ni no ha poder en Dios ni de voto à Dios ni no creo en la Fé de Dios ni jurar por otro ninguno de sus santisimos miembros so pena que qualquiera persona que lo dixere por la primera vez que caya è incurra en pena que sea preso y esté en prisiones un mes y por la segunda que sea desterrado del lugar donde viviere por seis meses y más, que pague mil maravedís partidos en tres partes la primera para el que lo acusare y la otra para el que lo sentenciare y la otra para los pobres. Y por la tercera vez le enclaven la lengua salvo si fuere escudero o otra persona de mayor condición que la pena sea un año de destierro y dos mil maravedís conforme à la dicha pragmática la qual dicha pena sea ansi executada en su persona y bienes dicit persona".

Del mismo modo, otras como "descreo de Dios" resultaban perfectamente correspondidas con severas multas y castigos, incluyendo el destierro. Los doce ducados impuestos como multa en la conclusión del primero de los procesos eran los que habitualmente se imponían a los blasfemos, aunque ya, en este momento, se le declarara herético. Lo tuvo peor tras la navidad de 1557, cuando se reencuentran Mateo y Leonor.

En Valladolid, tras varios años de estar distanciados, surge pronto la discordia. Se produce un choque entre la irreverente actitud de Mateo y la exaltada devoción tradicional de Leonor. Mateo es capaz de acusarla de conjuradora de los demonios cuando está rezando a la Santísima Trinidad. Sería el primer motivo de alarma serio para los inquisidores, pero Mateo, escurridizo, justifica su actitud en el excesivo gasto de carbón en el brasero y más adelante, diría que estaba riendo con ella, de este modo intentaba convertir el indicio herético en una simple blasfemia. Sin duda, en el interior de un ambiente doméstico, este tipo de expresiones serían frecuentes y es difícil suponer que Leonor, de haberse escandalizado realmente, no hubiera interpuesto su denuncia en Valladolid sino en Toledo, evitando así para ella un viaje incómodo. Queremos entender que el conflicto profundo existente entre ambos no sólo radicaba en el contenido de la acusación de Leonor, sino en una seria incompatibilidad personal y en la infidelidad de Mateo.

Si acusa a Leonor de conjuradora de los demonios, más adelante será él mismo quien los invoque en varias ocasiones en actos ostentosos frente a los demás presos de la cárcel. Es entonces cuando aparece el Arratia más oscuro, casi nigromante, según la definición de este término que hiciera Ciruelo:

> "Es luego la magia o nigromancia aquella arte maldita, con que los malos hombres hazen concierto de amistad con el diablo, y procuran de hablar y platicar con el, para le demandar algunos secretos, que les resuelve, y para que les dè favor y ayuda para alcançar algunas cosas, que ellos dessean"[98].

Es entonces cuando los inquisidores se muestran más hostiles con Arratia, desplegando todas los mecanisnos de persuasión, pero en ningún caso

---

Se teorizó mucho sobre la clasificación de las blasfemias en hereticales y las que no contenían error contra la fe, las expresiones comunes "pese a Dios" y "por vida de Dios", no solían ser entendidas como heréticas. Merece ojear algunos párrafos curiosos sobre estas clasificaciones, en Ledesma, Pedro, *Segunda parte de la summa, en la qual se summa y cifra todo lo moral y casos de conciencia que no pertenecen a los Sacramentos, con todas las dudas, con sus razones brevemente puestas*, Zaragoza, 1611.

[98] Ciruelo, Pedro: *Tratado en el qual se repruevan todas las supersticiones y hechicerias: muy util y necesario a todos los buenos Christianos zelosos de su salvación*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1628, p. 44.

llegan a ver en estas manifestaciones ninguna práctica nigromante, aunque le declaran en varias ocasiones "conjurador de diablos"[99].

Mientras la estrategia de Arratia siempre es intentar reducir la gravedad de sus actos, convirtiendo los hereticales a los ojos de los inquisidores en meras blasfemias producto de su enojo, o *fallo de lengua*, como dice en varias ocasiones, Leonor, por el contrario, considera cualquier comportamiento divergente de Mateo como el fruto de su pecaminosa y hereje voluntad. En esta disyuntiva los inquisidores intentan esclarecer la verdad en sus largos interrogatorios. Otros asuntos que complican demasiado a Mateo, considerados por los inquisidores como hostilidades contra el sacramento de la confesión, son la acusación de no permitir confesarse a Leonor, confundir la presencia de Dios en la imagen con la de la hostia consagrada y no acudir él mismo a hacerlo en Jueves Santo en la iglesia, sino ante los árboles del campo.

Mateo negará hasta el agotamiento todas estas acusaciones, excepto la relativa a la imagen, pero intentando aminorar su gravedad, cuando diferencia la presencia divina en la hostia, por esencia, de en la imagen, por representación. En el fragor de las discusiones Mateo se burla de Leonor, diciéndole que se confiesa en los árboles del campo para regodearse de su relación con María Tofiño, y Leonor convierte esta declaración en una nueva prueba de su herejía. De nuevo aparece aquí el Arratia provocador, disidente, que se burla del propio sacramento de la confesión. En este punto, los inquisidores eluden entrar en la cuestión de las relaciones extramaritales de Mateo y ni siquiera se interesan por la personalidad de su amante, pero al parecer, los tribunales estaban saturados de casos similares, como dice Dedieu, quien localizó en Toledo en la década 1550-1560 un número ingente de casos relacionados con relaciones sexuales fuera del matrimonio[100].

El lenguaje de Mateo se enmarca en un contexto social en el que estaba muy extendido, bien estudiado por Redondo. Además de detenerse en otras características de la visión popular de la religión y lo sagrado, este historiador de la cultura advierte cierta oposición entre el pueblo llano a la religión impuesta, por su vinculación a los intereses clericales y de los grupos socia-

---

[99] Sebastián Cirac Estopañán reunió varios de los conjuros habituales a partir de casos recogidos en Toledo y Cuenca. Apelar a los demonios de la forma que lo hacía Arratia era habitual en este tipo de invocaciones. Estopañán, Sebastián: *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueve (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 123-124. Al respecto, ver también Lara Alberona, Eva: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2010.

[100] Dedieu, Jean Pierre: "El modelo sexual: la defensa del matrimonio cristiano", en Bennassar, Bartolomé: *Inquisición española: poder político y control social Barcelona*, Barcelona, Crítica, 1981, pp. 270-295.

les dominantes, pero asocia esta sensibilidad fundamentalmente al campesinado iletrado que desconocía las bases doctrinales del catolicismo[101]. En el caso de Arratia no se dan estas circunstancias. Hablamos de una persona ilustrada que sabe rebatir a los inquisidores inteligentemente y cuenta con una formación por encima de la media, adquirida primero en el ambiente urbano de Valladolid, y Toledo después. Por otro lado, el comportamiento y el lenguaje de Arratia están cercanos a los tipos antes mencionados estudiados por Caro Baroja, netamente urbanos[102]. No se trataría tanto de que esa cultura extendida perteneciera a ámbitos rurales o urbanos, sino a estratos sociales concretos, cuestión que dejamos para mayores profundidades a los estudiosos de las mentalidades.

Bennassar recoge 644 casos de procesos de blasfemias, que no son más que una muestra de todas las encausadas y, obviamente, un pequeño reflejo de las pronunciadas y no denunciadas[103]. Pero el caso de Mateo difiere y llega a preocupar, quizá porque los inquisidores temieran que detrás se escondiera una amenaza latente de mayor transcendencia. La mayor parte de los procesos inquisitoriales publicados por causas similares son mucho más breves y se resuelven pronto. El caso de Mateo exige una gran dedicación, requiriendo una larga sucesión de interrogatorios. Los inquisidores encuentran paradójico su comportamiento y no pueden entender su significado profundo, en definitiva temen su posible trasfondo. Desde nuestra perspectiva actual resulta igualmente difícil de entender. Mateo entra en una dinámica casi autodestructiva y aun siendo consciente de las consecuencias que la reiteración de las blasfemias, conjuros y manifestaciones pseudo he-

---

[101] Redondo, Agustin: "La religión populaire espagnole au XVI siècle: un terrain d'affrontement", en C*oloquio Hispano-Francés. Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1986, pp. 329-368; *Revisando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias* (Acta salmanticensia. Estudios filológicos, 314), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 329-369.

[102] Ginzburg, en su exitosa obra sobre la vida del molinero Domenico Scandella, llamado Menocchio, a partir de un proceso inquisitorial que tuvo lugar a finales del siglo XVI, propone una clara delimitación entre la cultura de las clases dominantes y la cultura artesana y campesina. Menocchio, que predicaba su peculiar visión del cosmos, murió en la hoguera en 1601. Salvando las distancias entre Arratia y Menocchio, encontramos algunas similitudes curiosas, como cuando Menocchio reconocía que "ir a confesarse a los curas y frailes es como ponerse delante de un árbol, aunque luego puntualizó: "Si ese árbol supiese hacer saber la penitencia, ya bastaría; y si algunos hombres van a los sacerdotes es por ignorar la penitencia que hay que hacer por los pecados hasta que se la enseñan , que si la supieran, no necesitarían ir, y aquellos que la conocen no necesitan ir". Ginzburg, Carlo: *El queso y los gusanos, El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Ediciones Península, 2015.

[103] Benassar, *Inquisición española*.

réticas le ocasionarían, lejos de silenciarlas las abunda. Su persistencia alcanza el clímax a finales del mes de junio de 1558, cuando precisamente iba a emitirse la sentencia, organizando la huida de la cárcel. Tras ella presume manifiestamente de sus habilidades, como muestra de un orgullo que vuelve a lanzar contra el estupor de los inquisidores.

Tras todo esto, Mateo no parece esconder ninguna propuesta religiosa alternativa. Las habilidades de una Leonor cegada por las ansias de venganza y el despecho llegaron a conseguir convencer a los inquisidores. Sin embargo, el comportamiento de Mateo era de base psicológica y no moral o filosófica, aunque no falten sutiles muestras de una desavenencia permanente con el dogma, que en otros momentos surgen descontroladamente, tras abusar de la bebida o impetuosamente, arrastrado por la ira.

¿Hasta qué punto puede interesarnos esta biografía en particular? Es bien cierto que Arratia no representa al oficio en su conjunto, ni siquiera al grupo de los violeros más ilustrados, dentro del gremio, pero los casos particulares pueden aportarnos el necesario contrapunto a las visiones meramente cuantitativas. Además, los violeros, como otros muchos artesanos, desarrollaban sus saberes y los transmitían de forma oral, no reflejando por escrito apenas más documentación que la relativa a la organización del gremio, reducida a las ordenanzas y pocas noticias más. Junto a los datos biográficos de los registros parroquiales, testamentos u operaciones mercantiles elevadas a público, pocas más informaciones escritas conservamos. Un ejemplo como el de Arratia es excepcional, representa la disidencia en multitud de aspectos controlados por la jerarquía eclesiástica, y es de suponer que las normas de la corporación no supusieran demasiado obstáculo para él.

Recibido: 20 de abril de 2015
Aceptado: 31 de agosto de 2015

NASSARRE, 31
2015, pp. 59-99
ISSN: 0213-7305

Aportaciones de la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz a la teoría de la armonía*

Cristóbal L. García Gallardo

Resumen: La *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz (1674) es una obra esencialmente práctica que, sin embargo, tiene una notable relevancia para la historia de la teoría de la música, aspecto que ha sido poco explorado hasta ahora. En este artículo estudiaremos sus aportaciones al proceso de cambio desde la perspectiva interválica de los teóricos del siglo XVI hasta la concepción armónica que se impuso desde el siglo XVIII a partir del *Traité de l'harmonie* de Rameau de 1722. Analizaremos por separado el tratado de guitarra rasgueada, con su enfoque acórdico típico del rasgueado, y el de bajo continuo, con su habitual estudio detallado de las sonoridades simultáneas.

Palabras clave: teoría de la música, armonía, guitarra, Amat, José de Torres.

Abstract: The *Instrucción de música sobre la guitarra española* by Gaspar Sanz (1674) is an essentially practical work; however, it has a remarkable significance to the history of music theory which has been hardly examined until now. In this article, we will study its contributions to the process of change from the intervallic perspective typical of theorists in 16th century to the harmonic understanding predominating since the 18th century from Rameau's *Traité de l'harmonie* in 1722. We will analyze separately the treatise of *rasgueado* guitar –which displays the typical chordal perspective of this style– and the treatise of thorough bass –which studies harmonies in detail, as usual in this kind on treatises.

Keywords: music theory, harmony, guitar, Amat, José de Torres.

* Este artículo es fruto de la investigación realizada para mi tesis: *El tratamiento de la sintaxis armónica en los principales tratados españoles sobre teoría musical (hasta la primera mitad del siglo XX)*, Universidad de Granada, (tesis doctoral), 2012. Dirigida por Yvan Nommick.

La *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz[1] es una obra de indudable importancia para la historia de la música española y occidental. Su destacado papel en el repertorio y los tratados de guitarra ha sido señalado y estudiado en numerosas ocasiones. Sin embargo, este libro esencialmente práctico tiene una notable relevancia para la historia de la teoría de la música –y en particular de la teoría de la armonía– que ha sido poco explorada hasta ahora[2].

En concreto, nos interesa aquí su relación con uno de los más importantes cambios que han tenido lugar en la teoría de la música occidental: el que condujo desde la perspectiva modal e interválica de los teóricos del siglo XVI hasta la concepción tonal y armónica que se impuso desde el siglo XVIII. Suele citarse a Rameau como el fundador de la teoría armónica con su *Traité de l'harmonie* de 1722, pero sus antecedentes son numerosos, incluyendo la temprana aportación de los tratadistas españoles de la guitarra rasgueada y los numerosos manuales de bajo continuo que florecieron por toda Europa desde comienzos del siglo XVII. Revisaremos en este artículo someramente la aportación española en ambos campos para, a continuación, profundizar en la destacada contribución de Gaspar Sanz a cada uno de ellos por separado; si en el primer caso parecía necesario referirnos principalmente a Amat, en el segundo nos ha parecido útil comparar las enseñanzas de Sanz con el posterior tratado de acompañamiento de Torres, referencia en este asunto para la España de la época.

EL ACORDE EN LA TRADICIÓN DE LA GUITARRA ESPAÑOLA RASGUEADA

Si bien habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XVIII para encontrar una clara perspectiva armónica en tratados de composición espa-

---

[1] Todas las citas que hagamos a esta obra estarán referidas a la siguiente edición moderna: Sanz, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1979. Contiene los facsímiles de la 3ª (Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674; libros 1º y 2º) y 8ª (Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1697; libro 3º) ediciones antiguas de la obra de Sanz, según el recuento del editor Luis García Abrines.

[2] Algunos comentarios interesantes pueden verse, por ejemplo, en Rey Marcos, Juan José: "Estudio analítico y comparativo de la 'Instrucción de Música' de Gaspar Sanz", en Rey Marcos, Juan José y otros: *Estudios de Musicología Aragonesa*, Zaragoza, (edición propia), 1977, pp. 9-34; Arriaga, Gerardo: "El acompañamiento en la guitarra barroca española. Breve reflexión histórica", en *Musica antiqua*, 3 (1986), pp. 3-13; León Tello, Francisco José: *Historia de la teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, CSIC, 1974; López-Calo, José: *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1983.

ñoles, los manuales de guitarra rasgueada la anticipan ampliamente con la tradición inaugurada brillantemente por Amat en 1596[3].

La práctica de acompañar una línea melódica con acordes rasgueados (creando una textura casi puramente armónica, pues la conducción de las voces resulta irrelevante) contrastó acusadamente con la tendencia polifónica contrapuntística dominante en la música culta durante el Renacimiento. Por ello, la amplísima difusión que el estilo rasgueado de la guitarra experimentó desde finales del siglo XVI en España provocó el nacimiento de una original corriente teórica que, aunque circunscrita en principio a este instrumento, elaboraría ciertos conceptos esenciales en la teoría armónica posterior que aún tardaría bastante más de un siglo en generalizarse.

En realidad, Amat no usó el término "acorde" (ni tampoco Sanz), pero se acercó mucho a este concepto al ampliar el sentido tradicional de la palabra "punto". Aunque la definición de "punto" se identifica más con el hecho concreto de la postura de la mano que con su abstracción teórica en el acorde, los "puntos" de Amat pueden considerarse acordes en su sentido pleno: por un lado, considera que sólo existen 24 (doce mayores y doce menores) y que el resto de posturas que pueden obtenerse en otros trastes son simples variantes de una misma entidad; por otro, identifica la fundamental, tercera y quinta de cada uno de ellos (usando los términos "baxete", "alto" y "tible" o "tiple" y explicando que "algunas veces el baxete está en la cuerda del alto, o del tible; y el alto en la cuerda del tiple, o del baxete; y el tiple en la cuerda del alto, o del baxete"[4]); y por último, utiliza las diferentes inversiones de los acordes como plenamente equivalentes.

De esta manera, sorprende la soltura con que Amat maneja ideas que aún tardarían en imponerse en la teoría europea: el reconocimiento del acorde como unidad esencial primaria y de la equivalencia entre sus inversiones; la afinación temperada; el uso de todas las transposiciones posibles en la escala cromática; los 24 acordes perfectos mayores y menores ordenados siguiendo el círculo de quintas; y (en un capítulo añadido posteriormente) el acompañamiento de una pieza con acordes rasgueados a partir de la línea del bajo mediante la adición al mismo de un peculiar cifrado obtenido por la aplicación de una tabla.

---

[3] Carles Amat, Joan: *Guitarra española de cinco órdenes*, Lérida, Viuda de Anglada y Andreu Llorens, 1627. La 1ª edición (no conservada) de esta obra tuvo lugar muy probablemente en Barcelona en 1596.

[4] Ibídem, cap. 4 [esta edición no está paginada].

En algunos aspectos esenciales, los tratados para guitarra posteriores en el ámbito español se sitúan en la tradición inaugurada por Amat. Así ocurre en el caso de Nicolás Doizi de Velasco, guitarrista portugués al servicio de la corte española y también del virrey (español) de Nápoles, donde al parecer fue publicado en 1640 su tratado escrito en castellano[5]. Aunque no podamos profundizar aquí en ello, señalemos que Doizi, al igual que Amat y a diferencia de las fuentes italianas de la época (que suelen limitarse a dar los acordes más frecuentes, sin cubrir sistemáticamente todas las posibilidades), idea un sistema de notación propio para designar los acordes sobre todas las notas de la escala cromática, conforme con el propósito de enseñar a transportar a todas las alturas posibles o "tañer cualquier música por doce partes diferentes"[6] que fue también objetivo principal de Amat. Como él, presenta el círculo por quintas descendentes, y además otros por quintas ascendentes y terceras y segundas mayores y menores ascendentes y descendentes (aunque, por supuesto, no todos contienen todos los acordes).

Por su parte, la *Instrucción de música* de Sanz continúa en la senda marcada por Amat pero incorpora un nuevo asunto que, planteado ya antes por guitarristas italianos como Corbetta y Foscarini, él trata con detenimiento: la realización en la guitarra del bajo continuo, vinculada a la generalización de la técnica del punteado en la guitarra española. Confluyen aquí, aunque no lleguen aún a fundirse, dos elementos que serán esenciales en la teoría armónica posterior: la perspectiva acórdica, consustancial al estilo rasgueado guitarrístico, y la elaboración de una sintaxis armónica rudimentaria, implícita en casi todos los tratados sobre bajo continuo.

Inevitablemente, el paso a un segundo plano de la técnica del rasgueado en las publicaciones –que quedará limitado a unas pocas piezas para principiantes o a la intercalación de algunos acordes en las obras punteadas– frente al empuje del punteado conforme avance el siglo XVII, se reflejará en un menor protagonismo del concepto de acorde. No obstante, aún pueden observarse aportaciones relevantes al respecto en el tratado de Sanz que señalaremos a continuación.

---

[5] Doizi de Velasco, Nicolás. *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantíssimo*, ¿Nápoles, Egidio Long, 1640?

[6] Ibídem [s.pag.].

NOCIONES ARMÓNICAS EN EL TRATADO DE RASGUEADO

La célebre publicación de Sanz[7] se divide en realidad en varias partes bien diferenciadas, a las que denomina libros. Ya el primer libro contiene un tratado sobre la técnica del rasgueado, otro sobre la del punteado y otro de acompañamiento, todos con sus correspondientes láminas de piezas y ejemplos musicales; por su parte, los libros segundo y tercero vienen a añadir nuevas obras punteadas. Así pues, ésta es una importante fuente tanto teórica como práctica, de la que aquí nos interesa especialmente su tratamiento del rasgueado y del acompañamiento.

Como es bien sabido, se hicieron numerosas ediciones de esta obra, aunque las primeras no estaban completas, pues Sanz optó por el frecuente procedimiento de publicar sólo una parte para después, según la acogida del público, ir añadiendo otras sucesivamente. García-Abrines contabilizó hasta ocho ediciones, en las que, a excepción de las dos últimas (de 1697), reaparece la fecha de 1674 a pesar de que desde la segunda en adelante no pudieron salir antes de 1675 (fecha indicada en alguno de los grabados)[8]. Las dos primeras ediciones contienen únicamente el primer libro, apareciendo el 2º y 3º desde la 3ª y 4ª ediciones respectivamente. El proceso de publicación escalonada fue anunciado por el mismo Sanz en el prólogo:

> "Y prometo que si este primer amago de mi habilidad tiene buena cabida en los aficionados, compondré otros tres libros que contengan: el primero proseguirá con muchas más diferencias sobre todos los sones de Palacio; el segundo, con sonadas italianas, caprichos, fantasías, alemanas, corrientes, gigas, con mucha variedad de aires extranjeros; y últimamente otro más extenso, que sólo será para los músicos que quieren acompañarse y tocar sobre la parte"[9].

---

[7] Ofrecimos ya antes los datos del facsímil moderno. El título original completo fue: *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y dança de rasgueado y punteado al estilo español, italiano, francés e inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doze reglas y exemplos los más principales en contrapunto y composición*.

[8] La reconstrucción de las ediciones hecha por García-Abrines (publicada por primera vez en 1952) sigue siendo repetida hasta la actualidad en casi todos los escritos sobre el tema (García-Abrines, Luis: Prólogo y notas en Sanz, *Instrucción de música*, pp. xiii-xliv). Sin embargo, ésta fue efectuada basándose en un número reducido de ejemplares, y un estudio más profundo requeriría de un "censo de copias y de publicaciones de los impresores", como señala Zayas, Rodrigo de: *Los Guitarristas. Gaspar Sanz,* Madrid, Alpuerto, 1985, p. xiii.

[9] Sanz, *Instrucción de música*, f. 6v. Este párrafo ha sido interpretado de diferentes maneras por los investigadores. Si en principio se creyó que Sanz no llegó a publicar los libros prometidos [véase por ejemplo Mitjana, Rafael: *La música en España: arte religioso y arte profano*, Madrid, Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de las Artes Escénicas

En cualquier caso, puede afirmarse que tanto el tratado de rasgueado como el de acompañamiento, situados al comienzo y final del primer libro respectivamente, estaban ya escritos en 1674, pues por un lado la última de sus láminas lleva fecha del 6-12-1674[10], y por otro la aprobación de Diego Jaraba y Bruna, que elogia el tratado de acompañamiento, data del 19-11-1674[11].

Sanz, a diferencia de Amat y Doizi, utiliza el alfabeto italiano para el rasgueado, como era de esperar en alguien que, de acuerdo con sus propias palabras, tuvo maestros italianos y conoció numerosas publicaciones para guitarra editadas en Italia (Fig. 1).

---

y la Música, 1993, p. 203. Antonio Álvarez Cañibano (ed.), con prólogo de Antonio Martín Moreno. Trad. de "La musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)", en Lavignac, A. y Laurencie, L. (eds.): *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. (París: Librairie Delagrave, 1920)], desde García-Abrines se piensa que éstos están contenidos en los tres libros de la *Instrucción de música* que han llegado hasta hoy, y que el prólogo fue escrito para la primera edición aunque fuera luego reproducido en las siguientes, que ya incluían las partes anunciadas. Tanto García-Abrines (Prólogo y notas a *Instrucción de música*, p. xxxii) como Zayas (*Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, pp. xxii-xxiii) concluyen que los tres libros mencionados por Sanz coinciden con los tres que hoy conocemos, mientras que González Marín afirma que están contenidos en los actuales libros 1º y 2º (González Marín, Luis Antonio: "Sanz Celma, Gaspar [Francisco Bartolomé]", en Casares Rodicio, Emilio (ed.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 9, pp. 813-816). Sin embargo, en nuestra opinión los tres libros prometidos están ya incluidos en el primer libro de hoy –posiblemente aparecidos en sucesivas ediciones parciales que no nos han llegado de forma independiente–. En primer lugar, Sanz habla de "otros tres libros", lo que implica que el total son más de tres. En segundo lugar, esos otros tres libros coinciden perfectamente (conservando incluso el mismo orden) con los folios 20r-38r situadas al final del libro primero: sones de Palacio (ff. 20r-23r), aires extranjeros (ff. 24r-27r) y tratado de acompañamiento (ff. 28r-38r); por tanto, la primera tirada habría incluido sólo las reglas para tocar rasgueado (con sus correspondientes láminas en los ff. 16r-19r, que son las únicas mencionadas antes en el texto) y punteado (en total, ff. 8r-19r, excluyendo 14r-15r, añadidas en ediciones posteriores), lo que parece confirmar el propio Sanz al concluir todo este texto: "[...] publico esta primera obra, y después las demás" (f. 13v). Por último, algunas láminas grabadas de diversas partes del libro primero llevan fechas diferentes: 8-11-1674 en los sones de Palacio (f. 21r) y 6-12-1674 en las piezas añadidas a los ejemplos del tratado de acompañamiento (f. 38r).

[10] Sanz, *Instrucción de música*, f. 38r.

[11] Ibídem, f. 5r.

Símbolo	+	A	B	C	D	E	F	G	G² *	H	H² *
Acorde	Mi m	Sol M	Do M	Re M	La m	Re m	Mi M	Fa M	Fa# M	Sib M	Si M

Símbolo	I	K	K² *	L	M	M⁺	N	N⁺	O
Acorde	La M	Sib m	Si m	Do m	Mib M	Mib m	Lab M	Sol# m	Sol m

Símbolo	P	P² *	&	&⁺
Acorde	Fa m	Fa# m	Reb M	Do# m

Fig. 1. Alfabeto italiano en Sanz[12].

Sin embargo, sigue la senda de Amat (y de Doizi, a quien también cita) al utilizar los 24 acordes mayores y menores, llegando incluso en su "laberinto" primero[13] a numerarlos siguiendo el orden de Amat, aunque no deje de utilizar el alfabeto italiano al mismo tiempo (Fig. 2).

En realidad, el tratamiento del rasgueado que hace Sanz se parece mucho más al de Amat que al habitual en los libros italianos, como sugiere él mismo: tras afirmar que las publicaciones de Foscarini, Kapsperger, Pellegrini, Granata, Fardino y Corbetta "a lo sumo enseñan a que tañan aquellas piezas suyas", elogia el tratado de Amat y se propone mejorarlo[14]. Uno de los principales objetivos del tratado de rasgueado de Sanz, al que dedica no menos de tres de sus ocho reglas, es enseñar a tocar cualquier pieza en las 12 transposiciones posibles, lo que ejemplifica con el pasacalle[15] sobre su tabla titulada "Laberinto en la guitarra que enseña un son por 12 partes con cuantas diferencias quisieren" que figura a continuación; en ella ordena los acordes por quintas descendentes (numerados del 1 al 12), situando los menores en las columnas de la izquierda y sus respectivos mayores en las de la derecha, de manera que basta con empezar desde cualquier columna

[12] Hemos marcado con asterisco los acordes que Sanz no incluye en su lámina explicativa del alfabeto, aunque sí los describe en el texto en f. 10r.

[13] Ibídem, f. 16r.

[14] Ibídem, f. 6r.

[15] Como es bien sabido, el pasacalle era un breve pasaje instrumental que en la tradición de la guitarra española de la época solía basarse en la repetición continua del esquema armónico I-IV-V-I, cuya sencillez lo hacía especialmente útil en libros pedagógicos como éste.

y moverse a la siguiente y luego a la anterior y volver para obtener el típico patrón I-IV-V-I[16] (Fig. 2).

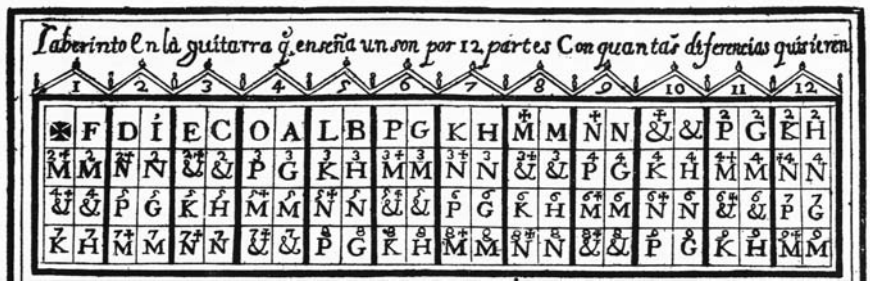


Fig. 2. Laberinto 1º en Sanz[17].

Por supuesto, esto ya lo hizo Amat mucho antes, a diferencia de los libros italianos que solían limitarse a enseñar los acordes necesarios para interpretar las piezas que contenían. Sin embargo, Sanz introduce una novedad de la que se siente muy orgulloso ("esta es la regla que yo he discurrido y hasta ahora no la he visto practicar a ninguno de los maestros que han compuesto"[18]): una vez localizados los acordes de una determinada pieza sobre el laberinto, cada uno de ellos se podrá sustituir por cualquiera de los que aparecen en la misma columna, que en realidad no son sino diferentes disposiciones del mismo acorde llevando la mano hacia abajo en el mástil. De esta manera, "puedes hacer en un son tantas diferencias [variaciones] como saltos por las casillas de doce letras, que son tantos que no los podrás contar sin mucha aritmética"[19].

Aparte de su indiscutible utilidad para la interpretación del rasgueado, esta innovación aporta poco desde el punto de vista teórico, pues se limita a ofrecer una prueba más de la equivalencia entre las diferentes inversiones de los acordes (dado que al cambiar de postura en el mástil también suele

[16] En este artículo usaremos habitualmente la notación moderna de los acordes con los números romanos y el cifrado estándar actual, ya que resulta especialmente útil para el lector de nuestro tiempo; sin embargo, debemos recordar una vez más que Sanz no conoció la moderna teoría de la armonía (desarrollada más tarde) ni, desde luego, esta notación con números romanos.

[17] Sanz, *Instrucción de música*, f. 16r.

[18] Ibídem, f. 10r.

[19] Ibídem.

cambiar su estado) que ya Amat había dejado bien clara por otros procedimientos[20]. Por otro lado, Sanz, a diferencia de Amat, no entra en explicaciones de la fundamental, tercera y quinta cada acorde, ni parece conceder tanta importancia a la triada como unidad primaria para toda música. Quizás pensara que no era necesario al estar aún circulando el tratado de Amat, pero también es probable que la ampliación al campo del punteado suscitara en los guitarristas un cambio de perspectiva en la que el acorde perfecto ya no era el centro de su concepción musical, como demuestra el cambio radical de Sanz respecto a Amat al ocuparse del acompañamiento (que abordaremos más abajo).

Más interesante para la teoría armónica es el segundo laberinto "de las falsas y puntos más extraños y difíciles que tiene la guitarra"[21], que no es una tabla como el primero sino una larga serie de acordes seguida por otra más breve, las cuales alternan las triadas –expresadas con el alfabeto italiano– con acordes disonantes sin símbolo propio que deben recurrir a la tablatura de cinco líneas (una por cada orden de cuerdas)[22]. La primera serie es una secuencia modulante de acordes que recorre por tres veces las tonalidades del círculo de quintas ascendentes (cambiando en cada ocasión las posturas en el mástil para los mismos acordes) a partir de Mi menor, repitiendo continuamente la misma progresión (en modo menor):

I = IV	V7/+	I = IV	V7/+	I = IV	V7/+	I = IV	etc.
Mi m	Fa#7/+	Si m	Do#7/+	Fa# m	Sol#7/+	Do# m	etc.

Encontramos aquí por tanto otro círculo de quintas pionero que, a diferencia del de Amat, trata ya con tonalidades relacionadas por la modulación y no sólo con acordes[23].

---

[20] Christensen señala que el laberinto de Sanz "es notable por mantener explícitamente la equivalencia de inversiones entre triadas" ("[...] is noteworthy in that it explicitly maintains inversional equivalence between triads"; Christensen, Thomas: "The Spanish Baroque Guitar and Seventeenth-Century Triadic Theory", en *Journal of Music Theory*, 36/1, Primavera 1992, p. 11); sin embargo, ésta ya se deduce indudablemente de las explicaciones de Amat (véase sobre este asunto García Gallardo, *El tratamiento de la sintaxis armónica*, pp. 69-89).

[21] Sanz, *Instrucción de música*, f. 17r.

[22] Ofrecemos el facsímil de este laberinto en el Anexo 1. Puede verse una transcripción del mismo en Zayas, *Los Guitarristas*, pp. xxx-xxxiii.

[23] Con su presentación de los 24 acordes mayores y menores ordenados por 5as descendentes en un diagrama circular, Amat creó el primer círculo de quintas del que tengamos noticia en la música occidental. Sin embargo, a diferencia de su uso tradicional en la teoría para mostrar las relaciones de proximidad o lejanía entre tonalidades en la modulación, lo que Amat ordena con su círculo son, en principio, acordes y no tonalidades; y aunque luego

Pueden observarse unas pocas desviaciones del esquema básico señalado. En primer lugar, el recorrido inicial por el círculo de quintas presenta tres de los acordes de tónica (y por tanto subdominante de la siguiente tonalidad) como mayores, a diferencia de los otros nueve; sin embargo, las dos siguientes repeticiones del círculo ofrecen todas las tónicas menores. En segundo lugar, dos de los acordes de 7ª de dominante son modificados (en una sola ocasión de las tres que aparecen todos): el Si7/+ presenta un sonido añadido (la 4ª Mi) y el Mi7/+ es sustituido por el acorde de 7ª disminuida sobre Sol#; como puede observarse, ambas variantes tienen una función similar a la del acorde de 7ª de dominante en la teoría armónica tonal[24]. Y en tercer lugar, el final desarrolla una breve coda tras alcanzar por última vez la tónica inicial de Mi menor. La interpretación tonal de este pasaje resulta incierta: tónica seguida de un extrañísimo acorde quizás interpretable como sensible con 7ª disminuida sobre la tónica mayor, V menor[25], VI, acorde de 7ª de dominante (de nuevo con la 4ª añadida) y final en tónica (Fig. 3).

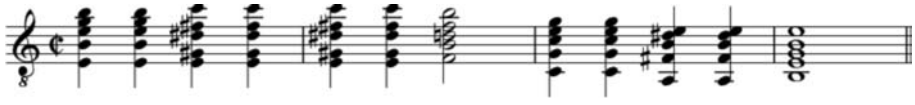


Fig. 3. Transcripción del final del laberinto 2º de Sanz.

utiliza cada uno de estos acordes como punto de partida de una transposición diferente (acercándose por tanto a las tonalidades), jamás se refiere a la modulación ni establece relaciones entre las diferentes transposiciones o tonalidades.

[24] Por una parte, el acorde de 7ª disminuida sobre Sol#, sensible de La menor, puede sustituir al de Mi7/+, dominante de la misma tonalidad. Por otra parte, la peculiar y muy disonante adición de la 4ª al acorde de 7ª de dominante podría obedecer a la conjunción en el mismo acorde de la 4ª con la nota a la que habitualmente retarda (la 3ª) en la cadencia más característica de la música renacentista y barroca (repetida hasta la saciedad en los tratados de acompañamiento del siglo XVII, incluido por supuesto el de Sanz), o bien podría interpretarse como un acorde de dominante sobre tónica, especialmente si ésta va en el bajo (tal como aparece en tres ocasiones en los pasacalles punteados del tercer libro: dos veces como V del IV –pasacalles por la G y por la O– y otra como V del V –pasacalles por la O–). Este acorde también se encuentra, en diferentes contextos, en otros teóricos europeos de la época, incluido el español José de Torres; véase sobre este punto García Gallardo, *El tratamiento de la sintaxis armónica*, p. 110, n. 160.

[25] Zayas, en su transcripción arriba mencionada, ofrece como alternativa a este acorde el de Sib m, que no parece mejorar el sentido tonal del pasaje.

En cualquier caso, la incesante repetición de la fórmula IV-V7/+-I otorga un papel esencial al acorde de 7ª de dominante. Su uso en diferentes inversiones y su probable identificación con el acorde triada de dominante (recordemos que el laberinto anterior se ejemplificó sobre la fórmula similar I-IV-V-I del pasacalle) apuntan al reconocimiento de estos acordes de 7ª dentro de las unidades armónicas básicas –junto a los 24 acordes perfectos mayores y menores–, dando así un paso más hacia la reducción de todas las armonías a tríadas y acordes de 7ª que sería uno de los principales logros de Rameau casi medio siglo después[26]. Es una lástima que Sanz no se detuviera a teorizar sobre estos acordes, pues la manera en que titula la segunda y última sección del laberinto segundo ("Otras falsas de 7as") sugiere que podría haber profundizado más en este asunto.

Diferente es el caso de la breve serie de acordes, encabezada por el mencionado rótulo de "Otras falsas de 7as", que da fin al laberinto segundo. Se trata de una nueva secuencia modulante, aunque en esta ocasión su coherencia tonal es muy dudosa: se basa en una serie de acordes mayores con 7ª mayor por quintas descendentes, cuya ya de por sí incierta direccionalidad resulta socavada por la eventual sustitución o adición de algunos sonidos, la supresión de unos pocos acordes e incluso, en un caso, el abandono de la progresión habitual para enlazar acordes muy extraños entre sí. Parece, por tanto, que el objetivo de esta segunda serie se limita a mostrar el tratamiento adecuado de las disonancias desde un punto de vista interválico[27], a la vez que exhibe el virtuosismo de Sanz en la invención de peculiares armonías (tal vez los "puntos más dificultosos y extravagantes de la guitarra"[28]), que él justifica diciendo: "[...] y si esto no basta y no te gustaren, digo que también

---

[26] Sanz no fue el primero en tratar acordes disonantes con el rasgueado. Antes de él ya lo hicieron Doizi en su tratado ya mencionado y Foscarini (Foscarini, Giovanni Paolo: *Li cinque libri della chitarra alla spagnola nelle quali si contengono tutte le sonate ordinarie semplici e Passeggiate* [...] *con il modo per sonare sopra la parte*, Roma [s.n.], 1640), quien amplía allí su tabla de acordes con un "alfabeto dissonante"; ambos llegan más lejos que Sanz, pues codifican con símbolos los acordes disonantes. Sin embargo, la gran variedad de simultaneidades sonoras que contemplan (incluyendo muchos retardos y/o notas añadidas, pero curiosamente no el acorde de V7/+ en el caso de Foscarini) impediría cualquier intento de teorización armónica basada en la simplificación a acordes triadas y de 7ª. Por otra parte, tanto Briceño (Briceño, Luis de: *Método muy facilíssimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, Pedro Ballard, 1626) como Ruiz de Ribayaz (Ruiz de Ribayaz, Lucas: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa,* Madrid, Melchor Álvarez, 1677) incluyen un solo acorde disonante en su sistema de notación del rasgueado, aunque ninguno parece utilizarlo luego en las piezas.

[27] De hecho, estos acordes con 7ª mayor aparecen siempre en las obras de Sanz como retardos, pero no siguiendo la progresión básica de este laberinto.

[28] Sanz, *Instrucción de música*, f. 10v.

hay músicas cultas, que aunque muchos las oyen, no las perciben sino discretos oídos, pues también se prescinden formalidades en la música y hay equívocos sonoros"[29].

Finalizada la parte del tratado dedicada a la técnica del rasgueado, el concepto de acorde queda relegado a un plano secundario. En el tratado de acompañamiento, que sitúa más adelante, Sanz utiliza principalmente el punteado –a diferencia de las instrucciones que Amat dio sobre el mismo asunto– y en su exposición sigue la perspectiva esencialmente interválica característica de los manuales de bajo continuo de la época, como veremos después.

El tratamiento del rasgueado en las publicaciones españolas para guitarra posteriores a la de Sanz no aporta novedades interesantes para la teoría de la armonía. Las enseñanzas de Amat y Sanz estuvieron muy presentes hasta finales del siglo XVIII, tanto a través de las continuas reediciones (sobre todo de Amat) y copias manuscritas de sus obras como de su frecuente utilización en los nuevos tratados. Tan sólo tres años después de la aparición de la *Instrucción de música* de Sanz, Ruiz de Ribayaz se refiere a él en numerosas ocasiones y toma de su libro abundante información y bastantes piezas; Minguet se basa principalmente en ambos, aunque también en Ruiz de Ribayaz y Murcia; y Sotos se limita a copiar íntegramente a Amat, con algunas ligerísimas modificaciones. Otros, como Guerau y Murcia apenas se ocupan del rasgueado[30]. Las escasas aportaciones originales en el campo del rasgueado suponen a menudo un paso atrás respecto a Amat y Sanz en cuanto a su interés armónico.

La relevancia del tratamiento de Amat y Sanz de la guitarra rasgueada para la historia de la teoría armónica resulta evidente según lo visto hasta ahora. Pero no debemos olvidar la posición marginal que este tipo de manuales ocupaban dentro de la teoría de la música tradicional, pues pertenecen a un campo –la guitarra rasgueada– menospreciado en la época no sólo por su carácter instrumental, sino aún más por su descuido de la distinción entre semitonos mayores y menores y de los ricos matices de las texturas

---

[29] Ibídem.

[30] Ruiz de Ribayaz, *Luz y Norte musical*; Minguet e Yrol, Pablo: *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, órgano, arpa, cithara o qualquier otro instrumento*, Madrid, Joachin Ibarra, 1753?; Sotos, Andrés de: *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgueado la guitarra de cinco órdenes o cuerdas, y también la de quatro o seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y también el tiple*, Madrid?, Imprenta de López y compañía, 1760?; Guerau, Francisco: *Poema harmónico. Compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española,* Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1694; Murcia, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*, ¿Madrid [s.n.], 1717 o Amberes [s.n.], 1714?

contrapuntísticas y por su proximidad a la música popular, que le valieron la fama de instrumento tosco. Por tanto, su influencia en los más prestigiosos tratados de composición españoles fue tan escasa que su visión claramente armónica no sería definitivamente adoptada por aquéllos hasta dos siglos más tarde, gracias a la penetración de nuevas ideas foráneas y no desde luego por la evolución autóctona desde los pioneros logros de Amat; es posible que incluso los prejuicios de los teóricos españoles hacia el popularísimo mundo de la guitarra rasgueada contribuyeran a retardar la adopción en nuestro país de la teoría de la armonía, cuyos fundamentos resultaban casi intrínsecos a aquella sencilla técnica interpretativa.

Curiosamente, en la formulación de tales ideas extranjeras sí pudo ejercer un papel esencial la guitarra rasgueada, pues su tremendo éxito durante el siglo XVII en Italia y otros países europeos como instrumento acompañante (ya fuera solo o incluido en el grupo del continuo) sería –posiblemente– un factor importante en la evolución hacia una concepción más acórdica de la música desde el comienzo del Barroco, y su tradición pedagógica llegaría quizás a colaborar en el nacimiento de las teorías de Rameau a través de su influjo en los tratados de bajo continuo[31].

RELACIÓN DE LOS TRATADOS DE CONTINUO CON LA TEORÍA DE LA ARMONÍA

Los manuales de bajo continuo aportarían algunas de las más significativas novedades en el campo de la teoría europea durante el siglo XVII y principios del XVIII. Aunque nacidos con un propósito eminentemente práctico –enseñar al instrumentista a elaborar un acompañamiento acórdico a partir de un bajo, cifrado o no– que en principio no pretendía adentrarse en la pedagogía de la composición, desarrollaron una especial atención hacia los fenómenos verticales –emprendiendo un detallado estudio de las simultaneidades sonoras que el continuo ponía de relieve– que tendría su impacto sobre la teoría de la música y jugaría un papel destacado para la formulación de las novedosas ideas de Rameau.

En muchos aspectos, la tradición teórica del continuo fue fundamental para la gestación de la moderna disciplina de la armonía, pero los enfoques de ambas difieren acusadamente en cuestiones tan básicas como el concepto rameauniano de acorde: la mayoría de los tratados de continuo –hasta

[31] Como atestigua, al menos, el conocido *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique* de François Campion (París, G. Adam, 1716). Este argumento se desarrolla en García Gallardo, *El tratamiento de la sintaxis armónica*, pp. 92-103.

bastante después de Rameau– prescinde de la teoría de la formación de todo acorde por superposición de 3as sobre una fundamental e incluso de la invertibilidad de los mismos, recurriendo en cambio a una perspectiva interválica que mide los intervalos siempre desde el bajo y da sus reglas según el carácter consonante o disonante de cada uno de ellos.

Nos centraremos aquí en uno de los asuntos esenciales de la teoría armónica: la sintaxis armónica. Aunque los tratados de bajo continuo habitualmente no pueden abordarla explícitamente al no utilizar la mencionada noción de acorde, sí suelen contener indirectamente información relevante al respecto, en especial cuando se ocupan de la realización de bajos no cifrados, pues ello supone proporcionar los criterios adecuados para armonizarlos. Los bajos no cifrados fueron muy frecuentes en la época, y los principales manuales españoles (al igual que muchos italianos y franceses, pero menos alemanes) los atienden extensamente.

EL CONTINUO EN ESPAÑA

Parece que la práctica del bajo continuo fue extendiéndose paulatinamente en España a lo largo del siglo XVII. Según López Calo, "en los dos o tres primeros decenios del siglo XVII, no existía, propiamente, el acompañamiento continuo, tal como se lo entiende según las teorías de Viadana, de un acompañamiento ejecutado por un instrumento polifónico a base de acordes sobre un bajo 'continuo'"[32]. Cuando aparezca, ese continuo será tan simple que apenas necesitará de cifras para indicarlo: según el mismo musicólogo, "los autores de la segunda mitad del siglo ya lo usan habitualmente", pero "siempre, desde luego, dentro de la parquedad propia de los músicos españoles"[33].

Escasa y tardía es también la preocupación de los teóricos españoles por el bajo continuo. La primera publicación que incluye –entre otros contenidos– un manual de acompañamiento fue precisamente la *Instrucción de música* de Sanz. Dos años antes, en 1672, Lorente ponía al final de su volu-

---

[32] López-Calo, José: *Historia de la música española. 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1983, p. 58.

[33] Ibídem, p. 75. Sobre este asunto, véase también Stein, Louise: "Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music", en López-Calo, José, Fernández de la Cuesta, Ismael y Casares Rodicio, Emilio (coords.): *España en la música de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música"*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 357-370. Ambos opinan que esto se debe al predominio en España de un estilo diatónico y armónicamente simple.

minoso *El Por qué de la música* un breve párrafo explicando el significado de unos pocos cifrados simples "que algunos maestros ponen sobre los acompañamientos", y que se utilizan sobre todo "en las composiciones que se sacan de tono"[34]. Hasta 1702 no llegarían las *Reglas generales de acompañar* de José de Torres (con reedición ampliada en 1736)[35], que sería prácticamente el único tratado de continuo convencional (comparable a muchos otros europeos) publicado en España en los siglos XVII y XVIII; pocos años después se imprimió el ya citado *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia, pero la sección de éste que se ocupa del continuo (sólo 56 de sus 126 páginas, a pesar del título) se dirige exclusivamente a la guitarra y es esencialmente práctica, con escasas explicaciones que acompañen a los ejemplos musicales.

Sin embargo, no cabe duda de que antes de su acceso a la imprenta ya existía una tradición pedagógica del bajo continuo en España de difusión oral y manuscrita. Así lo deduce López-Calo, afirmando que el continuo "hacia 1650 [...], y quizá algo antes, ya aparece tan generalizado y uniforme, que supone una doctrina", la cual "con toda probabilidad circuló manuscrita y, desde luego, oral"[36]. Una prueba más evidente la ofrece Torres, quien cita en varias ocasiones "un cuaderno manuscrito de Reglas de Acompañar"[37] de Juan del Vado (1625-1691), organista de la Capilla Real. Por su parte, Sanz declara en su prólogo haber tomado las reglas de acompañamiento de sus maestros italianos "juntamente con otras de los mejores maestros de capilla de España, en particular de Capitán [Mateo Romero (ca. 1575-1647)]"[38], y luego en el tratado de acompañamiento se refiere a ciertos usos "como lo practican los buenos organistas de España"[39]. En cualquier caso, la debilidad de la imprenta musical en España durante todo el siglo XVII sin duda supuso un obstáculo para la aparición de este tipo de publicaciones.

Durante todo el siglo XVIII fueron frecuentes las reutilizaciones de las exposiciones sobre el continuo de Sanz, Torres y Murcia. Aparte de varios

---

[34] "Nota XXXVII. Que enseña y declara lo que significan los números que algunos maestros ponen sobre los acompañamientos en los bajos de las composiciones músicas". Lorente, Andrés: *El Por qué de la Música,* Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 688.

[35] Torres Martínez Bravo, José de: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado*, Madrid, Imprenta de Música, 1702-1736.

[36] López-Calo, *Historia de la música española*, p. 64.

[37] Torres, *Reglas generales de acompañar*, p. 9 (nos referiremos siempre a la paginación en la edición de 1702 hasta que se indique lo contrario).

[38] Sanz, *Instrucción de música*, ff. 6v-7r.

[39] Ibídem, ff. 29v-30r.

manuscritos con copias parciales de Sanz y Murcia[40], Minguet basó en el primero de ellos su mencionada publicación según informa en su largo título: *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, clavicordio, órgano, arpa, cithara o cualquier otro instrumento. Con sus láminas finas, que sirven para los ejemplos de contrapunto y composición, las más esenciales para este efecto y para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin maestro. Recopiladas de las obras de Gaspar Sanz*. Por su parte, Vargas y Guzmán sigue fielmente casi todo el libro de Torres (la 1ª edición de 1702) en el tratado 3º "De la guitarra punteada haciendo la parte de bajo" de su extenso manuscrito titulado *Explicación de la guitarra de rasgueado, punteado y haciendo la parte del bajo*[41].

Otros tratados españoles se ocuparon del continuo, pero ninguno con la profundidad de los de Sanz y Torres. Es el caso de Diego Fernández de Huete, quien dedica 15 páginas del 2º volumen de su *Compendio numeroso de zifras armónicas, con theórica, y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano*[42] a explicar las reglas de acompañar y otras 26 a una larga serie de ejemplos musicales para aprender a acompañar en cada uno de los tonos.

Un tipo de texto bien diferente lo constituyen los tratados generales centrados en la enseñanza de la composición, como los bien conocidos de Nassarre, Valls, Roel del Río, Rodríguez de Hita, Rabassa, Francisco de Santa María e incluso Eximeno. Puesto que se dirigen más a los compositores que a los instrumentistas, suelen abordar la realización del continuo de manera muy secundaria o no hacerlo en absoluto. Nassarre es uno de los que más se detienen en este asunto en su enciclopédica *Escuela música*; aunque da información interesante sobre el continuo en varios lugares de su obra, es en el libro 3º del volumen I donde se centra en su realización, con un capítulo titulado "Capítulo XX. En que se dan las reglas más principales para acompañar en el órgano y arpa para los que no son compositores"[43]. Santa María dedica algunas páginas del suplemento añadido al final de sus *Dialectos mú-*

---

[40] Véase Tyler, James: "The Spanish Guitar (*c*. 1600- *c*. 1750)", en Tyler, James y Sparks, Paul: *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical Era,* Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 162-164.

[41] Vargas y Guzmán, Juan Antonio de: *Explicación de la guitarra (Cádiz, 1773)*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1994. Ángel Medina Álvarez (ed.), a partir del Ms. de la Biblioteca Medina, Oviedo.

[42] Madrid, Imprenta de Música, 1702-1704, 2 vols.

[43] Nassarre, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*, Herederos de Diego de Larumbe, 1724, vol. I, pp. 353-359.

sicos a explicar detalladamente los cifrados que se usan más corrientemente sobre el bajo[44].

También Eximeno se ocupa del bajo continuo en el capítulo VI del libro 3º de la 1ª parte –incluido en el volumen II– de su *Del origen y reglas de la música* (traducción publicada en 1796 a partir del original en italiano de 1774)[45], titulado "Del acompañamiento". Su enfoque es distinto a los anteriores, pues lo subordina ya a la teoría armónica plenamente desarrollada en su tratado: "las verdaderas reglas del acompañamiento son las mismas reglas de armonía que son necesarias para componer"[46]. En realidad, a excepción de los de Eximeno y –en menor medida– Santa María, ninguno de los textos mencionados adopta la teoría armónica: no utilizan el concepto de nota fundamental del acorde, y la misma idea de acorde (término que por cierto no emplean) está aún ausente en sentido estricto, pues no existe una diferenciación clara entre armonías formadas por terceras (acordes triadas y cuatriadas o de 7ª) con sus inversiones y otros tipos de formaciones verticales que incluyen lo que hoy llamamos notas extrañas o de adorno. En eso los teóricos españoles del continuo no se diferencian de la mayoría de los europeos.

Otros manuscritos conservados consisten principalmente en recopilaciones de ejercicios prácticos (bajos continuos con su realización o sólo como enunciados propuestos) con escasas explicaciones teóricas. Destacan entre ellos las *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave* de Félix Máximo López[47].

Así pues, los tratados de Sanz y Torres, tanto por su difusión e influencia como por su detenido estudio de la realización del bajo continuo, pueden considerarse los más importantes textos del barroco español sobre la materia.

---

[44] Santa María y Fuentes, Francisco de: *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la armonía*, Madrid, Joachin Ibarra, 1778, pp. 209-212.

[45] Eximeno, Antonio: *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1796, 3 vols. Trad. de Francisco Antonio Gutiérrez de *Dell'origine e delle regolle della musica* (Roma, Michel'Angelo Barbiellini, 1774).

[46] Ibídem, vol. II, p. 134.

[47] López, Félix Máximo: *Reglas generales o Escuela de acompañar al órgano o clave,* manuscrito *ca*. 1780?, Madrid, Biblioteca Nacional de España, M/1188.

EL CONTINUO EN LA GUITARRA

Como es bien sabido, el grupo de instrumentos que realizaban el continuo era variable. Parece que en España la presencia de instrumentos de cuerda pulsada, muy frecuente en toda Europa durante el siglo XVII, era especialmente notable. En la música profana destaca la guitarra, citada muy a menudo como instrumento acompañante.

La popularidad de la guitarra como instrumento del continuo no se limitó a España, sino que se extendió en el barroco por toda Europa, en gran parte por ser más barato, fácil de transportar y afinar que la mayoría de sus competidores, pero también por su idoneidad para el rasgueo de acordes y por el notable volumen de sonido que esta técnica permitía en comparación a laúdes o incluso claves de la época[48]. Como instrumento acompañante, la guitarra solía usar sistemas de notación propios (como la tablatura habitual de líneas y números para el punteado o los alfabetos de acordes para el rasgueado), pero la difusión del bajo continuo provocó que desde muy temprano los métodos de guitarra enseñaran a realizar el acompañamiento a partir de la línea del bajo escrita sobre el pentagrama.

En realidad, la guitarra podía realizar el bajo continuo de dos maneras bien diferentes: en rasgueado o en punteado. Respecto a la primera opción, Amat propuso un método para asignar, mediante una tabla de su invención, un acorde a cada nota del bajo. Por otra parte, en muchas publicaciones italianas para guitarra aparecían esquemas mostrando el acorde que debía asignarse a cada nota del bajo mediante la colocación de los signos del alfabeto sobre una o varias escalas del bajo escritas en pentagrama; se pretendía con ello que el guitarrista aprendiera a asociar mecánicamente una nota del bajo con una postura de acorde, de manera que el intérprete no llegaba a hacer oír la línea melódica del bajo, sino que se limitaba a tocar los acordes deducidos a partir de ella. Para más ayuda, no era raro encontrar partituras con los signos del alfabeto agregados al bajo continuo por los editores. Como veremos, también Sanz da su versión de estas escalas del bajo.

En esta parte nos interesa mucho más la realización del continuo en la guitarra con la técnica del punteado, pues ésta se sitúa dentro de la tradición pedagógica del continuo para cualquier instrumento polifónico. Es significativo que casi todo el tratado de acompañamiento de Sanz se dedique precisamente a esta opción.

---

[48] Thomas Christensen da estos argumentos en "The Spanish Baroque Guitar", p. 20. Este artículo proporciona interesante información sobre la guitarra en el continuo, incluyendo un listado de los manuales del siglo XVII que tratan este asunto (pp. 22 y 23).

Las instrucciones para realizar el continuo mediante el punteado comienzan a aparecer en los textos para guitarra poco después de la introducción hacia 1630 de la nueva tablatura mixta por Foscarini (combinando rasgueado y punteado), que marcó el comienzo del auge del uso del punteado[49]. El mismo Foscarini incluyó en *Li cinque libri* de 1640 algunas tablas con este propósito en lo que, según Tyler, "es probablemente el primer intento serio de instrucción del continuo para la guitarra"[50]. Varios impresos de Corbetta dan también alguna información sobre este asunto antes de Sanz[51], pero el español sería el primero en abordarlo con detenimiento dedicándole una sección completa de su *Instrucción de música* y aplicando principios hasta entonces exclusivos de la enseñanza del continuo en otros instrumentos. Unos años después, Nicola Matteis publicó el más concienzudo tratamiento del asunto en su *Le false consonanse della musica per poter apprendere a toccar da se medesimo la chitarra sopra la parte*[52]. En España, tanto Murcia en 1717 como Vargas en 1773 en sus tratados mencionados seguirían desarrollando ampliamente esta materia.

EL TRATADO DE ACOMPAÑAMIENTO DE SANZ

Según vimos más arriba, la *Instrucción de música* de Gaspar Sanz se divide en varias partes bien diferenciadas. Tras abordar las técnicas del rasgueado y del punteado, el primer libro se cierra con la sección titulada "Documentos y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la guitarra, arpa, órgano, o cualquier otro instrumento. Resumidas a doce reglas y ejemplos de contrapunto y composición, los más esenciales para este efecto"[53]. Ésta ya había sido anunciada en la portada general como "breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte, muy esencial para la guitarra, arpa y órgano, resumido en doce reglas y ejemplos los más prin-

---

[49] Foscarini, Giovanni Paolo: *Il primo, secondo, e terzo libro della chitarra spagnola*, Roma?, [s.n.], *ca*. 1630.

[50] Tyler, "The Spanish Guitar", p. 67.

[51] Corbetta, Francesco: *Varii capricii*, Milán, [s.n.], 1643; y *Varii scherzi di sonate*, Bruselas, [s.n.], 1648. También se ocupan de la realización del continuo en la guitarra Valdambrini, Francesco: *Libro primo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*, Roma [s.n.], 1646; ídem, *Libro secondo d'intavolatura di chitarra a cinque ordini*, Roma [s.n.], 1647; Granata, Giovanni Battista: *Soavi concenti di sonate musicali per la chitarra spagnuola* [...] *Opera Quarta*, Bolonia, Giacomo Monti, 1659; y Corbetta, Francesco: *La guitarre royalle dediée au roy de la Grande Bretagne*, París, Bonneuil, 1671.

[52] Londres [s.n.], *ca*. 1680.

[53] Sanz, *Instrucción de música*, f. 28r.

cipales en contrapunto y composición"[54], y a ella se refirió Diego Jaraba y Bruna en su aprobación como el "Tratado de acompañar sobre la parte, muy esencial para los organistas y demás músicos"[55]. También comentamos antes que, aunque el proceso de publicación escalonada no siempre permite conocer la fecha de la primera edición de toda la obra, varios datos demuestran que esta sección estaba ya escrita en 1674.

Debemos aclarar en primer lugar que la expresión "acompañar sobre la parte" era común en la época para referirse a la realización de un bajo continuo, al igual que su equivalente en italiano "*sopra la parte*". Con ella se especifica que el intérprete se basa en la línea (o "parte") del bajo escrita sobre el pentagrama, a diferencia de sistemas como los alfabetos para guitarra rasgueada u otras tablaturas que también eran frecuentes en aquel tiempo.

El tratado de acompañamiento ocupa diez folios de texto (ff. 28r-32v) más tres láminas de ejemplos musicales (33-35). En su corta introducción (ff. 28r-28v), Sanz aclara que aunque la explicación de esta materia tan compleja exigiría un tratado más amplio, él intentará ofrecer al menos una guía que sirva de ayuda al músico; afirma que servirá igualmente para guitarristas, organistas y arpistas; expone la manera de afinar la guitarra con el órgano; y define cada uno de los ocho tonos o modos mediante su acorde principal[56]. Pasa a continuación a dar sus doce reglas para acompañar, que constituyen el grueso del tratado (ff. 28v-32r) y dedica los párrafos finales (ff. 32r-32v) a relacionar el contenido de las tres láminas que ilustran las reglas anteriores, además de otras tres con varias piezas suyas; anuncia también aquí que pretende ampliar este tratado en una nueva publicación ("prometo después este mismo asunto proseguirlo en otro mayor libro, dilatándome en más ejemplos y reglas que pudiere discurrir de nuevo"[57]) que, hasta donde sabemos, no llegó a realizar.

Llama la atención que este tratado incluido en la *Instrucción de música sobre la guitarra española* pretenda ser útil no sólo a los guitarristas, sino también, según manifiesta de forma reiterada, a organistas y arpistas, es decir, a los instrumentistas polifónicos que más frecuentemente interpretaban el continuo en España. Podemos adivinar aquí un doble objetivo perseguido por Sanz. Por un lado, se trataría de una estrategia editorial para llegar al máximo número de compradores posible, aprovechando la circunstancia de que no existía aún en España publicación alguna que abordara la realización

---

[54] Ibídem, f. 2r.

[55] Ibídem, f. 5r.

[56] Sobre estos tonos, véase más adelante.

[57] Sanz, *Instrucción de música*, f. 32r.

del continuo en ningún instrumento; esto explica que el organista Diego Jaraba y Bruna considere que este tratado es "muy esencial para los organistas y demás músicos", según la cita puesta arriba. Sin embargo, aunque en efecto las reglas están expresadas de manera abstracta y pueden aplicarse a cualquier instrumento, los ejemplos musicales aparecen realizados sólo en la tablatura exclusiva de la guitarra.

Por otro lado, al dirigirse también a estos respetables instrumentos típicos de la música religiosa y nada sospechosos de proximidad a lo popular –a diferencia de la guitarra–, Sanz eleva la categoría de su tratado al tiempo que demuestra que la guitarra puede realizar un acompañamiento tan elaborado como aquéllos cuando se aparta de su distintiva técnica del rasgueado; al mismo objetivo apunta la reiterada alusión al contrapunto y la composición como fuente de sus reglas y ejemplos. En este sentido, da un paso más respecto a las anteriores publicaciones (casi todas italianas) que se ocupan del continuo en la guitarra, pues aparte de recoger su tradición específica –cuyos autores reconoce expresamente– toma, según su propio testimonio, numerosas reglas de la práctica de los organistas tanto italianos como españoles.

Sanz demuestra conocer a fondo los precedentes italianos mencionados más arriba y ser plenamente consciente del paso que está dando al aplicar nuevas pautas procedentes de la enseñanza del continuo en otros instrumentos.

Sus dos reglas iniciales, y en parte la tercera, se separan poco de lo que hasta entonces se había publicado. La primera de ellas se limita a explicar las tres escalas del bajo que incluye en sus láminas de ejemplos[58]. Junto a las notas del bajo escritas en clave de Fa en 4ª en el pentagrama, se señala el acorde correspondiente de dos maneras: mediante el alfabeto italiano para el rasgueado y con la tablatura para el punteado. Lo explica así:

> "[...] y tienen todos los puntos dos acompañamientos, para que escojas el que quisieres: el uno es de rasgueado, con toda la guitarra, y éste se señala con las letras; el otro de punteado, que se señala con los números, y en éste el pulgar tañe la cifra que corresponde al bajo, y con los otros dedos, las voces que vienen más a propósito a la mano"[59].

Como era habitual en este tipo de escalas, cada nota del bajo se armoniza de una sola forma (casi siempre como fundamental del acorde), por lo que limitarse a lo aprendido por este sistema para realizar el continuo daría lugar

---

[58] Véase el Anexo 2.

[59] Sanz, *Instrucción de música*, f. 29r.

a un acompañamiento muy rudimentario. Éste era el propósito de muchas escalas incluidas en publicaciones destinadas a guitarristas, que proporcionaban para cada nota del bajo el acorde más frecuente según la armadura fuera sin alteraciones o con un bemol. La primera escala que presenta Sanz, acompañada por los acordes formados por las notas naturales ("acompañamiento diatónico"), podría perseguir un objetivo similar, pero las siguientes ofrecen un modelo más abstracto no destinado a situación interpretativa concreta alguna: la 2ª utiliza sólo acordes menores ("acompañamiento con tercera menor") y la última acordes mayores ("acompañamiento con tercera mayor"), sin especificar cuándo debe usarse cada una de estas posibilidades.

Parece, por tanto, que su objetivo es más bien empezar a familiarizarse con las diferentes posturas de acordes a partir del bajo que proporcionar una regla fácil de inmediata aplicación en la práctica, excepto quizás en la 1ª escala. La única indicación que da es para explicar, precisamente en ésta, que todos los acordes diatónicos se forman añadiendo la 3ª y 5ª (y 8ª) al bajo "excepto a los *Mies* [Mi y Si], que se les da la sexta" para evitar la 5ª disminuida[60]. Esta norma coincide con la prescripción básica de casi todos los tratados de continuo de la época, que suelen indicar que, en principio, todas las notas se acompañan con 3ª y 5ª (y 8ª o los intervalos compuestos de cualquiera de ellos) excepto aquellas a las que correspondería naturalmente una 5ª disminuida, en cuyo caso se pone 3ª y 6ª[61]; por la misma razón, las notas alteradas con un sostenido reciben también 6ª en lugar de 5ª, como veremos más adelante también en Sanz. Desde la perspectiva de la sintaxis armónica, el efecto habitual de esta regla es que las sensibles (incluyendo las temporales, que suelen llevar un sostenido) se armonizan con V6 en lugar de (V)[62].

Sanz, como otros teóricos, enuncia esta regla recurriendo a la sílaba de solmisación Mi, lo que incluiría en principio tanto el Mi como el Si en la escala diatónica natural, y por lo tanto asumiría también la frecuente armonización del Mi como I6 en lugar de III. Pero su postura al respecto no es clara. Por una parte, señala que todos los acordes diatónicos se forman añadiendo la 3ª y 5ª al bajo excepto en un caso: "y así en los demás signos, excepto a los

---

[60] Ibídem, f. 28v.

[61] Así, por ejemplo, en Torres: "Es Regla general, que sobre cualquiera punto considerado por sí se ponga tercera, quinta y octava, que es la consonancia que llamaremos llana, por ser común a todas las notas o puntos, exceptuando las que carecieren de quinta [justa], como son las que se hallaren en el Befabemi [Si] de cualquiera de las claves y las que tuvieren sostenidos". *Reglas generales de acompañar*, pp. 9-10.

[62] Usaremos este símbolo para expresar el acorde de sensible, que en la teoría armónica actual suele interpretarse como dominante con la fundamental elidida.

Mies, que se les da la sexta, siguiendo quinta falsa con su tercera menor"[63]; de esta manera, parece sugerir que sólo ha de hacerse cuando la 5ª sea disminuida ("siguiendo quinta falsa"), lo que en principio excluye al Mi. Luego, en su escala diatónica del bajo efectivamente indica con el alfabeto un acorde de Sol M sobre el Si del bajo y uno de Mi m sobre el Mi, pero la versión en tablatura difiere en este último al dar un acorde de Do M. En todo caso, ésta es una regla muy elemental que proporcionaría un acompañamiento rudimentario, y que, además, al referirse a las notas sin tener en cuenta la tonalidad, ni por tanto el grado al que representan, sólo funciona correctamente en unas pocas tonalidades mayores con escasas alteraciones[64].

Desde la 2ª regla Sanz deja de utilizar la notación alfabética de acordes rasgueados, empleando sólo la tablatura de punteado. En esta regla se ocupa de las alteraciones que pueden encontrarse en las notas del bajo, proporcionando unas instrucciones básicas que sirven para la mayoría de los casos y que eran habituales en los tratados de continuo de la época. Señala que los sostenidos pueden ponerse en las notas Sol, Do, Re y Fa, y deben acompañarse con 3ª y 6ª "generalmente cuando sube el canto, sin hacer otro motivo o cláusula"[65]; ésta es también, como dijimos, una regla frecuente que sirve para los numerosos casos en que el sostenido convierte a la nota en una sensible momentánea que resuelve en su respectiva tónica, evitando el acorde de 5ª disminuida para poner en su lugar uno de V6. Por su parte, los bemoles pueden ir en Mi, Si o La "y se acompañan de ordinario con tercera mayor y quinta"[66].

La 3ª regla aborda las cadencias, indicando los intervalos que deben ponerse sobre el bajo según el tipo de cadencia sugerida por el movimiento melódico que éste realiza. Sobre ello nos extenderemos enseguida.

Después de dar sus tres primeras reglas, Sanz asegura que si bien las dos primeras y parte de la tercera ya han sido enseñadas en algunas publicaciones para guitarra, ninguna se adentra en las reglas de contrapunto y composición que él sí explicará; en concreto, se refiere aquí a las obras de

---

[63] Sanz, *Instrucción de música*, f. 28v.

[64] Debe recordarse, no obstante, que hasta el siglo XVIII era poco frecuente encontrar tonalidades con muchas alteraciones, y que muchos teóricos sólo consideraban el sistema tradicional de armaduras sin alteraciones o con un bemol. Por otro lado, siempre quedaba la posibilidad de transportar para eludir las dificultades de solfear con más alteraciones, como explicará el mismo Sanz ante tal novedad para los españoles en su regla 12ª que veremos más adelante.

[65] Sanz, *Instrucción de música*, f. 29r.

[66] Los ejemplos incluidos por Sanz ratifican esta regla excepto en el caso del Lab, que se realiza con Lab, Do y un improbable Sol que debe de ser un error.

Corbetta y Granata, aunque antes había mencionado en el prólogo a otros como Kapsberger y Foscarini (y los españoles Amat y Doizi):

> "Hasta aquí lo contenido en las dos reglas primeras, y algo también de la tercera, han enseñado ya algunos maestros. El que quisiere saber más escalas y acompañamientos, vea a Francisco Corbeta [*sic*] y Juan Bautista Granada [sic]. Estos dos autores traen tanta multitud de escalas, que las que aquí dejo y ellos traen de más las tengo por confusión y no por doctrina, pues bastan para los ocho tonos las que aquí refiero; y a más de esto, ninguno dellos da las reglas de contrapunto y composición, y los lances y pasos del bajo en que se ha de usar dellas"[67].

De esta manera, Sanz resalta la parte más novedosa de su tratado de acompañamiento, que va más allá de lo que hasta entonces habían enseñado los libros para guitarra. Ya en el prólogo de su obra anunciaba con orgullo haber "recogido las mejores reglas de mis maestros para este efecto en Roma y Nápoles, juntamente con otras de los mejores maestros de capilla de España, en particular de Capitán"[68]. Ahora concreta que en las siguientes reglas

> "[...] daré preceptos [sobre] cómo y a qué tiempo se ha de usar de los acompañamientos de las escalas, accidentes y cadencias como lo practican los buenos organistas de España; hallarán documentos de Horacio Benevoli, maestro de capilla de San Pedro de Roma, de Pedro Ciano [*sic*], organista de la República de Venecia; las ligaduras que usa en sus acompañamientos Lelio Colista, y el modo de ligar las síncopas en las proporciones de Christoval [*sic*] Carisani (mi maestro), organista de la Capilla Real de Nápoles"[69].

Puede observarse que Sanz recurre a la autoridad de conocidos maestros de capilla (Benevoli y "los mejores maestros de capilla de España", especialmente Capitán [Mateo Romero]) y organistas (Ziani, Carisani y "los buenos organistas de España") para legitimar las nuevas reglas que aplica a la guitarra (y otros instrumentos). En este punto, sin embargo, sólo cita a un guitarrista, y no por alguna publicación suya (no se le conoce ninguna), sino por un aspecto concreto de su práctica interpretativa[70]. Se trata del presti-

---

[67] Sanz, *Instrucción de música*, f. 29v.

[68] Ibídem, ff. 6v-7r.

[69] Ibídem, ff. 29v-30r.

[70] Resulta curioso que Sanz cite tan precisamente a sus maestros italianos, y en cambio se refiera de manera mucho más general a los músicos españoles, nombrando sólo a Capitán, que había muerto casi 30 años antes y con quien difícilmente pudo tener contacto directo. Es posible que su formación en esta materia fuera casi exclusivamente italiana, y que la más vaga alusión a los españoles obedeciera más bien a su deseo de ganarse al público nacional.

gioso Lelio Colista, del que Sanz asegura en otra sección haber aprendido al concurrir con él en muchas academias en Roma, y a quien llama –tomando la expresión de la *Musurgia Universalis* de Kircher– "Orfeo de estos tiempos, de cuyos inmensos raudales de música procuré, como quien fue a la fuente, coger el más sonoro cristal que pudo mi corta capacidad"[71].

En definitiva, a partir de la 3ª regla Sanz se mete de lleno en la teoría general del bajo continuo. Como en la mayoría de los tratados de la época, Sanz utiliza varias estrategias para deducir el acompañamiento exclusivamente a partir de la línea del bajo (es decir, armonizarla). Por un lado, ya hemos visto que emplea el sencillo sistema que consiste en asignar siempre un acorde determinado a una nota según su clase (a menudo designada por la sílaba de solmisación), al indicar que "a los *Mies*" se les pusiera la 6ª en lugar de la 5ª, e igualmente a las notas con sostenido.

Por otro lado, se ocupa de las más típicas fórmulas del bajo, en concreto las cadencias, indicando cómo acompañarlas con el resto de voces. Tanto Sanz como Torres (y Fernández de Huete) utilizan la misma clasificación de las cadencias o cláusulas y dan patrones parecidos para ellas[72]. La denominación que utilizan proviene de la teoría renacentista, que asociaba una determinada fórmula melódica conclusiva a cada voz (cláusulas del bajo, tenor y tiple), aun reconociendo que podían intercambiarse entre ellas. Así, resultan los tres tipos siguientes según el movimiento melódico realizado por el bajo, abordados por Torres en cada uno de los capítulos 15-17 del tercer tratado de sus *Reglas generales de acompañar* y por Sanz en su regla 3ª: cláusula de bajo, cláusula de tenor (en el bajo) y cláusula de tiple (en el bajo)

El más importante es la cláusula del bajo, a la que Sanz se refiere como "la principal y propia del bajo" y denomina también como "cláusula cerrada"[73]. Se caracteriza por el salto de 4ª ascendente o 5ª descendente en el bajo, pro-

---

[71] Sanz, *Instrucción de música*, f. 11r.

[72] Paul Murphy (en su Introducción a *José de Torres's Treatise of 1736: General Rules for Accompanying on the Organ, Harpsichord, and the Harp, by Knowing Only how to Sing the Part, Or a Bass in Canto Figurado*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. xv) afirma que Torres toma prestada de Penna la clasificación de las cadencias, pero lo cierto es que este último considera cuatro tipos en lugar de tres (aunque explica que uno de ellos no es en realidad una auténtica cadencia) y los denomina de manera diferente, simplemente numerándolos como cadencias de 1º a 4º orden (véase la detallada descripción de Penna en Arnold, Franck T.: *The Art of Accompaniment From a Thorough-Bass,* Nueva York, Dover, 1965, vol. I, pp. 133-154). En cambio, Torres coincide plenamente con Sanz, quien no parece haber sido influido por el libro de Penna (publicado apenas dos años antes que el suyo), puesto que ni lo cita entre sus fuentes italianas ni sus tratados de continuo guardan similitud alguna. Posiblemente esa clasificación era ya común en los tratados de continuo en tiempos de Sanz.

[73] Sanz, *Instrucción de música,* ff. 29r-29v.

duciendo el habitual V-I aunque siempre con alguna ornamentación. La más simple se reduce al omnipresente retardo de la 3ª por la 4ª sobre el acorde de dominante, tan típico del siglo XVII (y antes); es la única explicada por Sanz, aunque señala que a la 4ª puede añadírsele la 6ª en sustitución de la 5ª, resultando entonces el acorde actualmente conocido como de 4ª y 6ª cadencial. Por otra parte, Sanz siempre acompaña el acorde final con 3ª mayor, lo que da lugar en los tonos menores a la hoy llamada cadencia picarda (Fig. 4).

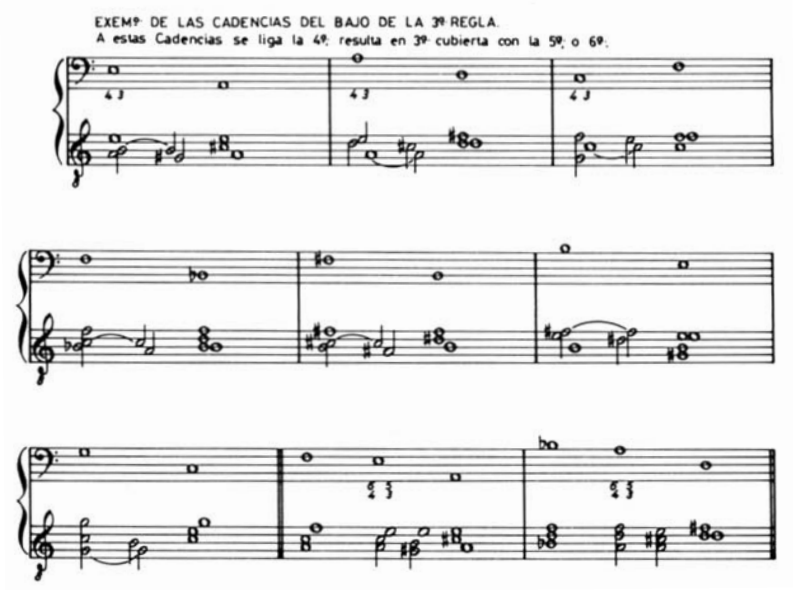


Fig. 4. Sanz: Ejemplos de las cadencias del bajo[74].

Por su parte, Torres ofrece una fórmula más elaborada que combina las dos posibilidades dadas por Sanz; la escribe dos veces, una con 6ª mayor sobre V y otra con 6ª menor (6b), que corresponden respectivamente a los modos mayor y menor sobre la misma tónica (Fig. 5).

[74] Transcripción tomada de Zayas, *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, p. xxxix. Zayas reproduce en el pentagrama de arriba el bajo escrito por Sanz en pauta, y en el de abajo la transcripción de la tablatura de guitarra. Debemos señalar que Zayas destaca con un tipo ligeramente mayor las notas obtenidas con los bordones, que según la encordadura aconsejada por Sanz para el acompañamiento suenan a la altura aquí reflejada por Zayas pero también a la 8ª grave.

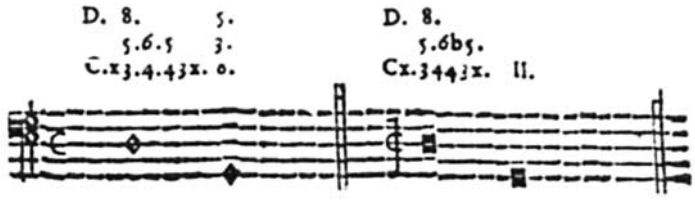


Fig. 5. Torres: Cláusula del bajo[75].

Mientras que Sanz se limita a escribir unos pocos ejemplos en varios tonos, Torres hace un tratamiento sistemático de las 12 transposiciones posibles del patrón a través del "círculo o rueda" (copiado de Penna, según aclara) que toma la última nota de cada ejemplo como primera del siguiente, resultando en este caso un círculo de quintas descendentes. Prácticamente todos los tratados de continuo presentan sus propios modelos de cadencias de una forma u otra.

La "cláusula del tenor en el bajo" se caracteriza por el descenso de 2ª hacia la nota final; por esta razón, Sanz se refiere a ella como "de segunda o tenor"[76]. Esta cadencia se realizaba con 3ª y 6ª sobre la penúltima nota del bajo, dando lugar habitualmente a la progresión (V)6-I. En este caso, el habitual retardo provoca una 7ª que resuelve en 6ª, originándose un acorde de adorno que hoy podría interpretarse como II7: II7-(V)6-I. Ésta es la versión simple que ofrece Sanz, añadiendo un primer acorde y acabando, otra vez, en cadencia picarda (Fig. 6).

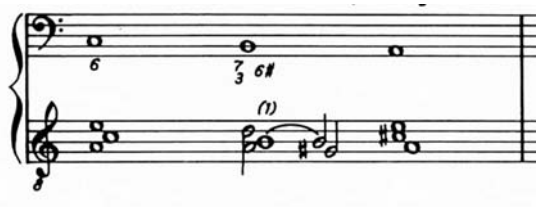


Fig. 6. Sanz: Un ejemplo de cláusula de tenor[77].

---

[75] Torres, *Reglas generales de acompañar*, p. 77 de 1736. En los ejemplos de Torres, ofreceremos habitualmente la edición de 1736, que son a menudo más completos y de más fácil lectura. El símbolo "ll." significa en Torres "consonancia llana", es decir, 3ª y 5ª sobre el bajo. Las letras mayúsculas indican el registro, mientras que la "x" equivale a nuestro #.

[76] Sanz, *Instrucción de música*, f. 29v.

[77] Zayas, *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, p. xl.

A diferencia de la anterior, esta cadencia sí puede realizarse en lo que hoy llamamos el modo frigio, resultando un descenso en el bajo de semitono en lugar de tono, y desapareciendo la sensible de las voces superiores. De hecho, tres de los siete ejemplos de Sanz efectúan la típica cadencia frigia sobre Re, La y Sol (que también puede ser utilizada como semicadencia en las cadencias intermedias en otros modos) (Fig. 7).

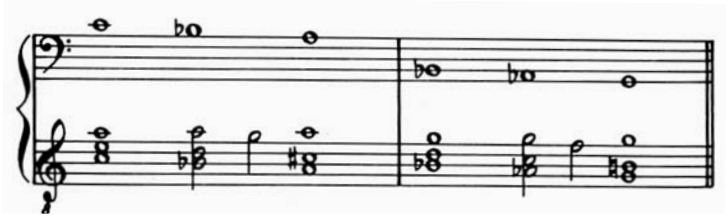


Fig. 7. Sanz: Otro dos ejemplos de cláusula de tenor[78].

Los dos modelos que da Torres para esta cláusula de tenor constan también de tres notas en el bajo; el primero es más ornamentado, mientras que el segundo, IV-II7-(V)6-I, coincide básicamente con el de Sanz, pues sólo cambia el primer acorde, que no es esencial a la fórmula. Este último es el patrón escogido por Torres para realizarlo por todo el círculo de quintas. A diferencia de Sanz, no presenta aquí fórmula alguna apropiada para el modo frigio (Fig. 8).

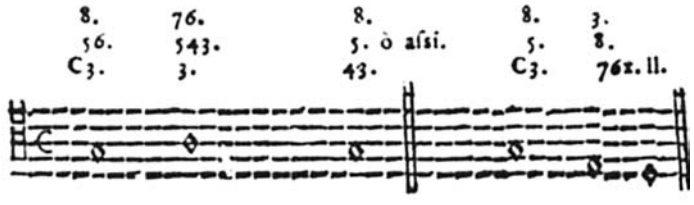


Fig. 8. Torres: Cláusula de tenor en el bajo[79].

[78] Ibídem.

[79] Torres, *Reglas generales de acompañar*, p. 78 de 1736. Parece que, por error, sobre la 2ª nota falta el símbolo x junto al 6, pues la 6ª debería ser mayor.

Por último, la "cláusula del tiple en el bajo" consta típicamente de tres notas: la final o tónica (que se alarga en síncopa para realizar el retardo), su semitono diatónico inferior (sensible) y de nuevo la final, armonizadas como I-V6-I con retardo en el bajo sobre el que, en la versión más simple, las notas que pertenecen al segundo acorde (dominante en 1ª inversión) producen los intervalos de 2ª y 5ª. Es lo que sucede en el patrón que usa Torres para llevar por todo el círculo de 5as descendentes (alternando las tonalidades menores con las mayores) (Fig. 9).

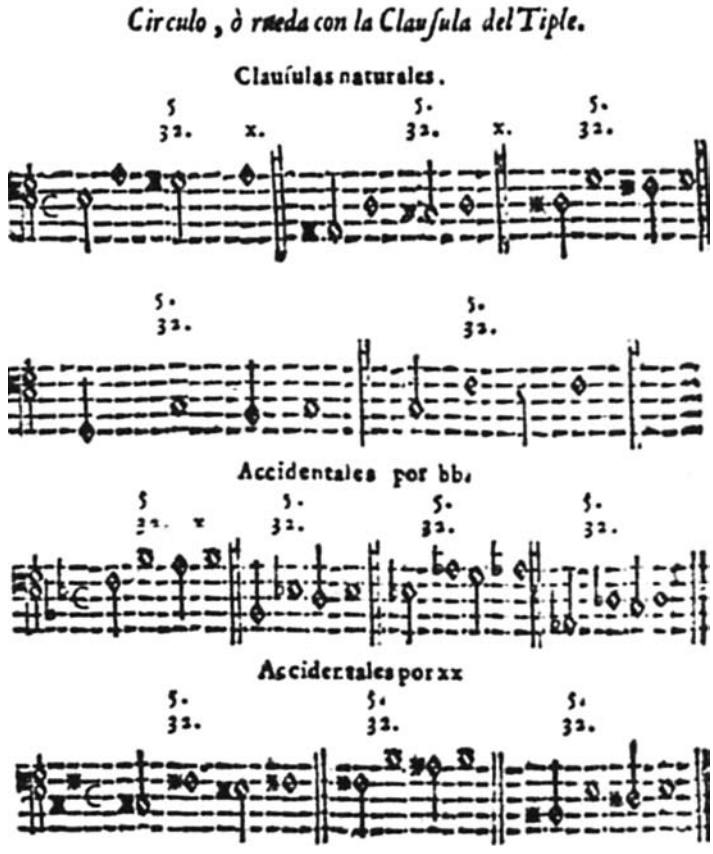


Fig. 9. Torres: Círculo de cláusulas del tiple en el bajo [80].

[80] Ibídem, p. 81 de 1736. Las cifras aparecen algo desplazadas a la derecha en los dos primeros casos por un error tipográfico.

Sanz utiliza un modelo algo diferente, introduciendo una nueva nota sobre el retardo del bajo, lo que origina una sucesión de acordes que podría simbolizarse como I-II2-V6-I. También Torres proporciona patrones adicionales diferentes y más elaborados en los que no entraremos aquí (Fig. 10).

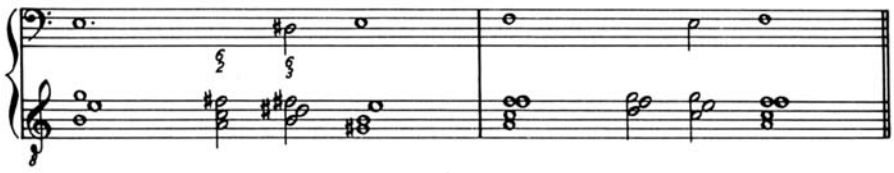


Fig. 10. Sanz: 2 ejemplos de cláusulas de tiple.

Nos hemos detenido tanto en esta regla 3ª de Sanz porque se ocupa de uno de los asuntos más interesantes de la teoría del continuo: las cadencias. Las dos reglas siguientes abordan aspectos de interés secundario para la armonía. La regla 4ª ("Qué notas se acompañan y cuáles se dejan sin acompañamiento, tocándose solas y de paso por falsas") ayuda a diferenciar las notas del bajo que deben ser tenidas en cuenta para realizar el acompañamiento de las que se tocarán sin modificar el resto de voces, cuando el bajo se mueve en notas rápidas y por grados, mientras que la 5ª ("Del acompañamiento del bajo cuando camina de salto") enseña que todas deben realizarse individualmente cuando éste salta y da indicaciones sobre el uso de alteraciones (con el objeto de evitar falsas relaciones cromáticas).

Bien diferentes son las reglas 6ª y 7ª. Hemos visto ya dos de las estrategias usadas por Sanz para enseñar a acompañar bajos no cifrados. Otra muy habitual en los tratados de bajo continuo de la época consiste en dar normas sistemáticamente para construir los acordes según el intervalo melódico por el que se mueve el bajo. Esto implica normalmente tener en cuenta sólo la nota del bajo inmediatamente anterior o posterior, aunque en alguna ocasión puede hacerse referencia a una serie mayor de intervalos. Suelen abordarse todos los intervalos posibles, y situar estas explicaciones aparte de las cadencias ya explicadas. Torres ordena todo su tratado segundo en base a este sistema, dedicando un capítulo a cada intervalo en el bajo. En cambio, Sanz sólo utiliza esta estrategia en sus reglas 6ª (sobre el salto de 4ª descendente –o 5ª ascendente–) y 7ª (sobre el de 5ª descendente o su inversión), que se ocupan de estos dos importantes movimientos en el bajo.

La regla que da Sanz para el salto de 5ª justa descendente o 4ª justa descendente[81] proporciona una peculiar tonicalización de la segunda nota del

[81] Sanz, *Instrucción de música*, f. 30v.

bajo al introducir un acorde intermedio sobre la primera nota, convirtiendo el esperable IV-I (que de hecho parece sugerido por Torres[82]) en IV-(V)6/4-I, con mayor direccionalidad tonal aunque produzca una resolución poco ortodoxa de la 4ª aumentada con salto en el bajo (Fig. 11).

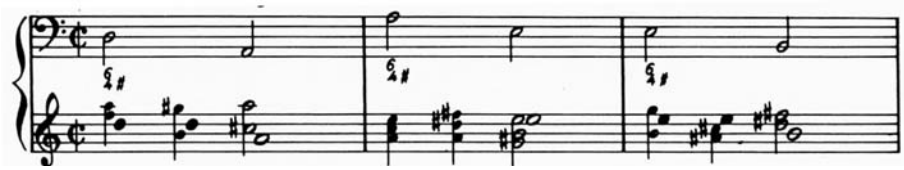


Fig. 11. Sanz: Salto de 4ª abajo[83].

Sanz aprovecha esta misma regla para explicar cómo debe acompañarse con una progresión similar otro intervalo –el descenso de semitono diatónico– en el movimiento del bajo. Así, prescribe que "cuando el bajo pasa bajando de un signo a otro signo inmediato, cantando *fa mi*, y también cuando dice *la sol* o *sol fa*, sostenido el segundo"[84] debe darse a la primera nota 3ª y 5ª y luego 4ª aumentada y 6ª, resultando de nuevo la tonicalización del último acorde (ahora en 1ª inversión) mediante la secuencia IV-(V)6/4-I6 (Fig. 12).

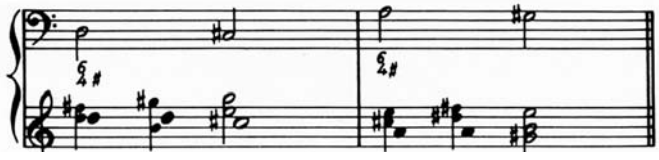


Fig. 12. Sanz: 2 ejemplos de la 6ª regla.

También en este caso Sanz se aparta de los acompañamientos que indica Torres de manera general para el semitono diatónico descendente; en cambio, se aproxima más al tratamiento que, en otra parte de su tratado, Torres da al bajo que hace síncopa en la primera nota, lo que él llama "ligadura del bajo" o "ligadura de 4ª mayor" (a la que dedica el capítulo 9 de la 3ª parte), y que debe acompañarse con 3ª y 5ª en la 1ª mitad de la síncopa; 2ª, 4ª aumentada y 6ª en la parte acentuada; y 3ª y 6ª sobre la segunda nota, cuyo acorde resulta así tonicalizado por la progresión IV-V+4-I6. Como veremos al comentar la regla 10ª, también es posible realizar esta síncopa del bajo sin

---

[82] Véase García Gallardo, *El tratamiento de la sintaxis armónica*, pp. 241-242.

[83] Zayas, *Los Guitarristas. Gaspar Sanz*, p. xlii.

[84] Sanz, *Instrucción de música*, f. 30v.

tonicalizar el acorde de resolución, lo que es especialmente frecuente cuando se enlazan varias de ellas (Fig. 13).

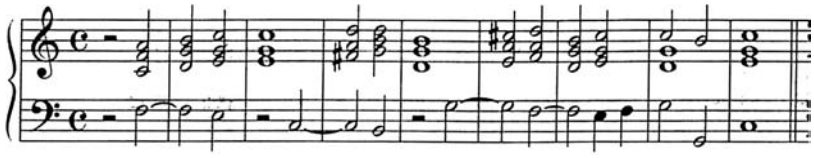


Fig. 13. Torres: Un ejemplo de la ligadura de 4º mayor o del bajo[85].

La regla 7ª se titula: "Quando el baxo salta de quarta arriba, o quinta abaxo, cómo se liga la quarta"[86]. Obviamente, este movimiento del bajo coincide con el modelo principal de cadencia ya explicado; de hecho, Sanz comienza aclarando que "este motivo del baxo, se llama cadencia"[87] y tanto en esta regla como en las dos siguientes no hace sino profundizar en el tratamiento del tipo de cadencia que antes calificó como "la principal y propia del bajo" según vimos. Aclara aquí que el habitual intervalo de 4ª (en lo que hoy llamaríamos el retardo de la 3ª por la 4ª sobre el acorde de dominante) debe ir siempre preparado por una consonancia, mientras que en la regla 8ª señala que, de no ser esto posible (por no estar la nota del retardo contenida en el acorde anterior cuando viene el bajo saltando de 5ª o 3ª descendente), debe prescindirse de la 4ª y poner en su lugar la 7ª (que sí puede prepararse desde esos acordes), con lo que obtendríamos el hoy famoso acorde de séptima de dominante (Fig. 14).

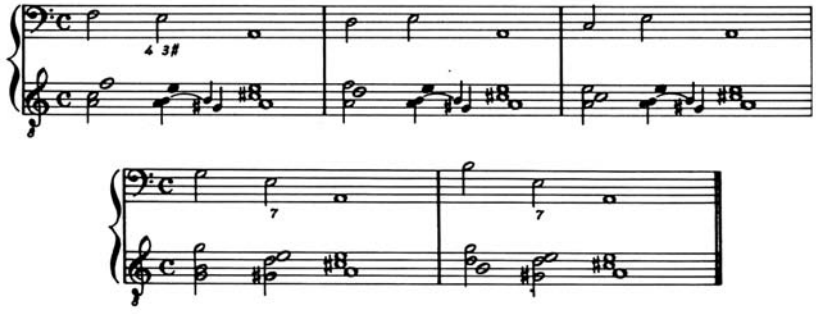


Fig. 14. Sanz: Salto de 4ª arriba o 5ª abajo.

[85] Murphy, *José de Torres's Treatise of 1736*, p. 142.

[86] Sanz, *Instrucción de música*, f. 30v.

[87] Ibídem.

Otra posibilidad, cuando el acorde de dominante tiene un valor prolongado, sería atacar la 3ª mayor para luego, dentro del mismo acorde, moverla hacia la 4ª y volver a la 3ª: "si la nota fuere mayor, se bate en la tercera, y al alzar del compás, se liga, y resuelve la cuarta"[88].

En la regla 9ª Sanz se refiere a la posibilidad de evitar la cadencia poniendo 3ª menor en lugar de la usual 3ª mayor en el acorde que hoy llamamos de dominante, lo que "los maestros de capilla de Roma" denominan como *"cadença sfugita"*[89]. Ésta se deduce del contexto cuando la nota que produce esa 3ª menor está presente en el acorde anterior, a menos que se trate de la cadencia final con valores largos.

La regla 10ª aborda el bajo sincopado. Cuando desciende por grados, puede usarse un acompañamiento más sencillo que el explicado arriba si se enlazan varias de estas síncopas, armonizándolo simplemente con 2ª y 4ª; en palabras de Sanz, "si la síncopa es de grado en grado y se liga el bajo de un compás a otro, como sucede en algunas proporciones y composiciones españolas"[90] (Fig. 15).

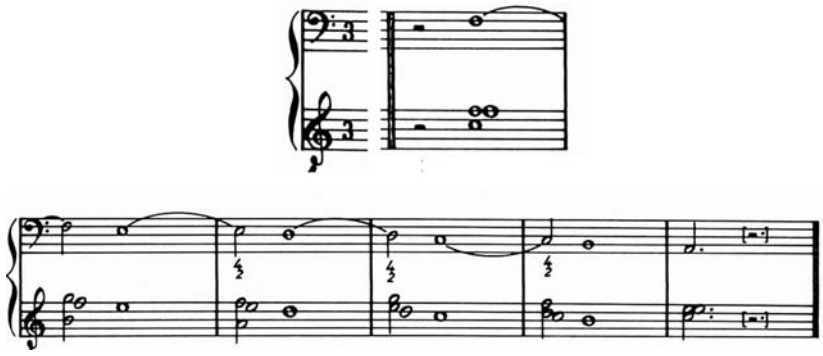


Fig. 15. Sanz: Un ejemplo de bajo sincopado.

La regla 11ª ("Para conocer por qué tono se ha de tañer el Pasacalle cuando se ha de acompañar algún bajo") se dedica a un asunto muy distinto respecto de las anteriores: encontrar "el tono" de la pieza, cuestión esencial para elegir el pasacalle que el instrumentista habitualmente interpretaba

[88] Ibídem, f. 31r.

[89] Ibídem.

[90] Ibídem, f. 31v.

como introducción a la misma[91]. El procedimiento es muy simple: basta con mirar la última nota del bajo y hacer el pasacalle correspondiente, escogiendo la variante mayor o menor según sea su 3ª natural. Sin embargo, esto se complica cuando se trata de obras con armaduras de varios sostenidos o bemoles, a los que los músicos españoles no estaban habituados pero que estaban llegando desde Italia y eran cada vez más comunes. A este efecto se incluye una última regla 12ª "para conocer el tono de los bajos cromáticos de las sonadas y canciones italianas", que se limita a indicar cómo afectan estas armaduras a las notas de los acordes y a explicar qué transporte debe hacerse para facilitar el solfeo de la línea del bajo como en el siguiente ejemplo: cuando "el bajo al principio tiene dos sostenidos, [...] si quieres solfearle fíngete *Gsolreut* [Sol] un tono más alto, y guardando la misma proporción te saldrá en el tono cromático la misma entonación que en el natural"[92].

Ya en el prólogo de su tratado, Sanz afirmaba –en un párrafo que antes hemos citado parcialmente– que su tratado sería especialmente útil para tocar la música italiana que en aquellos momentos estaba llegando a España y que causaba problemas a los intérpretes, poco acostumbrados al abundante uso de alteraciones que en ella se hacía; la formación italiana de Sanz se presenta aquí como garantía para enseñar a interpretar el nuevo estilo de música proveniente de aquel país:

> "[...] en particular conducirá mucho para tañer las sonadas cromáticas de violines que vienen de Italia, que por no haber quien dé alguna luz a los instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad y dificultad grande cuando ven un papel de música italiana con tantos sostenidos y bemoles; pero habiendo recogido las mejores reglas de mis maestros para este efecto en Roma y Nápoles, juntamente con otras de los mejores maestros de capilla de España, en particular de Capitán, podrán con todas ellas los organistas y arpistas de acá tañer con grande facilidad cualquier papel cromático de las sonadas Italianas, sin que para eso necesiten de ser compositores"[93].

Señalemos, por último, que, en general, Sanz enseña a deducir el acompañamiento a partir de la línea del bajo, sin que sea necesaria la ayuda de cifras que indiquen los intervalos correctos. Su tratado se dirige por tanto principalmente a la realización de bajos no cifrados (que como ya hemos comentado, eran muy comunes) y no se detiene a explicar posibles cifrados

---

[91] Recordemos que Sanz se ocupa extensamente de los pasacalles en otras partes de su tratado, pues aparte de su función interpretativa se habían convertido en una eficaz herramienta pedagógica, muy común entre los guitarristas.

[92] Sanz, *Instrucción de música*, f. 32r.

[93] Ibídem, ff. 6v-7r.

estandarizados. En sus ejemplos sí utiliza algunos cifrados para reflejar la realización correcta[94], aunque tampoco de forma homogénea (por ejemplo, cuando lo cree necesario utiliza 5/3 pero en otros casos no escribe nada para estos mismos intervalos).

TRATAMIENTO DE LOS MODOS O TONOS

Un asunto especialmente interesante es el acercamiento a los modos en el tratado de acompañamiento; aunque esta cuestión va más allá del campo de la armonía, resulta, como es bien sabido, de gran interés para él.

Tanto Sanz como Torres describen –al comienzo de sus tratados de continuo– ocho modos o tonos siguiendo la versión más habitual dada por los teóricos españoles del Barroco para la polifonía de su tiempo. Este sistema, poco estudiado hasta hoy, es propio de esta época; gozó de un amplio consenso entre los autores españoles de la 2ª mitad del siglo XVII y gran parte del XVIII y se diferencia significativamente tanto de la modalidad anterior (ya sea la aplicada al gregoriano desde la Edad Media o la adaptada a la polifonía, en versiones de ocho o doce modos, desde el Renacimiento) como de la tonalidad moderna[95]. No podemos profundizar aquí en este interesante asunto, sobre el que hay ya notables estudios en la musicología internacional producidos en las últimas décadas[96], aunque son escasos todavía los que abordan el caso español[97].

---

[94] De hecho, según Murphy su tratado es el primer impreso español que cifra el bajo con los habituales números (Introducción a *José de Torres's Treatise of 1736*, p. 274, n. 2).

[95] Precisamente para reflejar tal diferencia respecto a los modos tradicionales, Illari propone usar exclusivamente el término "tonos" para este sistema, prescindiendo del más general "modos". Véase Illari, Bernardo: "¿Son Modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente", en Plesch, Melanie (ed.): *Analizar, interpretar, hacer música. De las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos In Memoriam Gerardo Huseby*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2013, pp. 289-326.

[96] Puede verse especialmente: Barnett, Gregory: "Tonal organization in seventeenth-century music theory", en Christensen, Thomas (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 407-455; Powers, Harold S.: "From Psalmody to Tonality", en Judd, Cristle Collins (ed.): *Tonal Structures in Early Music*, New York, Garland, 1998, pp. 275-340; Dodds, Michael R: *The Baroque Church Tones in Theory and Practice*, University of Rochester, (tesis doctoral), 1999, dirigida por Kerala J. Snyder.

[97] Véanse los siguientes estudios recientes: Illari, "¿Son Modos?"; García Gallardo, Cristóbal L.: "La teoría modal polifónica en el Barroco español y su aplicación en los pasacalles de Gaspar Sanz", en *Revista de Musicología*, 32/1-2 (2010), pp. 83-100; García Gallardo Cristóbal L. y Murphy, Paul: "'These are the tones commonly used': The *Tonos de Canto de Órgano* in Spanish Baroque Music Theory", en *Eighteenth Century Music*, 13/1 (Marzo 2016), pp. 73-93; Zaldívar Gracia, Álvaro: *Estética y técnica de la modalidad polifónica en los trata-*

Los tonos "de canto de órgano" (como él los llama) que Sanz expone coinciden en lo esencial con los habituales en la teoría española de la época; sin embargo, su presentación, adaptada al acompañamiento en la guitarra, difiere sensiblemente de los tratados generales tradicionales e incluso de un manual de bajo continuo como el de Torres. Sanz sólo los menciona justamente al principio de su tratado de acompañamiento (que, recordemos, se sitúa al final de su obra) y aun entonces se limita a hacer una descripción muy simple indicando únicamente el acorde final de cada tono usando el alfabeto italiano: "Primer tono, por la E. Segundo, por la O", etc. El 4º tono manifiesta cierta irregularidad, pues parece acabar en un acorde diferente del principal: "Quarto, por la D, y acaba en F"[98]. Reflejamos en las siguientes tablas la definición de los tonos en Sanz y, de manera muy resumida y simplificada, en la teoría española de la época (Figs. 16 y 17).

TONO	**1º**	**2º**	**3º**	**4º**	**5º**	**6º**	**7º**	**8º**
Acorde final	Re m	Sol m	Mi m	(La m) Mi M	Do M	Fa M	La m	Sol M

Fig. 16. Los tonos en Sanz.

TONO	**1º**	**2º**	**3º**	**4º**	**5º**	**6º**	**7º [por la mediación]**	**8º por la mediación**	**8º natural o por la final**
Final	Re	Sol	Mi	Mi	Do	Fa	La	Sol	Re
Armadura	0	1b	1#	0	0	1b	1#	1#	1#

Fig. 17. Los tonos en la teoría española del Barroco.

dos musicales españoles impresos en torno a 1700: la aportación de los 'Fragmentos músicos' de fray Pablo Nassarre y su aplicación en las publicaciones prácticas coetáneas, Universidad de Valencia, (tesis doctoral), 2002. Dirigida por Román de la Calle y Salvador Seguí Pérez. Reproducida parcialmente en Zaldívar Gracia, Álvaro: *Pablo Nassarre. Fragmentos músicos. Volumen II. Anexo. Estudio general introductorio de la vida y obra de Nasarre*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2006.

[98] Sanz, *Instrucción de música*, f. 28v.

En cuanto a la parte musical, tan sólo los pasacalles punteados del tercer libro (a diferencia de los de los libros anteriores, incluyendo por supuesto los pasacalles rasgueados), una de las fugas y los "pasajes del bajo" que ejemplifican el tratado de acompañamiento, mencionan el tono correspondiente.

Torres, en cambio, proporciona una información más completa (como es habitual en los tratados teóricos de la época) incluyendo la nota final (y la mediación), armadura, clave, escala e incluso fórmulas de ambas mitades del tono de salmo correspondientes a cada modo o tono polifónico. Ninguno de ellos vuelve a mencionar tales tonos polifónicos a lo largo de su extensa exposición, pero tampoco sugieren nunca una posible teoría bimodal (lo que no resulta extraño, pues ésta no se impondría en España hasta la 2ª mitad del siglo XVIII).

Lo cierto es que la teoría del continuo discurre en gran medida al margen de la teoría de los modos o tonos. Los acompañamientos indicados en muchas de sus reglas para el continuo discurren dentro de las armaduras señaladas en cada pieza y por tanto no interfieren en la constitución de los tonos. Sin embargo, muchas otras –en especial, las que rigen las cadencias– señalan la clase exacta de los intervalos que deben ponerse sobre el bajo (por ejemplo, 3ª mayor), precisando a menudo de alteraciones accidentales que trastornan la configuración de la escala correspondiente. Es cierto que este fenómeno contaba ya con una larga y asentada tradición –aplicada mediante la *musica ficta*– y no se interpretaba como una contradicción con el sistema modal, sino que se percibía como un asunto de naturaleza diferente; recordemos que los modos no se caracterizaban sólo por la composición interválica de su escala (que por otra parte se mantenía inalterada en lugares no cadenciales), sino también por otros rasgos como las entradas de las voces en imitación, la estructura melódica de los temas o las notas más utilizadas como reposo cadencial. Como resultado, las principales fórmulas cadenciales[99] de siete de los ocho tonos presentan acordes con idéntica constitución interválica con sólo dos posibles variantes que se aproximan a los modernos modos mayor y menor, pues difieren únicamente en el uso de la 3ª (y en menor medida la 6ª) nota de la escala formando un intervalo mayor o menor desde la final (según la configuración inicial de cada uno de los siete modos), ya sea en el último acorde (aunque aquí era frecuente usar siempre la 3ª mayor, produciendo la hoy llamada cadencia picarda), sobre el penúltimo –como adornos– o en los inmediatamente anteriores (que en rigor no formarían ya parte de la cadencia).

[99] Las ya mencionadas "cláusula del bajo", "cláusula del tenor en el bajo" y "cláusula del tiple en el bajo"; se excluye aquí la cadencia plagal.

La situación es bien distinta en el caso del tono 4º, caracterizado por su escala frigia desde la final Mi. Sus principales cadencias (aparte de la plagal) se separan notablemente del resto tanto por la imposibilidad de utilizar la cláusula del bajo –con su típico movimiento de 4ª justa ascendente o 5ª justa descendente– como por su constitución interválica en las cláusulas del tenor en el bajo y del tiple en el bajo. Precisamente por ello, su estudio constituye una buena evidencia sobre el grado de vigencia del sistema modal en la época.

Señalábamos antes que tres de los siete ejemplos de cláusulas de tenor que Sanz ofrece presentan la típica cadencia frigia. Resulta llamativo que Torres, a diferencia de Sanz –y de otros como Fernández de Huete o Murcia[100]–, no proporcione ningún modelo de la esencial cláusula del tenor en el bajo para el tono 4º (que hoy llamaríamos justamente cadencia frigia), y sólo secundariamente se ocupe de la cláusula del tiple en el bajo para el mismo tono[101]; más aún cuando el mismo Torres la utiliza nada menos que como cadencia final del último movimiento ("Communio") de su *Misa de Difuntos* (Fig. 18).

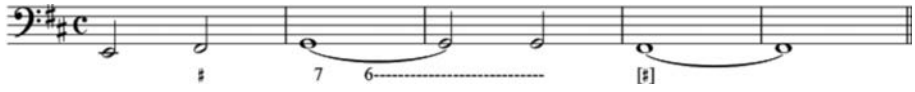


Fig. 18. Torres: Misa de Difuntos, "Communio", cc. 56-60.

[100] Este último, sin embargo, señala que el 4º tono es poco usado (en p. 10).

[101] Cuando se refiere a la "cláusula remisa" (al abordar las ligaduras del bajo en el tratado 3º; Torres: *Reglas generales de acompañar*, p. 64 de 1736) y, quizás, en una de las cuatro fórmulas suplementarias que propuso para la cláusula del tiple en el bajo en su estudio de las cadencias (Ibídem, p. 82 de 1736). Por otra parte, tampoco proporciona explícitamente fórmula alguna para la cadencia plagal, frecuente también en el tono 4º.

CONCLUSIÓN

La *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz presenta la particularidad de contener un tratado de guitarra rasgueada y otro de bajo continuo (esencialmente para guitarra punteada) en la misma obra, que además se ocupa de otros aspectos de este instrumento y ofrece un sustancioso número de piezas del autor. Si la parte sobre el rasgueado añade poco a lo aportado por Amat, la dedicada al continuo en cambio se aleja del rudimentario tratamiento ofrecido tanto por aquél como por las numerosas fuentes italianas que Sanz conoció, aplicando a la guitarra la tradición desarrollada en los instrumentos de teclado (de hecho, su trabajo se dirige también a organistas y arpistas).

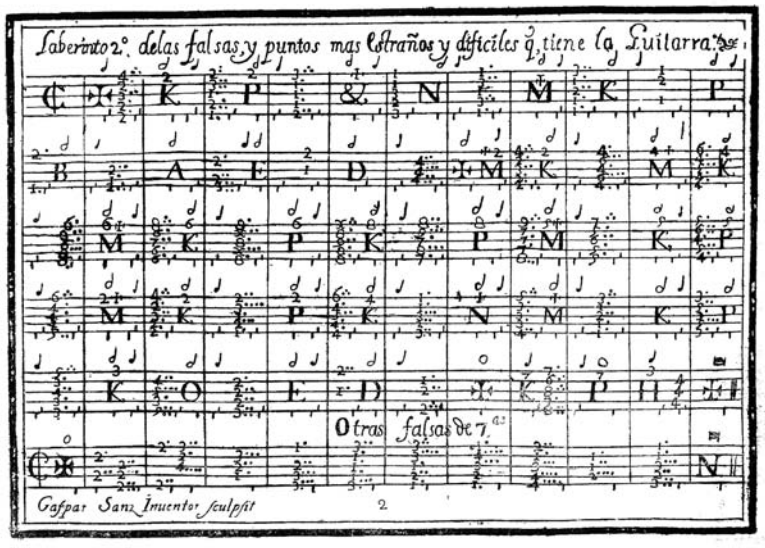
Al centrarse, como muchos otros, en la realización de bajos no cifrados, el tratado de acompañamiento contenido en el libro de Sanz proporciona, aunque de manera indirecta, información interesante sobre sintaxis armónica, que va mucho más allá de la contenida en la sección que se ocupa de la guitarra rasgueada. Sin embargo, al mismo tiempo, el concepto de acorde que tan claramente se manejaba allí desaparece ahora para seguir la perspectiva interválica habitual de los manuales de bajo continuo de la época. Por tanto, aunque confluyan dos elementos que serán esenciales para la teoría armónica posterior (la noción de acorde, consustancial al estilo rasgueado guitarrístico, y la elaboración de una sintaxis armónica rudimentaria, implícita en casi todos los tratados de continuo), éstos no llegaron a interrelacionarse en la publicación de Sanz.

La inusual convergencia en un mismo texto de la perspectiva acórdica típica del rasgueado con el estudio detallado de las sonoridades simultáneas y las implicaciones para la sintaxis armónica habituales en los manuales de continuo podría haber dado lugar a sustanciosas y precoces reflexiones teóricas en el campo de la armonía.

Desde este punto de vista, podría decirse que Sanz perdió la oportunidad de inaugurar una teoría de la armonía que aún tendría que esperar casi medio siglo más para ver la luz con el *Traité de l'harmonie* de Rameau. Lo cierto es que tal esfuerzo especulativo hubiera sido probablemente de poca utilidad para el propósito esencialmente práctico de Sanz –adiestrar al guitarrista en las variadas técnicas de su instrumento–, mientras que se ajustaría perfectamente al deseo de Rameau de dar al estudio de la música la categoría de ciencia, que era uno de sus principales objetivos.

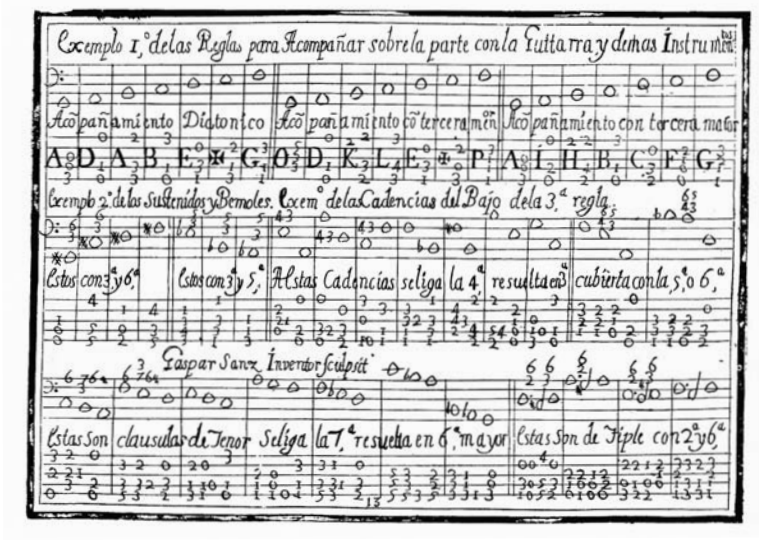
ANEXO 1

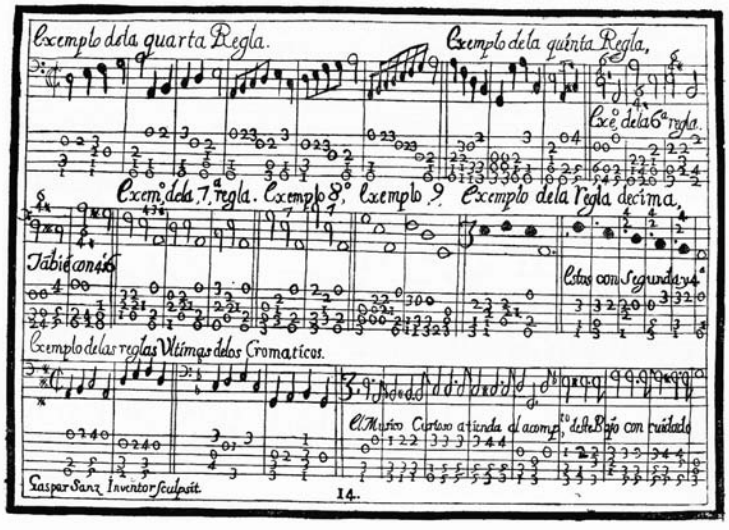
"Laberinto 2º"
SANZ, *Instrucción de música*, f. 17r



ANEXO 2

Ejemplos de las "Reglas para Acompañar sobre la parte de la Guitarra, y demás Instrumentos"
SANZ, *Instrucción de música*, ff. 33r y 34r





Recibido: 20 de enero de 2015
Aceptado: 2 de febrero de 2015

NASSARRE, 31
2015, pp. 101-137
ISSN: 0213-7305

Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)*

Aurèlia Pessarrodona Pérez

Resumen: Dentro del impulso que desde hace unos años están viviendo los estudios sobre el teatro musical hispánico del siglo XVIII también debe incluirse el género de la tonadilla, que recientemente ha tomado una notable revitalización después de muchos años arrastrando un pesado lastre nacionalista. Este renovado interés también manifiesta la necesidad de seguir profundizando en un género especialmente original y rico, y estudiar sin complejos aspectos como la integración de elementos operísticos en su dramaturgia musical.

El objetivo del presente artículo es estudiar el uso de elementos provenientes de los concertantes operísticos italianos dentro de la dramaturgia musical, humorística y breve, de la tonadilla. Para ello se parte de la obra de Jacinto Valledor, compositor madrileño excelente conocedor del cultivo del teatro musical italiano en otras ciudades de España, sobre todo en Barcelona, donde había calado hondo el gusto por la ópera. Aunque se trate de un estudio parcial dentro del ingente repertorio tonadillesco, sirve para acercarnos a este fenómeno observando rasgos como la convivencia del "realismo" dialógico y *activo* de los *concertati d'azione* junto con formas estróficas musicalmente repetitivas como coplas y seguidillas; o su adaptación a la convención operística de terminar obras pero, a su vez, anunciando el "verdadero" número final, normalmente seguidillas.

Palabras clave: concertante, Jacinto Valledor, ópera, seguidilla, tonadilla.

Abstract: The recent *tonadilla* studies must be included within the renewed attention that since some years are living the Spanish eighteenth-century musical theatre research. In fact, the *tonadilla* has recently taken a significant revitalization after years carrying a nationalist dead weight. This renewal manifests also the necessity to go in depth into a specially original and rich genre and study without complexes aspects as the integration of operatic elements in its musical dramaturgy.

---

* Este artículo es una revisión ampliada de la comunicación presentada en el XVI Colloquio del "Saggiatore musicale" (Bolonia, 14-16 noviembre 2012) con el título "Insolite convivenze, strane sintesi, felici risultati: influenze italiane nella drammaturgia musicale dei generi lirici brevi nel Settecento spagnolo". Se ha realizado gracias a una ayuda de movilidad postdoctoral del Ministerio de Educación de España, financiado a través del Programa Nacional de Movilidad y Recursos Humanos, Plan Nacional de I+D+i, 2008-2011, para realizar una estancia de investigación en el Dipartimento di Musica e di Spettacolo (ahora Dipartimento delle Arti) de la Universidad de Bolonia; y posteriormente se ha completado con un *assegno di ricerca* para trabajar en el Centro Studi sul Settecento Spagnolo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne de la misma universidad.

The main purpose of this article is the study of the presence of elements from Italian operatic ensembles within the brief and comical musical dramaturgy of the *tonadilla*. The starting point is the work by Jacinto Valledor, a Madrilenian composer and also an excellent connoisseur of Italian musical theatre practise in other Spanish cities, above all Barcelona, where the taste of opera had caught strongly on. Although it could seem a very partial study within the enormous repertory of *tonadillas,* it serves to approach us to different aspects of the genre: the coexistence of the dialogical and *active* realism of *concertati d'azione* beside repetitive strophic forms as *coplas* and *seguidillas*; or the adaptation of the operatic conventions for *finali* to announce the truly very end of the work, generally *seguidillas*.

Keywords: ensemble, Jacinto Valledor, opera, *seguidilla*, *tonadilla*.

INTRODUCCIÓN

Desde hace unos años los estudios sobre el teatro musical español de la segunda mitad del siglo XVIII han dado un giro de 180 grados: una vez superados los posicionamientos nacionalistas de tiempos y mentalidades pasados, géneros como la zarzuela, la ópera o la comedia se estudian integrándose en el contexto general de la Europa de la época, analizando sus influencias extranjeras sin complejos[1].

Sin embargo, hay un género que todavía reclama estudios de este tipo: la tonadilla de la segunda mitad del siglo XVIII. Ciertamente ya ha habido acercamientos interesantes y novedosos[2], pero todavía quedan por estudiar

---

[1] Es el caso, por ejemplo, de las publicaciones siguientes: Kleinertz, Rainer (ed.): *Teatro y música en España (siglo XVIII),* Kassel, Reichenberger, 1996; Torrente, Álvaro y Casares, Emilio (coords.): *La ópera en España e Hispanoamérica,* Madrid, ICCMU, 2001; Recasens, Albert: "Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita. Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770" (tesis doctoral), Lovaina, Universidad de Lovaina, 2001; Kleinertz, Rainer: *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Opera, Comedia, Zarzuela*, 2 vols., Kassel, Reichenberger, 2003; Esteve, Pablo: *Los jardineros de Aranjuez (1768). Zarzuela en dos actos*, estudio y edición crítica de Juan Pablo Fernández-Cortés, Granada, Universidad, 2005; Leza, José Máximo: "El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)", en *Revista de Musicología*, XXXII/2 (2009), pp. 503-546; Leza, José Máximo y Stein, Louise K.: "Opera, Genre and Context in Spain and its American Colonies", en *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 244-269.

[2] Algunas publicaciones recientes con aportaciones interesantes sobre la dramaturgia tonadillesca son: *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, catálogo de la exposición (Museo de San Isidro, Madrid, mayo-junio 2003), Madrid, Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003; y Álvarez Barrientos, Joaquín y Lolo, Begoña: *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Autónoma de Madrid, 2008. Destaca el reciente libro de Le Guin, Elisabeth: *The Tonadilla in Performance*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2014, la primera monografía en inglés sobre este género y trabajo interesante para contextualizar la tonadilla como manifestación teatral y cultural.

muchos aspectos sobre la construcción dramatúrgica de la tonadilla, un género especialmente original, lírico y breve –de menos de veinte minutos– que desarrolla una escena humorística principalmente a través de la música aunque también podía tener diálogos hablados. Intenté llevarlo a cabo en mi tesis doctoral con la obra de Jacinto Valledor (1744-1809) y he publicado algunos artículos que se aproximan al tema desde diversos puntos de vista[3].

De Valledor nos ha quedado la música de sólo veinticinco tonadillas, pero se trata de la punta de un iceberg mucho más amplio, por desgracia desaparecido y buena parte del cual debería de pertenecer sobre todo a su periodo como primer músico de la compañía de cómicos españoles del Teatro de Barcelona, que abarcaría entre 1773 o 1774 y 1785 con intervalos fuera[4]. El número reducido de obras que han llegado hasta nosotros, que abarcan aproximadamente de 1768 a 1792, me permitió un análisis muy detallado de su construcción dramatúrgica, con lo cual pude corroborar el especial talento de Valledor como compositor de música escénica.

Recientemente se han llevado a cabo diversos eventos desde la Universidad Autónoma de Madrid –los congresos internacionales "Teatro musical español del siglo XVIII (teatro breve: géneros y nuevas perspectivas" (junto con la Real Escuela Superior de Arte Dramático, noviembre 2015) y "Blas de Laserna (1751-1816) en el bicentenario de su muerte. Una mirada sobre el teatro musical de la época" (abril 2016)– y la Universidad Autónoma de Barcelona –el simposio internacional "Música y teatro en el siglo XVIII hispánico en torno a Luis Misón (1727-1766)" (noviembre 2016, donde también colaboró la UAM)– que han puesto de manifiesto el interés por el género y otros afines desde enfoques muy enriquecedores.

[3] Pessarrodona, Aurèlia: *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor*, (tesis doctoral dirigida por el Dr. Francesc Bonastre), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art i de Musicologia, 2010; ídem: "El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)", en *Revista de Musicología*, XXX/1 (2007), pp. 9-48; ídem, "Catalans, balears i valencians en *tonadillas* madrilenyes del segle XVIII", en *Journal of Catalan Studies* (2011), pp. 257-391; ídem, "Desmontando a Malbrú: la dramaturgia musical de la tonadilla dieciochesca a partir de *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785) de Jacinto Valledor", en *Dieciocho*, XXXV/2 (Fall 2012), pp. 301-331; ídem, "La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca", en *Bulletin of Spanish Studies*, XCIII/2 (2016), pp. 211-238; ídem, "Representaciones musicales de lo francés en las tonadillas del siglo XVIII", en *Mélanges de la Casa de Velázquez,* XL/1 (2016), pp. 167-196.

[4] Véase el capítulo III del vol. I de mi tesis doctoral (Pessarrodona, *La tonadilla escénica*) e ídem, "Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII", en *Recerca Musicològica*, XVI (2006), pp. 15-61; ídem, "La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies", en *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, III (junio 2014), pp. 122-142; ídem, "Una tonadilla 'ilustrada' en contexto barcelonés: *El eclipse* (1778) de Jacinto Valledor", en *Cuadernos Dieciochistas*, XV (2014), pp. 335-366; ídem, "La *tonadilla* a Barcelona al voltant dels anys 1780: el segon periode de Jacinto Valledor", en *Revista Catalana de Musicologia*, VIII (2015), pp. 103-135.

Un aspecto que se observa en las obras de este compositor es la integración de elementos provenientes de la ópera italiana coetánea en la dramaturgia tonadillesca. Encontramos las obvias presencias de arias italianas para la representación de personajes italianos o italianizantes, como en *Señores, señoras*, a solo (1775), *El italiano fingido*, a dúo (1785), e incluso la incursión del aria atribuida a Pergolesi o a Ciampi "Tre giorni son che Nina" en *La maestra y la discípula,* a cuatro (*ca.* 1775, versión de 1796-97) como serenata galante interpretada por un italiano[5]. También observamos el menos obvio uso de *recitativi*, *semplici* o *accompagnati* con diversa función según el caso, como el interesante *recitativo accompagnato* con que se abre *El cuento del señorito*, a solo (1786), a modo de parodia de los géneros serios; o *recitativi semplici* en boca de franceses[6]. Pero en este artículo quisiera centrar la atención en los números de conjunto de gran formato o *large ensembles*, que constituyeron una de las características más innovadoras de la ópera cómica italiana.

El objetivo de este trabajo es analizar, a partir de casos del repertorio de Valledor, cómo influyó la construcción dramatúrgica de los concertantes operísticos en el universo breve de la tonadilla. No se trata de hacer ningún trabajo definitivo dado el número limitado de obras, pero sí mostrar algunos recursos que considero significativos y que pueden arrojar luz sobre ciertos aspectos de los géneros breves dieciochescos poniéndolos en relación con dramaturgias coetáneas para proseguir su análisis en esta vía[7].

LOS CONCERTANTES DE ACCIÓN EN LAS TONADILLAS DE VALLEDOR: EL *ENSEMBLE PRINCIPLE*

Según José Subirà la estructura de la tonadilla era la de introducción, coplas y seguidillas[8], tomando como referencia la siguiente cita de la tonadilla a solo *El cuento del ratón* (1775) de Laserna: "Formaré tonada / de las que se estilan: / su entable, su cuento / y sus seguidillas"[9]. Esta forma tripartita corresponde, sobre todo, a la estructura básica de las tonadillas a solo, siendo

[5] Pessarrodona, *La tonadilla escénica*, vol. II, pp. 234-235.

[6] En las obras de Valledor analizadas he observado un significativo vínculo entre *recitativi semplici* y personajes franceses o afrancesados, como expongo en "Desmontando a Malbrú", pp. 317-31 y en "Representaciones musicales de lo francés", pp. 187-188.

[7] Avancé algunas ideas, aunque de forma muy somera, en "El estilo musical".

[8] Subirà, José: *La tonadilla escénica*, 3 vols., Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, vol. II, pp. 165-186 y ss. (sobre el libreto), pp. 213-230 (sobre la música).

[9] Ibídem, vol. II, p. 165.

el primer número la *captatio benevolentiae,* las coplas el lugar donde el intérprete vocal –normalmente mujer– explica algo al público y las seguidillas finales un número de lucimiento aparte[10].

Esta estructura se complica en las tonadillas para interlocutores, donde ya no es un intérprete vocal que sale a contar algo al público sino que son los actores los que, normalmente haciendo de personajes, desarrollan una ficción. Ésta suele llevarse a cabo a partir de la yuxtaposición de números musicales de muy diversa índole según su intención dramática: desde coplas hasta *recitativi*, pasando por números en *through-composed* de estructura indefinida, coplas bipartitas, seguidillas, números puramente instrumentales, canciones intradiegéticas, etc. Y todo ello reducido a la mínima escala que exige la brevedad de la tonadilla[11].

Dentro de esta variedad formal se encuentran pequeños concertantes "a la italiana" que incluso pueden aparecer indicados en la partitura como "terceto" o "cuarteto". Subirà ya comentó la presencia de números de conjunto en la tonadilla:

> "Cuando la tonadilla escénica alcanzó su plenitud, se prodigaban los concertantes con alteraciones simultáneas del texto, a fin de que cada intérprete dijera frases de acuerdo con su propia situación personal (sexo, profesión, estado psicológico, etc.). Adoptado de un modo uniforme y constante este procedimiento lógico, el realismo escénico no sufría quebranto ninguno"[12].

Pero este musicólogo, dentro de su férreo posicionamiento nacionalista, no podía aceptar tan fácilmente esta mancha de italianismo en la tonadilla:

> "Todos estos concertantes revelaban, por lo que se refiere a la letra, el influjo cada vez más firme de la ópera italiana. Y ese influjo se proyectó con intensidad creciente sobre la parte musical, acabando por asfixiar la tonadilla, ya que ésta sólo podía vivir a condición de conservar su peculiarísimo carácter íbero.[13]"

Por tanto, a pesar de su opinión tan negativa, Subirà sabe reconocer el aspecto clave de estos concertantes: la representación "realista" de la acción a partir, sobre todo, de una construcción dialógica entre los personajes im-

---

[10] Véase Pessarrodona, "La mujer como mujer".

[11] Un buen ejemplo de este eclecticismo está explicado en Pessarrodona, "Desmontando a Malbrú".

[12] Subirà, *La tonadilla escénica,* vol. II, p. 463.

[13] Ibídem, p. 464.

plicados[14]. Los concertantes ya aparecen en los *intermezzi* napolitanos de inicios de siglo, sobre todo en los *finali* de acto como, en palabras de Gallarati, *"vivacissima scena di confusione dove la stratificazione polifonica 'imita' ancora il sovrapporsi delle voci nel brulichio sonoro del battibecco"*[15]; pero hacia mitad de siglo, y principalmente gracias al talento dramatúrgico de Goldoni y a su búsqueda teatral de verosimilitud y verdad, los *concertati dialogici d'azione* devinieron números emancipados, más complejos tanto de forma como de contenido, y usados no sólo en los finales de acto sino también en los inicios y en su mitad[16]. En los años de composición de Valledor este tipo de concertantes ya estaban consolidados y estandarizados en la ópera bufa italiana, consiguiendo su máximo desarrollo en las óperas del tándem Mozart/Da Ponte[17]. Entre los compositores españoles era un recurso sobradamente conocido, como lo demuestra su aparición en las conocidas como zarzuelas burlescas de manos de músicos del mismo entorno tonadillesco[18]. Pero todavía cabe ver cómo se integraban en un género tan especial como la tonadilla[19].

---

[14] Gallarati, Paolo: *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT Musica, 1984, p. 143.

[15] Ibídem, p. 117.

[16] Ibídem, p. 140.

[17] Véanse, por ejemplo, Platoff, John: *Music and Drama in the* Opera Bufa *Finale: Mozart and his Contemporaries in Vienna, 1781-1790*, Ann Arbor, UMI, 1987; Rabin, Ronald: *Mozart, Da Ponte, and the Dramaturgy of Opera Buffa: Italian Comic Opera in Vienna, 1783-1791*, Ann Arbor, UMI, 1996; Hunter, Mary: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: a Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999; Clark, Caryl: "Ensembles and finales", en DelDonna, Anthony R. y Polzonetti, Pierpaolo (eds.): *The Cambridge Compation to Eighteenth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 50-65.

[18] Como se observa, por ejemplo, en *Los jardineros de Aranjuez* (1769) de Pablo Esteve. Véase al respecto Fernández-Cortés, Juan Pablo: "Introducción", en Esteve, *Los jardineros de Aranjuez (1769)*, pp. XXIII-XXIV.

Asimismo, resultan muy curiosos los procedimientos análogos que se encuentran en las zarzuelas de los años 1730-50. Según los estudios de José Máximo Leza, la tendencia de las zarzuelas mitológicas e históricas de los años 1730-1750 fue que los *finali* de los primeros actos se estructuraran con una forma estrófica del tipo seguidillas o coplas, un breve diálogo hablado y un recitativo que precedía a un terceto o cuarteto con forma *da capo* y sin personajes cómicos en el que se mostraba la tensión a la que había llegado el conflicto. Resulta una manera francamente original de combinar la casi hegemónica forma *da capo* con el dinamismo dramático en el contexto híbrido de la zarzuela. De hecho, este tipo de *finale* difiere considerablemente de la tendencia general en la ópera seria coetánea, en la que escaseaban los números de conjunto y se prefería terminar con un aria o un dúo. Véase Leza, José Máximo: "L'aria col da capo nella zarzuela spagnola a metá del Settecento", *L'aria col da capo,* en *Musica e storia,* III (diciembre 2008), pp. 587-613: 605-613.

[19] En su reciente monografía sobre la tonadilla Elisabeth Le Guin nombra algunos casos, sobre todo relacionándolos con el fenómeno de la tonadilla tardía de inicios del XIX,

Para empezar a analizar este fenómeno propongo un caso concreto, el de *El desafío de las majas y soldados*, a cinco[20] (1774?) de Valledor. En esta tonadilla dos Soldados franceses están emparejados con dos Majas que acaban peleándose bravamente delante de sus novios por celos, ya que la Maja 2ª ha visto a la Maja 1ª con su Soldado 2º. Esta pelea termina con la actuación del Tuno que, a modo de *deus ex machina* tonadillesco, aparece de la nada para poner paz, llevándose a las dos Majas. Una vez terminado el conflicto, los cuatro personajes entonan unas divertidas seguidillas *de los borrachos* donde parodian costumbres francesas como beber vino y esnifar tabaco[21].

Esta obra se estructura según el cuadro siguiente[22]:

Nº	**Forma**	**Tempo**	**Compás**	**Tonalidad**	**Voces**	**Instrumentos**	***Topos* músico-coréutico**
I.	[ritornelo, estribillo y coplas]	*Allegretto staccato*	2/4	Sol M	Sol. 1º, Sol. 2º	Vl. I, Vl. II, Ob. I, Ob. II, Tp. I, Tp. II, B.	Marcha
	Breve *parola*				Íd.		
II.	Seguidillas	*Allegretto*	3/4	La m	Ma. 1ª, Sol. 1º, Ma. 2ª, Sol. 2º	Vl. I, Vl. II, B.	Seguidillas
	Parola				Íd.		

(Cont.)

como *La lección de música y de bolero* (1803) o *El ensayo* (1805), ambas de Laserna (Le Guin, *The Tonadilla in Performance*, pp. 133-134 y 221-223). También nombra, aunque de pasada, el estilo de *buffo finale* usado en *La desdicha de tonadillas* (1782) de Esteve (ibídem, p. 155).

[20] Aunque el quinto personaje es un Tuno que no canta.

[21] Estas interesantes seguidillas epilogales están comentadas y transcritas en Pessarrodona, Aurèlia: "Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico", en Cascudo, Teresa (ed.): *Música y cuerpo. Estudios musicológicos*, Logroño, Calanda, 2015, pp. 109-142.

[22] Se han indicado los números con cifras romanas para facilitar la intelección de la estructura de las obras, ya que en realidad los manuscritos musicales de las tonadillas no suelen tener indicaciones de números. Para las referencias a los números de las tonadillas de Valledor se ha partido de los análisis y transcripciones de Pessarrodona, *La tonadilla escénica* (vol. II para el estudio y vol, III para las transcripciones).

Nº	**Forma**	**Tempo**	**Compás**	**Tonalidad**	**Voces**	**Instrumentos**	***Topos* músico-coréutico**
III.	"Cuarteto"	*Allegro/ Allegretto/ Allegro*	2/4	Do M	Íd.	Vl. I, Vl. II, Ob. I, Ob. II, Tp. I, Tp. II, B.	Concertante bufo con seguidillas
	Extensa *parola*				Íd. y Tuno		
IV.	[*Through-composed*]	*Allegretto*	6/8	Fa M	Íd. sin Tuno	Íd.	*Farandole*
V.	[*Seguidillas de los borrachos*]	*Allegro/ Allegretto/ Allegro*	3/4 - 6/8 - 3/4	Re M	Íd.	Íd.	Seguidillas intermediadas con un pasaje como *farandole* y otro en 3/4 para representar los estornudos

De hecho, es una de las tonadillas con interlocutores de Valledor con la estructura más clara y definida. Los dos primeros números son de carácter introductorio: en el nº I se presenta a los Soldados, franceses y borrachos, y en el nº II se presentan las Majas con unas castizas seguidillas, donde también se exponen las relaciones y los celos entre los personajes que dan origen al conflicto. Tras una *parola* sigue un cuarteto donde se lleva a cabo la pelea entre los personajes. A continuación, en una nueva *parola* el Tuno pone fin al conflicto y en el número cantado siguiente se cierra el argumento central, con los Soldados aceptando su soledad sin las Majas. Tras ello los cuatro anuncian las seguidillas epilogales, siguiendo la convención *bisagra* que se comentará en el epígrafe correspondiente.

El cuarteto de esta tonadilla, que se ha incluido en el Apéndice 1, tiene una función dramática clara: la representación de la pelea entre los personajes. Después de dos números estróficos y un diálogo hablado, Valledor opta por un "cuarteto", indicado así en el manuscrito musical, construido según la forma y el estilo de los *concertati dialogici d'azione* de la ópera bufa italiana. Su aparición corresponde al momento más "dramático", el clímax de la acción teatral y del conflicto entre los personajes. Este hecho coincide con las convenciones de este tipo de concertantes; tal como indica Mary Hunter,

"mid-act large ensembles thus do not typically work a situation through a resolution; rather they expose and exacerbate its tensions and confusions"[23].

El contraste entre este cuarteto y los anteriores números es especialmente chocante. Los Soldados franceses empiezan la tonadilla con una canción con forma de estribillo y coplas y aire afrancesadamente marcial[24]; seguidamente se presentan a las Majas y al conflicto con unas seguidillas que mantienen su rígida forma músico-coréutica[25]. En el cuarteto, en cambio, se opta por la construcción habitual de los concertantes operísticos italianos, el *ensemble principle,* aunque con una peculiar sorpresa tonadillesca en su interior.

El *ensemble principle* es un término acuñado por Ronald Rabin para describir un fenómeno muy habitual en los concertantes operísticos dieciochescos y que consistía en lo siguiente: "*Whatever dialogues, disputes, alliances or configurations take place in the body of the set piece, the participants sing together in homophony or homorhythm at the end, a convention so strong and so rarely violated that it might be called the 'ensemble principle'*"[26]. Anteriormente John Platoff, en su estudio sobre los *finali* de las operas bufas vienesas de los años 1780, había denominado esta estructura como binomio de partes *activas y expresivas*. Dicho de un modo muy simple, en las partes *activas* es donde se desarrolla la acción entre los personajes, con líneas vocales cortas y dialogadas, acumulación de emociones y afectos mediante el *through-composed,* y con la orquesta como apoyo dinámico que agiliza y unifica la acción manteniendo la fluidez musical. En cambio, en los pasajes *expresivos* se para la acción para mostrar, en *tutti* homofónicos u homorrítmicos, *shock tutti* o *strette,* las consecuencias reflexivas u emotivas de los hechos sucedidos. La principal característica de estos pasajes *expresivos* es la búsqueda de estabilidad y de sensación de resolución, que se consiguen con la repetición de frases cadenciales, la ralentización del ritmo armónico y mayor presencia de subdominantes (IV-V-I o ii^6-V-I en lugar de la alternancia de tónica y dominante que suele aparecer en los pasajes *activos*)[27]. De hecho, los *finali* de las óperas bufas del estudio de Platoff aparecen construidos mediante la yuxtaposición de *escenas* a partir del binomio *activo-expresivo*.

---

[23] Hunter, *The Culture of Opera Buffa,* p. 177.

[24] Véase Pessarrodona, "Representaciones musicales".

[25] Sobre la forma de las seguidillas véase García Matos, Manuel: *Danzas populares de España: Castilla la Nueva, I*, Madrid, Sección Femenina de FET y de las JONS, 1957, pp. 29 y 30. Sobre las seguidillas en las tonadillas véase Presas, Adela: "Aproximación a la forma literario-musical de las seguidillas en la tonadilla escénica", en Álvarez Barrientos y Lolo, *Teatro y música en España,* pp. 149-164; y Le Guin, *The Tonadilla in Performance*, pp. 108-128.

[26] Rabin, *Mozart, Da Ponte*, p. 242.

[27] Platoff, *Music and Drama in the* Opera Bufa *Finale*, pp. 241-242.

En este caso Valledor compone un cuarteto formado por dos *ciclos* "platoffianos" con el binomio *activo-expresivo*. Los diálogos entre los personajes y sus acciones, expuestos en *through-composed*, están jalonados por dos *tutti* en los que expresan sus ganas de pelearse con las siguientes palabras: "riñamos, riñamos / con brío y ardid / y al monte y al valle / resuene la lid" (cc. 39-54 y 98-114). La segunda *escena* presenta una estructura más compleja. Se inicia con dos compases instrumentales que dan tiempo para movimientos escénicos (cc. 55-56), después los Soldados, admirados, se exclaman por la fiera pelea entre las Majas (cc. 57-67), y termina con un canon a dos a modo de conclusión *expresiva* de este pasaje (cc. 66-75). Acto seguido, se muestra el temperamento de las Majas con unas seguidillas en *Allegretto* (cc. 76-89), exactamente la misma música de las seguidillas del número anterior. Este cambio de estilo musical tiene una razón métrica, ya que el texto pasa de versos hexasílabos con rima asonante en los pares y sueltos los impares a tercetas de seguidillas, también denominadas *estribillos* (5-7-5 sílabas) y que musicalmente corresponde a las coplas de las seguidillas. Pero este cambio también tiene una clara intención dramática: Valledor usa un gesto músico-coréutico fácilmente reconocible por el público como *topos* para mostrar los valores vinculados al majismo –valentía, carácter y fiereza– que los Soldados –franceses, cobardes y borrachos– no poseen.

Desde un punto de vista tonal el cuarteto es simplísimo pero dramáticamente muy eficaz. La tonalidad principal es Do mayor, pero la representación de la pelea entre los compases 55-89 se da en el relativo menor, que ya era la tonalidad de las seguidillas anteriores, creando así una organización tonal coherente entre ambos números a pesar de la *parola* que los divide. De este modo no parece casual la fugaz aparición de la sonoridad de La menor en los cc. 27-30, cuando el Soldado 1º decide entrar en la pelea con las mujeres.

A excepción de las seguidillas, el estilo general del número es deliberadamente "neutro"[28]: un *Allegro* en 2/4[29], con declamación corta y simétrica en

[28] Sería, de hecho, la máxima desnudez del estilo galante como *unmarked* que Le Guin observa en la tonadilla. Según esta autora, la principal aportación de la periodicidad del estilo galante en las tonadillas es dotar a la obra de una base rítmica regular –neutra– donde puede incluirse cualquier *topos*. Véase Le Guin, *The Tonadilla in Performance*, p. 104. En "El estilo musical" ya avancé algunas ideas sobre el vínculo entre la tonadilla y el estilo galante.

[29] Además, según Peter Williams el compás 2/4 se identificaba con la música italiana ya desde inicios del siglo XVIII –de la mano de Alessandro Scarlatti– o asociada a ésta –en arias italianas de Händel– (véase Williams, Peter: "Two Case Studies in Performance Practice and the Details of Notations: 1. J. S. Bach and the 2/4 time", en *Early Music*, XXI (1993), pp. 613-622: p. 614). Además, este autor considera que el uso que hace Bach de este compás está íntimamente relacionado con la música italiana (ibídem, p. 616).

estilo bufo para las partes dialogadas, adecuándose a aquello que sucede en la escena y sin referencias directas a músicas de danzas u otros *topoi* como contraste con los estilos denotados de los números anteriores. Su intención es, como en general en los concertantes operísticos, conseguir una aparencia de "naturalidad" que acepte, en su interior, la expresión de las acciones y emociones de la escena. Tal como comenta Mary Hunter, en los concertantes de la ópera bufa italiana, "*the musical material is often neutral in tone, content, and topic, emphasizing the collision of trajectories rather than individual emotional reactions*"[30].

De hecho, es el estilo habitual de los concertantes de acción de Valledor, y lo aprovecha en otras situaciones, como el interesante nº III de *Ya ha venido, mosqueteros*, a solo (1775), en el que la tonadillera Francisca Laborda rememora la tensión y el miedo que vivió cuando un ladrón entró en su habitación. La narración de los hechos logra revivir las emociones y sucesos pasados gracias a la flexibilidad de este estilo, convirtiendo el inicial *telling* en *showing*.

Tal como indica Rabin en su cita de más arriba, el *ensemble principle* fue tan habitual que llegó a convertirse en la convención para cerrar números de conjunto en la ópera bufa italiana. Se observa un fenómeno similar en las tonadillas de Valledor: a partir de 1785 el uso del *ensemble principle* se generaliza e incluso se establece como forma principal para organizar tonadillas como *El instruido de moda*, a dúo (1785), *El italiano fingido*, a dúo (1786) o *Los genios opuestos,* a tres (1787), que casi se construyen como una sucesión de *escenas* platoffianas a modo de *finali* operísticos[31]. Este fenómeno encaja con la cronología del género propuesta por Subirà según la cual a partir de 1780 se observa, en las tonadillas, mayor –y, según él, nociva– influencia de la ópera italiana[32]. Cabe tener en cuenta que en el repertorio de Valledor que nos ha quedado existe un vacío entre los años 1778 y 1785, periodo en que muy posiblemente fue "maestro" compositor de la compañía de cómicos españoles de Barcelona con la obligación, por contrato, de componer tonadillas que, lamentablemente, están perdidas[33]. Estas circunstancias pudieron permitir a Valledor conocer de primera mano el repertorio musical de moda, no sólo italiano sino también centroeuropeo, gracias en general a la intensa actividad musical de Barcelona y en particular a que en el Teatro de esta ciu-

---

[30] Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*, p. 177.

[31] En cambio, otras tonadillas coetáneas presentan una estructura menos dinámica. Véase, por ejemplo, Pessarrodona, "Desmontando a Malbrú".

[32] Subirà, *La tonadilla escénica*, vol. I, pp. 173 y 174 y ss.

[33] Véase Pessarrodona, "La *tonadilla* a Barcelona al voltant dels anys 1780".

dad los espectáculos de la compañía de cómicos españoles alternaban con los de la compañía italiana de ópera.

En cualquier caso, esta generalización del *ensemble principle* en las tonadillas de Valledor a partir de 1785 sugiere cierta evolución en la dramaturgia tonadillesca hacia una concepción de la obra en la que se prioriza la acción a través de una búsqueda de "aparente naturalidad" en los diálogos, afectos y gestos según las convenciones propias de la dramaturgia musical de moda en toda Europa, la de la ópera bufa italiana[34].

ENTRE COPLAS Y CONCERTANTES: DE LAS SOMBRAS A LAS LUCES

En cambio, en las tonadillas de Valledor anteriores a 1778 es más habitual encontrar este *ensemble principle* combinado con formas musicalmente más reiterativas, sobre todo coplas entendidas como canciones estróficas en las que una misma música sirve para varios textos. Sería demasiado fácil culpabilizar a Valledor de falta de originalidad por esta tendencia a formas reiterativas ya que, en realidad, dentro de la dramaturgia tonadillesca –muy teatral y performativa– funcionan como estrategia eficaz para priorizar la intelección del texto[35].

En las tonadillas de Valledor se observa la integración de elementos de los concertantes de acción dentro de canciones estróficas. Por ejemplo, el nº IV de *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda*, a cinco (1774?) consiste en unas coplas en *Andantino*, 3/8 y Do mayor con cinco letras cuya última vuelta se organiza mediante un diálogo *activo* que termina con un *tutti expresivo*. Asimismo, el nº IV de *La ramilletera*, a cuatro (entre 1773 y 1775) está

---

[34] De hecho, Subirà hace la siguiente afirmación sobre este periodo:

> "(…) y en las tonadillas para interlocutores [se observa] un desarrollo verdaderamente teatral, lo que no había sucedido en algunas de las primeras tonadillas escénicas, las cuales se resentían de cierta penuria debido al influjo directo de la canción suelta que formaba la tonadilla primitiva, cuando no las caracterizaba el predominio de lo heterogéneo, como si buscasen el ensanchamiento utilizando juxtaposiciones [*sic*]." (Subirà, *La tonadilla escénica,* vol. I, p. 158).

[35] Tal como argumenté en Pessarrodona, "Desmontando a Malbrú", p. 311. De hecho, la tradición de la dramaturgia musical hispánica abogaba por la preponderancia de formas reiterativas romance, tonos con sus coplas y estribillos, seguidillas, etc., como manera de priorizar la intelección del texto y, con ello, el avance de la acción. En este sentido, resulta muy interesante lo que comenta José Máximo Leza en relación con el uso de las seguidillas en las obras músico-escénicas de Nebra: en *Antes que celos y amor la piedad llama al valor, Achilles en Troya* (1747) uno de los personajes bufos justifica la introducción de seguidillas en la obra diciendo que, al repetirse la música, se entienden bien (Leza, "L'aria col da capo", p. 607).

formado por unas coplas dialógicas con tres letras en las que cada vuelta se concluye con un *tutti* homofónico equivalente a todos los efectos a los pasajes *expresivos* de los concertantes de acción[36]. La combinación de coplas con alternancia de una voz y varias en sí misma no sería una novedad, ya que encontramos formas similares en dramas musicales hispánicos anteriores[37]. Sin embargo, estas tonadillas muestran cómo las formas estróficas convivían en este género con el *ensemble principle* e incluso lo pueden integrar, priorizando de este modo el aspecto *diegético* de la música ~~-en~~ cuanto *telling*—sobre el mimético o *showing*.

Dentro de esta integración de elementos musicalmente reiterativos y otros más dinámicos en las tonadillas de Valledor hay dos casos que merecen ser comentados por su particular efecto escénico. En los números VII y VIII de *La maestra y la discípula*, a cuatro (*ca.* 1775, versión de entre 1796 y 1797) y *El chasco del abate*, a tres (1785)[38] encontramos la yuxtaposición de un número formalmente reiterativo y un concertante de acción, lo cual no sería especialmente llamativo si no fuera porque en ambos casos el primer número sirve para desarrollar una escena a oscuras en la que se causa el equívoco que da pie al conflicto, que se resuelve en el número siguiente.

Veamos el caso de *El chasco del abate*, donde ambos números desarrollan uno de los momentos más divertidos de las tonadillas conservadas de Valledor[39]. En el nº VII el Abate, cortejador de una Maja, ha sido encerrado en una habitación con la luz apagada donde entra por error el marido de la muchacha, un rudo Albañil, dándose una escena de cortejo "a oscuras" entre ambos francamente desternillante. A continuación, en el nº VIII llega la Maja con una lámpara que ilumina la escena y pone en evidencia el malentendido. Esto se lleva a cabo con un primer número con dos letras para la misma música, bastante repetitiva, en *Andante*, compás de 6/8, tonalidad general de Mi bemol mayor ~~-a~~unque pasando también por sonoridades de Do menor y Si bemol mayor—~~y~~ un estilo cercano al conocido como *ombra* para representar

---

[36] Esta tonadilla está transcrita en Pla, Manuel, y otros: *La "tonadilla"del segle XVIII i Catalunya*, transcripción, edición crítica y estudio de Aurèlia Pessarrodona, Barcelona, Tritó, 2008, pp. 125-163.

[37] Véanse, por ejemplo, las coplas de Amor y coro (II, nº 14) y las de Céfiro (II, nº 22) de Nebra, José de: *Viento es la dicha de amor*, edición crítica de José Máximo Leza, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 121-129 y 194-195.

[38] Comenté sucintamente este concertante de *El chasco del abate* en "El estilo musical", pp. 34-40.

[39] La música de estos números aparece en el Apéndice, ibídem, pp. 42-48.

la oscuridad de la escena[40], y enlaza con un concertante de acción en *Allegro*, compás de 2/4 y cambio a la diáfana tonalidad de Do mayor.

La concepción del drama musical en ambos números es absolutamente opuesta. En el nº VII se observa una expansión del conflicto gracias una forma que favorece la suspensión de la escena con una reiteración musical que enfatiza la intelección e interpretación del texto, francamente divertido. Asimismo, Valledor busca recrear con música el ambiente general de la escena a partir de un *topos* musical que fuera efectivo escénicamente. A continuación, en cambio, se da la resolución del conflicto según las convenciones propias para ello, con una música dinámica, *activa* y deliberadamente "neutra" que enlaza los diálogos hasta converger en los *tutti* correspondientes. Incluso hay un uso diferente de la prosodia del texto, pasando del tratamiento a veces forzado del primero a la fluidez dialógica del segundo.

Entre ambos números ~~y~~ concepciones dramáticas~~–~~existe un puente (Fig. 1) construido por sólo cinco compases en *Allegro* en 3/4 que reflejan muy bien la escena: el Abate ha comprendido la situación y, desesperadamente, pide ayuda a la Maja. Para ello, la música pasa a un carácter súbitamente seguidillesco –también por la métrica de los dos últimos versos– y con figuraciones rápidas de fusas en los violines que reflejan el nerviosismo del Abate contrastando con el carácter pausado y casi tenebrista de los compases anteriores. Este breve pasaje sirve como nexo entre ambos números, y como tal está escrito, ya que al situarse harmónicamente en el VI de Mi bemol mayor –un Sol frigio o en modo de Mi con la tercera elevada–, funciona como una ambigua dominante del Do mayor con el que empezará, luminosamente, el nº VIII.

En efecto, la cadencia auténtica de Do mayor con la que da inicio el nº VIII (Fig. 2) es una manera muy eficaz de representar musicalmente la iluminación de la escena, indicada con la acotación "Sale la Maja con luz y se aclara el teatro". Se llega a ella después del fantasmagórico Mi bemol mayor, que según tratadistas contemporáneos, estaba relacionada con el dolor y la oscuridad; en cambio, Do mayor es considerada una tonalidad espléndida y pura que servía para representar cualquier afecto pero, especialmente, la alegría de vivir[41].

---

[40] Véase Pessarrodona, "Desmontando a Malbrú", p. 327.

[41] Véase Steblin, Rita: *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 2ª ed., Rochester, University of Rochester Press, 2002, pp. 226-227 y 245.

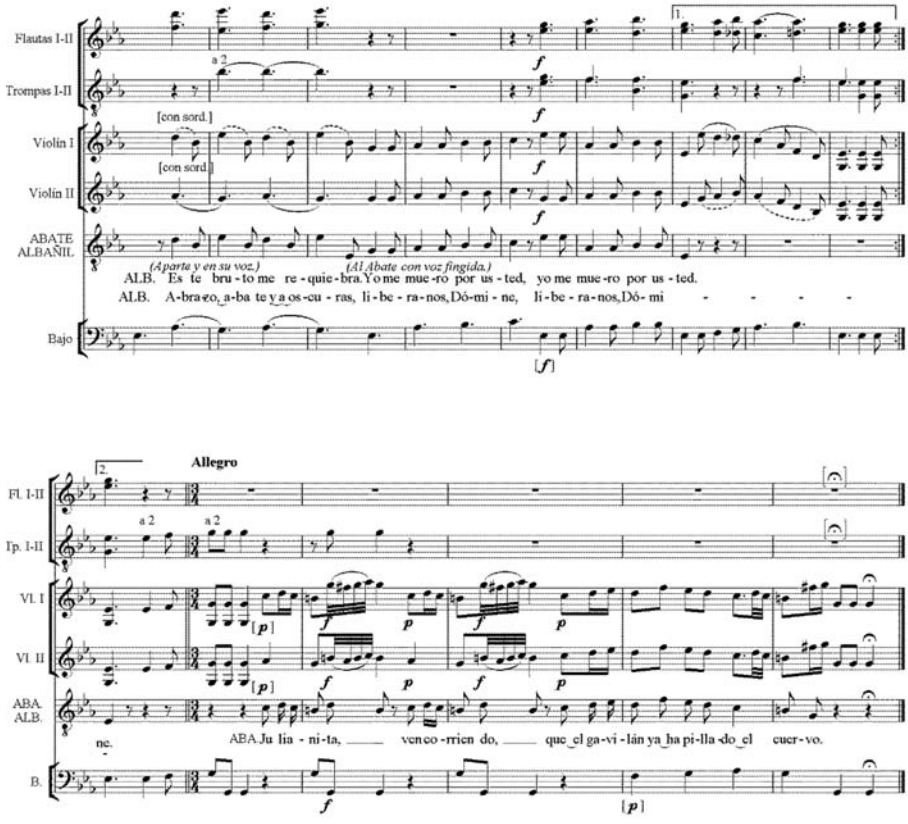


Fig. 1. Final del nº VII de *El chasco del abate* y transición al nº VIII[42].

[42] Para las transcripciones sigo los criterios detallados en el tercer volumen de Pessarrodona, *La tonadilla escénica*. Las trompas están transcritas en sonidos reales, como era habitual en este repertorio. Todas las voces masculinas aparecen en clave de Do en primera, de modo que se han transcrito en clave de Sol añadiendo el 8 para indicar su ejecución más grave.

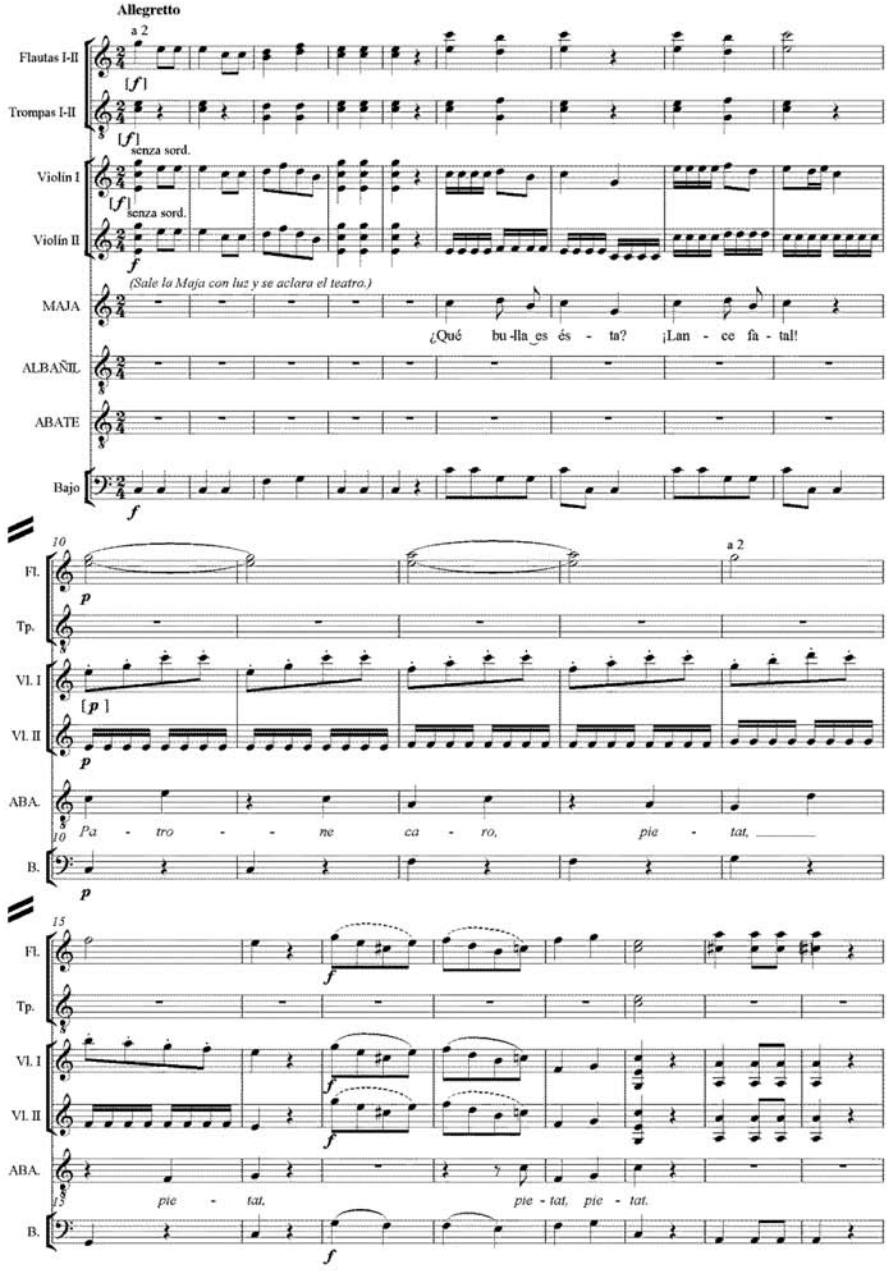


Fig. 2. Inicio del nº VIII de *El chasco del abate.*

En *La maestra y la discípula* se da un fenómeno muy similar, aunque sin los compases de puente. En el nº VII de esta tonadilla los cuatro personajes la Maestra, la Discípula, un Majo y un Italiano –se encuentran en la calle por la noche, dándose un intercambio de parejas que ocasiona el conflicto. La idea de base es la misma que en *El chasco del abate*, aunque esta obra presenta rasgos más evolucionados o, al menos, de mayor complejidad, como mayor tendencia al *through-composed* en el nº VII, el hecho de que el argumento no finalice en el nº VIII y mayor cohesión tonal entre ambos números al pasar del Re menor del nº VII al Re mayor del nº VIII. En realidad, hay problemas de datación de la obra: aunque según la documentación encontrada esta obra sería fechable en 1775, y el manuscrito localizado correspondería a una versión bastante posterior, entre 1796 y 1797[43]. Esto podría explicar que esta obra tuviera una concepción del drama más compleja que *El chasco del abate*[44].

Ambos casos son buenos ejemplos de la convivencia, en la tonadilla, de concepciones dramatúrgicas diversas usadas según las exigencias del drama. Incluso se puede considerar una representación dramático-musical de las sombras a las luces, tanto desde un punto de vista real y escénico, sobre todo en *El chasco del abate*, como metafórico e incluso simbólico: el paso de una forma cercana a las "sombras" de la tradición y lo atávico a una propia de un tipo de drama musical moderno, cosmopolita y "de las Luces".

LOS CONCERTANTES COMO PENÚLTIMO NÚMERO DE LA OBRA: LOS NÚMEROS *BISAGRA*

Entre estas adaptaciones de los concertantes de acción operísticos a la dramaturgia de la tonadilla se da otro fenómeno especialmente significativo: su aparición en penúltimos números con la doble función de cerrar el argumento principal de la obra y anunciar su "fin de fiesta", lo que he optado por denominar *número bisagra*[45]. Si bien los casos comentados en el epígrafe anterior parecen depender del devenir concreto de las obras en cuestión, este fenómeno es mucho más sistemático, ya que ocurre en todas las tonadillas de Valledor con más de dos personajes, salvo excepciones sin el apéndice fi-

[43] Pessarrodona, *La tonadilla escénica*, vol. II, pp. 221-223.

[44] Aunque Valledor también tuvo ocasión de hacer tonadillas de gran envergadura durante los primeros años de su estancia en Barcelona. Véase, por ejemplo, ibídem, "Catálogo descriptivo".

[45] Véase Pessarrodona, *La tonadilla escénica*, vol. II, pp. 543-545.

nal: *La ramilletera*, a cuatro (entre 1773 y 1775), *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, general (1785)[46], y *Los genios opuestos*, a tres (1787).

Veamos un caso concreto, el de *La rosquillera*, tonadilla a tres compuesta entre 1775 y 1777. Su esquema general es el siguiente:

Nº	Esquema formal	Tempo	Compás	Tonalidad	Voces	Instrumentos	*Topos* músico-coréutico
I.	[Ritornelo y coplas]	*Allegretto*	3/8	Fa M	Rosquillera, Abate	Ob. I-II, Tp. I-II, Vl. I-II, B.	Seguidillas y fandango
II.	[Coplas]	*Allegro*	6/8	Do M	Íd.	Vl. I, Vl. II, B	(Célula rítmica 3+2) [47]
III	[Coplas]	*Andante poco*	6/8	Fa M	Íd.	Fl. I-II, Tp. I-II, Vl. I-II, B.	Aminuetado (célula rítmica 3+2)
IV.	[*Through-composed*]	*Andantino*	3/8	Fa M	Íd.	Tp. I-II, Vl. I-II, B	(Célula rítmica 3+2)
V.	[*Through-composed*]	*Allegro*	6/8	Fa M	Íd.	Íd.	Sin *topos* concreto
VI.	[Coplas]	*Allegretto*	3/8	Sol M	Perico, Rosquillera, Abate	Íd.	(célula rítmica 3+2)
VII.	[Terceto]	*Allegro*	2/4	Sol M	Íd.	Fl. I-II, Tp. I-II, Vl. I-II, B.	concertante
VIII.	Seguidillas	*Allegro*	3/4	Sol M	Íd.	Íd.	Seguidillas con seguidillas y fandango fusionados

[46] Véase Pessarrodona, "Desmontando a Malbrú", pp. 328 y 329.

[47] Consiste en un ritmo muy habitual en este repertorio, formado por tres notas más dos dentro del compás 6/8, cada grupo en un tiempo, con tendencia a enfatizar, con puntillos o acentos, la segunda nota de cada grupo, es decir: ♪.♪ ♪.♪ ♩. Véase Pessarrodona, "Ritmos de tonadilla. Algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor", en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, XXVIII (2015), pp. 87-114.

Como se puede observar, la acción de esta tonadilla se desarrolla sobre todo mediante canciones estróficas muy repetitivas y con predominio de aires y ritmos del entorno castizo o "popular". Estas formas musicalmente reiterativas resultan muy adecuadas para facilitar la intelección de unos diálogos especialmente procaces entre la Rosquillera y el Abate[48]. La tonadilla desarrolla una típica escena de este repertorio en la que un pretendiente a cortejo, en este caso un Abate, quiere seducir a una muchacha, la Rosquillera que da nombre al título, ya casada con un panadero; y la aparición del marido crea una situación de conflicto que se resuelve escarmentando al osado pretendiente. A pesar de la moraleja final y de su pretendida *escuela de costumbres*, este tipo de argumentos facilitaban escenas de seducción que, como en este caso, podían rozar el erotismo explícito[49]. De hecho, esta tonadilla fue prohibida por la Sala de Alcaldes de Madrid, tal como lo indica la portada de su manuscrito musical, aunque queda por saber si la causa fue su tono procaz o el cruel escarmiento al Abate, al que meten en un horno y casi es quemado vivo en escena[50].

Dentro de este contexto dialógico y musicalmente reiterativo llama la atención el terceto del nº VII (reproducido en el Apéndice 2), en *Allegro,* compás de 2/4 y el estilo "neutro" y dinámico comentado anteriormente. En esta ocasión el terceto sirve para cerrar el argumento principal: la Rosquillera y su pareja escarnecen al Abate devolviéndole el dinero que ha ofrecido a la muchacha para obtener sus favores, y él lo acepta a pesar de su enfado por el bochorno. Se trata, pues, de la adaptación a la dramaturgia de la tonadilla del uso de concertantes para concluir acciones que se observa en la ópera bufa coetánea. Según Mary Hunter, los concertantes en la ópera bufa de la época de Mozart tenían básicamente dos funciones: "*either work a situation through to resolution, or establish a point of conflict and freeze it as a way of coiling the dramatic spring for the next phase of the action*"[51]. Si bien esta segunda función es la que vimos en el cuarteto de *El desafío de las majas y soldados*, la primera es la que se da en este penúltimo número de *La rosquillera*, priorizando la parte *expresiva* a modo de último eslabón de los *finali a catena*.

---

[48] Incluyendo, además, la escena, verdaderamente divertida y simbólicamente muy interesante, de la Maja pidiendo al Abate que se meta en el horno (nº V). Véase Pessarrodona, *La tonadilla escénica*, vol. II, pp. 205-212.

[49] Como también sucedía en las tonadillas a solo. Véase Pessarrodona, "La mujer como mujer".

[50] Véase Pessarrodona, *La tonadilla escénica*, vol. II, pp. 192-194.

[51] Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*, p. 162.

Sin embargo, hasta la implantación del modelo operístico de dos actos en el último cuarto de siglo, esta convención se daba sobre todo al final de los dos primeros actos, mientras que se prefería acabar la obra con un coro general precedido normalmente por un dúo entre los dos amantes protagonistas. La dramaturgia necesariamente breve de la tonadilla implicaría condensar el final de la acción en un concertante cuya parte *activa* desarrollara sus últimos coletazos y el *tutti expresivo* representara su conclusión. Se trata, de hecho, del mismo fenómeno de condensación dramática que sucedió, a escala mucho mayor, en la misma ópera bufa cuando se pasó del modelo de tres actos al de dos[52].

Lo significativo es que este número sirve, también, para anunciar metateatralmente el *verdadero* final de la obra. En efecto, los últimos versos de este terceto dicen lo siguiente:

> "Y aquesto acabe
> con regocijo
> con seguidillas
> de nuevo estilo
> pidiendo nos perdonen
> todos benignos". (vv. 205-210)

Estos versos corresponden a los cc. 46-66, el *tutti* que serviría para poner punto final a la obra a modo de *lieto fine*, pero en este caso anuncia las seguidillas finales, unas "seguidillas de nuevo estilo" en las que los personajes desarrollan, precisamente, un pequeño resumen del argumento precedente[53].

---

[52] Tal como lo explica Caryl Clark:

> "When in the last quarter of the century the vestigial third act was dropped and two-act comic operas became the norm (...), new demands were placed on the second-act finale. It was forced to assume a double function that of propelling the dramatic action forward, only to pull back drastically near the end in orden to precipitate the opera's denovement". (Clark, Caryl: "Ensembles and Finales", en *The Cambridge Compation to Eighteenth-Century Opera*, pp. 50-65 y 51-52).

Sería necesario estudiar cómo se adaptaron estas convenciones a la dramaturgia musical hispánica. En este sentido resulta interesante el caso de *Los jardineros de Aranjuez* de Pablo Esteve, compositor que conocía muy bien los procedimientos dramatúrgico-musicales de sus coetáneos italianos y quien llegó a una solución similar en su primera zarzuela burlesca –la primera de la historia– *Los jardineros de Aranjuez* (1768) al situar un sexteto como penúltimo número de la obra, terminándola con un diálogo hablado y un coro final como "equivalente" del tercer acto (Kleinertz, *Gründzüge des spanischen Musiktheaters*, p. 165).

[53] Aún falta un estudio en profundidad sobre las seguidillas dieciochescas y el posible significado de la expresión "de nuevo estilo". Las seguidillas que servían para terminar las tonadillas eran ámbito de gran libertad. Desde el punto de vista formal, lo habitual era intercalar, en las coplas, una sección con un estilo diferente. El caso de *La rosquillera* es espe-

En efecto, era casi una norma que las tonadillas terminaran con un último número cantado compuesto según las formas músico-coréuticas de raíz popular más de moda del momento, sobre todo seguidillas[54]. Este auténtico final servía principalmente como lucimiento musical, visual o "espectacular" por parte de los intérpretes y compositor, a modo de brillante apéndice o vistoso fin de fiesta. Es posible que el origen de este número fuera la costumbre, presente ya en el Siglo de Oro hispánico, de concluir los intermedios teatrales con un número bailado[55].

Este número final normalmente no tenía ninguna relación argumental con la historia anterior; de hecho, lo habitual era que los actores-cantantes se interpretasen a sí mismos. Sin embargo, éstos solían empezar a despojarse de sus ropajes ficcionales al final del número anterior mediante el procedimiento metaléptico que he optado por denominar *bisagra*: es decir *cerrando* el argumento principal de la obra y *abriendo* la puerta al mundo del verdadero final.

Lo significativo es que este procedimiento se dé tal como se ha visto en el nº VII de *La rosquillera*: con un recurso que en la ópera bufa italiana servía para llegar a puntos de resolución. Por tanto, su integración en las tonadillas de Valledor crea una curiosa paradoja dramatúrgico-musical que encuentra su lógica dentro de la globalidad del peculiar drama tonadillesco.

---

cialmente interesante porque esta sección intercalada tiene forma de "matriusca": consiste en unas pequeñísimas seguidillas con un minúsculo fandango en su interior en el que se desarrolla una breve acción humorística a modo de resumen del argumento central de la tonadilla. Véase Pessarrodona, Aurèlia: "Tópicos músico-coréuticos en la tonadilla escénica dieciochesca: funciones semióticas de la música de danzas y bailes en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)", en Moreno Fernández, Susana y otros (eds.): *Música e Saberes em Transito*, Lisboa, Edições Colibri, Instituto de Etnomusicologia, Sociedad de Etnomusicología, 2012, pp. 10-13 (en un DVD con los textos) e ibídem y Ruiz Mayordomo, María José: "El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto", en *Música Oral del Sur*, 13 (2016), pp. 75-103: 93-96.

[54] Subirà, *La tonadilla escénica*, vol. II, p. 213-282; Presas, "Aproximación"; Pessarrodona, *La tonadilla escénica*, vol. II, pp. 547-549.

[55] Cotarelo, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911 (edición facsímil: Granada, Universidad de Granada, 2000). No obstante, otros géneros músico-teatrales de otras procedencias también usaban bailes para cerrar actos y obras: en la Advertencia de *Les fácheux*, Molière indicaba, para el nuevo género de la *comédie-ballet*, la necesidad de combinar comedia y baile, de manera que cada acto terminaba con un baile no desligado de la acción (véase Molière: *Oeuvres complètes,* París, Édition du Seuil, 1962, p. 161); asimismo, se observa algo parecido en los *intermezzi* de inicios del siglo XVIII, ya que podían acabar con un ballet para celebrar el *lieto fine* (véase Troy, Charles: *The Comic Intermezzo*, Ann Arbor, UMI, 1979, p. 87).

ADAPTACIONES EN LAS TONADILLAS A SOLO

Anteriormente se ha mencionado el caso del nº III de *Ya ha venido, mosqueteros*, en el que se representan las acciones y emociones de los hechos narrados según los parámetros "realistas" de la ópera bufa italiana, desarrollados sobre todo en los concertantes de acción. Algo muy parecido ocurre en una tonadilla anterior, *Bellos apasionados* (1772) y concretamente en su nº III, en el que la cantante ~~-G~~abriela Santos, esposa de Valledor, rememora una escena de celos sucedida en su casa entre un pretendiente y su pareja –el propio Valledor–. También está compuesto en *Allegro,* 2/4 y el estilo *activo* descrito para proporcionar sensación de "realismo" y "naturalidad" en los concertantes de acción tonadillescos de Valledor. Pero en este caso se da un hecho significativo: se trata de un penúltimo número en cuyo final se termina la narración de la tonadilla y se anuncian las seguidillas siguientes. Consiste, pues, en el fenómeno descrito para los números *bisagra* adaptado a la particular dramaturgia de las tonadillas a solo: obras normalmente de carácter expositivo en que sobre todo la ~~–i~~ntérprete vocal explica al público una ficción intra o extradiegética.

El caso de *Bellos apasionados* tiene una lógica argumental, ya que la acción narrada vendría a ser la explicación de un concertante de acción. Pero en otros casos resulta chocante encontrarse un número con este estilo. Veamos el caso, por ejemplo, de *Buenas tardes, señores* (antes de 1778). Su esquema general es el siguiente:

Nº	**Esquema formal**	**Tempo**	**Compás**	**Tonalidad**	**Voces**	**Instrumentos**	**Tópico coréutico**
I.	[Obertura]	*Allegro*	2/4	La M		Ob. I-II, Vl. I-II, B.	Marcha/gavota
II.	[*through-composed* tripartito]	*Allegretto / Andante*	3/8 – 3/4	Íd.	Actriz, a solo	Íd.	Base rítmica similar a 3+2 y seguidillesco abolerado
III.	[Número bipartito con dos letras]	Despacio / *Allegretto*	2/4 – 6/8	Fa M	Íd.	Fl. I-II, Vl. I-II, B.	Contradanza binaria y minué
IV.	[*Through-composed*]	*Allegro*	2/4	La M	Íd.	Ob. I-II, Vl. I-II, B	(estilo *activo* de ópera bufa)
V.	Seguidillas	*Allegretto / Andante / Allegretto*	3/4	Íd.	Íd.	Íd.	Seguidillas intermediadas con un pasaje con aire de olé.

Se trata de una de las tonadillas a solo conservadas de Valledor con la estructura más clara: el primer número consiste en una pequeña obertura, el segundo es la *captatio benevolentiae* de rigor en este subgénero, en el tercero se exponen los hechos al público –en este caso la actriz reivindica su derecho a ser petimetra y tener cortejo– mediante un número bipartito con dos letras para la misma música[56], y el cuarto se trata de un número con la misma función *bisagra* comentada anteriormente, es decir, se cierra el tema principal expuesto en el nº III y se anuncian las seguidillas siguientes. Lo realmente significativo es que este número *bisagra* está compuesto según los parámetros explicados para las tonadillas con interlocutores, incluido el estilo *activo* en *Allegro* y compás binario, pero reducido a minúscula escala: simplemente una brevísima llamada inicial con acordes de tónica, dos periodos iguales de ocho compases y tres cadencias (véase el Apéndice 3). Se trata, pues, de la máxima síntesis posible de los elementos del *ensemble principle*, pero el número es tan breve que se convierte en una especie de puente entre la narración del nº III y las seguidillas finales, aunque con una curiosa función conclusiva.

Esto ocurre en otras obras de Valledor como *Ya ha venido, mosqueteros* (1775), *La buena consejera* (1778?), *El cuento del señorito* (1786) y *El cuento de la verdad* (1786). Teniendo en cuenta que de Valledor sólo nos ha llegado la música de once tonadillas a solo, la casuística es notable. A la espera de más estudios sobre el resto del repertorio, estos datos podrían sugerir cierta tendencia a que los números *bisagra*, tanto en tonadillas a solo como para interlocutores, fueran compuestos siguiendo estas características con la idea de representar el fin del argumento principal ~~*m*~~*ostrado* o *dicho*—~~a~~daptando prácticas habituales en la ópera bufa italiana para resolver acciones, e incluyendo el –paradójico– anuncio metateatral del verdadero último número.

CONCLUSIONES

Los casos analizados muestran diversas y ricas posibilidades de integración en las tonadillas de elementos de los concertantes dialógicos de acción de la ópera bufa coetánea. Pero esto no sólo se lleva a cabo desde un punto de vista meramente formal, sino sobre todo conceptual a partir de la asimilación del "realismo" escénico para representar la acción según las convenciones dramatúrgico-musicales internacionales del momento. Sin embargo, esta asimilación queda reducida a pequeñísima escala debido a la exigencia de economía de medios impuesta por la brevedad del género.

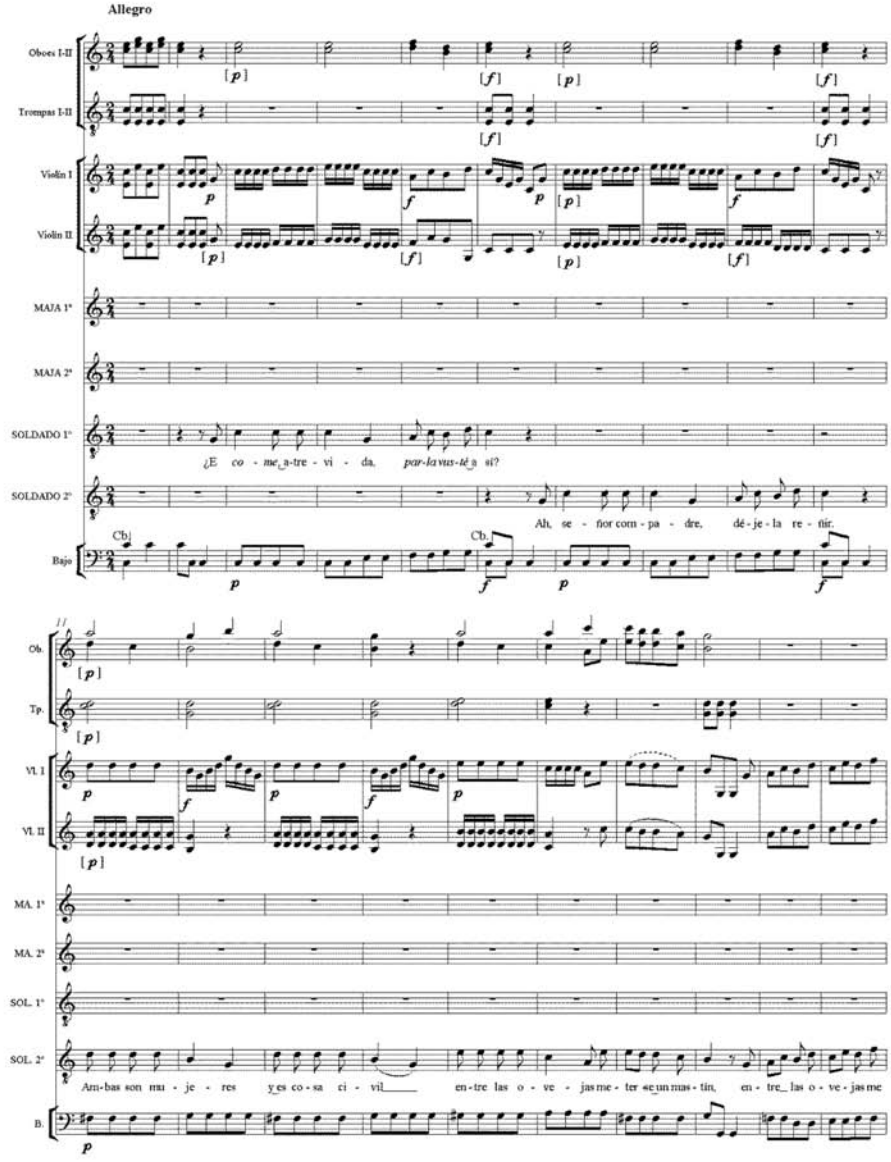
---

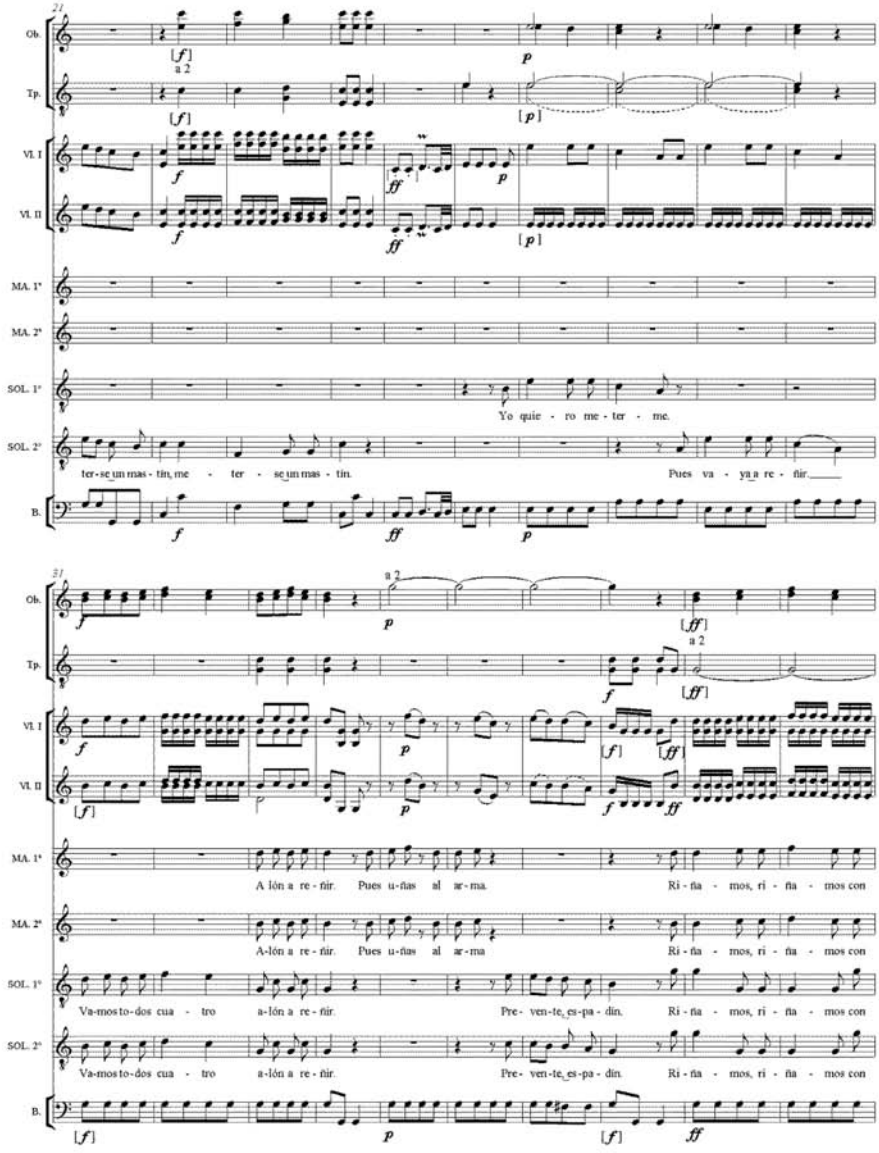
[56] Véase Pessarrodona, "La mujer como mujer".

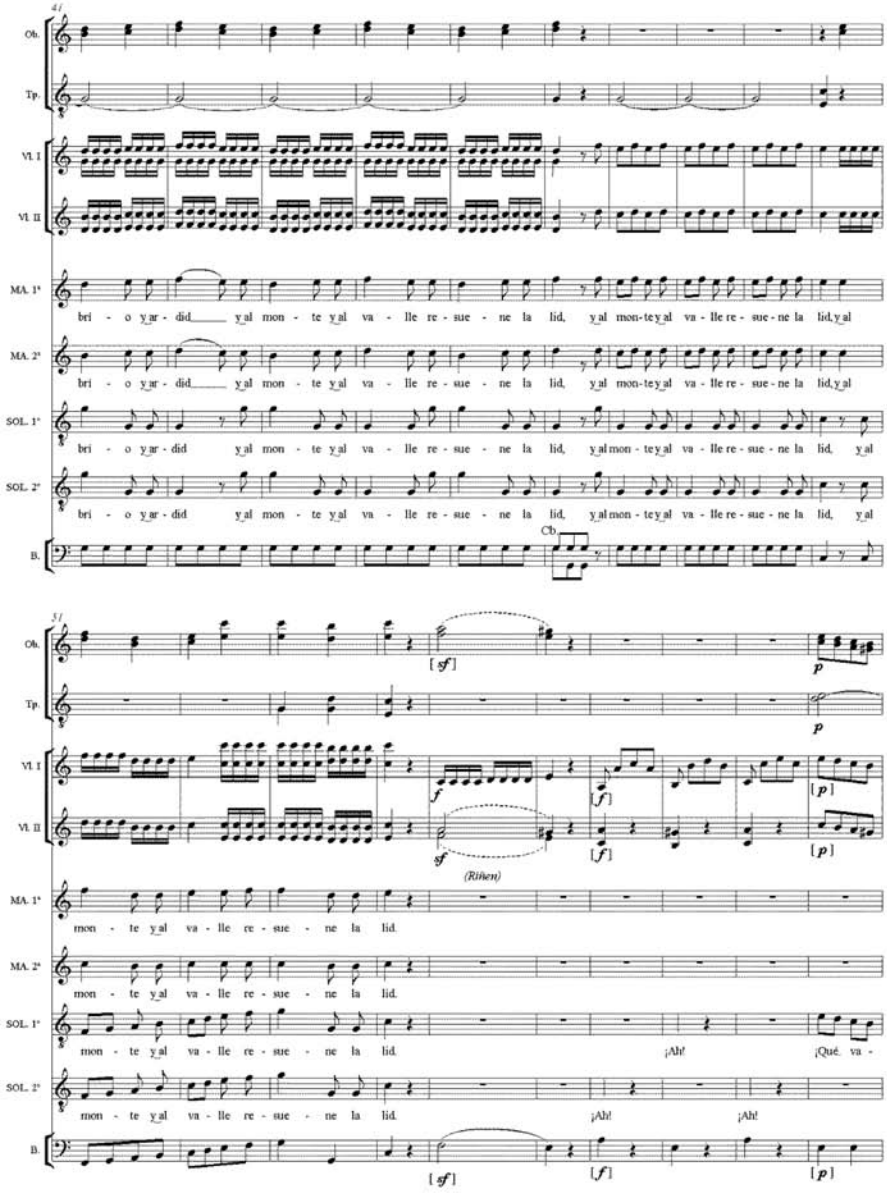
A pesar de esta brevedad, o quizá precisamente gracias a ella, se observan también curiosas simbiosis entre esta concepción *realísticamente dinámica* y formas musicalmente más estáticas pero eficaces para la intelección del texto y el consecuente avance de la acción; e incluso encontramos significativas paradojas con elementos conceptualmente opuestos, quizá pertenecientes a una tradición dramatúrgica autóctona. Se manifiesta, pues, una dialéctica entre diversas concepciones dramatúrgicas que origina ricas y originales simbiosis. Obviamente hay que seguir estudiando el amplísimo repertorio tonadillesco, pero los casos comentados de Valledor abren sugerentes posibilidades y arrojan luz sobre la riqueza dramatúrgica de un género tan original como la tonadilla.

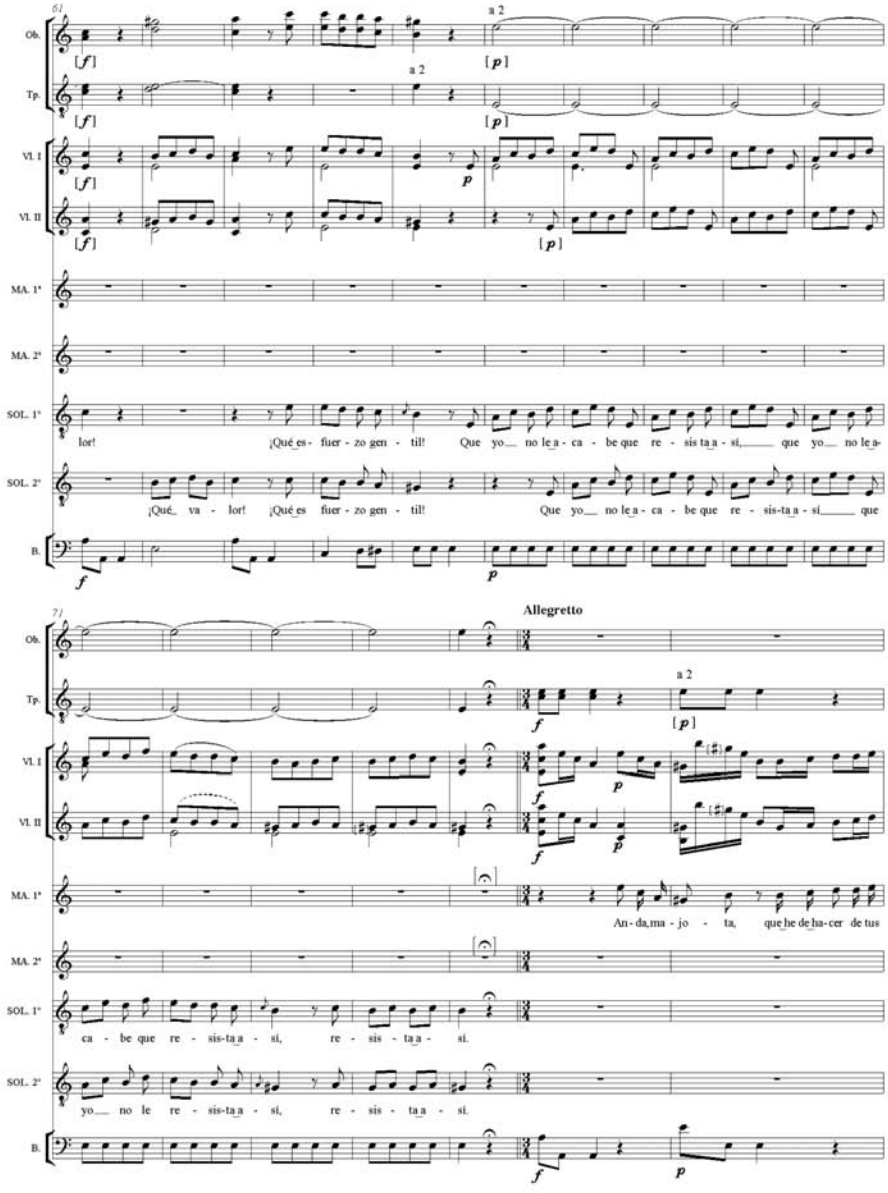
APÉNDICE I

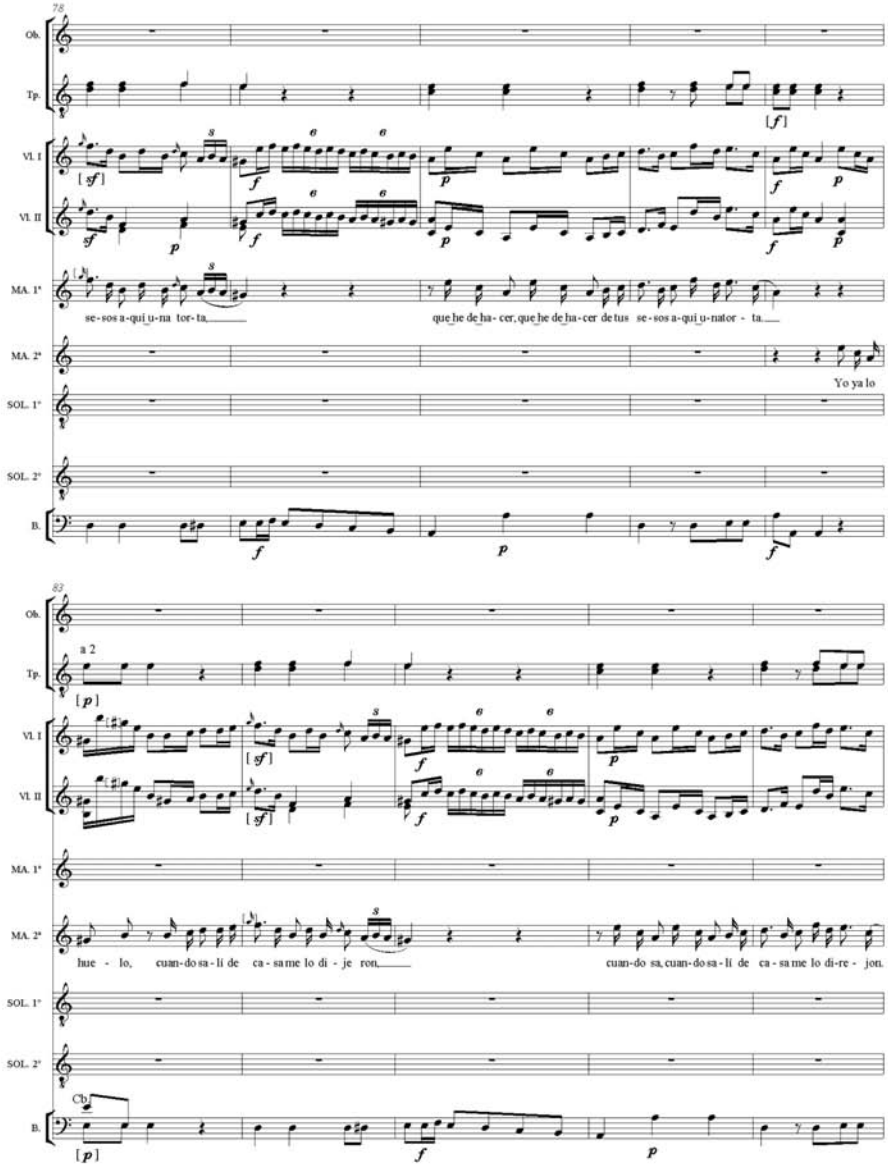
Nº III ("Cuarteto") de *El desafío de las majas y soldados* (1774?) de Valledor

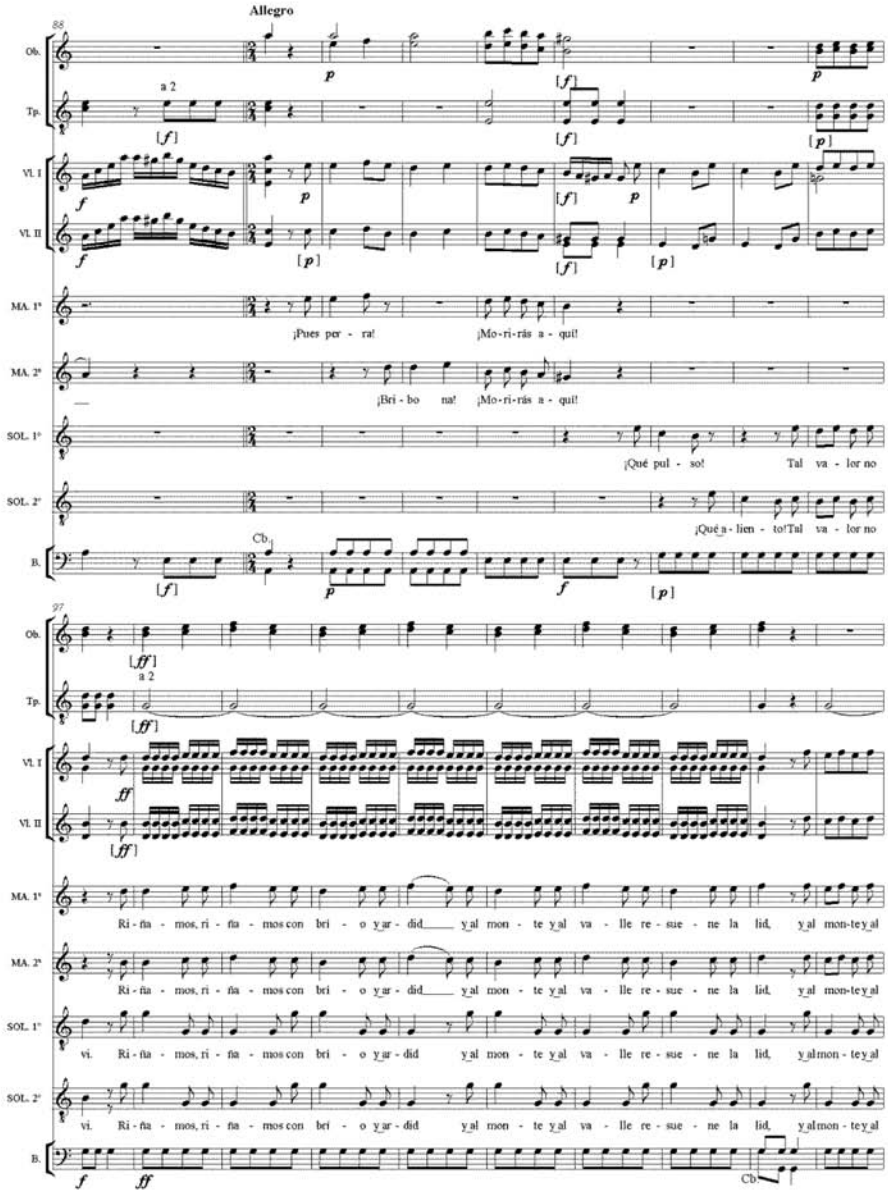


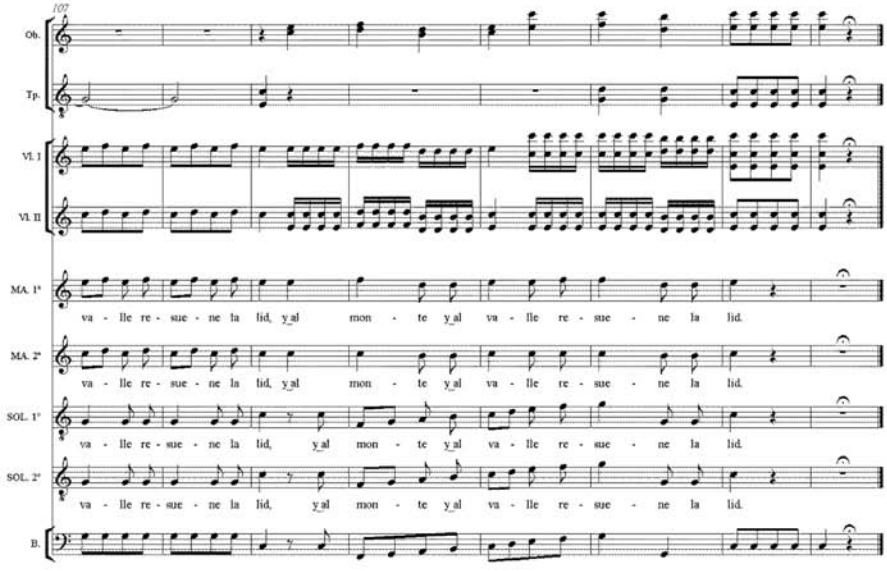

21
Ob.
Tp.
Vl. I
Vl. II
MA. 1ª
MA. 2ª
SOL. 1º
SOL. 2º
B.
a 2
Yo quie - ro me - ter - me.
ter - se un mas - tín, me - ter - se un mas - tín.
Pues va - ya a re - ñir.
31
A lón a re - ñir. Pues u - ñas al ar - ma.
Ri - ña - mos, ri - ña - mos con
A-lón a re - ñir. Pues u - ñas al ar - ma
Va-mos to-dos cua - tro a-lón a re - ñir.
Pre - ven - te, es - pa - din.


41
Ob.
Tp.
Vl. I
Vl. II
MA. 1ª
bri - o y ar - did y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al
MA. 2ª
bri - o y ar - did y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al
SOL. 1ª
bri - o y ar - did y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al
SOL. 2ª
bri - o y ar - did y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al
B.
Cb.
51
[sf]
p
f
[f]
[p]
sf
(Ríhen)
mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid.
¡Ah!
¡Qué. va -


61
Ob.
Tp.
Vl. I
Vl. II
MA. 1ª
MA. 2ª
SOL. 1ª
SOL. 2ª
B.
a 2
[f]
[p]
lor! ¡Qué es- fuer - zo gen - til! Que yo no le a - ca - be que re - sis ta a - si, que yo no le a-
¡Qué va - lor! ¡Qué es fuer - zo gen - til! Que yo no le a - ca - be que re - sis-ta a - si que
71
Allegretto
An - da, ma - jo - ta, que he de ha-cer de tus
ca - be que re - sis-ta a - si, re - sis - ta a - si.
yo no le re - sis-ta a - si, re - sis - ta a - si.

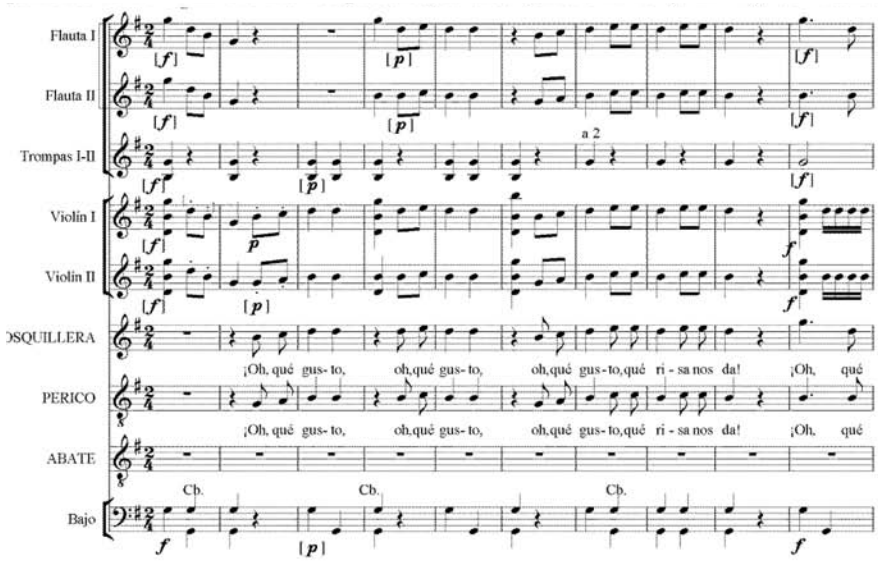

78
Ob.
Tp.
Vl. I
Vl. II
MA. 1ª
MA. 2ª
SOL. 1º
SOL. 2º
B.
se-sos a-quí u-na tor-ta,
que he de ha-cer, que he de ha-cer de tus se-sos a-quí u-nator-ta.
Yo ya lo
83
a 2
Cb.
hue-lo, cuan-do sa-lí de ca-sa me lo di-je ron,
cuan-do sa, cuan-do sa-lí de ca-sa me lo di-re-jon.

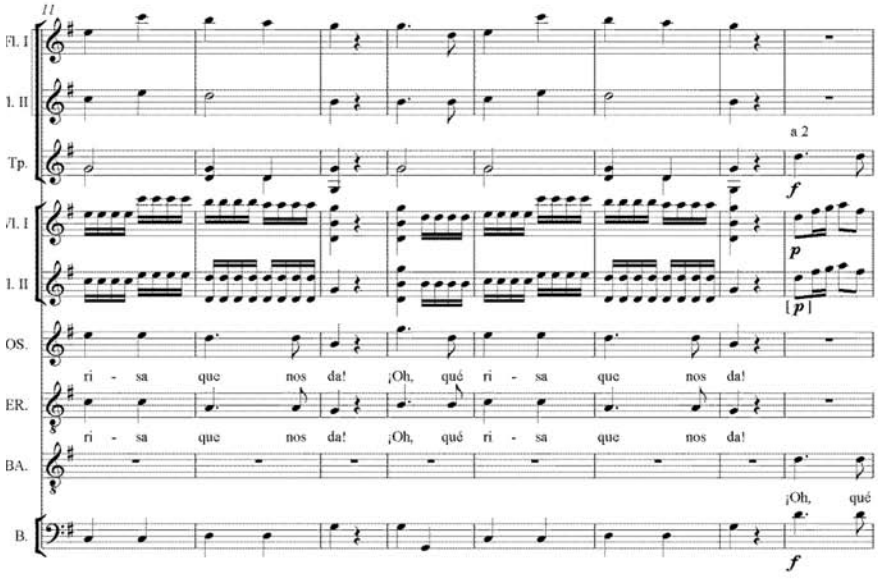

Allegro
88
Ob.
Tp.
a 2
Vl. I
Vl. II
MA. 1ª
¡Pues per - ra!
¡Mo-ri-rás a - qui!
MA. 2ª
¡Bri - bo na!
¡Mo-ri-rás a - qui!
SOL. 1º
¡Qué pul - so!
Tal va - lor no
SOL. 2º
¡Qué a - lien - to!Tal va - lor no
B.
Cb.
97
a 2
Ri - ña - mos, ri - ña - mos con bri - o yar - did y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al mon-te y al
vi. Ri - ña - mos, ri - ña - mos con bri - o yar - did y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid, y al mon - te y al

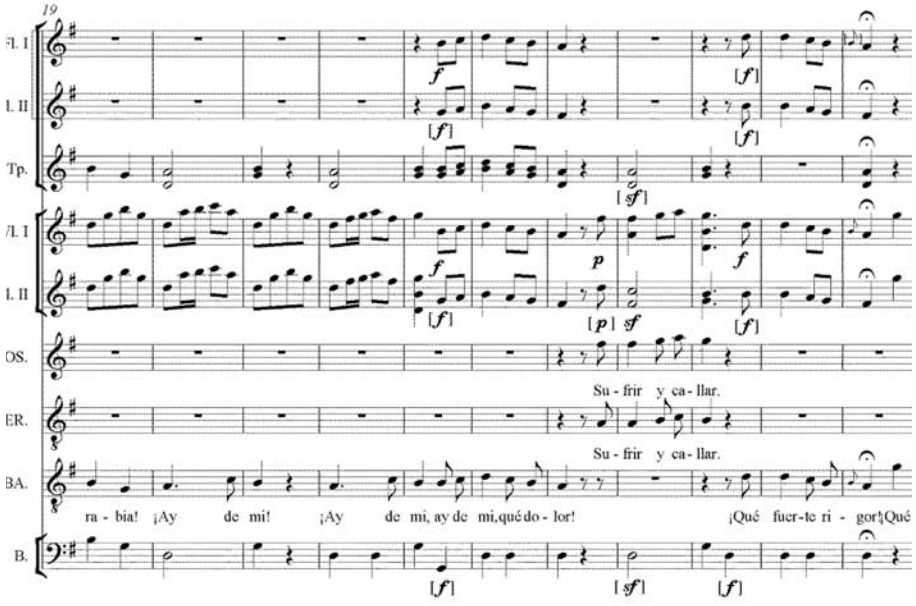

107
Ob.
Tp.
Vl. I
Vl. II
MA. 1ª
va - lle re - sue - ne la lid, y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid.
MA. 2ª
va - lle re - sue - ne la lid, y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid.
SOL. 1º
va - lle re - sue - ne la lid, y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid.
SOL. 2º
va - lle re - sue - ne la lid, y al mon - te y al va - lle re - sue - ne la lid.
B.

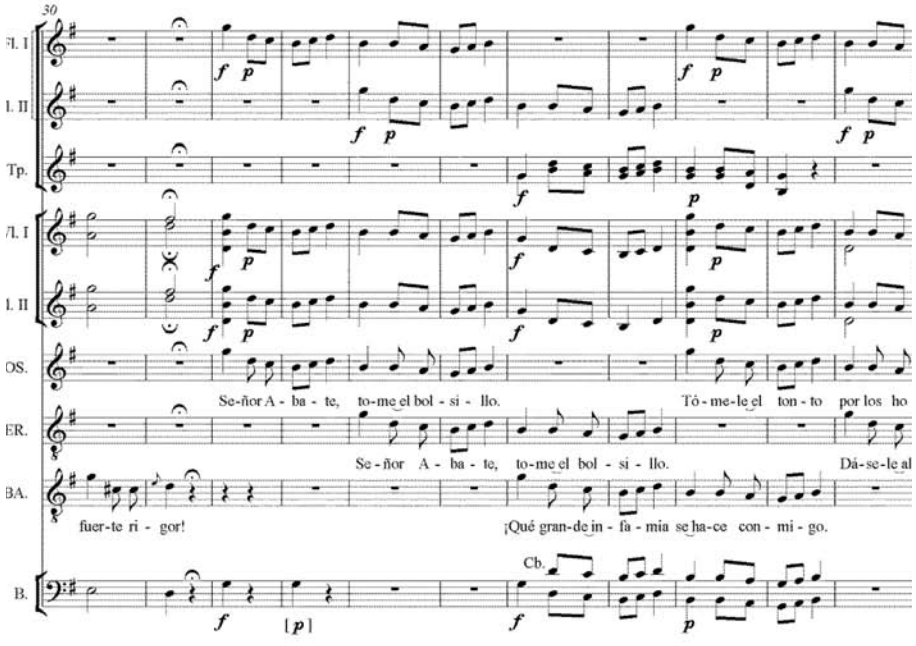
APÉNDICE 2

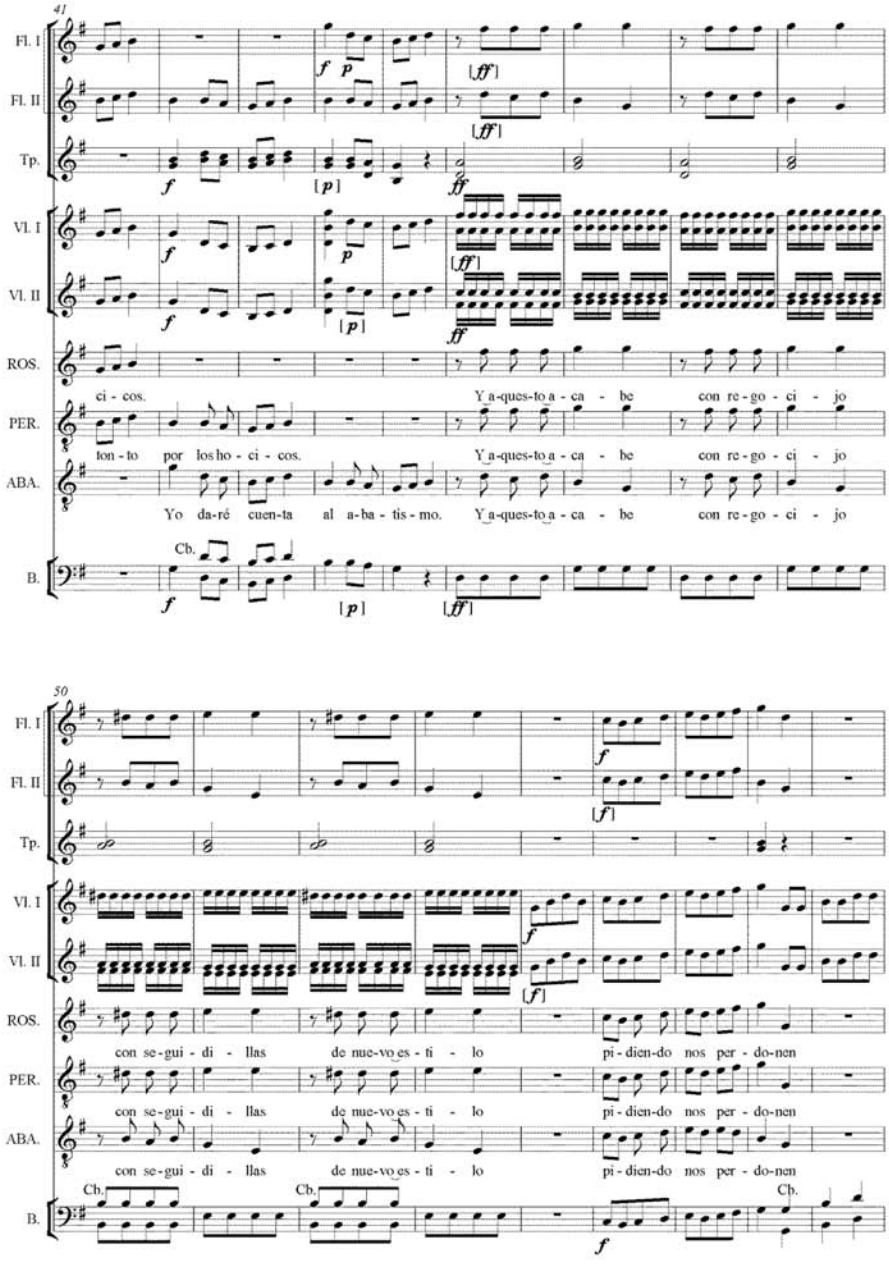
Nº VII de *La rosquillera*, a tres (entre 1775 y 1777), de Valledor

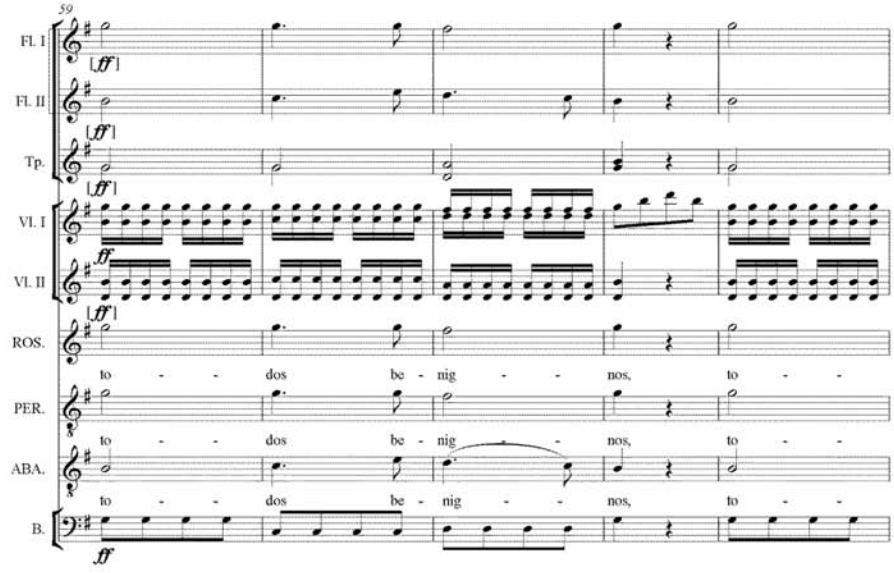


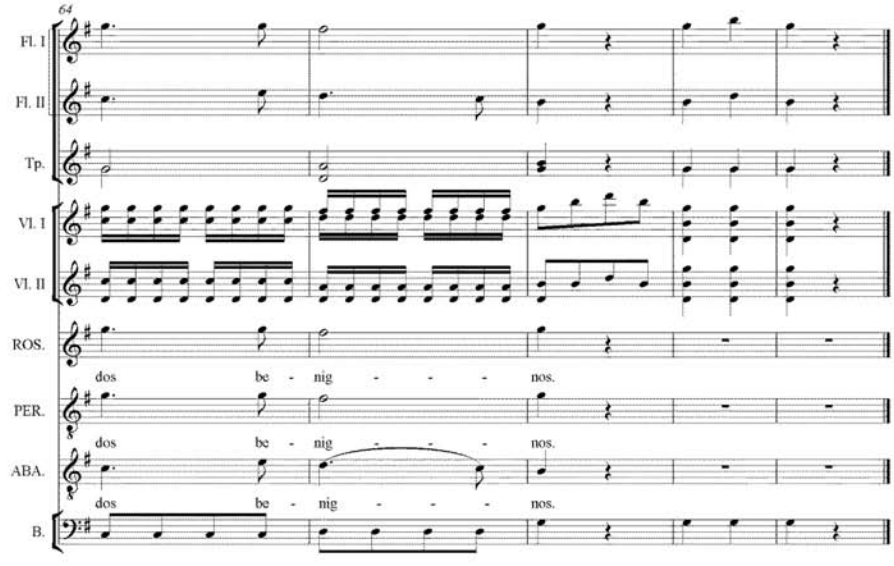



19
Fl. I
Fl. II
Tp.
Vl. I
Vl. II
OS.
ER.
BA.
B.
Su - frir y ca - llar.
Su - frir y ca - llar.
ra - bia! ¡Ay de mi! ¡Ay de mi, ay de mi, qué do - lor! ¡Qué fuer - te ri - gor! ¡Qué


30
Fl. I
Fl. II
Tp.
Vl. I
Vl. II
OS.
ER.
BA.
B.
Se - ñor A - ba - te, to - me el bol - si - llo. Tó - me - le el ton - to por los ho
Se - ñor A - ba - te, to - me el bol - si - llo. Dá - se - le al
fuer - te ri - gor! ¡Qué gran - de in - fa - mia se ha - ce con - mi - go.
Cb.

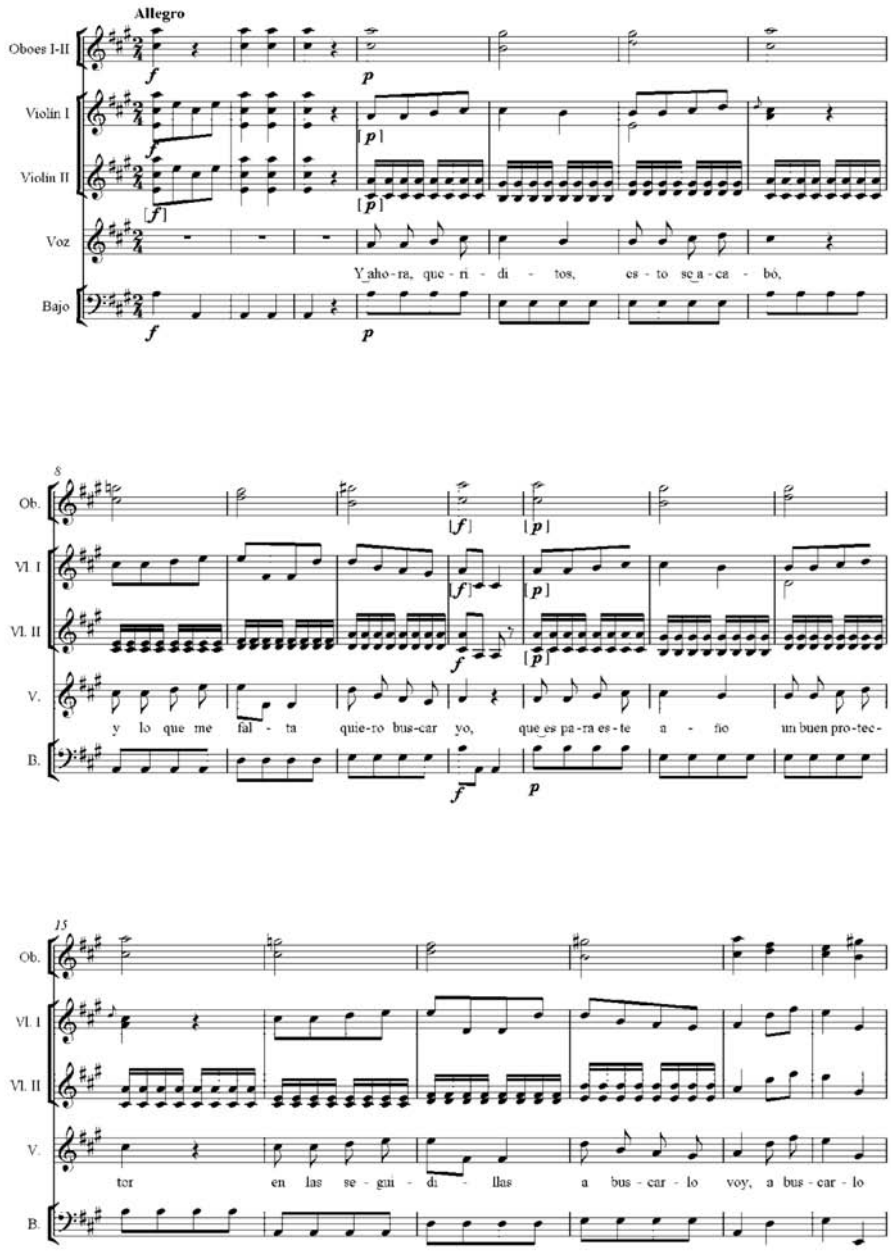

41
Fl. I
Fl. II
Tp.
Vl. I
Vl. II
ROS.
PER.
ABA.
B.
ci - cos.
Y a-ques-to a - ca - be con re - go - ci - jo
ton - to por los ho - ci - cos.
Y a-ques-to a - ca - be con re - go - ci - jo
Yo da-ré cuen-ta al a-ba - tis - mo.
Y a-ques-to a - ca - be con re - go - ci - jo
Cb.
50
con se-gui - di - llas de nue-vo es - ti - lo pi - dien-do nos per - do-nen
con se-gui - di - llas de nue-vo es - ti - lo pi - dien-do nos per - do-nen
con se-gui - di - llas de nue-vo es - ti - lo pi - dien-do nos per - do-nen
Cb.
Cb.
Cb.

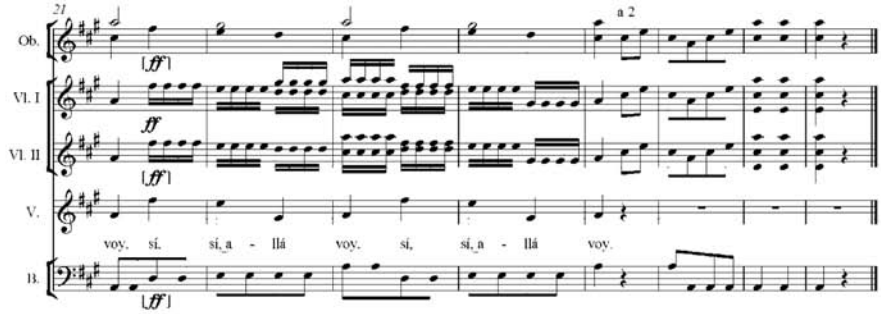

59
Fl. I
Fl. II
Tp.
Vl. I
Vl. II
ROS.
PER.
ABA.
B.
[ff]
ff
to - - dos be - nig - - nos, to - -


64
Fl. I
Fl. II
Tp.
Vl. I
Vl. II
ROS.
PER.
ABA.
B.
dos be - nig - - - nos.

APÉNDICE 3

nº IV de *Buenas tardes, señores* (antes de 1778) de Valledor





Recibido: 14 de septiembre de 2015
Aceptado: 9 de diciembre de 2015

NASSARRE, 31
2015, pp. 139-145
ISSN: 0213-7305

Vicente Goicoechea Errasti (1854-1916) y el canto religioso popular

Óscar Candendo Zabala

Resumen: El alavés Vicente Goicoechea Errasti (Ibarra de Aramayona, 1854 -Valladolid, 1916) es una figura fundamental de la llamada Generación del *Motu Proprio*, denominación que hace referencia al *Motu Proprio* "Tra le sollecitudini" dado por Pío X el 22 de noviembre de 1903. Esta "Instrucción sobre música sagrada" –uno de los hitos de la reforma litúrgico-musical en el siglo XX– considera el canto gregoriano y la polifonía renacentista como supremos modelos de música religiosa y, en consecuencia, propone su restauración, pero sin desatender por ello el canto de la asamblea, que es llamada a participar activamente en la liturgia. Vicente Goicoechea, además de componer diez cantos para el pueblo, se ocupará reiterada y extensamente en su correspondencia de esta cuestión. Asimismo, pone acompañamiento de órgano a varias melodías religiosas populares. Aunque a primera vista pudieran considerarse estos trabajos como obras de circunstancias, un análisis más atento nos revela una calidad en todos ellos que impide considerarlos como simples piezas menores. Más aún, algunos de los cantos referidos se pueden contar entre lo más destacable de su producción.

Palabras clave: Vicente Goicoechea, *Motu Proprio* (1903), Canto religioso popular.

Abstract: The Spanish composer Vicente Goicoechea Errasti (Ibarra de Aramayona, 1854-Valladolid, 1916) is an essential figure in the so-called "Generation of the *Motu propio*", a term that refers to the *Motu proprio* "Tra le sollecitudini" issued by Pope Pius X on 22 November 1903. This "instruction on church music" – one of the milestones of the liturgical-musical reform of the 20th century – regarded Gregorian chant and Renaissance polyphony as the supreme religious music models and, consequently, proposed their restoration, but without overlooking the song of the assembly, who was called upon to participate actively in the liturgy. In addition to composing 10 songs for the people, Vicente Goicoechea engaged regularly and at length in correspondence addressing this issue. Likewise, he wrote organ accompaniments for several popular hymns. Albeit these works could be considered circumstantial at first glance, a more in-depth analysis reveals a quality in all of them which prevents us from regarding them as mere minor pieces. Moreover, some of the aforementioned hymns figure among his most outstanding works.

Keywords: Vicente Goicoechea, *Motu proprio* (1903), popular hymns.

INTRODUCCIÓN

Vicente Goicoechea es una figura clave de la llamada Generación del *Motu Proprio*. Nace nuestro compositor el 5 de abril de 1854, en pleno reinado de Isabel II, en el pequeño municipio alavés de Ibarra de Aramayona y recibe sus primeras enseñanzas musicales de los organistas de su localidad natal, manifestando unas cualidades y, sobre todo, una afición nada comunes, aunque no hay antecedentes musicales en la familia. Sin embargo, las exigencias vitales –y muy probablemente la presión paterna– le llevarán por otros derroteros. Después de terminar el bachillerato en Vitoria, inicia sus estudios de Leyes en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Libre de Oñate, y los concluye en Valladolid en 1877, obteniendo a los veintitrés años el certificado de suficiencia para el ejercicio de la fe pública. Cuatro años después, en 1881, Goicoechea logra el título de notario. A continuación, se instala junto a su hermana Ángela y el marido de ésta en la hermosa localidad costera vizcaína de Lequeitio, donde se emplea como contable en una empresa metalúrgica propiedad de Fausto Ybáñez de Aldecoa hasta 1888, año en que se traslada de nuevo a Valladolid para comenzar la carrera eclesiástica a la edad de 34 años. Es ordenado sacerdote el 19 de septiembre de 1891, aunque desde el año anterior, y tras ganar unas polémicas oposiciones, ocupa el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Valladolid[1].

Pero, ¿quién es Vicente Goicoechea? ¿Cuándo y dónde ha estudiado música este notario? ¿Cuál es, en fin, la formación musical de este hombre que a los treinta y seis años, siendo aún estudiante del Seminario, y sin haber desempeñado ningún otro grande o pequeño antes, logra un puesto musical de la importancia del de la catedral de Valladolid? Como puede suponerse, y por muy sorprendente que resulte, una formación autodidacta, unos estudios musicales subordinados siempre a sus ocupaciones principales: el bachillerato, la universidad, la contaduría en una fábrica y, finalmente, el Seminario[2]. Lo cual –y éste es, sin duda, uno de los signos de su valía–,

[1] Cepedo, F.: "Oposiciones el magisterio de capilla", en *Libertad* (Valladolid), 6 de octubre de 1890, p. 3.

[2] Se podría objetar que Goicoechea tuvo como maestro nada menos que al ilustre Felipe Gorriti (1839-1896), pero no cabe duda de que, aunque importantes, las enseñanzas del maestro de capilla de Santa María de Tolosa fueron ocasionales y resultan muy difíciles de concretar. Tanto es así que entre los propios biógrafos de Goicoechea no hay unanimidad sobre el tipo, duración y circunstancias en que se dieron tales enseñanzas. Así, mientras el P. Nemesio Otaño afirma que Goicoechea "estudió por correspondencia" ("El Rvdo. P. Nemesio Otaño habla de Goicoechea", en *Pensamiento Alavés* (Vitoria), 28 de junio de 1954, p. 4), Nemesio Bello Portu llega a afirmar que vivió en Tolosa y a especificar, incluso, la calle donde lo hizo y "la geografía en donde se movió Vicente Goicoechea en su corta estancia en Tolosa" (Bello Portu, Nemesio: "Cuatro músicos en Tolosa (Vicente Goicoechea / Felipe Gorriti /

no impide que se convierta en la figura clave a que hacíamos referencia al comienzo de este artículo, y que desde la catedral de Valladolid se imponga como renovador y maestro venerado de los músicos que, aproximadamente desde el *Motu Proprio* "Tra le sollecitudini" (1903) hasta el Concilio Vaticano II (1962-1965), ocupan el escenario de la música religiosa en nuestro país.

Renovador, hemos dicho, y, en efecto, la obra de Goicoechea refleja las ansías reformistas que sentirán tanto él como otros muchos músicos españoles a lo largo de todo el siglo XIX ante la realidad de la música religiosa de su país y su tiempo, una realidad considerada y vivida por ellos con pesar y conciencia clara de decadencia, y a la que intentan oponer resistencia con todos los medios a su alcance, bastante menguados, por cierto, tras las sucesivas desamortizaciones que limitan de manera importante los recursos de las capillas musicales en España. De modo que el *Motu proprio* "Tra le sollecitudini", dado por el Sumo Pontífice Pío X el 22 de noviembre de 1903, será recibido por los descontentos como una buena nueva: la respuesta y refrendo papal a la necesidad de reforma ya proclamada por ellos.

El importante documento de Pío X subraya la necesidad de restauración de la música sacra proponiendo para ello los modelos "soberanos" del canto gregoriano y la "polifonía clásica" –es decir, la de los grandes maestros del Renacimiento–, pero sin desatender el canto de la asamblea, que es llamada "especialmente" a participar activamente en la liturgia, tal y como se puede leer en el punto 3: "Procúrese, especialmente, que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar el canto gregoriano, para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en el oficio litúrgico, como solían antiguamente"[3]. Esta importancia del canto del pueblo puede también constatarse al estudiar la producción de los principales componentes de la Generación del *Motu Proprio* y los numerosos e importantes cantorales que se publicarán durante la primera mitad del siglo XX en España[4].

Eduardo Mocoroa / Ignacio Mocoroa)", Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Comisión de Álava, s. f. [1986], pp. 6-7). Para más información sobre el tema, cfr. Ibarguchi, Fidel: "D. Vicente Goicoechea / De Lequeitio a Valladolid", en *Pensamiento Alavés* (Vitoria), 12 de marzo de 1954, p. 8; Olaizola, José María: "Madurez artística y espiritual de Vicente Goicoechea en Valladolid", en *Tesoro Sacro Musical*, XXXVII/3 (Mayo-Junio 1954), p. 59.

[3] Hemos manejado la traducción del *Motu Proprio "Tra le sollecitudini"* aparecida en el *Boletín Eclesiástico del Obispado de Vitoria*, XL, 2 (21 de enero de 1904), pp. 26-40.

[4] Citemos, por orden cronológico, los más difundidos:

[Otaño, Nemesio]: *Repertorio Músico*, Bilbao, El Mensajero del Corazón de Jesús, 1919.

González Alonso José y Sierra, Manuel: *Repertorio de Cánticos Sagrados*, (3 tomos), Madrid, Coculsa, 1924 (2ª ed.: considerada definitiva por sus autores tras la corrección y ampliación de la primera, de 1912).

CANTOS RELIGIOSOS POPULARES DE VICENTE GOICOECHEA

Vicente Goicoechea compuso diez cantos para la asamblea: *A Cristo Rey* (1910), *A la Virgen del Carmen* (s. a.), *Al Sagrado Corazón de Jesús* (s. a.), *Birjina guztiona* (s. a.), *Eterno Padre* (s. a.), *Gonzaga'tar Koldobika Deunari* (1901), *Languentibus* (1910), *Loreil-Abestijak* (c. 1909), *¡Oh, dulce Corazón de María!* (s. a.) y *Toda hermosa eres María* (s. a.)[5]. Además, puso acompañamiento de órgano a dos melodías religiosas populares: *Altísimo Señor* (1914) y *Perdón, oh Dios mío* (1914), así como a los tonos comunes de la misa: *Toni communes Missae* (1909)[6]. A primera vista, podríamos considerar estos trabajos como obras de circunstancias, en las que el compositor actuaría guiado por un criterio eminentemente práctico, sin embargo, un análisis más profundo nos muestra en todos ellos una calidad y atención al detalle que atestiguan el cuidado y el rigor con que emprendía Goicochea dichos trabajos y que nos impiden considerarlos como simples obras menores. De hecho, al menos cuatro de estos cantos –*A Cristo Rey*, *A la Virgen del Carmen, Gonzaga'tar Koldobika Deunari* y *Loreil-Abestijak*– son obras muy destacables en su género. Consideremos muy brevemente la génesis y las características de estas cuatro composiciones.

La más temprana, *Gonzaga'tar Koldobika Deunari,* himno a San Luis Gonzaga, está fechada en Lequetio en octubre de 1901. Escrita en la tonalidad de Re mayor sobre un texto vasco de Juan López de Larruzea, sigue la forma acostumbrada en la gran mayoría de cantos e himnos populares de su época: coro o estribillo inicial del pueblo, estrofas a solo o voces (con diferente texto pero idéntica música) y acompañamiento de órgano. Como ocurre en las

---

Plana, Mariano: *Selección de Cantos Religiosos Populares,* Tolosa, Laborde y Labayen, 1931.

Mola, Manuel y Pérez Jorge, Vicente: *Antología Musical al servicio del Templo*, Barcelona, Ediciones Franciscanas, 1947.

Aramburu, Vicente: *Colección de Cantos Religiosos / Eliz-Abesti-Sorta*, Anguiózar, Ordorica, 1950. (Solo melodías de los cantos, aunque el recopilador informa sobre las publicaciones donde pueden encontrarse los acompañamientos de órgano de muchos de éstos).

Alcácer, José María: *Cancionero Religioso (en estilo popular)*, Madrid, "La Milagrosa"- PP. Paúles, 1958 (7ª ed.: considerada definitiva por incluir las numerosas adiciones aparecidas desde la primera de 1928).

[5] Junto a estos cantos, podríamos citar las *Litaniae lauretanae (nº 3)* de 1914, en las que, siguiendo la estructura litánica, se alterna el canto de la asamblea y del coro, acompañados por el órgano.

[6] Goicoechea, Vicente: *Toni communes Missae,* Barcelona, J. M. Llobet - Musical Emporium, 1909.

composiciones de Goicoechea inmediatamente anteriores al *Motu Proprio*, se adecúa perfectamente al espíritu y a la letra del documento pontificio.

Loreil-Abestijak es un canto a la Virgen María sobre un texto vasco de autor no identificado. Fue premiado en un concurso organizado en febrero de 1909 por el Centro Vasco de Bilbao, lo que nos lleva a datar su composición en torno a esta fecha[7]. La estructura es aquí más elaborada de lo habitual: Coro popular a una voz; 1ª estrofa: Tenores al unísono; 3ª estrofa: a 4 voces mixtas; 2ª estrofa: Tiples al unísono; 4ª estrofa: a 3 voces blancas; todo con acompañamiento de órgano. Las estrofas se ordenan en dos grupos de dos: 1ª y 3ª / 2ª y 4ª. La melodía de cada uno de los dos grupos es básicamente la misma, pero armonizada de diferente modo. Goicoechea se ocupará repetidamente de esta composición en su correspondencia con su discípulo predilecto, el jesuita Nemesio Otaño[8]. Así, por carta fechada el 7 de noviembre de 1909, sabemos que el maestro de capilla de Valladolid ofreció *Loreil-Abestijak* a Otaño para su publicación (muy probablemente en la revista *Música Sacro-Hispana*) previa autorización del Centro Vasco de Bilbao que, como ya hemos dicho, había premiado la obra. A pesar de todo, quedó inédita, y es una lástima porque se trata de una composición notable, de marcado sabor gregoriano debido a los giros melódicos empleados por Goicoechea, quien demuestra aquí una perfecta asimilación del canto tradicional de la Iglesia.

El himno *A Cristo Rey*, de 1910, fue escrito originariamente "para una peregrinación de jóvenes congregantes a Loyola". En la tonalidad de Mi mayor y con texto de autor desconocido (lleva también letra catalana y vasca)[9], consta de Coro popular, estrofa de Tenores y acompañamiento de Órgano. Es el canto religioso popular más difundido de su autor: aparecido primeramente en la revista *Música Sacro-Hispana*[10], se editó con posterioridad al menos en seis publicaciones diferentes[11]. Según Nemesio Otaño, "es ante

---

[7] Carta 009/002.017 en el Epistolario Goicoechea-Otaño que se encuentra en el Archivo Musical "Nemesio Otaño" del Santuario de Loyola, Azpeitia, (Caja 009-002/001 a052).

[8] Epistolario Goicoechea-Otaño: 009/002:010, 017, 020, 021, 022 y 023.

[9] "Versión catalana de Sor Eulalia Anzizu, O. S. C. Letra vasca de D. Torcuato Iraeta".

[10] *Música Sacro - Hispana*, VIII, Suplemento vocal Nº6 (Junio 1915), pp. 1-4.

[11] Por orden cronológico:

- [Otaño], *Repertorio músico*, pp. 46-48.
- *Eliz-Abestiak*, Amorebieta, Argia, 1925, pp. 687-689. (Solo melodía).
- Plana, *Selección de Cantos Religiosos Populares,* pp. 311-314. (Transportado a Re mayor).
- Aramburu, *Colección de Cantos Religiosos*, pp. 291-292. (Solo melodía).

todo, un Himno en el legítimo sentido de la palabra. De noble y levantado espíritu, de aliento poderoso y entusiástico, empieza con un giro vasco, fuerte y perfilado que se desarrolla en sentido cada vez más afirmativo, como tomando posiciones, para estallar en un final triunfante y avasallador"[12]. En efecto, Goicoechea concibe una música afirmativa y enérgica, pero siempre noble, sin caer en ningún momento en el triunfalismo grandilocuente y belicoso de que adolecen el texto puesto a su disposición y, en general, demasiados himnos religiosos de esta época[13].

Llegamos a la última obra de nuestra selección: A *la Virgen del Carmen*, sobre un texto de autor desconocido[14]. Se publicó también en el suplemento de *Música Sacro-Hispana*, pero un mes más tarde que la obra anterior, es decir, en julio de 1915[15], mereciendo asimismo sucesivas ediciones[16]. Fue dedicado "Al Sr. D. Fausto Ybañez de Aldecoa", propietario de la fábrica en la que trabajó como contable Goicoechea durante sus años de Lequeitio, y sigue la estructura usual: coro popular a una voz, estrofa a una o tres voces mixtas, y acompañamiento de órgano. Escrita en Sol menor, hay un interesante juego modal al comienzo del estribillo.

VIGENCIA DE LA PRODUCCIÓN RELIGIOSA POPULAR DE GOICOECHEA

En su producción religiosa popular, Goicoechea se ciñe escrupulosamente a las características específicas del canto del pueblo y consigue trascender sus limitaciones. Por otra parte, con la composición de estas obras se ade-

---

- *Cancionero Religioso del Centenario*, Vitoria, Publicaciones del Centenario, 1961, p. 87. (Solo melodía).
- *Cantos Religiosos*, Tudela, Colegio San Francisco Javier, s. a., pp. 77-79. (Solo melodía).

[12] Notas al Programa del Festival Goicoechea celebrado en Bilbao el 6 de abril de 1930.

[13] El importante estudioso del *euskara*, Manuel de Lecuona (1894-1987), fue sensible a esta falla y concibió un nuevo y hermoso texto en vascuence publicado por vez primera en el cantoral de Vicente Aramburu (Aramburu, *Colección de Cantos Religiosos*, pp. 291-292).

[14] Lleva letra vasca de J. B. Eguskiza.

[15] *Música Sacro - Hispana*, VIII, Suplemento vocal Nº 7 (Julio 1915), pp. 1-4.

[16] Por orden cronológico:

- Plana, *Selección de cantos religiosos populares,* pp. 214-217.
- Aramburu, *Colección de Cantos Religiosos,* pp. 330-332. (Solo melodía).
- *Cantos Religiosos*, Tudela, Colegio San Francisco Javier, s. a., pp. 117-118. (Solo melodía).

lanta a las principales disposiciones del Concilio Vaticano II y otros documentos pontificios en lo referente al fomento e importancia del canto de la asamblea y a la alternancia de éste con el del coro o *Schola*.

Otra vez, según Otaño, "Goicoechea al componer estas obras de carácter popular y religioso, se inspiró siempre en el canto gregoriano y en el canto popular vasco, buscando el contacto original que entre Iglesia y el pueblo existió siempre. Bajo este punto de vista, son estas melodías de Goicoechea profundas concepciones estéticas de las antiguas tonalidades", además de "insuperables maravillas en su género"[17]. Nosotros hemos querido mostrar su valor e importancia en el catálogo del que fuera maestro de capilla de la Catedral de Valladolid desde 1890 a 1915. También su vigencia, pues creemos que, una vez hechas la adaptación de los textos a la sensibilidad y lenguaje actuales, este repertorio, y otros semejantes, pueden muy bien continuar sirviendo al ámbito específico para el que fueron concebidos: la liturgia. Más aún, cuando fue y es sustituido habitualmente por unos muy inferiores.

Recibido: 6 de junio de 2016
Aceptado: 13 de julio de 2016

[17] Notas al Programa del Festival Goicoechea celebrado en Bilbao el 6 de abril de 1930.

II. DOCUMENTACIÓN

NASSARRE, 31
2015, pp. 149-184
ISSN: 0213-7305

El órgano Amezua de la Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción de Salamanca: fuentes para su historia*

Judith Helvia García Martín

Resumen: Durante la segunda mitad del siglo XIX el arte de la organería alcanzó un gran desarrollo en el norte de la Península Ibérica, creando una escuela propia en el País Vasco a través de constructores como Aquilino Amezua, quien asimilaría el estilo del organero franco-catalán Aristide Cavaillé-Coll. El taller de Amezua recibió numerosos encargos, siendo el artífice de órganos como los de las catedrales de Valladolid y Sevilla. Pero el que aquí nos va a ocupar es el que realizó para la monumental Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción en Salamanca, datado en 1902. Este instrumento, de relevancia dentro de la organería romántica en Castilla y León según las opiniones de diversos especialistas, ha permanecido inutilizado durante varias décadas a pesar de haber sido objeto ya de algunas intervenciones. Mi objetivo aquí ha sido recuperar las fuentes documentales relativas a dicho instrumento para reconstruir su historia y ayudar con este material, en la medida de lo posible, a un proyecto de restauración que le devolviera su funcionalidad, como así ocurrió en el otoño de 2013.

Palabras clave: Aquilino Amezua, Juan de Bernardi, órgano romántico, Salamanca.

Abstract: During the second half of the 19th century, the art of organ building reached a great development in the North of the Iberian Peninsula, creating its own school in the Basque Country by builders such as Aquilino Amezua, who assimilated the style of the French-Catalonian organ builder Aristide Cavaillé- Coll. Amezua´s studio received numerous orders, being the maker of organs such as those ones of the cathedrals of Valladolid and Sevilla. But

* El presente artículo constituye un extracto del Trabajo de Fin de Carrera de esta autora, realizado para la obtención del Título Superior de Música en Órgano en el COSCYL (2013). La investigación llevada a cabo para ello ha sido posible gracias a la implicación y apoyo de muchas personas: Luis Dalda Gerona, director del trabajo; Federico Acitores, que ha aportado su experiencia como organero y generosa colaboración a este estudio; Fructuoso Mangas Ramos y José Manuel Hernández Sánchez, párrocos de la Parroquia de la Purísima Concepción de Salamanca, que abrieron las puertas de su archivo; y por fin, Ramón Martín Gallego, director del Archivo Diocesano de Salamanca, y Luis Miguel Rodríguez Alfajeme, director del Archivo Histórico Provincial.

what it is of interest here is the organ made for the monumental Church of the Immaculate Conception in Salamanca, dated 1902. This instrument is relevant within the romantic organ building in Castilla y León, according to the opinions of various specialists, and has remained unused for several decades despite having already been the subject of various restorations. My aim here has been to recover the sources related to that instrument to reconstruct its history and help with this material, as far as possible, to a restoration project that would return its functionality, as it eventually happened in autumn 2013.

Key words: Aquilino Amezua, Juan de Bernardi, romantic organ, Salamanca.

DANDO VOZ A UN ÓRGANO SILENTE: RECUPERACIÓN DE LAS FUENTES

Desde hace décadas, el órgano de la Parroquia de la Purísima Concepción en Salamanca permaneció en silencio a causa de los desperfectos que lo enmudecían. Ha sido un retiro forzoso e inmerecido ya que su autor, el maestro organero Aquilino Amezua, insufló en sus registros unas bellas sonoridades que hoy merecen ser recuperadas. Por eso, cuando se me propuso recuperar la historia de este órgano como proyecto de fin de carrera, me puse manos a la obra con la mayor ilusión.

El abordaje de este tema se justificaba por sí solo, ya que a día de hoy no existe ninguna monografía que se ocupe de este instrumento, el cual destaca dentro de la producción de la organería romántica vasca en Castilla y León[1]. Constituye por tanto un tema de interés digno de ser estudiado, cuya memoria debe recuperarse. Así mismo, me propuse que el estudio de sus fuentes no se quedase en un mero registro y transcripción de unos cuantos datos, sino que esta información llegase a manos de quien pudiera poner solución al mutismo de la obra de Amezua.

Para llegar a ese punto, me propuse como primer objetivo localizar, evaluar y transcribir todas las fuentes disponibles que pudieran ser de utilidad para conocer la historia del instrumento, situarlo dentro del contexto histórico y musical de la Salamanca de principios del siglo XX, y así reconstruir la cronología de los eventos destacados relativos al objeto de estudio (fecha de construcción, restauraciones, reparaciones y modificaciones). Sin embargo, la búsqueda de fuentes primarias ha constituido un itinerario con frecuentes puertas cerradas y puntos muertos, debido a la inexistencia o desaparición de algunos de los documentos más importantes que podrían haber arrojado luz sobre el proyecto de construcción original.

[1] Palacios Sanz, José Ignacio. "Aportaciones de Aquilino Amezua a la organería de Castilla y León", *Anuario Musical*, XXIX (2013), pp. 129-178.

Mis pesquisas me condujeron inicialmente, como era de esperar, al archivo parroquial. Aunque la iglesia de la Purísima Concepción existía ya como templo del Palacio de Monterrey, y dependía del Convento de las Reales Agustinas, no sería hasta 1887 cuando se convierte en parroquia, fusionándose con las de San Benito, San Blas y Santa María de los Caballeros. Es posible que a estos cambios de competencias se deba el hecho de que los documentos que encontramos en su archivo sean pocos, heterogéneos e incompletos. Entre todos ellos, los tres que han aportado información relevante relacionada con el órgano del templo han sido el *Libro de Fábrica (1887-1965)*, el *Libro de Régimen (1875-1935)*[2], y el *Libro de Cuentas de la Cofradía Sacramental de la Purísima Concepción*. En ellos se hallan las nóminas asignadas anualmente al cargo de organista, las gratificaciones de las cofradías para los músicos y, por último, breves testimonios sobre la inauguración y restauración del instrumento. Sin embargo, no hallé aquí uno de los documentos más importantes a la hora de investigar un instrumento de estas características: el contrato y proyecto de construcción.

Entre todos los documentos del archivo parroquial sí encontré en cambio una carta que me hizo dirigir mis siguientes pasos a la siguiente parada, el Archivo Diocesano de Salamanca:

> "Obispado de Salamanca.
> Por el presente autorizamos al Rvdo. D. Eduardo Pérez, Cura Ecónomo de la parroquia de la Purísima, para que entregue a D. Ángel Riesco, Archivero Diocesano, los fondos de los archivos parroquiales en esa existentes cuya datación pasa de los cien años. Estos fondos pasarán al archivo diocesano.
> Consérvese este oficio en el archivo parroquial a los efectos oportunos.
> Salamanca 11 de Octubre 1968.
> El Vicario General"

Sin embargo, la existencia de dicho documento no prueba que los archivos parroquiales salieran de su lugar de origen, ni que llegaran al de destino, como de hecho se confirmó más tarde: tales documentos no se encuentran en el Archivo Diocesano.

Al no hallar aquí el contrato y proyecto de construcción, me dirigí al Archivo Histórico Provincial, con la esperanza de que el contrato hubiera sido elevado a escritura pública y se encontrase entre los protocolos notariales. Se trataba, sin embargo, de una tarea ardua equivalente a buscar "una aguja en un pajar" ya que, si bien conocemos la fecha de inauguración (1902), no contamos con la de contratación, la de donación o con el nombre del notario

[2] En adelante, LF y LR, respectivamente.

que pudo dar fe de tal documento. Por ello, la búsqueda se orientó a la consulta de los fondos relacionados con la donante del dinero para construir el órgano, Gonzala Santana, así como de los protocolos del notario con quien testó, José de Prada Lagarejos. Y si bien se encontró información interesante en las Actas de la Fundación Gonzala Santana[3], constituida a su muerte, una vez más llegué a un callejón sin salida con respecto a los escurridizos documentos.

Dado que la Parroquia de la Purísima Concepción había pertenecido al Convento de las Agustinas Recoletas antes de 1887, consideré que existía la posibilidad de que documentos que pudieran aludir a nuestro objeto de estudio se encontrasen su archivo. Sin embargo, el acceso a dicho fondo no fue posible, tras la comunicación por parte de la responsable de este archivo de que no conservaban nada relativo a este asunto. Y por lo tanto, a día de hoy el contrato y proyecto de construcción permanecen en paradero desconocido.

Ante lo infructuoso de esta "yincana", volví los ojos hacia otras fuentes que, si bien no contendrían el objeto de mi anterior búsqueda, sí podrían aportar datos sobre la historia del instrumento. De este modo, los fondos digitalizados de *La Gaceta Regional*[4] y del archivo de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte[5] me sorprendieron gratamente. Se convirtieron en el aporte principal de información referida no sólo al proceso de construcción, instalación e inauguración del órgano, sino también a los personajes que lo rodearon (restauradores y organistas). Todas estas noticias fueron halladas en los periódicos de la época *El Lábaro* y *El Adelanto*, cuyas digitalización abarca el período que más me interesaba (finales del siglo XIX y principios del XX).

Por fin, tres documentos que sí resultaron de la mayor utilidad fueron los informes realizados sobre el estado del órgano por tres constructores diferentes: Gerard de Graaf en 1994; Joaquín Lois en 2004; y Federico Acitores en 2013. Estas valiosas fuentes reflejan la opinión de varios profesionales acerca del estado del instrumento a finales del siglo XX y principios del XXI, indicando la necesidad de su rehabilitación.

---

[3] AFGS en lo sucesivo.

[4] Guardados en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca.

[5] http://prensahistorica.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion.

CONOCIENDO AL SUJETO: DESCRIPCIÓN DEL ÓRGANO POR FEDERICO ACITORES

En mayo de 2013 el organero Federico Acitores, habiendo sido solicitada su opinión, realiza un extenso informe en el que describe con detalle el instrumento en todas sus dimensiones. Aquí tan sólo resumiré brevemente las anotaciones más relevantes, tomando exclusivamente como material su informe[6], amablemente cedido por él.

El órgano se sitúa en la tribuna alta del coro en el lado del Evangelio adosado al muro (Fig. 1). Allí se puede contemplar una caja de madera de pino estructurada en tres cuerpos (pedestal, fachada y cornisa) y tres calles (Fig. 2). Clasificado como de estilo sinfónico tardío, presenta rasgos del órgano tradicional castellano, como la lengüetería horizontal, configurada la misma en tres hileras dispuestas diatónicamente. Las dos superiores están compuestas por juegos enteros correspondientes a la Trompeta de 8´ y Bajoncillo-Clarín de 4´-8´, mientras que la inferior es un medio registro de tiples denominado Oboe.

Fig. 1. Vista de la situación del órgano en el coro.

Fig. 2. Vista frontal del órgano.

[6] Mucho más extenso, actualmente inédito y en posesión de su autor.

Un discreto mueble contiene la consola de pupitre con dos teclados (I = Gran Órgano y II = Recitativo Expresivo) de 56 notas cada uno, con 22 tiradores (correspondientes al teclado junto al que están) de 18 juegos (Fig. 3); y un pedalero de 30 notas en forma radial con una ligera concavidad. Su disposición, tal y como figura en la consola, es la siguiente[7]:

I Manual: Gran Órgano		**II Manual: Recitativo Expresivo**		**Pedal**	
(Tiradores a la izquierda)					
Violón	16´	Flauta	8´	Contrabajo	16´
Flautado	8´	Violón	8´		
Kuerelofón	8´	Gamba	8´		
Violón	8´	Voz Celeste	8´		
Octava	4´	Violoncelo	8´		
(Tiradores a la derecha)					
Bajaritos (sic)	--	Ocarina	4´	Aire	
Octavín	2´	Voz Humana	8´		
Anjélica	8´	Fagot Oboe	8´		
Bajoncillo	4´	Bajoncillo	4´		
Trompeta	8´	Trompeta	8´		

Pisas de combinación:

Pisas a la izquierda:	*Zapatos basculantes:*	*Pisas a la derecha:*
Trueno	Crescendo	Unión y Lengüetería
Enganche 1º	Expresión II	Unión y Tpta 8´y 4´
Enganche 2º		Fondos
Unión		Unión de Boca
8ª Baja		Trémolo
8ª Alta		

[7] Disposición del órgano (Informe F. Acitores).

Fig. 3. Vista de la consola.

Sin embargo se observan una serie de incongruencias en la denominación de algunos de los registros, detalladas por Acitores en su informe. En lo que al Gran Órgano se refiere, el organero puntualiza que el tirador que figura con el nombre de "Anjélica" es un oboe en realidad y podría estar cambiado. Así mismo el nombre del "Bajoncillo 4´" no se corresponde con el registro real, que es un Clarín de 8´. El "Violón 16´" de este teclado es el mismo que corresponde al "Contrabajo 16´" del pedal, siendo éste por dicho motivo muy débil, mientras que el "Violón 8´" de ambos teclados toma los bajos a su vez de aquél.

En el Recitativo Expresivo también se observan diversas incoherencias. Tal es el caso del registro denominado como "Ocarina 4´", que es un registro tapado, pero que en este órgano es un juego abierto de 4´, por lo que presumiblemente el nombre esté equivocado. El que figura como "Bajoncillo 4´" es en realidad una Trompeta Angélica, ya que el tirador podría estar cambiado y haber sido situado en el registro de oboe correspondiente a la batalla en el Gran Órgano, que como decíamos antes, se denominaba "Anjélica". Por último, el tirador del registro de "Violoncello" no tiene tubería propia, sino que constituye la reunión del Violón, la Flauta y la Gamba.

La transmisión de notas de los teclados es mecánica, asistida el primero de ellos por una máquina neumática Barker con el fin de aliviar su peso cuando se accionan los acoplamientos del II al I. La transmisión del segundo teclado es directa hasta el secreto. En el pedalero se combinan las transmisiones neumática y mecánica. Por su parte, el sistema de los registros es neumático. Los secretos son los tradicionales de corredera a pesar de la época de la que data este instrumento, otro signo más del arraigo a la tradición. Construidos en madera de pino, la tubería se dispone sobre ellos de forma diatónica.

Por su parte la fuellería, también de pino, es la original, conservando los dos fuelles de bombeo que en un principio eran accionados mediante una palanca por el entonador. Hoy en día esto ya no es necesario al haberse instalado un motor ventilador. Antes de la intervención de Acitores en 2013 éste no podía desempeñar correctamente su función debido a las numerosas fugas de aire y a una incorrecta conexión eléctrica que hacía girar la turbina en sentido contrario. Tras dicha intervención, este problema se ha subsanado.

Tras el encuadre estilístico del órgano y la descripción del mismo que acabamos de leer, Acitores realiza una valoración general del estado del instrumento y una propuesta de intervención, que adjuntamos aquí:

> "*Buen estado de conservación*: El estado de conservación de este instrumento es más que aceptable.
> Cuantitativamente hablando, el órgano conserva la práctica totalidad de sus elementos, tanto mecánicos como estructurales, y sobre todo sonoros, que es donde reside el alma del instrumento: su especial modo de sonar, por lo que conserva intacta su personalidad .
> Desde el punto de vista cualitativo, la conservación del instrumento es bastante buena, a pesar de la falta de cuidados que ha sufrido en las últimas décadas, hasta el punto de que recuperar fácilmente su funcionalidad.
> A primera vista no se observan ataques de carcomas y otros insectos.
> Parece que el órgano no ha sido suficientemente protegido durante las obras de restauración y pintura llevadas a cabo en el templo. Esa puede ser la causa de las trompetas abolladas y retiradas, y de las muchas manchas de yeso y pintura que se encuentran sobretodo en la tubería interior del Gran Órgano.
> Presenta mucha suciedad, consecuencia del paso de los años y del escaso mantenimiento.
> También se han observado algunas intervenciones de reparación, (Bernardi, OESA) aunque no parecen haber alterado sustancialmente el concepto original de esta pieza."

Esta no será la última palabra de Acitores respecto a este tema, y unos meses más tarde redacta otro documento en el que explica el proceso de intervención sobre este órgano para su puesta en funcionamiento, y del cual hablaremos más adelante.

DE ORGANISTAS, ORGANEROS Y DINEROS

La financiación del órgano: la donante Gonzala Santana

Aunque como ya se dijo al comienzo de este trabajo, no he localizado documento alguno que constituya un testimonio sobre el proyecto inicial del

órgano, una breve entrada en el LR marcó la pista a seguir sobre el origen del dinero que lo financiaría:

> "El día 21 de Junio de 1902 el Excmo. Ilmo. Señor Dr. D. Fr. Tomás Cámara y Castro, Obispo de la Diócesis, bendijo un gran órgano construido en los talleres del Sr. Amezua, regalo que hizo a esta parroquia la Srita. Dª Gonzala Santana, feligresa de la misma. Su coste fue de cinco mil quinientos duros. Se inauguró con un concierto sacro por el Sr. Benaiges, organista de la Capilla Real de Madrid"[8].

A pesar de ser muy escasa, la información contenida en este escueto párrafo nos da a conocer el nombre del constructor, la fecha de inauguración, el músico encargado de estrenar el instrumento[9] y, por fin, la cantidad invertida en su construcción: cinco mil quinientos duros (27.500 pesetas). Pero nada más ha podido extraerse de esta fuente: cuánto tiempo se tardó, cuáles fueron las cláusulas del contrato de construcción, etc. Sí tenemos en cambio algún dato relativo a la donante, a quien queremos dedicar algunas líneas dada la relevancia de este personaje en la vida local salmantina.

Gonzala Santana Delgado nació en Salamanca en 1844 en el seno de una familia procedente de Alaejos. Decidida a permanecer soltera, dedicó su vida a las obras benéficas, entre las que encontramos generosos donativos para la construcción del Colegio de María Auxiliadora de Salamanca; la donación de 5.000 pesetas para comprar un aeroplano destinado al ejército de operaciones en África en 1921; la contribución económica para la educación de 36 niños pobres del Colegio Salesiano, etc. Al morir sin descendientes, estableció en su testamento que con su riqueza debía constituirse una fundación benéfico- docente que se nutriría de su fondo de 500 acciones del Banco de España (1.565.000 pesetas). A continuación exponemos un extracto de la orden ministerial del 26 de febrero de 1927, que otorgaba el permiso para la constitución de esta fundación[10]:

> "Visto el expediente de clasificación de la Fundación instituida en Salamanca por la Sra Doña Gonzala Santana Delgado y;

---

[8] LR, f. 4v.

[9] José Mª Benaigues Pujol (Reus, 1835- ¿?) comenzó como niño de coro en la parroquia de San Pedro Apóstol en Reus, y tras recibir clases de piano en Tarragona y más tarde en Barcelona, obtuvo por oposición la plaza de organista de la Real Capilla en 1885 (Alonso, Celsa. "Benaigues Pujol, José María", en Casares Rodicio, E. (Coord): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, SGAE, 1999, p. 351).

[10] Según los registros de empresas, esta institución ha estado vigente al menos hasta el año 2010, ubicada en la calle Correhuela, 9, de Salamanca.

> Resultando que dicha dama falleció el 25 de Agosto de 1926, bajo testamento otorgado en aquélla capital a 3 de mayo de 1924 ante el Notario don José de Prada Lagarejos, en el que lega 500 acciones del Banco de España para la educación y cultura de niños pobres de Salamanca y 12 de la Villa de Alaejos, en los Establecimientos docentes que estimen mejor a fin de lograr un oficio o profesión con que ser útiles a sí mismos y a la sociedad;
> Resultando que también dispone que si, al ocurrir su fallecimiento estuviere estudiando alguna carrera los hijos de sus dependientes o cualesquiera otros, se abonen los gastos que originen hasta su terminación, si a juicio del Patronato, lo merecieran aquéllos;
> (…) Se ha servido resolver:
> 1º que se clasifique de beneficencia particular docente la Obra pía de cultura instituida en Salamanca por Doña Gonzala Santana Delgado y que, en recuerdo de tan benemérita Srta se denominará 'Fundación Gonzala Santana...'"[11].

El artífice: Aquilino Amezua

Los recursos de Gonzala Santana redundarían en beneficio de nuestro siguiente personaje: Aquilino Amezua, constructor del órgano que aquí nos ocupa. Pero antes de conocerle siquiera con un par de pinceladas, repasemos muy brevemente sus antecedentes.

Si los organeros barrocos españoles imprimieron a sus instrumentos un carácter autóctono mediante la incorporación de novedades, como la trompetería de batalla, el arca de ecos y una riqueza tímbrica inconfundible, el siglo XIX traería consigo aires franceses. Y es que el gusto del oyente decimonónico también había evolucionado hacia sonoridades que incluían ya a la orquesta sinfónica e instrumentos solistas como el piano o el violín, mientras el órgano había llegado a un punto de decadencia. Así pues, los organeros comenzaron a buscar soluciones sonoras más expresivas y ricas para amoldarse a estas preferencias. En este contexto, quien sin duda marcaría un antes y un después en la historia de esta evolución fue el órgano sinfónico de Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899), quien convertiría sus sonoridades en algo que le identificaba, y desarrolló principalmente registros como la Flauta Armónica, la Trompeta Armónica y la Flauta Octaviante[12]. Pero una de sus incorporaciones más interesantes fue la inclusión de la máquina Barker en en sus órganos, un sistema neumático que multiplica la fuerza del dedo al

[11] AFGS, ff. 1r-2r.

[12] Azkue, José Manuel, Elizondo, Esteban y Zapirain, José María. *Órganos de Guipuzkoa*, San Sebastián, Fundación Kutxa, 1998, p. 57.

presionar las teclas, suavizando así el peso de los teclados en grandes órganos que de otro modo no habrían sido manejables[13].

Fundamentó su instrumento en la partición de los secretos de cada teclado en dos, situando por un lado los fondos y por otro las lengüetas. La primera parte del secreto está destinada a ubicar los juegos de fondos de 4´, 8´, 16´ y 32´ pies, y cuyos tiradores se ubican a la izquierda. A pesar de ser una lengüeta, también se incluía el oboe con los fondos en el teclado del *récit*. Así mismo, la voz humana de este teclado está agrupada con los juegos de fondos. La segunda parte del secreto contiene los *jeux d´anches* o *jeux de combinaisons*, que contienen las lengüetas y principales a partir de la octava, así como algún registro de flauta de 4 y 2 pies en el *réci t*, y los llenos de todos los teclados. Los tiradores de éstos últimos se agrupan a la derecha. Estos juegos, una vez sacado el tirador, sólo suenan si se pulsa un pedal (uno para cada teclado, *grand orgue, positiv* y *récit*) llamado *appel d´anches*.

Algunos años antes de la consolidación de este modelo de órgano, nace el azpeitiano Aquilino Amezua (1847) en una familia de organeros. Aprendió el oficio con su padre y hermanos, pero quiso ampliar su formación e intentó entrar, sin éxito, como aprendiz en la casa Cavaillé-Coll. Sí lo consiguió en cambio en la Casa Stoltz, donde Zimermman le instruiría en la construcción de tubos para órganos románticos, pero sin perder las raíces barrocas. Posteriormente trabajó algún tiempo en la fábrica de pianos de Blondell, para luego marcharse a Inglaterra, donde aprendió técnicas de armonización, y más tarde a Alemania para trabajar en la fábrica de Welte. Esta variada y amplia formación hizo de él un organero "ecléctico", como él mismo se definía, pues en el mismo concurrían el romanticismo europeo y el barroco español. Así, podemos ver en el órgano de la Parroquia de la Purísima todos los elementos de un órgano romántico al estilo Cavaillé-Coll, pero con algo muy característico del órgano barroco ibérico: una sorprendente y casi anacrónica trompetería de batalla.

De cualquier formación ecléctica nace una personalidad variada, y por eso se ha dicho que los órganos de Amezua "tienen una sonoridad, profundidad y color tímbrico que los distingue y cualifica"[14], habiéndose asimilado su figura a la de Cavaillé-Coll en España. Según Rodríguez Suso, sus órganos buscan un "sonido masivo", ya que los timbres independientes de cada juego son irreconocibles cuando se escuchan dentro del conjunto totalmente

---

[13] El funcionamiento de este invento se encuentra exhaustivamente detallado y documentado en: Olaso Campo, J. Sergio del: "La electricidad aplicada al órgano y la aportación de Aquilino Amezua", en *Musiker,* XIX (2012), pp. 15-174.

[14] Azkue, *Órganos de Guipuzkoa*, p. 57.

empastado, destacando la calidad de factura en juegos como la voz humana, el clarinete, la flauta o la voz celeste, cuya técnica de construcción siempre mantuvo en secreto[15].

Todas estas características pueden observarse en el órgano de la Purísima Concepción de Salamanca, donde durante varios años se mantuvo una plaza de organista que pudiera aprovechar sus recursos, y cuyas asignaciones económicas veremos a continuación.

El puesto de organista y su remuneración en la parroquia

A pesar de que el órgano no se construye hasta 1902, existía previamente el puesto de organista, ya que en el único LF disponible en el archivo parroquial encontramos asignaciones anuales al "organista" desde 1887. Es posible que éste, en realidad, tocase un armonio.

Las cantidades cobradas por la persona que ocupaba este cargo sufren frecuentes fluctuaciones a lo largo de los 80 años de datos recogidos en este volumen. Adjuntamos un gráfico en base a los datos del LF que refleja estas variaciones, expresando también las fechas en las que una misma cantidad se mantuvo durante varios años (Fig. 4).

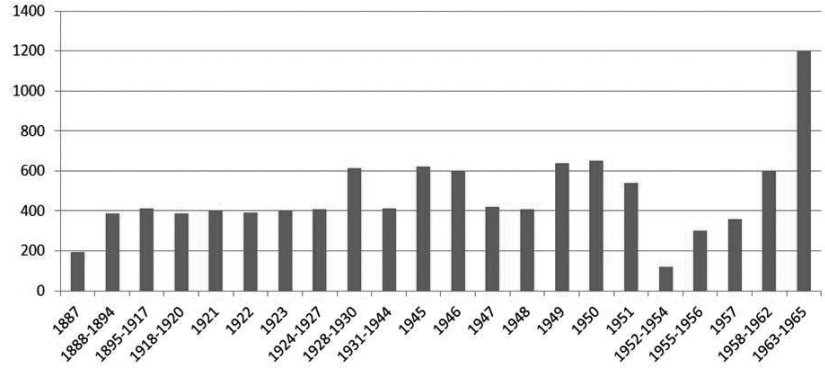


Fig. 4. Evolución del sueldo de organista (1887-1965)[16].

[15] Rodríguez Suso, Carmen. "Amezua Jáuregui, Aquilino", en Casares Rodicio, Emilio (coord.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1. Madrid, SGAE, 1999, p. 415.

[16] En el eje X se muestran las fechas, y en el eje Y, las cantidades en pesetas, tal y como se escriben en la fuente.

Como vemos en el gráfico, la Purísima comienza su andadura como parroquia doblando el sueldo al organista en un año (1887-1888), posiblemente debido a que este templo había acogido bajo su parroquia a otros dos, y quizá sus ingresos se incrementaron. Pero posteriormente, durante casi treinta años (1888-1927) el sueldo se mantiene relativamente estable, con fluctuaciones moderadas entre las 387 y 412 pesetas por año. A partir de este momento comienza una serie de altibajos.

En 1927, cuando el relevante músico salmantino Bernardo García- Bernalt ya era organista de la parroquia desde hacía al menos siete años, el salario sube repentinamente a 615 pesetas durante 3 años. Este fenómeno nos llama la atención, y nos hace preguntarnos si Gonzala Santana, al morir en 1926, dejó alguna asignación para el cargo de organista, lo que permitió a la parroquia aumentar de forma súbita su estipendio en un 30%. Sin embargo, el sueldo pierde la ventaja adquirida y vuelve al nivel anterior entre los años 1931 y 1944. Este descenso puede explicarse fácilmente mediante la inestabilidad política y posterior carestía debidas a la entrada en juego de la II República, la Guerra Civil y el período de Autarquía que le siguió.

Entre 1945 y 1951 observamos varias subidas y bajadas repentinas, para las que no cuento con ninguna explicación. Y nos sorprende aún más el descenso radical a 120 pesetas que experimenta en 1952, alcanzando mínimos que no había tenido ni siquiera setenta años antes. Esto podría indicar una crisis económica dentro de la parroquia, o bien una decisión de recortar las competencias del organista. Sin embargo, durante los doce años siguientes esta cantidad se multiplicaría por 10, mostrando un crecimiento exponencial.

HISTORIA DEL ÓRGANO DE LA PURÍSIMA DESDE 1902 HASTA NUESTROS DÍAS

Breve contextualización histórica

A comienzos de siglo, España se encuentra en una muy incipiente revolución industrial, que ha cuajado tan sólo en algunas zonas, mientras que la gran mayoría de la población (incluida Salamanca) se dedica a un sector primario cuyas exportaciones a Europa son todavía mínimas. Este letargo productivo y la constante sangría que para las arcas del Estado suponían los conflictos bélicos en los que se veía inmerso de forma intermitente desde hacía ya siglos, habían sumido al país en una crisis económica que conllevaba una postración de la que no terminaba de salir.

Si el panorama que acabamos de describir para la generalidad del territorio español ya se presentaba poco halagüeño, no hay más suerte si centramos nuestra atención en la ciudad que nos atañe: Salamanca. A principios del siglo XX era una ciudad con una población joven mermada por el reclutamiento, durante dos generaciones seguidas, de hombres para las Guerras Carlistas y casi inmediatamente para la Guerra de Cuba. No por ser una zona apagada desde el punto de vista económico encontraba estabilidad en el campo político. Todo lo contrario. De forma constante se alternan en el poder (12 alcaldes en los once primeros años de siglo) representantes de las facciones liberales y conservadoras que no conseguían solucionar los problemas de pobreza, el desempleo, la insalubridad y la falta de infraestructuras, y aún subsistía a base de una economía basada en el latifundismo primario, en la que un 54% de población campesina trabajaba para un 2% de terratenientes[17].

A pesar de la situación descrita, el panorama cultural y musical salmantino del momento es mucho más rico de lo que cabría esperar. Como muestra el exhaustivo trabajo doctoral de Francisco José Álvarez García *La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local, 1900-1910* la población, a pesar de ser uno de los ejemplos más representativos de ciudad "de provincias", no se quedaba a la zaga en lo que a actividad musical se refiere. Además de los 7 cafés y salones de esparcimiento, 3 cinematógrafos, 12 bandas, 14 tunas y rondallas, 26 casinos y círculos de recreo, contaba a principios del siglo XX además con:

> "Una Banda Provincial (formada, como en otras ciudades castellanas, por hospicianos); un teatro lírico muy popularizado apoyado, muy a la moda, en la zarzuela de género chico y muy al día en cuanto a estrenos y repertorio nuevo, proveniente de Madrid; tres orfeones (dos obreros y otro más universitario-académico), que terminarán por fundirse en uno para, posteriormente desaparecer; una Academia de Bellas y Nobles Artes de San Eloy, centro de la enseñanza musical en la ciudad; un montón de fiestas populares, verbenas, carnavales y demás tiempos de esparcimiento y diversión, con su consabida relación con la música; y, cómo no, en medio de todo este cúmulo de instituciones y organismos musicales, varias docenas de músicos y agrupaciones musicales"[18].

---

[17] Álvarez García, Francisco José, *La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local. 1900-1910*, (Colección Vítor), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 73-83.

[18] Álvarez García, *La actividad musical en Salamanca,* p. 86.

En este contexto, y en pleno casco histórico de la ciudad, nos encontramos con el templo de la Purísima Concepción, en el cual se habría de situar el órgano Amezua que aquí nos ocupa. Pero para su descripción, creo más conveniente ceder la palabra al que fuera profesor de la Universidad de Salamanca Antonio García Boiza quien, en 1935, realiza una alocución apologética sobre el edificio y su historia, recogida en *La Gaceta Regional*:

> "Este convento e iglesia de las MM. Agustinas de Salamanca, levantado por la munificencia del séptimo Conde de Monterrey, don Manuel de Fonseca y Zúñiga, es un trozo de Nápoles trasplantado a esta altiplanicie castellana. La piedra arenisca, áurea y mollar de las canteras de Villamayor, que labraron los artífices salmantinos, cede aquí el paso a los ricos mármoles coloreados de Italia; los lienzos prodigiosos de técnicas diversas, de los pintores napolitanos y venecianos resplandecen por doquier y en lugar preeminente, como reina y señora, la pintura mariana del Giuseppe, español valenciano. Esta iglesia, joyel del cuadro de la Inmaculada de Ribera, es absolutamente napolitana. Lástima que haya desaparecido del archivo histórico provincial el protocolo del escribano Luis de Jara, ante quien se otorgó el documento en que se consignó la solemnísima ceremonia de colocación de la primera piedra en marzo de 1636. Allí, seguramente constaría el nombre del Arquitecto, a quien encomendó el conde la traza de su iglesia de Salamanca; pero desde luego, como afirma la crónica manuscrita del convento, fue un arquitecto de Nápoles.
> Y aunque no sepamos su nombre está el testimonio de este magnífico templo, con su traza clásica, con los suntuosos retablos de mármoles y jaspes embutidos, sobre todo el espléndido y magnífico en lo arquitectural y escultórico del altar mayor, con la fina labra de las hojas de acanto, de los capiteles de las pilastras, entre los que se ven bellas esculturas de las Virtudes y finalmente, con la espléndida porticada con mármoles de un gris azulado, coronada por los dos bambinos a los lados del escudo de los condes de Monterrey"[19].

Montaje e inauguración en 1902

Y en marco tan digno habría de ubicarse el instrumento objeto de este estudio. Si bien desconozco la fecha exacta en la que se contrata a Amezua y se comienza a construir el órgano (por los motivos ya explicados), la siguiente noticia de comienzos de 1902 nos da a entender que el órgano ya debía llevar algún tiempo encargado, ya que para entonces estaba próximo a terminarse. Además, aporta información adicional que nos da pistas acerca de la construcción de los órganos de la Catedral de Sevilla, y el de San Marcos de Madrid, que estaban siendo montados al mismo tiempo que el de la

[19] *La Gaceta Regional*, 7 de diciembre de 1935.

Purísima Concepción y en el mismo taller, y explica la inclusión de algunos detalles técnicos, como la máquina neumática para vencer la resistencia de los teclados (a la que ya hemos aludido):

> "En la fábrica de órganos de Aquilino Amezua, establecida en Pasajes de San Pedro (Guipúzcoa), está próximo a terminarse el magnífico órgano que una persona piadosa regala a la parroquia de la Purísima de esta ciudad.
>
> En la misma fábrica, según leemos en los periódicos, se han hecho las pruebas de otro órgano construido para la iglesia parroquial de San, Marcos de Madrid. El notable organista don Ignacio Elezgaray ejecutó obras de Beethoven, Baliste, Boëllmann, Guilmant y Lefebure-Wely, con éxito superior a toda ponderación.
> Los flautados y coro de este órgano son excelentes, destacándose el piano-arpa, así como las voces humanas, oboe y trompeta armónica.
> Consta de una máquina neumática para vencer la resistencia de los teclados y registros que son suaves.
> En los talleres del señor Amezua, que honran a la industria española, se está construyendo también el segundo gran órgano eléctrico para la Catedral de Sevilla"[20].

Apenas dos meses después el mismo periódico se hace eco de la llegada del material para montar el órgano a la estación de tren de Salamanca:

> "Han llegado a la estación del ferrocarril 37 cajas con todas las piezas de que se ha de componer el nuevo órgano que una señora piadosa ha regalado para la parroquia de la Purísima Concepción.
> El lunes comenzarán los operarios que han venido de la casa constructora a la colocación del órgano"[21].

El proceso de montaje del órgano tardó poco más de un mes, ya que a finales de abril del mismo año se anuncia, de nuevo en *El Lábaro*, un estreno de prueba:

> "Esta mañana se ha estrenado en la parroquia de la Purísima Concepción el nuevo y magnífico órgano regalado por una piadosa señora"[22].

Por fin se comunica el estreno para el 21 de junio de 1902 como muestran los dos siguientes recortes, en los que se notifica con siete días de antelación,

---

[20] *El Lábaro*, 27 de enero de 1902.

[21] Ibídem, 17 de marzo de 1902.

[22] Ibídem, 29 de abril de 1902.

además del día anterior al propio evento, el preestreno y el concierto de inauguración para el día de la fiesta sacramental de la Purísima[23]:

> "En la fiesta sacramental de la parroquia de la Purísima se estrenará el órgano recientemente colocado en dicho templo.
> Se nos dice que el sábado anterior a dicha fiesta habrá en el templo un concierto sacro"[24].
> "A las cuatro de la tarde se estrenará mañana el magnífico órgano de Amezua instalado en la Iglesia parroquial de la Purísima Concepción.
> El Excmo. Sr. Obispo bendecirá el órgano y el organista de la Real Capilla Sr. Benaiges lo estrenará"[25].

El Adelanto será el único que al día siguiente comente brevemente el concierto y exponga el programa completo del mismo, que José María Benaiges eligió dar casi íntegramente improvisado y utilizando todos los recursos del órgano, a fin de que el público pudiera apreciar sus diferentes sonoridades:

> "Ayer tuvo lugar en el templo de religiosas Agustinas, la inauguración del magnífico órgano, regalado a dicha iglesia por la señora doña Gonzala Santana.
> El eminente organista de la real capilla, señor Benaiges, ejecutó magistralmente el siguiente programa:
> Número 1º Gran coro: trompetería exterior. (Improvisación)
> 2º Juego de flautados de grande órgano y recitativo (idem).
> 3º Barítono dialogando con los ecos (idem).
> 4º Preludio y voces humanas (idem).
> 5º Combinación de flauta y flautin (idem).
> 6º Violoncello con expresión (idem).
> 7º Plegaria de voces humanas (Lefebure).
> 8º Contraste de oboe brillante y piano (Improvisado)
> 9º Gran coro obligado de oboe (idem)"[26].

Tras la instalación del órgano, era de esperar que tuviera lugar en lo sucesivo una actividad musical reseñable en el templo. Sin embargo, si ésta existió, apenas ha quedado constancia de ella en las crónicas periodísticas,

---

[23] Paralelamente a la publicación de estas noticias en *El Lábaro, El Adelanto* publica otras de igual contenido y con texto muy similar los días 15 y 21 de junio de 1902.

[24] *El Lábaro,* 14 de junio de 1902.

[25] Ibídem, 20 de junio de 1902.

[26] *El Adelanto*, 22 de junio de 1902.

salvo alguna referencia a la presencia del órgano en celebraciones religiosas relevantes, como bodas o misas solemnes[27].

Una excepción la constituye la llegada de Charles M. Widor a la capital salmantina en mayo de 1916, donde dio un concierto de música religiosa en la Purísima, anunciado una vez más por *El Adelanto*. Adjuntamos un fragmento de la crónica del concierto que ya anunciaba este periódico previamente[28]:

> "En las Agustinas. El concierto de Mr. Widor.
> Para nadie que tenga alguna relación con la música religiosa era desconocido el prestigioso nombre del eminente organista de San Sulpicio y compositor de afamadas sinfonías. La expectación por oírle era realmente enorme entre los aficionados salmantinos. No es de extrañar que llevados de nuestro innato pesimismo circulasen rumores, durante algunas horas, de que en Salamanca no tocaría monsieur Widor, porque el órgano de la parroquia de la Purísima no estaba en condiciones y no había en nuestra ciudad otro órgano en templo alguno a propósito para la audición musical que se proyectaba. Afortunadamente, la buena voluntad de pocas personas que tuvieron que intervenir en el asunto, la elogiable actitud del digno párroco don Miguel S. Jiménez, que dio cuantas facilidades fueron necesarias para ello, y la buena disposición del maestro monsieur Widor, cuya modestia y sencillez están a la altura de su extraordinario mérito, realizaron el milagro.
> [...] Para los técnicos que conozcan las dificultades del dominio del órgano fue una maravilla de ejecución la que realizó monsieur Widor. Su mecanismo es perfectísimo. Conoce la calidad del sonido y sus combinaciones de tal modo, que nunca el efecto de un registro determinado se confunde con la sonoridad de los que le acompañan. Produjo efectos sorprendentes, siempre dentro de la sobriedad más exquisita y con oportunidad, huyendo de todo efectismo.
> Consiguió de un órgano de recursos muy limitados, comparados con los grandes órganos, como el de San Sulpicio de París, que se transformara en una orquesta completa, con aquella serie de flautados, de oboes, de las voces metálicas de las trompetas y de las voces graves de los tubos de madera, que parece salían de otros instrumentos y de otros ejecutantes.
> La sinfonía, obra del mismo monsieur Widor, que ejecutó en el órgano, no hubiera podido instrumentarla en la forma que lo hizo a no tener tal dominio de su arte el organista de San Sulpicio. En los tres últimos tiempos sobre todo, deleitó al auditorio con la riqueza de los timbres, unas veces en forma dialo-

---

[27] "Una boda. Ayer a las once de la mañana, en la iglesia de las Agustinas, se verificó el enlace matrimonial de la bella y distinguida Srta. María Acedo Bartolomé [...]. Durante la ceremonia, el reputado maestro Bernalt ejecutó al órgano una marcha nupcial" (Ibídem, 19 de mayo de 1921).

[28] "A las cinco de la tarde, el ilustre compositor y afamado organista monsieur Widor dará una audición de música religiosa en el templo de la Purísima Concepción (Agustinas)" (Ibídem, 20 de mayo de 1916).

gada y otras en admirable fusión de registros de lengüeta. Hubo momentos en que se sentía realmente en el público el espontáneo deseo de aplaudir, contenido por respetos al templo. Y esto fue de elogiar también en el público de anteayer, toda vez que en asambleas religioso-sociales celebradas en templos, la concurrencia no suele abstenerse de aplaudir.

El *pedalier*, siempre difícil de dominar, lo utilizó con tan seguridad y precisión, que ni una sola vez robó una nota, a pesar de ocurrir en la ejecución pasos de mucho compromisos, como en algunos momentos del primer tiempo de la sinfonía, y sobre todo en el tercero.

La obra ejecutada por monsieur Widor alcanzó su máximum de interés, sobre todo cuando llegó al *cantabile* del segundo tiempo, de una estructura delicadísima lleno de sencillez pastoral, religiosa y desarrollado en un ambiente cuya impresión no decaía un momento, ni se oscurecía su frescura. Este canto lo hizo el oboe, unas veces cerrado, y otras abierto, alternando con la flauta que parecía de ocho pies.

El hermoso tiempo 4º, profundamente religioso, y la final *toccata* brillante, genial y rica en modulaciones graciosamente enlazadas, acabaron por magnetizar al auditorio.

En síntesis, puede decirse que monsieur Widor, como compositor, es un clásico que no necesita, sin embargo de los recursos del modernismo musical, para interesar y conmover hondamente a un público de las exigencias artísticas actuales[...]"[29].

Llama la atención la expectación que generó en una pequeña ciudad la visita de un organista de renombre para tocar en un "órgano de recursos muy limitados", el único en la ciudad apto para su repertorio, a pesar de que "no estaba en condiciones". Este relato mitificado del concierto, en el que el compositor no incurrió en error alguno e hizo alarde de una perfección técnica prácticamente sobrehumana, da sin embargo información útil acerca de los recursos sonoros que empleó para interpretar la que probablemente era su 5ª Sinfonía.

Restauración y reinaguración en 1920

Como relata la noticia anterior, ya en 1916, pese a contar con pocos años de trayectoria, el órgano tenía importantes desperfectos que impedían su funcionamiento. Era, pues, momento de restaurarlo. Y aquí entra en juego una figura que, según las crónicas periodísticas de principios de siglo, tuvo relevancia en la vida musical salmantina como profesor de música, intérprete, comerciante de instrumentos y, sobre todo, constructor y reparador

[29] Ibídem, 22 de mayo de 1916.

de órganos. Hablamos de Juan de Bernardi quien, pesar de proceder de una familia de organeros afincados en Extremadura, es ubicado por la prensa de la época a finales de 1903 en Zamora y[30], poco después, con un taller ya establecido en Salamanca[31]. Su carácter emprendedor, que abarcó todas las facetas antes aludidas, hizo que en pocos años se consolidase como uno de los organeros más solicitados del oeste peninsular, incluyendo Portugal. Sus abundantes intervenciones en instrumentos de las provincias de Salamanca y Cáceres, en las cuales ganó prestigio, hicieron que cuando llegó el momento de elegir restaurador para el órgano de la Purísima, no hubiera dudas acerca de quién asumiría la tarea.

En el LR figura el informe completo y el presupuesto, sin datar, realizados por Bernardi para la restauración, del cual adjuntamos aquí un extracto:

> "Yo, Juan de Bernardi… manifiesto que he examinado el órgano de dicha iglesia encontrándole muy inutilizado en todo su mecanismo en general como del teclado, registros, *pedalier*, conductos fuelle, de la afinación, necesitando además una limpieza general de todos los tubos y demás piezas. Y para su reparación propongo el siguiente presupuesto sin detallar pormenores:
> 1º Desmonte de toda la tubería y limpieza de todo ello ejecutando esta operación por secciones.
> 2º Arreglo completo en todos los movimientos mecánicos y neumáticos que corresponden a los registros teclados y pedales. El *pedalier* tiene el defecto de que no permite levantarlo para limpiarlo cuando está lleno de polvo o tierra porque al colocarlo está siempre en lo probable de que se rompan algunas piezas de su enganche. Por lo tanto hay que reformar los topes de éste y el teclado interior que reciba el *pedalier* sin tropiezo alguno.
> 3º La voz humana ha sido siempre muy tardía en contestar. Así es que es necesario hacerle una reforma en donde la requiera para que resulte precisa y responda enseguida que se pulsen las teclas.
> 4º El sistema de entonar el fuelle es sumamente costoso o fatigoso y es necesario reformarlo por el de sistema pendular (especialidad mía) que la podrá entonar un niño de 12 o 14 años sin cansarle y sin producir ruido alguno. Esta reforma es necesaria, importante y costosa.
> 5º Montaje de toda la tubería, corregir todos los canales de aire en los fuelles, apartado neumático"[32].

De este informe se deducen varias cuestiones. En primer lugar, que apenas 15 años después de ser construido el órgano contaba ya con numerosos problemas, tan graves que estaba prácticamente "inutilizado", aquejado en todo su mecanismo. Para ello, propone desmontarlo y limpiarlo. Pero lo que

---

[30] *El Lábaro*, 21 de noviembre de 1903.

[31] Ibídem, 14 de diciembre de 1903.

[32] LR, f. 6v.

probablemente fue más costoso fue el arreglo del mecanismo en su totalidad. También propone acometer la reforma de la voz humana, que al parecer tenía una respuesta lenta, a pesar de que como ya hemos comentado, los contemporáneos de Amezua destacaban la calidad de su factura en registros como este. Por último, parecía necesaria la sustitución del sistema de fuelles, de accionamiento pesado. Para todas estas operaciones la parroquia contó de nuevo, como veremos a continuación, con la ayuda económica de Gonzala Santana, quien donó 1750 pesetas, según especifica el LR.

Sin embargo, ésta no fue la última intervención que necesitó este instrumento. De hecho el LF muestra constantes partidas de dinero destinadas al "arreglo del órgano" (Tabla 1). No especifican qué se arregló, por lo que el instrumento actual podría contar con modificaciones importantes con respecto al proyecto original que desconocemos, no sólo por la imprecisión de estas anotaciones, sino por no contar con el proyecto inicial de Amezua.

FECHA	ACCIÓN	INVERSIÓN (pesetas)
1920	Restauración	100,00
1926	Afinación y arreglo	108,50
1927	Arreglo del trémolo	20,00
1931-32	Afinación	25,00
1935	Arreglo motor y luz	271,60
1935	Arreglo puertas órgano	66,30
1943	Reparación motor eléctrico	7,50
1943	Arreglo órgano y armonio	1.000,00
1944	Arreglo del órgano	210,00
1946	Reparación del órgano	100,00
1949	Organero	523,69
1952	Arreglo motor órgano	2.850,00
1954	Arreglo armonio motor órgano	507,50
1956	Arreglo del órgano	3.750,00
1961	Arreglo del órgano	2.500,00

Tabla 1. Reparaciones del órgano.

A partir de la información en cuanto a las reparaciones del órgano nos llaman la atención varias cuestiones. En primer lugar, se aprecia cómo las donaciones pasaban directamente a manos del organero y no a la parroquia, pues la reforma de 1920 conllevó un coste total de 2.000 pesetas, pero de ellas la fábrica sólo aportó las 100, como además muestra esta entrada en el LR:

> "He recibido de Don Miguel Sánchez Jiménez corriente párroco… la cantidad de dos mil pesetas por la restauración completa del órgano… De esta cantidad sólo abonó la fábrica 100 pesetas, Don Antonio Sánchez Casanueva dio cien pesetas. Una señorita cincuenta pesetas y Doña Gonzala Santana mil setecientas cincuenta pesetas…"[33].

Esto nos puede explicar por qué en los presupuestos pertenecientes a los años en los que se construyó el órgano no existen en los registros de fábrica ingresos ni gastos correspondientes a las 27.500 pesetas que Gonzala Santana donó. Según esto, llegamos a la lógica conclusión de que dicho dinero no pasó por las manos de los administradores de la parroquia, sino que quizás la donante "se arregló" directamente con el organero, Aquilino Amezua a la sazón, y que por lo tanto el contrato y sus copias pudieron perderse entre los papeles particulares de benefactora y constructor.

Por otro lado vemos una fuerte inversión en el instrumento una vez construido, ya que aparte de la realizada en 1920, encontramos varias cantidades importantes en 1943 (1.000 ptas.), 1952 (2.859 ptas.), en 1956 (3.750 ptas.) y en 1961 (2.500). Dichas cantidades indican intervenciones de cierto peso pero, como ya hemos dicho, desconocemos su motivo.

Por último, las constantes intervenciones para arreglar el motor, así como sus frecuentes revisiones (Tabla 2), muestran que dicho elemento planteó quizá algunos problemas de construcción desde el principio.

FECHA	ACCIÓN	INVERSIÓN (pesetas)
1936	Reconocimiento motor	4,00
1937	Ídem	4,00
1938	Ídem	4,00
1941	Ídem	5,00
1942	Ídem	7,50
1044	Ídem	15,00
1945	Ídem	15,00
1947	Ídem	7,50
1948	Ídem	7,50
1949	Ídem	7,80
1950	Ídem	7,50
1951	Ídem	7,50
1952	Ídem	7,50

Tabla 2. Revisiones del motor del órgano.

[33] LR, ff. 7r-7v.

Las tablas 1 y 2 muestran así mismo un gran interés por el mantenimiento del instrumento, hasta llegar al punto de que parece haber existido una contratación permanente, con una visita casi anual del organero (suponemos Juan de Bernardi o uno de sus subordinados en el taller) durante más de quince años. La remuneración de dichas visitas constituía una asignación independiente de otras intervenciones. Por ejemplo, vemos en dichas tablas que el organero tiene más de una asignación en los años de 1944 y 1949, una para la revisión del motor, y otra para llevar a cabo otros arreglos que desconocemos.

Por todo lo visto en ambas tablas, parece que fue un instrumento muy cuidado, al menos hasta principios de los años 60, momento en el que termina el registro del LF y, dada la falta de otros documentos posteriores, no podemos determinar en qué momento el instrumento cayó en desuso.

Volvemos, en fin, a la reinauguración, tras la restauración de Bernardi, del instrumento en 1920, con un concierto a cargo del entonces organista de la parroquia Bernardo García Bernalt, acompañando al coro dirigido por José Artero (canónigo prefecto de música en la catedral de Salamanca), que se anuncia en *El Adelanto* y que se describe al día siguiente en una amplia crónica. El programa, con obras de compositores cecilianistas y del *Motu Proprio*, y el comentario de algunas cuestiones relativas a la restauración (coste, donante, estado previo del órgano), se señalan en la siguiente noticia:

> "Concierto sacro. Fiesta del Sacramento.
> Desde hace un año, próximamente, el magnífico órgano de la Purísima que la ilustre y caritativa dama salmantina, D.ª Gonzala Santana, había reglado al templo-museo de nuestra ciudad hace diez y ocho años, permanecía silencioso, debido a ciertos desperfectos que el tiempo y el uso habían producido en su factura.
> El venerable párroco de la Purísima, D. Gaspar Repila, y su distinguido sobrino D. Miguel Jiménez, enterados de que la restauración importaba dos mil pesetas, incansablemente laboraron por encontrar esa cantidad entre los feligreses, logrando hallarla siendo la mayor aportación de la insigne señora, bendecida por los pobres, Dª Gonzala Santana [...].
> Con objeto de poder escuchar las dulces sonoridades de todos sus registros, el sábado, a las siete de la tarde se celebra un concierto sacro con coros, con arreglo al siguiente programa.
> Primera parte.
> *Toccata*, para órgano. (Lengüetería tutti), de F. M. Bach.
> *Cantantibus organis* a cuatro voces y órgano. (Plegaria con solo de trompeta), P. N. Otaño (S. J.)
> *Ave Maris Stella*. (Fagot y coro de voces humanas), F. de la Tombelle.
> *Ave Verum*, a cuatro voces y órgano, de W. A. Mozart.
> *Mussette* (Solos de flauta y oboe), R. Remondi.

> Segunda parte
> *Coral con variaciones* (Voz celeste, violoncello trompetería interior), L. Urteaga.
> *Tonadilla popular* (Coro de niñas y niños a cuatro voces blancas y órgano), N. Otaño (S. J.)
> *Oración vespertina* (Juegos de adorno), E. Torres.
> *Nobis datus* (A tres voces y órgano), P. L. Iruarrizaga (C. M. F.)
> *Fuga y gran coro* (A cuatro voces y órgano. *La cena del Señor*, L. Perosi)
> Organista, don Bernardo G. Bernalt.
> Director, don José Artero.
> Los coros están constituidos por padres dominicos y Agustinos, alumnos del seminario, cantores de la Catedral y los niños de coro, asilo de la Vega y los de San Juan Bautista [...]"[34].

Tras la celebración del citado concierto, el mismo periódico publica al día siguiente una larga crónica firmada por J. A[35]. En ella se explican las circunstancias de la reparación del instrumento, el por qué de la necesidad de esta rehabilitación, se deplora el estado de los órganos en España, y se realiza un comentario sobre las obras que conformaron el programa, justificando su inclusión en el mismo. Llama la atención su apreciación de algunos de los compositores españoles, como Eduardo Torres o Luis de Urteaga, al parecer músicos poco conocidos en el panorama musical español fuera del ámbito organístico, lo que contrasta con el hecho de que al parecer sus obras sí eran reconocidas y "apreciadísimas" en el extranjero, presentando así a los organistas españoles como una suerte de embajadores cuya calidad era tan alta que podían situarse a la altura de las cotas impuestas por "antologías alemanas, francesas e italianas", y cuyas obras se dignaban tocar en los "mejores conciertos de orquestas norteamericanas, inglesas y británicas":

> "Audición musical. El concierto sacro.
> El órgano magnífico que construyó Amezua en sus mejores tiempos, necesitaba reparación.
> Y eso no por deficiencias constructivas, sino que en la complicada máquina de un gran órgano, tan sensible a la acción del tiempo sin un reparo concienzudo, los tropiezos e inconvenientes se multiplican de manera que aun sin una descomposición sustancial el uso del instrumento se hace imposible.
> Algo de eso pudimos observar hace dos años, cuando visitó nuestra capilla Ch. M. Widor, uno de los más grandes organistas contemporáneos. Hizo el sacrificio de subir a este órgano y, ciertamente, no lució su labor [...].

---

[34] *El Adelanto*, 25 de junio de 1920.

[35] Por el año en el que se escribe esta crónica y el contexto periodístico de la misma, bien puede tratarse de José Artero, quien a menudo ejercía de crítico musical.

Ahora, diligente y entendidamente restaurado por los Sres. de Bernardi, ya podremos gustar sus dulces timbres y aquellas deliciosas sonoridades que aquel organero Amezua, prematuramente arrancado al arte español, sabía infundir a sus creaciones [...].
De la parte vocal algo se dio ya a conocer en la asamblea eucarística. Hubiéramos renovado el programa por completo, pero reflexionamos que obras como el clásico *Ave Verum,* de Mozart; el tan sentido *Motete* del P. Iruarrizaga y aquella esbelta fuga con su coral grandioso de *La cena del Señor*, de Perosi, no se gustan por completo ni pueden comprenderse en una sola audición.
Una novedad es el *Cantantibus organis* del P. Otaño. Nada más oportuno en casos como este que la plegaria de Santa Cecilia el día de sus desposorios.
Es la obra un bellísimo tríptico, que comienza en una narración elocuente, de estilo purísimo polifónico, sigue con una tierna plegaria y termina por una adoración del coro, mientras sobre sus armonías canta el órgano, dejando oir la expresiva melodía que la trompeta entona.
En la *Tonadilla popular*, que es un Noel muy delicado, dialogan el coro de niñas, la zampoña pastoril, imitada por el órgano, y unas elegantes frases a cuatro voces blancas de los niños de coro.
La parte orgánica es toda ella nueva en Salamanca.
La *Toccata* solemne y jubilosa de Felipe Manuel Bach, es el eslabón de oro que enlaza el arte antiguo culminante en su padre, Juan Sebastián Bach, con el clasicismo de Haydn a Beethoven.
Es el barón de la Tombelle un noble francés, que ha sabido unir la aristocracia de la sangre a la del arte, y que ocupa uno de los primeros puestos en la música actual religiosa de Francia.
Su *Ave Maris Stella*, muy fina y elegante, llena de ese misticismo un poco superficial de los actuales franceses, agradable, sorprendente.
Gozarán hasta los menos filarmónicos con la *Mussetta,* de Remondi; una égloga donde escuchan trinos de pájaros, cornamusas de pastores, la alegría infantil del bosque en primavera.
Muchos desconocerán, sin duda, los nombres de Urteaga y Torres, y no es extraño si no se dedican especial atención a la música orgánica. Pero sus composiciones, que son apreciadísimas en el extranjero, hablan muy alto de los organistas españoles y en las grandes antologías alemanas, francesas e italianas, como las de Otto Gans, Diebold, etc., y en los mejores conciertos de orquestas norteamericanos, ingleses, alemanes y españoles, figuran muy honrosamente sus composiciones [...].
Cuando yo veo una iglesia sin órgano, o con órgano destruido, me da la gana de colocar allí un letrero que diga lo que a veces se ve en los muros de los pueblos inundados por la creciente de los ríos: 'Aquí llegó la barbarie nacional en tiempos que se envanecen de civilizados'"[36].

[36] *El Adelanto*, 26 de junio de 1920.

El tricentenario del cuadro de la Inmaculada Concepción de José de Ribera (1935)

El siguiente (y último) evento en el que este instrumento tuvo una importante presencia fue la celebración del Tricentenario de la realización del cuadro que preside el presbiterio, la Inmaculada Concepción de José de Ribera. Con tal motivo, durante la Novena de la Inmaculada se celebraron en el templo multitud de actos (conferencias, conciertos, etc.) a los que asistió, según las crónicas, una gran cantidad de público, entre el cual se encontraban personalidades relevantes del mundo cultural y político no sólo de ámbito local, sino también nacional. Para este evento será el periódico *La Gaceta Regional*, que ofreció abundante información diaria sobre el evento, el que ha constituido la principal y única fuente primaria.

La novena comienza con los actos del día 30 de noviembre de 1935. Para esta jornada se anuncia un apretado programa, al que estaban invitados los salmantinos José María Gil Robles, entonces Ministro de Guerra, y Cándido Casanueva Gorjón, Ministro de Justicia hasta septiembre de 1935, ambos con Lerroux como presidente. Este es un extracto del programa, en el que en el repertorio musical se inclinan por el Postrromanticismo francés y alemán a través de César Franck y Peter Griesbacher:

> "[…] Es hoy el día en el que dan principio las fiestas del Tricentenario del cuadro de la Purísima Concepción de José de Ribera, al ser hoy el primer día del solemnísimo novenario.
> Como se tiene anunciado, por la mañana habría misa solemne con la exposición, lectura de la novena y reserva. Por la tarde, a las siete, exposición, rosario, novena y sermón, a cargo del muy ilustre señor don Francisco Romero, magistral de la Catedral de Zamora, que predicará durante todo el novenario y que desarrollará el interesantísimo tema *El pecado original y sus efectos*.
> La capilla de música, de la cual el mayor atractivo es el magnífico órgano del templo, el mejor sin disputa de la ciudad, interpretará esta tarde el *Ave María* de César Franck; *Oh, Sacramentum* de Griesbacher; el *Tantum ergo* y la *Salve* populares […]
> Ayer por la mañana ha realizado visitas a las autoridades de Salamanca [...]. Los señores Gil Robles y Casanueva han reiterado por teléfono su propósito de asistir y se están ultimando los detalles respecto al recibimiento"[37].

La siguiente celebración se anuncia para el día 1 de diciembre, con un programa algo más tardío que el anterior, con obras de Joan Lamote de Grignon y de Cándido Eznarriaga:

---

[37] *La Gaceta Regional,* 30 de noviembre de 1935.

> "[…] El tema a desarrollar hoy domingo por el predicador será el pecado original. La capilla de música interpretará *Virgen Santa* de Lamote de Grignon, *Caro mea* de Eznarriaga y *Tantum ergo* y *Salve* populares. Todos estos actos serán retransmitidos por Inter-Radio Salamanca que en la emisión de anoche se efectuó con exquisito esmero y perfección"[38].

El día 3 de diciembre se comentan los actos de los dos días anteriores, especificando de nuevo el programa del día 1, y anunciando cantos marianos para las tardes de los días 2 y 3. En la interpretación de estos programas participaron la capilla de música de la Purísima bajo la dirección de Bernardo García Bernalt, el coro de San Esteban y cantores de la catedral:

> "[…] Queremos notificar a nuestros lectores que nuestro amadísimo prelado, el excelentísimo y reverendísimo señor doctor Don Enrique Pla y Deniel, tan interesado en que la gran fiesta mariana que ha de celebrarse el día de la Purísima por la tarde resulte revestida del mayor esplendor, predicará dicho día por la tarde […].
> Con mayor concurrencia que el día primero se celebraron los cultos tricentenarios de la tarde del domingo […]. La capilla de música, reforzada por elementos del coro de San Esteban, interpretó, bajo la dirección del maestro Bernalt, *Virgen Santa* sólo por don Eloy González, sochantre de la catedral y *Caro mea* de Eznarriaga, a tres voces mixtas. Como el día precedente cantó el pueblo el *Tantum ergo* y *Salve*, siendo de elogiar, según noticias recibidas, la perfección con que Inter-Radio está haciendo las retransmisiones […].
> Ayer lunes […] la capilla de música interpretó *Una plegaria a la Virgen* de Álvarez y *O mysterium inefabile* de Pardo.
> [...] En el día de hoy, el predicador tratará de la 'indiferencia religiosa' y la capilla de música cantará *Plegaria a la Virgen* de Saizar, por el bajo de la Catedral. *O quam suavis es* de Arteaga; y el *Tantum ergo* y *Salve* populares"[39].

Si el programa del día 4 es más modesto (con obras de Larroca y Cherubini), el del día 5 es más ambicioso, ya que se celebran los funerales en honor a la figura de José de Ribera. La apretada agenda incluye una alternancia de conferencias impartidas por personalidades académicas de la universidad (Iscar Peyra, García Boyza, etc.) y piezas musicales pertenecientes a autores tan variados como Jules Massenet, Richard Wagner, Bach, Schubert o Perossi, con la participación de músicos destacados como Gerardo Gombau:

> "[…] En los actos de la tarde de hoy, la capilla de música interpretará *Virgen pura* de Larroca, sólo de barítono por don Honorato Pérez Cuervo; el *O*

[38] Ibídem, 1 de diciembre de 1935.

[39] Ibídem, 3 de diciembre de 1935.

> *Salutaris Hostia* de Cherubini, a tres voces mixtas, y el *Tantum ergo* y *Salve* populares.
> Mañana es el día dedicado especialmente al homenaje al pintor y al mecenas, siendo por la mañana a las diez los funerales, y por la tarde después de la novena, el acto-homenaje, cuyo programa es el siguiente:
> 1º: *El Angelus* de Massenet, órgano solo por el maestro Bernalt, director del Conservatorio de Música.
> 2º: Conferencia de don Antonio García Boiza, profesor de la Universidad.
> 3º *Tannhauser* de Wagner. *Coro de Peregrinos*, por el mismo señor Bernalt, director del conservatorio de música.
> 4º: Conferencia del señor Artero, canónigo de la S.I.B.C. y representante del secretario de la Propaganda de la Fe, de Madrid.
> 5º: *Airoso* de Bach, para violín y órgano por los señores Arias y Gombau, profesores del Conservatorio.
> 6º: Conferencia de don Fernando Iscar Peyra, delegado de Bellas artes y de la Comisión de Monumentos.
> 7º: *Ave María* de Schubert, por el cuarteto España.
> 8º: Conferencia de don Juan de Berrueta, catedrático y escritor.
> Tanto este acto homenaje como la novena y los funerales, serán radiados.
> En los funerales se cantará la *Gran Misa* de Perosi y se reforzará la capilla con setenta voces del coro de los PP. Dominicos…"[40].

Hubo de ser un día 5 de diciembre muy ajetreado para el templo, pues por la mañana se celebraron a primera hora los funerales en honor de José de Ribera con la *Gran Missa* de Perosi como aportación musical, interpretada por un gran coro formado por los Padres Dominicos. La tarde tampoco estuvo libre, ya que tras la novena, en la que se cantaron piezas populares, vino el acto homenaje en sí, con el programa reseñado en el resumen de la noticia anterior. Sobre todos estos eventos se escribe una larga y detallada crónica en un tono que tiende a lo épico, como solemos encontrar en el estilo periodístico de la época. Exponemos a continuación un extracto, en el que podemos ver la relevancia del acto mediante la enumeración de las personalidades que asistieron al mismo:

> "[…] El acto homenaje fue un tributo pleno de seriedad científica al pintor que nos obsequió con el magnífico cuadro. Allí, las curiosidades de rebuscador erudito de García Boiza; allí, los entusiasmos misionales del señor Artero; allí los preciosismos literarios de Fernando Iscar; allí, en fin, los sublimes pensamientos cristianos de don Juan D. Berrueto. Y como engarce para estos preciosísimos discursos, la belleza del concierto, en el que todos los artistas pusieron a contribución sus emociones, nunca tan justificadas como anoche, porque a ello se prestaba el marco grandioso del majestuoso templo.

[40] Ibídem, 4 de diciembre de 1935.

> […] Ocuparon éstos (los sillones) el diputado a Cortes y ex ministro de Justicia don Cándido Casanueva, venido expresamente desde Madrid para asistir a los funerales; el muy Ilustre Señor Vicario de la Diócesis, don Pedro Salcedo, en representación del señor Obispo, que como saben nuestros lectores se encuentra en Barcelona a causa de una grave enfermedad de su hermano político, coronel don Manuel Palenzuela; don José María Viñuela, en representación del Ayuntamiento de Salamanca; don Luis García Romo, presidente de la diputación provincial; don Martiniano Martín, representando al señor Delegado de Hacienda, que se encuentra ligeramente enfermo; el coronel de la guardia Civil, don Ildefonso Blanco; el capitán del Batallón de Ingenieros, don Mariano Monterde, y los diputados a Cortes por Salamanca, don José Cimas Leal y don Ernesto Castaño Arévalo.
>
> Al acto asistieron también entre otras numerosas personas y representaciones, los diputados provinciales señores Romo y Sánchez Puente; concejal, señor Buxaderas; presidente de la Cruz Roja y jefe provincial del servicio farmacéutico; don Ángel Benito Paradinas, por el Círculo de Obreros; don José Revillano, por el Colegio de Abogados; capitanes ayudante de la guardia Civil; comisario de Policía, don Modesto Baquero; inspector de Vigilancia, don José Cervera; concejales del Ayuntamiento, don Ángel Vázquez de Parga y don Rafael Cuesta Bermúdez de Castro; registrador de la Propiedad de Ledesma, don Adolfo Bollain; muy ilustre señor don Manuel Gil, secretario de Cámara y canónigo de la Catedral de Zamora;
>
> […] La Capilla, reforzada por setenta dominicos, interpretó la *Gran Misa* de Perosi, bajo la dirección del maestro Bernalt.
>
> […] La Capilla de música interpretó *Eres perfume*, de Arabaolaza, solo de tenor, que cantó don Isidro Fraile, el *Cor Jesu* de Goicoechea a tres voces mixtas y el *Tantum ergo* y *Salve* populares"[41].

Si el texto anterior nos habla de los funerales y la novena, la larguísima crónica del acto vespertino que transcribe los textos de las conferencias de García Boiza, Artero, Iscar Peyra y Berrueta apenas menciona los interludios musicales que se intercalaron entre dichas intervenciones, y que podemos leer a continuación:

> "Terminada la novena, a las siete y media de la tarde se celebró el acto-homenaje en honor del insigne pintor valenciano José de Ribera, que revistió los caracteres de grandiosidad prevista por los organizadores.
>
> Dio comienzo el acto con la interpretación en el maravilloso órgano de las Agustinas del *Angelus* de Massenet, a cargo del director del Conservatorio de música y notable director salmantino don Bernardo García-Bernalt.
>
> Seguidamente, el catedrático de esta Universidad, don Antonio García Boiza dio lectura a las siguientes cuartillas […]
>
> El coro de Peregrinos de *Tannhauser* de Wagner, alcanzó al ser interpretado

[41] Ibídem, 6 de diciembre de 1935

> al órgano por el señor Bernalt, toda su belleza y fortaleza, a continuación del cual, don José Artero, representante del secretario de la Propagación de la Fe de Madrid, leyó unas admirables cuartillas relacionadas con el insigne Ribera y las misiones […].
> El conocido Cuarteto España, compuesto por los profesores Gombau, Arias, Ceballos y Quintero, ejecutó el *Ave María* de Schubert, alcanzando un éxito más, personal de cada uno de ellos y en conjunto como admirable agrupación artística.
> Como último número del programa, el catedrático y escritor salmantino, don Juan Domínguez Berrueta, disertó admirablemente sobre *El Españoleto*, dando lectura a las siguientes cuartillas […].
> Seguidamente, los profesores del conservatorio, señores Gombau y Arias, piano y violín, respetablemente, interpretaron de manera perfecta y acabada el arioso de Bach.
> El presidente de la Asociación de la Prensa, y delegado de Bellas Artes y de la Comisión de Monumentos, Don Fernando Iscar Peyra, dio lectura después a sus cuartillas, admirables como las suyas, cuyo texto es el siguiente…"[42].

Situación actual y perspectivas de futuro: informes y proyectos de restauración

Es justo señalar que esta que aquí presento no es la primera aproximación al órgano de la Parroquia de la Purísima Concepción, sino que han existido otras, justificadas por el interés que suscita cualquier obra de calidad. Al respecto citaré a continuación los informes realizados por tres organeros distintos relativos al estado del órgano, así como sus propuestas de restauración.

El primero que se realizó fue el de Gerard A. C. de Graaf, hallado entre los documentos proporcionados por los responsables de la parroquia. Constructor holandés afincado en España desde 1970, instaló su taller inicialmente en la localidad zaragozana de La Almunia, trasladándose posteriormente a la provincia de Toledo. Dada su gran actividad por toda la Península, se recurrió a su opinión sobre este órgano de cara a una posible restauración, y él remitió un informe de dos páginas el 10 de enero de 1994. Al parecer, se trata de una respuesta a una solicitud anterior de información acerca del instrumento. Y de acuerdo con los comentarios de De Graaf, no fue la primera en los últimos años, pues habla de una consulta previa ya en 1987. A continuación adjuntamos el contenido informe, presente en el archivo de la parroquia:

---

[42] Ibídem, sábado, 7 de diciembre de 1935

> "Primeramente he visto que el ventilador funciona en mala dirección. Pasa eso muchas veces después de reparaciones y cambios en los cables de electricidad. Su electricista puede cambiar las fases fácilmente, para que el ventilador recupere su potencia normal.
> Después falta el tubo más grande de la Trompeta en Batalla. Sea que Uds. le están guardando en algún sitio.
> Por el resto, no he visto nada especial, salvo siempre más polvo y más necesidad de mantenimiento.
> Referente a la reparación de los conductos de aire y el mal funcionamiento de los acoplamientos, cosas ya previstas en 1987, calculo los gastos ahora en la forma siguiente:
> Hace falta desmontar todos los tubos y efectuar una limpieza general del todo el órgano.
> Como ya avisado en marzo de 1987, todos los conductos de metal entre secreto y fachada, están actualmente deshaciéndose por una enfermedad del metal. Con el resultado, que la Trompetería horizontal no puede funcionar sin cambiar estos conductos y pies.
> En los acoplamientos hay que cambiar las tuercas de piel. Las actuales están demasiado sueltas y solas se cambian de posición [...].
> Cambiar todo el instrumento hacia el centro del coro, con la fachada hacia la iglesia me parece una proposición buena. El problema es, que la profundidad actual es tan grande, que no se pudiera hacer eso sin cambiar también la disposición interior del órgano. Técnicamente es posible de repartir los tubos de tal forma, que la profundidad sería sobre la mitad, haciendo la caja más ancha. Todo eso es solamente cuestión de presupuesto. Pero, si fuera posible es aconsejable, porque al mismo momento se podía introducir algunas mejoras, por ejemplo, hacer el pedal independiente o añadir un lleno, registro muy necesario para una iglesia tan grande".

Según el documento que acabamos de leer, a mediados de los años 90 el órgano no parecía tener problemas graves en su mecanismo, salvo el funcionamiento del ventilador, que podía arreglarse mediante una operación sencilla. Tampoco la tubería presentaba necesidades especiales, a excepción de los procesos de mantenimiento básicos, como la limpieza de los tubos, o el hecho de que alguno de los pertenecientes a la trompetería de batalla faltase. Lo que según De Graaf sí era preciso reformar eran los conductos de aire, aquejados de una "enfermedad del metal" que probablemente era el conocido como "mal de azúcar"[43]. Por último, sugiere también cambiar las tuercas de piel de los acoplamientos.

[43] A esta enfermedad aluden los tres informes aquí citados, denominándolo De Graaf y Lois "mal de azúcar" y Acitores "azúcar de plomo".

Una última observación nos hace reflexionar con respecto a la peculiar orientación del órgano en el coro (de perfil con respecto al presbiterio, y no de frente como es habitual). De Graaf propone cambiar la posición haciendo que quedase en el centro y que la fachada del órgano se orientase hacia el presbiterio. Al respecto dice que "el problema es, que la profundidad actual es tan grande que no se pudiera hacer eso sin cambiar también la disposición interior del órgano". La mención a este aspecto puede resultar reveladora. En base a este comentario podríamos pensar que la "profundidad actual" no fue siempre la de este órgano, que se construyó más pequeño y situado en el centro del coro en un principio, pero que sufrió una reforma en algún momento en el que no sólo se cambió de sitio, sino que se añadió algún registro que hizo que su profundidad acabara siendo mayor. Ciertamente, la ubicación del instrumento en el coro llama la atención (Fig. 2), pegado a la pared en el lado del Evangelio con la fachada orientada hacia la otra pared del coro. Como indica Acitores en un segundo informe destinado a la rehabilitación el órgano en el año 2014 (se verá más adelante en detalle), tras la observación del órgano y su ubicación *in situ*:

> "Originalmente, el órgano estaba colocado al pie de la nave, ocultando gran parte del ventanal. De hecho, la moldura de piedra que rodea la ventana presenta signos de haber sido rebajada para poder arrimar el órgano a la pared, puesto que, con su gran fondo, ocupaba todo el ancho de la tribuna en su parte central. En el año 1963 se decide cambiar el órgano de sitio y se traslada a su actual emplazamiento, en el lado del Evangelio. Tampoco sabemos quién realiza esta labor, ni por qué, ni la cuantía de su coste. Sólo tenemos un testimonio escrito sobre la estructura de la caja expresiva que dice: 'Cambiado el día 6 de junio del año 1963'" (Fig. 5).

Fig. 5. Inscripción sobre la caja expresiva.

Resulta llamativo que, precisamente de esta fecha, no haya ninguna salida de dinero destinada a dicho cambio en el LF, y en opinión de Acitores las cantidades importantes registradas en dicho documento (ya citadas) no fueron lo bastante sustanciales como para vincularse al traslado del órgano de lugar.

Unos años más tarde, en un informe realizado en 2004 no publicado y presente también en el archivo parroquial, el organero afincado en Tordesillas Joaquín Lois ofrece otro proyecto de restauración, presentando en este caso un documento más extenso y completo con un amplio dosier fotográfico. Tras una descripción estilística del instrumento, concluye con la siguiente valoración general:

> "Se trata de un interesante órgano romántico de estilo muy definido y sin reformas posteriores. No hay datos documentales ni inscripciones en el instrumento que nos revelen el autor pero tiene rasgos de buena escuela... Al estar completo y sin modificaciones en su composición ni armonización se revela como una de las escasas muestras de buen órgano romántico en Castilla y León".

El desconocimiento de la autoría y de que hubo varias reformas a lo largo de la historia del instrumento son probablemente fruto del desconocimiento a su vez de la existencia del LF, cuya información hoy sí podemos aportar.

Tras esta valoración adjunta el proyecto de restauración, en el que propone acometer una revisión en profundidad de todas las partes del instrumento, desde la tubería (limpieza), pasando por la parte mecánica (solución del "mal de azúcar" y ajustes varios), la fuellería, la afinación y el propio mueble.

Para finalizar, queremos citar el último informe que se tiene, a cuyo contenido hemos aludido ya en alguna ocasión, que fue el realizado por Federico Acitores[44] (con taller en Torquemada) en mayo de 2013 con el objeto de complementar este estudio. Al final de su documento, tras la valoración, hace una propuesta de intervención en dos fases:

> "Perspectivas a futuro:
> Lo mejor que le podría pasar al órgano de la Purísima es recuperar su función. Esto podría tener dos momentos:
> 1.- Puesta en marcha: Realizar una limpieza, ajuste básico de mecanismos, reparación de tubos abollados y afinación general, para lo que no se requiere una gran inversión.
> 2.- Restauración estricta y sistemática del órgano:
> Limpieza, reconstrucción y tratamiento preventivo y curativo del mueble y todos los elementos de madera, tanto estructurales como mecánicos y sonoros.
> Apeo, lavado, remoldeo y restauración sistemática y detallada de la tubería.
> Desmonte y reempellejado de fuelles y canales de viento.

[44] Queremos agradecer al organero Federico Acitores el haber puesto a nuestra disposición sus dos informes inéditos: *Informe técnico descriptivo y valoración del órgano de la iglesia de la Purísima de Salamanca* (mayo, 2013) y el *Informe de los trabajos realizados para la puesta en marcha del órgano de la Iglesia de la Purísima de Salamanca* (septiembre, 2013).

> Revisión minuciosa de todos los elementos mecánicos y neumáticos.
> Remonte y ajuste de todos los elementos y puesta en marcha
> Rearmonización y afinación final".

Tras presentar este informe y el proyecto de restauración, los párrocos del templo, D. Fructuoso Mangas Ramos y D. José Manuel Hernández Sánchez, consideraron la necesidad de aprovechar un recurso tanto tiempo dormido, aceptando la propuesta de que recuperase su función, al menos en la primera fase propuesta por Acitores.

Así se hizo, y durante el verano y parte del otoño de 2013 se llevaron a cabo las obras de puesta en marcha del instrumento, relatadas por su artífice en un segundo informe en el que, como se indica, se han seguido las líneas propuestas por De Graaf en 1994 para que el órgano recuperase sus funciones básicas. Para que esto ocurriera, se llevaron a cabo una serie de acciones de las que aquí enumeramos las más relevantes, evitando detenernos en detalles demasiado técnicos que dejamos para los interesados en consultar el informe completo.

En la consola se desmontaron los teclados para reparar las guías de algunas teclas, sustituyendo los fieltros comidos por la polilla y aplicándoles un protector anti carcoma. En cuanto a la mecánica, se ajustó cambiando o añadiendo algunas tuercas de cuero en los terminales de algunas varillas; se equilibró el ángulo de los brazos de las reducciones y se desmontaron algunas escuadras agarrotadas por la grasa, originalmente aplicada para aligerar la transmisión; y se reguló la mecánica de entrada y presión de los muelles de primer teclado. Se limpiaron los secretos y se han vuelto a encolar las tapas del fuelle depósito. Por fin, se apeó y lavó la tubería del Gran Órgano y la de Batalla. Algunos de los tubos que presentaban importantes abolladuras tuvieron que ser remoldeados.

Después de todo este proceso el órgano funcionaba a excepción de algunos registros, como el Contrabajo 16´ del Pedal y el Fagot-Oboe del Recitativo Expresivo. Persisten aún algunos fallos, como traspasos de aire en los secretillos de la transmisión de los registros, o el agarrotamiento de algunas teclas que se quedan sonando por el mal estado de la transmisión mecánica. A pesar de esto, fue posible una nueva reinauguración con un concierto a cargo del catedrático de Órgano del COSCYL Luis Dalda Gerona en octubre de 2013.

Sin embargo, la intervención que lo hizo posible es precaria, y puede fallar debido a los numerosos problemas que presenta el instrumento. Tras la puesta en funcionamiento, el órgano ha sido sacado del olvido y puesto en valor, y puede ser utilizado para el servicio litúrgico, pero en situaciones más exigentes podría no soportar los requerimientos del intérprete. Acitores

realiza entonces una propuesta de intervención a futuro, toda vez que el órgano no está bien estructurado al ocupar mucho espacio para los recursos que tiene, la estructura es débil y está deteriorada por el peso, y el mueble es de escasa calidad, dando al público uno de sus lados menos cuidados. En base a esto, propone una completa reestructuración que, por ser quizá excesivamente costosa, podría postergarse ante otras prioridades. Éstas pasarían por recuperar el registro del pedal, ajustar la mecánica de notas y reparar la transmisión neumática de los registros. De forma menos perentoria convendría sustituir todos los cepos de la lengüetería, afectados por el mal de azúcar, rehacer la fuellería, restaurar la tubería labial existente y replantear algunos registros para mejorar la sonoridad.

CONCLUSIONES

A lo largo este artículo el lector ha tenido la oportunidad de explorar y conocer la historia del órgano de la Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción de Salamanca, un instrumento que cuenta ya con más de 110 años de historia. Pero las fuentes primarias parroquiales que reflejan datos sobre el proceso de contratación y construcción del mismo son escasas, heterogéneas y dispersas, reduciéndose a un *Libro de Fábrica*, un *Libro de Régimen* y el *Libro de la Cofradía de San Blas*. Para complementar estos datos nos hemos apoyado principalmente en la información ofrecida en la prensa salmantina de principios del siglo XX, recurriendo a los fondos digitalizados de *El Adelanto, El Lábaro* y *La Gaceta Regional*. Si bien en estos periódicos no hemos encontrado información que nos ayude a desvelar cómo era el proyecto de construcción original, sí hemos tenido noticias acerca de una serie de eventos y personajes que fueron importantes en su todavía breve andadura.

Gracias a este proyecto no sólo se ha podido conocer un poco mejor la historia de este instrumento, sino que su exposición ha dado lugar a una intervención real, poniendo en valor esta pieza patrimonial, rehabilitándola en su uso, y generando transferencia de conocimiento al haber dado una oportunidad de trabajo a un taller artesanal de organería.

Llegados a este punto creo interesante adjuntar, a modo de cierre, la valoración final de Federico Acitores, expuesta en la última página de su primer informe y que consideramos que resume a la perfección todo lo tratado hasta aquí:

> "Se trata de un ejemplar valioso. Una pieza patrimonial importante, como bien mueble dentro de la Iglesia de la Purísima, y un órgano de especial inte-

rés si se considera dentro del conjunto del Patrimonio organístico de la ciudad y la Diócesis.
Obra de época y estilo: este órgano es un ejemplar que merece especial valoración por la época y el estilo que representa: el órgano sinfónico español que, aunque muy influenciado por el estilo de los instrumentos románticos franceses, presenta rasgos propios inconfundibles.
Obra de autor relevante: Además, se trata de una obra de un gran autor como es Aquilino Amezua, que es el máximo exponente del arte de la organería sinfónica española del que conservamos varios ejemplares en Castilla y León, siendo éste el más grande de los construidos con transmisión mecánica de notas".

Recibido: 16 de noviembre de 2014
Aceptado: 26 de marzo de 2015

III. CÁTEDRA DE MÚSICA MEDIEVAL ARAGONESA

NASSARRE, 31
2015, pp. 187-239
ISSN: 0213-7305

El antifonario de la catedral de Tarazona (Archivo de música, ms. 18) y la tradición litúrgica turiasonense*

Juan Pablo Rubio Sadia
Santiago Ruiz Torres

Resumen: El Archivo de Música de la catedral de Tarazona (Zaragoza) conserva un antifonario *De Tempore* de principios del siglo XV que no ha sido objeto de estudio hasta el presente. En este artículo se analiza el manuscrito desde diversas ópticas –codicológica, musical y litúrgica– con el objeto de conocer sus elementos más específicos e individualizar la tradición romana codificada en el obispado turiasonense durante la Edad Media. Se pretende, por una parte, poner de relieve las singularidades de la notación musical de este códice; y por otra, detectar los influjos litúrgicos que han confluido en esta sede episcopal situada entre Aragón, Navarra y Castilla.

Palabras clave: Tarazona, antifonario, Oficio divino, notación cuadrada, responsorial.

Abstract: The Music Archive of the Cathedral of Tarazona (Zaragoza) preserves an *Antiphonarium de Tempore* from the beginning of the 15th century, which until now has not been studied. In this article the manuscript is analyzed from different perspectives –codicological, musical and liturgical– in order to explore its more specific elements and to individualize the Roman tradition codified in the bishopric of Tarazona during the Middle Ages. It is aimed, on the one hand, at highlighting the uniqueness of the musical notation of this codex, and on the other, at revealing the liturgical influences that converged on this episcopal see located between Aragon, Navarre and Castile.

Keywords: Tarazona, antiphonary, Divine Office, square notation, responsory series.

* Este estudio se inscribe dentro de las actividades del grupo de investigación "El canto llano en la época de la polifonía" (HAR2013-40871-P), de la Universidad Complutense de Madrid, dirigido por la profesora Carmen Julia Gutiérrez.

INTRODUCCIÓN

Una de las colecciones más valiosas del patrimonio bibliográfico aragonés es la formada por los manuscritos litúrgico-musicales de la catedral de Tarazona (Zaragoza)[1]. Hasta el presente, este rico fondo, cercano a los cuarenta códices de muy diversas procedencias, ha sido objeto de algunos estudios parciales en los que ha prevalecido la perspectiva hagiográfica y artística. En los años setenta del siglo pasado, en efecto, Saxer llevó a cabo una investigación sobre el Santoral contenido en calendarios y letanías de dieciséis libros, de los cuales cinco representan la liturgia local[2]. El valor de esta aportación, desde el punto de vista litúrgico, reside sobre todo en sentar las bases para definir el *modus operandi* seguido en el proceso de hispanización del Santoral autóctono, después de una primera fase de absoluta fidelidad a los modelos litúrgicos romanos provenientes del Mediodía francés. Años más tarde, Falcón Pérez ha efectuado otra contribución relevante, esta vez desde la óptica codicológica y artística, en la que ha catalogado y descrito la decoración de los treinta y cinco códices litúrgicos de la Biblioteca, siguiendo una clasificación tipológica[3].

Junto a estas grandes aportaciones cabe citar un reducido número de trabajos de diversa índole que tienen por objeto también los libros turiasonenses. De carácter monográfico son los de Falcón Pérez y Guéant, dedicados a los mss. 96 y 98, pontifical de Guillermo Durando y misal romano respectivamente, ambos de finales del siglo XV[4]. Dentro de obras más amplias,

---

[1] Acerca de la historia de su biblioteca y archivo véase Franco Garza, Miguel Antonio: "El Archivo-Biblioteca de la Catedral", en Ainaga, M.ª T. y otros: *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 103-113.

[2] Los pertenecientes a Tarazona son concretamente los mss. 31, 32, 80, 92 y 134; Saxer, Victor: "Manuscrits liturgiques, calendriers et litanies des saints, du XII[e] au XVI[e] siècle, conservés à la Bibliothèque Capitulaire de Tarazona [II. Les textes]", en *Hispania Sacra*, 23 (1970), pp. 335-402; 24 (1971), pp. 367-423; 25 (1972), pp. 131-183. Conviene advertir la errata que figura en la p. 159 de la tercera parte de este estudio, donde se cita como ms. 12 el misal turiasonense del siglo XIII, que en realidad corresponde al ms. 92.

[3] La autora sigue este orden: salterios, breviarios, evangeliarios, epistolarios, ceremoniales y pontificales, misales, homiliarios y capitularios-colectarios; Falcón Pérez, María Pilar: *Estudio artístico de los manuscritos iluminados de la catedral de Tarazona (análisis y catalogación)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995, pp. 93-181.

[4] Ídem, "El Pontificial del obispo Andrés Martínez en el Archivo Capitular de Tarazona: estudio histórico-artístico", en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca 1993)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1996, pp. 403-421; ídem, "Un misal romano del siglo XV, del Archivo Capitular del Tarazona", en Meloni, M.ª G. y Schena, O.: *XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona. Sassari-Alghero 19-24 Maggio 1990 sul tema La Corona d'Aragona in Italia (secc. 13-18)*, vol. V, Sassari, Delfino, 1997, pp. 183-195; Guéant, Valérie: "Le Maître des missels della Rovere et le missel de Pedro Férriz, évêque de Tarazona", en *Tvriaso*, 18

vale la pena mencionar la referencia de Anglès al ms. 3, un leccionario del Oficio del siglo XIII, que copia en notación aquitana el canto de la Sibila y las lamentaciones de Semana santa[5]. Nosotros mismos hemos estudiado los breviarios mss. 31 y 78 en nuestra investigación sobre la implantación del rito francorromano en tierras de Castilla, Aragón y Navarra[6].

Presentado este somero panorama, a modo de *status quaestionis*, conviene precisar que no todos los códices litúrgicos de la catedral se hallan registrados en el fondo de la Biblioteca. Algunos, por su carácter eminentemente musical, se integraron en el Archivo de Música, la sección que ha gozado de un mayor reconocimiento gracias a su fondo de polifonía, donde se encuentra el ms. 2/3, uno de los más relevantes del Renacimiento español[7]. Este doble factor –separación del corpus de los manuscritos litúrgicos y ubicación en el fondo polifónico– ha contribuido tal vez a eclipsar el interés hacia un exiguo grupo de códices litúrgico-musicales, entre los que se encuentra el ms. 18, que es el que ahora nos ocupa.

Sea como fuere, este antifonario *De Tempore*, catalogado en 1961 por Sevillano, que lo data en el siglo XIV[8], no ha llamado la atención de liturgis-

---

(2005-2007), pp. 11-42. La calidad de ambos códices llamó la atención de Domínguez Bordona, quien los incluyó en su obra Domínguez Bordona, Jesús: *Manuscritos con pinturas*, t. II, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933, núms. 2146 y 2145, p. 355.

[5] Anglès, Higini: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935, p. 192.

[6] Rubio Sadia, Juan Pablo: *La recepción del rito francorromano en Castilla (ss. XI-XII). Las tradiciones litúrgicas locales a través del Responsorial del* Proprium de Tempore (Monumenta Studia Instrumenta Liturgica, 61), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2011, pp. 130 y 314-316; ídem, "Narbona y la romanización litúrgica de las Iglesias de Aragón", en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 19 (2011), pp. 267-321; ídem, "La introducción del Canto Gregoriano en Aragón: etapas y vicisitudes de un proceso de asimilación (ss. IX-XII)", en *XV-XVI Jornadas de Canto Gregoriano*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012, pp. 171-200; ídem, "El proceso de introducción del rito romano en Navarra. Nuevas aportaciones desde las fuentes litúrgicas", en *Ecclesia orans*, 30 (2013), pp. 455-546.

[7] Esteve Roldán, Eva T.: "Manuscrito musical 2-3 de la Catedral de Tarazona. Estudio historiográfico", en *Nassarre*, 22 (2006), pp. 131-172; Kreitner, Kenneth: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*, (Studies in Medieval and Renaissance Music, 2), Woodbridge, The Boydell Press, 2004, pp. 140-154; Knighton, Tess: *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001; Calahorra, Pedro: "Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios", en *Nassarre*, 8/2 (1992), p. 9.

[8] Fue publicada primeramente en Sevillano, Justo: "Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona", en *Anuario Musical*, 16 (1961), p. 166; y reproducida más tarde en Ruiz Izquierdo, Julián y otros: *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona: Catálogo de libros manuscritos, incunables y de música*, (Fuentes Históricas Aragonesas, 12), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1984, p. 126.

tas, musicólogos o historiadores del arte. De hecho, no figura ni en noticias antiguas como la de Vicente de la Fuente[9], ni en los catálogos de Janini y Fernández de la Cuesta[10]. Tampoco Falcón Pérez, según acabamos de ver, lo incluyó en su estudio sobre manuscritos iluminados. Sí consta, en cambio, entre los cinco códices litúrgicos turiasonenses seleccionados por Hughes[11]. La alusión más reciente que conocemos se encuentra en una publicación sobre la catedral de Santa María de la Huerta y considera el ms. 18 entre los más antiguos e interesantes códices con notación musical del siglo XV[12]. A propósito de esta noticia, nos interesa subrayar una afirmación que, en cierto modo, hacemos nuestra en estas páginas. En opinión de sus autores, un estudio riguroso de los códices y fragmentos litúrgico-musicales, todavía por hacer, "podrá revelar importantes informaciones acerca de la implantación de repertorios procedentes de fuera de la Península, así como de la posible presencia de tradiciones locales en la práctica del canto llano en la vida musical turiasonense"[13]. Nuestro objetivo camina, pues, en esta dirección: identificar las raíces de la tradición litúrgico-musical de Tarazona, detectar afinidades con otras iglesias y caracterizar elementos propios.

A esto hay que añadir la consideración del factor geográfico, que sin duda confiere especial relevancia a nuestro estudio. Recordemos que el obispado de Tarazona, en el extremo occidental de la provincia de Zaragoza, ha ejercido durante siglos de línea fronteriza y punto de confluencia de Aragón, Navarra y Castilla. Su dispersión geográfica lo convierte en un escenario único en la historia medieval hispana, ya que su prelado llegó a tener jurisdicción

---

[9] De la Fuente, Vicente: *España Sagrada. Tomo L. Tratados LXXXVII y LXXXVIII. Las Santas Iglesias de Tarazona y Tudela en sus estados antiguo y moderno*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866, pp. 74-78.

[10] Janini, José: *Manuscritos litúrgicos de las bibliotecas de España, II. Aragón, Cataluña y Valencia*, Burgos, Publicaciones de la Facultad de Teología del Norte de España, 1980, pp. 197-215; Fernández de la Cuesta, Ismael: *Manuscritos y fuentes musicales en España. Edad Media*, Madrid, Alpuerto, 1980, p. 190. Tampoco hay alusión en Ezquerro Esteban, Antonio: "Memoria de las actividades de RIMS-España / 1998", en *Anuario Musical*, 53 (1998), p. 291; mientras que González Valle sólo menciona "numerosos manuscritos de canto gregoriano de los siglos XIII-XV", en González Valle, José Vicente: "Los Archivos de Música de las Catedrales de Aragón", en *La Música en los Archivos de las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008, p. 21.

[11] Hughes, Andrew: "Medieval Liturgical Books in Twenty-three Spanish Libraries: Provisional Inventories", en *Traditio*, 38 (1982), p. 386.

[12] Figura además una fotografía de los ff. 6v-7r del códice; González Marín, Luis Antonio y Martínez García, María del Carmen: "La música en la Catedral", en Ainaga, M.ª T. y otros: *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, p. 81.

[13] Ibídem, p. 82.

sobre comarcas de los tres reinos[14]. Todo ello le hace merecedor de una atención particular también en el plano de la liturgia y de la música.

Por consiguiente, nos proponemos examinar aquí este códice turiasonense, presentando sus características codicológicas y haciendo hincapié en los elementos paleográfico-musicales y litúrgicos más singulares. Con una metodología análoga a la de nuestro reciente artículo sobre un antifonario de la catedral de Barbastro[15], cotejaremos los textos del responsorial nocturno con un amplio repertorio de fuentes del Oficio divino, sin perder de vista los factores históricos que interactúan en el proceso de codificación de la liturgia local. Finalmente, transcribimos en apéndices los íncipits del responsorial de maitines y algunas melodías especialmente relevantes.

DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

Los rasgos codicológicos y paleográficos

El ms. 18 del Archivo de Música de la catedral de Tarazona presenta unas medidas aproximadas de 54×36 cm. Tales dimensiones, sin duda destacables, remiten a un libro de uso comunitario; más en detalle, su naturaleza musical hace pertinente que sea clasificado como libro de coro o cantoral. Hay que matizar, no obstante, que su tamaño es algo inferior a la media habitual de esta clase de libros, situada en torno a los 70×50 cm[16]. Dichas medidas están, pese a todo, en plena sintonía con las de los ejemplares del siglo XV, como el antifonario barbastrense al que aludíamos con anterioridad[17]. No es, de hecho, hasta finales de esa centuria cuando el módulo de escritura musical aumenta de manera ostensible[18]. Cabe calificar pues a nuestro ma-

---

[14] Corral Lafuente, José Luis: "La Edad Media en las comarcas aragonesas del Moncayo", en *Tvriaso*, 10/1 (1992), p. 133.

[15] Rubio Sadia, Juan Pablo y Ruiz Torres, Santiago: "Un antifonario desconocido en el Archivo Capitular de Barbastro, testimonio de una liturgia de frontera", en *Nassarre*, 30 (2014), pp. 223-278.

[16] Ruiz Torres, Santiago: *La monodia litúrgica entre los siglos XV y XIX. Tradición, transmisión y praxis musical a través del estudio de los libros de coro de la catedral de Segovia*, vol. 1, (tesis doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2012, p. 22; cf. http://eprints.ucm.es/22332/1/T34688.pdf (acceso: 19/1/2017).

[17] Rubio Sadia y Ruiz Torres, "Un antifonario desconocido", p. 227.

[18] Rodríguez Suso, Carmen: *La monodia litúrgica en el País Vasco*, vol. 2, Bilbao, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1993, p. 525. Este crecimiento en el módulo de escritura es fruto sobre todo de la reforma eclesiástica promovida por esos años en los reinos de España, que conduciría a que el coro quedara emplazado en el centro de la nave principal de las iglesias. Esta nueva configuración espacial demandaría la construcción de facistoles, y por ende, de libros de

nuscrito como un genuino precursor de la rica tradición de libros de coro en España. Su interés es además avivado por cuanto refleja una tradición litúrgica anterior a Trento, lo que abordaremos más adelante. La mayor parte de estos volúmenes, como sabemos, fueron destruidos o sensiblemente remodelados como consecuencia de la adopción del Nuevo Rezado. Las medidas moderadas de nuestro ejemplar hacen que contenga un número bastante considerable de pergaminos: 160 folios en total. Lo normal, de hecho, es que los cantorales apenas rebasen el centenar de folios al objeto de facilitar su manipulación.

Las características morfológicas y paleográficas del antifonario permiten remontar su manufactura a comienzos del siglo XV. El esquema de pautado queda conformado por cuatro líneas maestras sencillas –apenas visibles– que enmarcan la caja de justificación (35×23 cm) y nueve renglones de escritura a línea tirada. Por su parte, el texto se copia en el espacio comprendido entre dos líneas rectrices; en tanto que la notación musical se dispone en pentagrama e incluso en tetragrama esporádicamente. Las líneas del pautado, en tinta roja, se trazan de manera individual con desigual cuidado. Ello comporta que el interlineado no sea del todo uniforme, bien porque las pautas no quedan separadas de modo equidistante, o lo que es peor, éstas se dibujan con dispares ángulos de inclinación. Como resultado, la diastematía de algunos pasajes se ve obstaculizada ("dicentes", f. 13v; "boni et mali", f. 29r; "frange", f. 42r; "ut pueri", f. 61v, entre otros muchos ejemplos).

La organización material del manuscrito tampoco se atiene a un patrón estable, dato deducible de la irregular disposición de los reclamos (ff. 7v, 25v, 35v, 45v, 64v, 74v, 82v, 90v, 101v, 109v, 111v, 129v, 139v, 149v y 159v). El predominio de las cadencias de separación en 10 y 8 folios evidencia, aun así, que los cuadernos más usuales son el quinión y el cuaternión.

El antifonario apenas conserva marcas de foliación original: en el margen superior de la cara verso de los ff. 114, 117, 119, 121, 123 y 124 hallamos romanos negros trazados con poco cuidado. En fecha tardía se han numerado las hojas en arábigos negros, visibles en la esquina inferior derecha del folio recto. En el extremo superior de dicha cara se divisan a veces signaturas de tipo alfabético en tinta negra, sobre todo en el tramo inicial del códice. De igual modo, junto a varias antífonas menores –en su mayoría transmitidas como íncipits– se añade una cifra en romanos negros, la cual probablemente remita a la página o folio del salterio (varios ejemplos entre los ff. 54v-56v).

---

mayor tamaño; Fernández de la Cuesta, Ismael: "El canto llano de los libros corales", en *Cantorales: libros de música litúrgica en la BNE* [Madrid], Biblioteca Nacional de España, 2014, p. 36.

Conforme al criterio de la época, la variedad caligráfica empleada es la *littera textualis formata* o gótica libraria. Su trazado es más proclive a la verticalidad, lo que no obvia que alzados y caídos se hallen poco desarrollados. Destaca asimismo la marcada angulosidad con que se plasma el texto, por cuanto contrasta con la tendencia a formas más redondeadas de los manuscritos españoles[19]. Los caracteres se inscriben a un solo módulo, salvo unas pocas rúbricas en formato más pequeño (ff. 111v, 134r y 136v). El texto musicalizado emplea línea de guía en color rojo al objeto de delimitar la prolongación de sílabas y palabras durante el canto.

Llama la atención la elevada cantidad de abreviaturas en el texto; primero, por no ser un rasgo asociado a las escrituras góticas[20]; y segundo, porque los libros destinados al canto de ordinario disponen de espacio más que suficiente para escribir el texto al quedar éste coordinado con la notación musical[21]. Como de costumbre, la mayor proporción de abreviaturas se localiza en las rúbricas, siendo todas ellas de fácil resolución. No faltan así las terminaciones en suspensión de "-m", "-us" (con especial incidencia) y "-que", al igual que contracciones como "Dñs" (=dominus) o "aevia" (=alleluia).

El texto, en líneas generales, se copia con bastante corrección. Es más, cuando se produce un error, no es infrecuente que éste haya sido corregido ("videntes", f. 12r; "autem", f. 79v). También existen casos en los que se añaden palabras omitidas en la copia ("et" y "sedit", f. 82r; "mortis", f. 83v). Aunque minoritarias, hay piezas que carecen de rúbrica de género o en las que ésta ha sido mal consignada[22]. De manera puntual localizamos adiciones de texto y música en los márgenes del manuscrito, como en los ff. 12r, 30r (ésta con pautado sin notación musical), 51v y 96r. Asimismo, algunos folios registran anotaciones de tenor documental en el margen (ff. 47v, 48r, 128r, 138r, 147v, 148r y 157v). La más llamativa de todas es la del f. 157v, en donde puede leerse "Ioh[a]nnes". Su caligrafía, contemporánea a la del códice, aventura que este Juan pudiera ser uno de los artífices de su manufactura.

La decoración del manuscrito se reduce a letras distintivas de factura no muy cuidada. Las hay fundamentalmente de cuatro clases: afiligranadas,

---

[19] Álvarez Márquez, María del Carmen: "Escritura latina en la Plena y Baja Edad Media: la llamada 'gótica libraria' en España", en *Historia. Instituciones. Documentos*, 12 (1985), p. 393.

[20] Ibídem, p. 399.

[21] Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 570.

[22] En el f. 33r es perceptible, por ejemplo, cómo el responsorio *Noe vir iustus* y el himno *Primo dierum* intercambian sus rúbricas por error.

simples o desnudas, quebradas y de taracea[23]. Las primeras son de módulo 2 ó 3[24]. Casi sin excepción encabezan el primer responsorio de maitines y combinan hasta dos colores, siendo uno de ellos el rojo y el otro el azul o el verde. La filigrana se restringe mayoritariamente a los huecos interiores de la inicial, delineando los usuales diseños vegetales o geométricos. De manera aislada, podemos advertir alguna inicial afiligranada de módulo 1, como la que principia la antífona de magníficat *Hi novissimi una hora* (f. 31v) y el responsorio *Stetit Moyses* (f. 65r). Fuera de los tipos afiligranados, encontramos también alguna inicial con decoración remarcable. Destaca en particular la letra capital del responsorio *Dum complerentur* de Pentecostés (f. 118r; fig. 1): un doble círculo –el exterior sogueado y el interior monocromo– en el que se inserta una flor de seis puntas. Un diseño muy parecido, pero añadiendo filigrana, puede contemplarse en el responsorio *Peto domine* (f. 152r).

Fig. 1. Inicial del responsorio *Dum complerentur* (f. 118r).

Las letras simples y quebradas son, con mucho, los tipos más asiduos en el antifonario. Es particularmente destacable su acusado desarrollo vertical, más notorio en las quebradas. Al igual que las afiligranadas, la gama cromática de las letras simples se limita a las tintas roja, azul y verde; si bien, haciendo uso de un solo color. Abren regularmente los responsorios –salvo el primero de maitines como veíamos–, los himnos, la primera antífona de

[23] Seguimos aquí la clasificación propuesta por Ruiz García, Elisa: *Introducción a la codicología*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2002 (2ª ed.), pp. 277-278.

[24] Acerca de esta organización por módulos véase Hughes, Andrew: *Medieval Manuscripts for Mass and Office. A Guide to their Organization and Terminology*, Toronto [etc.], University of Toronto Press, 1982, pp. 103-105.

vísperas, de laudes y de los nocturnos de maitines, así como las antífonas mayores de magníficat y benedictus. Por regla general van alternando en su color, en secuencia rojo/azul o verde, con el fin de facilitar la localización de los cantos y realzar la dimensión estética del códice. Algunas de estas iniciales presentan una leve decoración a base de trazos de doble fileteado, bolas y culminaciones de astas y caídos en espiral.

Las iniciales quebradas las advertimos, a su vez, en las antífonas menores –excepto las que inician vísperas, laudes y los nocturnos de maitines–, los versículos de responsorio y los versículos simples. De forma abrumadora se pintan en negro, aunque es posible encontrar alguna muestra en tinta roja; sucede a veces en la doxología *Gloria patri* con la que se cierra la serie responsorial de cada nocturno (ff. 2v y 100v) y en algún versículo de responsorio (*Hedificavit Iacob*, f. 52v). También localizamos letras quebradas antropomórficas (antífonas *Amice commoda*, f. 112v; y *A summo celo*, f. 113v).

Por último, podemos divisar varias muestras aisladas de iniciales de taracea. En su caso, pueden figurar en cualquiera de los tamaños mencionados, desde el módulo 3 (responsorio *Locutus est dominus*, f. 64v) al módulo 1 (responsorio *In monte oliveti*, f. 86v). De manera muy excepcional detectamos piezas sin letra capital, así los himnos *Consors paterni* (f. 23r) y *Primo dierum* (f. 24r).

La notación musical

Por lo que respecta a la música, el antifonario turiasonense punta los cantos en notación cuadrada. Como hemos señalado en anteriores estudios[25], esta familia de escritura no alcanzó amplia difusión en la Península Ibérica hasta mediados del siglo XV. Hasta entonces lo normal es que las melodías litúrgicas se transcriban en notación aquitana. Este dato subraya el valor del manuscrito, en cuanto testimonio temprano de la penetración de la notación cuadrada en España.

El eje de escritura es similar al de las actuales ediciones de canto gregoriano con ascensos en vertical y descensos en diagonal. De manera esporádica, no obstante, localizamos también ascensos en ángulo oblicuo, aspecto

[25] Ruiz Torres, Santiago: "*Ut unanimes uno ore honorificetis deum*: canto llano y liturgia en el periodo pretridentino", en *XV-XVI Jornadas de Canto Gregoriano*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2012, p. 210; ídem, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 189-191; Rubio Sadia y Ruiz Torres, "Un antifonario desconocido", pp. 231-232. Solange Corbin probablemente sea quien primero constata la tardía penetración de la notación cuadrada en suelo peninsular; Corbin, Solange: *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Âge (1100-1385)*, Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1952, p. 265.

que desarrollaremos más adelante. La elección de un *ductus* de 45º no es habitual en los códices ibéricos, en donde los ascensos discurren frecuentemente en diagonal. Ese comportamiento refuerza la temprana copia de nuestro manuscrito, dado que es un rasgo asociado a los testimonios peninsulares de mayor antigüedad. Con ello se buscaba evitar posibles conflictos entre notas consecutivas, así como clarificar el orden de interpretación de las mismas al disponerlas en distinto eje vertical[26]. En nuestro antifonario, un ejemplo muy claro de lo primero lo tenemos en el comienzo del invitatorio *Christus apparuit nobis* (f. 9r, fig. 2), en donde las dos notas que cierran el neuma inicial quedan unidas.

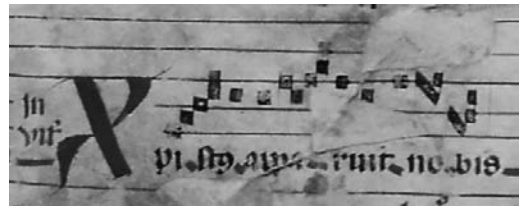


Fig. 2. Inicio del invitatorio *Christus apparuit nobis* (f. 9r).

El contorno de las figuras es cuadrado con unas medidas aproximadas de 3×3 mm. Aun así, es bastante frecuente que las notas culminantes en los ascensos melódicos presenten menor anchura (en torno a los 2 mm.). Estas medidas son algo más reducidas que las del antifonario de Barbastro: 4×5 mm. para los puntos mayores y 4×3 mm. para los más diminutos[27]. Y quedan todavía más lejos de la media de 10 mm. de grosor que pueden alcanzar las notas en los cantorales de mayores dimensiones[28]. Semejante tamaño es equiparable, en cambio, al de los manuscritos aquitanos tardíos[29].

Como ya hemos indicado, el ms. 18 inscribe las figuras musicales en pentagrama y, sólo en ocasiones puntuales, emplea el tetragrama. Esta predilección no sorprende, puesto que es el soporte más popularizado en los códices peninsulares gracias a su mayor capacidad de encerrar notas frente al tetragrama[30]. Lo que se perseguía era, por un lado, confinar la escritura

[26] Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 194.

[27] Rubio Sadia y Ruiz Torres, "Un antifonario desconocido", p. 233.

[28] Ruiz Torres, Santiago: "El rito romano en la Segovia medieval: catalogación y análisis de unos fragmentos litúrgicos (siglos XII-XVI)", en *Hispania Sacra*, 62 (2010), núms. 50 y 51, p. 437.

[29] Rodríguez Suso, *La monodia litúrgica*, p. 525.

[30] Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 201-202.

musical dentro de los márgenes del pautado y evitar así que las notas colisionen con el texto circundante; y por otro, mitigar los molestos cambios de clave. A pesar de ello, son numerosas las veces en que se producen ambas situaciones en nuestro antifonario, patentizando con ello la impericia de su puntador. Particularmente perjudiciales para la definición melódica son los casos en que las figuras musicales rebasan los límites del pautado. A veces se observa un cierto cuidado por que no contacten con el texto, bien modificando levemente el trazado de la nota ("Ihesus", f. 41r; "miserere", f. 43r, fig. 3), bien desplazándola a un lado ("soli", f. 16v). Otras veces, en cambio, no detectamos empeño alguno en este particular (rúbrica de *pressa*, f. 58r; "demonium", f. 61v, fig. 3). De igual modo, tampoco constatamos el uso de líneas adicionales en los pasajes en que la melodía excede el pautado en dos notas ("est", f. 10r; "soli", f. 16v).

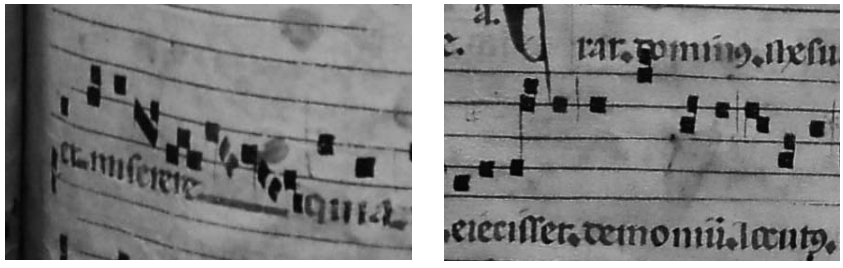


Fig. 3. Muestras de problemas en la escritura musical (ff. 43r y 61v).

En favor del puntador hay que considerar el poco margen de maniobra del que dispone: el texto ya se ha copiado previamente y el espacio sobrante entre los renglones resulta bastante reducido. Estos casos de conflicto se hubieran podido evitar fácilmente con una buena planificación de las claves. En efecto, la práctica regular gregoriana ha sancionado el uso de dos claves –Do y Fa–, las cuales tienden a ubicarse en las posiciones céntricas del pautado por ser éstas las que mejor garantizan que la música discurra dentro de sus límites. Pese a ser consecuente con esta tradición, nuestro antifonario obvia a veces una regla básica de la notación cuadrada: las claves han de asignarse en función de la modalidad suscrita por los cantos. Los teóricos, conscientes de los problemas que podían derivarse de esa desatención, recomendaban utilizar la clave de Fa para los modos I, II, IV y VI por ser los más graves; y limitar la clave de Do a los modos III, V, VII y VIII, los más agu-

dos[31]. Y no sólo eso, con el paso del tiempo se tendió incluso a fijar la altura de la clave dentro del pentagrama[32]. Por ello, cabría juzgar la aplicación de claves en el antifonario turiasonense como flexible, rasgo a su vez asociado con las fuentes hispanas en notación cuadrada más tempranas (siglos XIV al XVI). Notemos, sobre este particular, que para entonces no existía una normativa en la inscripción de estas señales[33].

No es infrecuente, por otra parte, divisar aperturas del pentagrama con doble clave: Fa en 2ª y Do en 4ª, o bien Fa en 3ª y Do en 5ª (numerosos ejemplos entre los ff. 77r-82v). A través de esa medida intuimos un deseo de facilitar la lectura de las piezas, ya que faculta al corista a elegir la clave que pueda resultarle más sencilla. En ocasiones muy excepcionales se deja de apuntar el signo de clave (himno *Hostis Herodes*, f. 13r).

La indicación del *custos* o guión no es tampoco del todo regular. Su ausencia a menudo obedece a una mala planificación del texto cantado. Muy ilustrativo al respecto es lo que ocurre en el cierre del primer sistema del responsorio *Iustus dominus iusticias* (f. 18v). El copista aquí apenas ha dejado espacio para los prolongados neumas que se suceden en "dilexit", provocando con ello que la escritura musical se extienda fuera de la caja de justificación, y de manera subsiguiente, que no haya hueco para el guión. Semejante circunstancia, sin embargo, no constituye siempre un impedimento para la anotación de la señal ("tua" y "vadam", f. 87r). Otras veces la omisión del *custos* es producto de la negligencia del puntador. Sólo así se explica su ausencia en pasajes en los que hay espacio más que suficiente para su señalización (*differentia* de la antífona *Tecum principium*, f. 4v). De manera regular los cambios de clave en puntos intermedios del pautado se anuncian mediante *custos*. Lo más curioso aquí es que a veces la señal se coloca justo encima del nuevo signo de clave ("omnes", f. 11r; "noster factus", f. 20r; "domine", f. 21v). Ocasionalmente ambos símbolos quedan unidos generando una figura con apariencia musical, que bien podríamos interpretar como un *scandicus* vertical ("exiit ad", f. 8r, fig. 4). Es factible incluso que

[31] Saúco Escudero, María Pilar: "La modalidad en los tratadistas españoles de canto llano", en Serrano Velascos, A. y otros: *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Madrid, SEdeM, 1980, p. 113.

[32] Muy sintomático, en este sentido, es lo que sucede en la producción coral más tardía de la catedral de Segovia datada en el siglo XIX. Salvo las piezas en modos II y V, que aún emplean dos claves en su inscripción, el resto se anota siempre con unas claves determinadas: Fa en 3ª para los modos I, IV y VI, Do en 4ª para los modos III y VIII, y Do en 3ª para el modo VII; Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 206.

[33] Ibídem, pp. 205-206.

el cambio de clave no venga precedido por *custos* ("iter impiorum", f. 18r; "meam de ore", f. 76r).

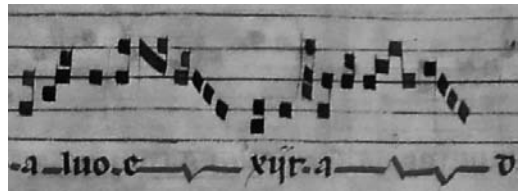


Fig. 4. Detalle de *custos* en el responsorio *O precelsa dies* (f. 8r).

El antifonario de Tarazona distingue principalmente dos tipos de vírgulas o barras de separación sintáctica: una menor que atraviesa de 1 a 3 líneas del pautado y otra mayor que lo cruza entre 3 y 4 líneas o incluso en su totalidad, si bien esto último se da en mucho menor grado. La primera barra sirve para dividir palabras, en tanto que la segunda señaliza la finalización de piezas o marca el inicio de secciones importantes, como la *pressa* en los responsorios o la diferencia salmódica en las antífonas. En ningún caso detectamos barras de entonación, esto es, aquéllas que delimitan el pasaje que ha de entonar el solista al inicio del canto. No hay, con todo, una regla fija en la inscripción de estas señales, por lo que no es infrecuente divisar barras menores haciendo las veces de mayores y viceversa. De hecho, tampoco su indicación es completamente regular, no faltando piezas en donde su presencia es bastante limitada (ff. 1r-3v). Aunque son diversos los fines a los que se destinan estas barras[34], estimamos que su principal virtud es la de ayudar a coordinar el texto con la música. No son pocos los pasajes en el manuscrito en los que ambos parámetros se hallan desfasados ("sub umbra", f. 19r).

De manera muy esporádica podemos observar también dobles barras (conclusión de la antífona *Miserere mei domine*, f. 21v). Asimismo, localizamos algún pasaje en donde la vírgula cercena palabras ("trini-/-tatis", f. 16v). No advertimos, en cambio, ninguna barra con función de separación de agrupaciones neumáticas. Semejante comportamiento, de todos modos, entra dentro de lo previsible en los manuscritos ibéricos en notación cuadrada[35]. En lo que concierne a Aragón, sólo tenemos noticia de barras con fina-

[34] Ibídem, pp. 215-217.

[35] Ibídem, p. 214.

lidad articulatoria en la librería coral del monasterio cisterciense de Santa Fe (Zaragoza)[36].

Al igual que sucede con las claves, la inscripción de las figuras musicales no se ajusta a unas reglas claramente definidas. Ello conduce no pocas veces a que una misma secuencia melódica sea traducida gráficamente de diversas formas. Estas vacilaciones a nivel de escritura afectan sobre todo a tres tipos de neumas: el *porrectus* y signos derivados de éste, el *climacus* y el *scandicus*. Al objeto de facilitar el trazado del *porrectus*, es habitual que los dos primeros sonidos se representen mediante un punto más dilatado en declive, lo que los teóricos hispanos vienen a definir como alfado[37]. Como cabría esperar, dicho diseño se localiza ampliamente a lo largo del antifonario (fig. 5), si bien, y lo que es más interesante, no es raro detectar otra grafía en la que el alfado queda dividido en dos sonidos (fig. 5). Semejante circunstancia es evidenciada también en los neumas compuestos que integran el alfado, como el *torculus resupinus* ("carne", f. 33v) o grupos neumáticos más extensos ("Iudas", f. 57v). A veces incluso ocurre justo lo contrario, esto es, se amalgaman dos alfados ("quoniam", f. 79v, fig. 5).

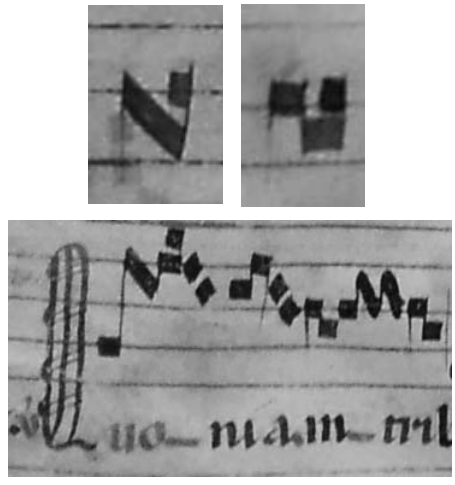


Fig. 5. *Porrectus* ordinario, *porrectus* fragmentado y signo que amalgama dos alfados (ff. 8r, 8r y 79v).

[36] Prensa, Luis: "Los libros corales del *scriptorium* del Real Monasterio Cisterciense de Santa Fe (Zaragoza)", en *Nassarre*, 14/2 (1998), p. 387.

[37] Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 195.

El movimiento descendente del *climacus* es traducido en la notación cuadrada mediante una virga y dos o más puntos inclinados o romboides. Tal disposición obedece fundamentalmente a razones prácticas –el trazado se adecúa mejor al movimiento de la mano– y estéticas –se favorece así la unión de los sonidos dentro del neuma–[38]. Al igual que sucede con el *porrectus*, coexiste junto al diseño ordinario del *climacus* otra grafía en la que todos los puntos se pintan cuadrados a modo de escalera ("vos", f. 49v). Ese mismo comportamiento podemos verificarlo además en el *climacus resupinus* ("isti", f. 44v).

El *scandicus* se dibuja de manera ordinaria mediante una serie de tres o más puntos en ascenso en *ductus* oblicuo, salvo los dos últimos en vertical. Junto a este diseño común, es posible encontrar *scandicus* de tres ("amice", f. 32r, fig. 6) y cuatro notas ("duobus", f. 60v) dispuestas en vertical. También divisamos justo lo contrario, esto es, *scandicus* con todas sus notas en diagonal ("conclusit", f. 80v, fig. 6). Similar fenómeno es extrapolable al *scandicus subbipunctis*. Aquí alternan en proporciones bastante equilibradas la grafía adoptada en las actuales ediciones gregorianas (las dos notas culminantes del ascenso en vertical y el descenso con puntos inclinados) y otra figuración con ascensos y descensos oblicuos y con todas sus notas cuadradas ("mee", f. 78r).

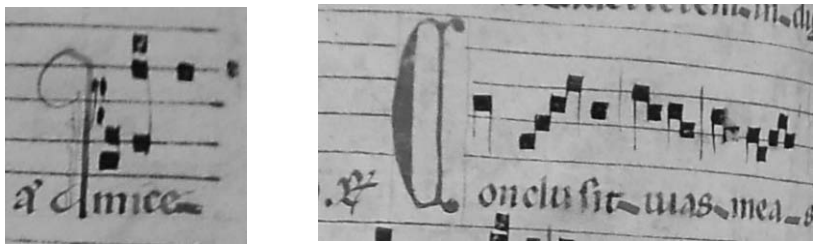


Fig. 6. Vacilación en la escritura del *scandicus* (ff. 32r y 80v).

De manera aislada detectamos alguna *clivis* pintada mediante un alfado (varios ejemplos en el f. 150v). Algo en apariencia similar ocurre en el himno *A solis ortus* ("ortus", f. 6v), si bien existe aquí la posibilidad de interpretar la grafía de manera mensural[39]. Tal hipótesis gana credibilidad al contemplar

[38] Ibídem, p. 194.

[39] Conocido es, en este sentido, que el repertorio cantilado, himnos, secuencias y Ordinario de la misa –particularmente Credos– se ejecutaron mensuralmente hasta fecha recien-

una solución gráfica muy semejante en otras fuentes de canto llano mensural como el *Intonarium toletanum*[40], e incluso idéntica en los libros de coro de la catedral de Segovia[41]. Lo más relevante es que este incipiente intento de plasmación rítmica sucede en un códice de inicios del siglo XV. Como es bien sabido, este tipo de escritura no eclosiona con fuerza en la Península Ibérica hasta el siglo XVI[42]. Ahora bien, tampoco debemos llevarnos a engaño, pues se trata de una muestra aislada. Ningún otro himno contenido en el antifonario turiasonense incorpora signos de naturaleza proporcional. Es más, podemos localizar la misma melodía aplicada a otros himnos con la *clivis* ordinaria (*Hostis Herodes*, f. 13r).

Es posible, asimismo, que el alfado se integre en neumas más extensos dando lugar a combinaciones inusitadas en la notación cuadrada, como el *torculus* con el segundo y tercer punto ligados ("seras", f. 95v, fig. 7; "Davit", f. 130v), o la agrupación *clivis* de punto alfado más *porrectus* en el responsorio *Scio domine* ("demersus", f. 149r, fig. 7).

te. En lo que respecta a España, esta costumbre pervivió al menos hasta mediados del siglo XX; González-Barrionuevo, Herminio: "El canto llano mensural de la Catedral de Sevilla dentro del contexto español", en Gozzi, M. y Luisi, F. (eds.): *Il canto fratto. L'altro gregoriano*, Roma, Torre d'Orfeo, 2005, p. 315.

[40] *Intonarium Toletanum*, Impressu[s]... vniuersitatis Co[m]plute[n]si: i[n]dustria atq[ue] solertia Arnaldi Guillelmi Brocarij, 1515, f. 3r. La única diferencia, de hecho, es que el alfado en el impreso cisneriano fija la plica en sentido ascendente.

[41] E-SE, Libros de coro núms. 06, f. 70v; 10, f. 69v; 76, f. 17v; y 81, f. 17v.

[42] Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 394. En el siglo XV, de hecho, contamos con muy pocos testimonios de esta naturaleza; entre los más conocidos, merece citarse el *Cantorale Sancti Ieronimi*, proveniente del monasterio de Sant Jeroni de la Murtra (Barcelona) y el Cantoral de la Concepción, hoy conservado en el Museo diocesano de Palma de Mallorca. Acerca del manuscrito jerónimo véase Bernadó, Màrius: "Sobre el origen y la procedencia de la tradición himnódica hispánica a fines de la Edad Media", en *Revista de Musicología*, 16/4 (1993), pp. 2335-2353; ídem, "Adaptación y cambio en repertorios de himnos durante los siglos XV y XVI: algunas observaciones sobre la práctica del canto mensural en fuentes ibéricas", en Gozzi y Luisi (eds.), *Il canto fratto*, pp. 239-279. El códice mallorquín ha sido objeto de estudio por parte de Gutiérrez, Carmen Julia: "De monjas y tropos. Música tardomedieval en un convento mallorquín", en *Anuario Musical*, 53 (1998), pp. 29-60; y Menzel Sansó, Cristina: "Canto fratto nei libri liturgici della cattedrale di Maiorca", en Gozzi y Luisi (eds.), *Il canto fratto*, pp. 323-329.

Fig. 7. Figuras excepcionales derivadas del alfado (ff. 95v y 149r).

Es relativamente frecuente, por otra parte, detectar *climacus resupinus* cuya nota terminal presenta una plica descendente a la izquierda ("tuo", f. 11r). A falta de un estudio sistemático de la notación cuadrada en testimonios hispanos, cabría juzgar dicha peculiaridad gráfica como un rasgo local o tal vez personal del puntador. Lo habitual en estos casos es que esa plica descendente se sitúe a la derecha de la nota. Otro rasgo no menos curioso es la *clivis* representada con el primer sonido en trazo oblicuo. Dicho símbolo sólo lo hemos advertido en los responsorios *Gloria in altissimis* ("et", f. 1v, fig. 8) y *O precelsa dies* ("populo", f. 8r). Este bajo índice de aparición nos mueve a pensar que pueda tratarse de un desliz del puntador. Otra posible hipótesis es que constituya una especie de aviso a la hora de ligar los sonidos, dado que en ambas piezas el punto inclinado se sitúa al unísono de la nota precedente y resuelve en la inmediata inferior.

Fig. 8. *Clivis* con el primer sonido trazado de manera oblicua (f. 1v).

El hecho de que la escritura musical del ms. 18 no se atenga a unas reglas precisas deja traslucir una libertad ajena a las colecciones corales tardías, más ajustadas a normas pero de apariencia inerme en su apreciación

global[43]. Esa flexibilidad hace posible hallar además algunas figuraciones entroncadas con las antiguas escrituras semióticas. Nos referimos muy particularmente a aquellas grafías en las que la presencia de la plica parece denotar un significado rítmico y/o articulatorio especial; tales son en nuestro códice el punto con doble plica, la lengüeta, la lengüeta de una sola plica y la longa aislada (fig. 9). Semejante comportamiento resulta cuanto menos sugerente, puesto que viene a contradecir el tradicional discurso plano que se le atribuye al canto llano común.

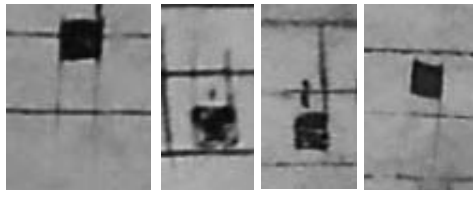


Fig. 9. Figuras derivadas del punto con doble plica (ff. 5v, 89r, 89v y 6r).

De todas ellas, la más interesante en términos paleográficos es el punto con doble plica. Es perceptible cómo su emplazamiento en el antifonario se da en contextos susceptibles de licuescencia salvo en muy raras ocasiones. Sobre este particular, diversos estudios han resaltado la estrecha conexión existente entre la plica y la licuescencia[44], a tal extremo que podríamos considerar el punto con doble plica como un intento –a la postre estéril– de perpetuar el matiz performativo asociado a los neumas licuescentes. Ahora bien, y en esto conviene incidir, partimos de una conexión de tipo gráfico como única base segura. No poseemos certeza de que, en el momento de copiarse nuestra fuente, su señalización obedeciera todavía a criterios lingüísticos[45]: en su caso, la atenuación o eliminación de una complejidad fonética,

---

[43] Ya Eugène Cardine se hacía eco de la calidad pétrea de la notación musical en las fuentes tardías de canto gregoriano; Cardine, Eugène: "La notation du chant grégorien aux XVII^{e}-XIX^{e} siècles", en *Anuario Musical*, 43 (1988), pp. 9-33.

[44] Hiley, David: "The Plica and Liquescence", en *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam*, vol. 2, Henryville [etc.], Institute of Mediaeval Music, 1984, pp. 379-391; Nelson, Kathleen E.: "Duration and the Plica. Plainchant in Spain during the Fifteenth Century and the First Half of the Sixteenth Century", en *Revista de Musicología*, 16/4 (1993), pp. 2306-2315; ídem, *Medieval Liturgical Music of Zamora*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1996, pp. 111-127; Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 220-232.

[45] Treitler, Leo: "Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing", en *Early Music History*, 4 (1984), pp. 135-208. Artículo revisado y adaptado en ídem, *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford, Oxford University

tesis tradicional formulada por Dom Mocquereau[46]; o bien, la percepción de una posibilidad de articulación sonora, como ha sostenido Andreas Haug más recientemente[47]. Cabe recordar a este respecto que similar figura aparecía en el mencionado antifonario de Barbastro, coetáneo al de Tarazona, sin que pudiéramos entonces verificar una asociación de esta naturaleza[48]. La única evidencia clara es que para los teóricos hispanos el punto con doble plica poseía una duración mayor a la ordinaria: entre los dos compases y el compás y medio[49]. Es más, si atendemos al criterio del maestro franciscano Juan Bermudo, para mediados del siglo XVI ese valor doblado apenas era respetado[50]. Síntoma claro de ello es el brusco descenso que se produce en su consignación a partir de esa centuria. Nuestro antifonario, por el contrario, pinta la figura con profusión, lo que sugiere que en el momento de copia desempeñaba algún cometido.

El sentido de las plicas guarda relación con la dirección melódica ulterior. De este modo, si la nota siguiente está al unísono o más grave las plicas se trazan hacia abajo, y justo lo contrario si la nota es más aguda[51]. Con todo, son numerosas las ocasiones en que el punto con doble plica descendente precede a movimientos melódicos hacia el agudo, los cuales a priori deberían haber sido señalizados con las plicas mirando hacia arriba. Creemos que ello responde a la predilección que profesa el puntador hacia este tipo de figura.

Press, 2003, pp. 365-428. Véase también ídem, "The 'Unwritten' and 'Written Transmission' of Medieval Chant and the Start-up of Musical Notation", en *The Journal of Musicology*, 10 (1992), pp. 178-182.

[46] Mocquereau, André: "Neumes-accents liquescents ou semi-vocaux", en *Paléographie musicale II*: *Le Répons-graduel Justus ut palma, réproduit en fac-similé d'après plus de deux cents antiphonaires manuscrits d'origines diverses du IX^e^ au XVII^e^ siècle*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1891, pp. 37-86.

[47] Haug, Andreas: "Zur Interpretation der Liqueszenzneumen", en *Archiv für Musikwissenschaft*, 50/1 (1993), p. 95.

[48] Rubio Sadia y Ruiz Torres, "Un antifonario desconocido", pp. 246-247.

[49] Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 192-193. Acerca de la interpretación rítmica del punto con doble plica véase también Lara Lara, Francisco Javier: "Los teóricos españoles y la interpretación medida del canto llano", en *Nassarre*, 20 (2004), pp. 103-156.

[50] Bermudo, Juan: *Declaración de instrumentos musicales*, 1555, ff. XVIIv y XCVv.

[51] Semejante disposición es preceptuada asimismo por la tratadística hispana. Sirva de ilustración el texto siguiente: "Item punto con dos plicas ec (?), es que por ellas se denota valer cada vno dos compasses que cada plica denota vn punto que es un compas, y si el canto sube ponense ambas las plicas fazia arriba y si deciende ponense ambas fazia baxo, si el canto vnisona pueden tener sobientes o decendientes"; Marcos Durán, Domingo: *Comento sobre Lux Bella*, Salamanca, 1498 (Ed. facs.: Badajoz, Universidad de Extremadura, 2002), f. tras e.iii (35v).

El ms. 18 distingue también dos clases de puntos con doble plica: uno con cabeza recta y el otro oblicua. Aunque es un tema aún pendiente de estudio, esa diferenciación gráfica podría guardar relación con la correspondencia melódica de la licuescencia. Así, la licuescencia de valor aumentado –equivalente a un solo sonido– se señalizaría con la figura de contorno cuadrado, mientras que la licuescencia de valor disminuido –asimilable a dos sonidos en distintas alturas– se asociaría con la variante de cabeza inclinada. Lógicamente el tema merece un análisis pormenorizado que dejamos para otra ocasión. Pese a ello, sí podemos adelantar la existencia de una conexión de esta índole, si bien no siempre del todo constante. Un ejemplo elocuente lo tenemos en la antífona *Ductus est Ihesus* (f. 45r). En ella localizamos tres puntos con doble plica ("deserto", "et" y "cum"), el primero con cabeza recta y los restantes oblicuos. La edición del *Antiphonale Monasticum* de 1934[52] consigna precisamente una lectura neumática casi concordante con nuestro antifonario: en "deserto" –allí "desertum"– una licuescencia de valor aumentado (una nota) y en "cum" una licuescencia de valor disminuido (dos notas). Para "et", en cambio, refleja una cuadrada normal. Conviene apuntar que esta pieza no constituye un ejemplo aislado pues hemos verificado situaciones análogas en otros cantos: las antífonas *Maria et flumina* ("fontes", f. 12r), *De profundis* ("profundis", f. 24v) y *Ecce nunc* ("nunc", f. 42r). Hay que reconocer, no obstante, que a veces el trazado suscrito por la figura no es del todo claro: entre la línea recta y la oblicua coexisten infinidad de soluciones intermedias. En otras palabras, es plausible que el puntador del manuscrito no fuera plenamente consciente de las implicaciones melódicas de una u otra figura.

La traducción melódica del punto con doble plica por neumas de 2 e incluso de 3 sonidos es un hecho además corroborado por la tratadística contemporánea[53]. Más en detalle, es muy probable que el signo represente muchas veces una abreviación de la *clivis*[54]. Dicha posibilidad, verificada de primera mano en los cantorales de la catedral de Segovia[55], se constata en el antifonario turiasonense, si bien por una vía un tanto desconcertante. Nuestro códice destaca por anotar las alteraciones accidentales de manera muy restringida. De las dos muestras localizadas, una la hallamos en la antífona *Mittens hec mulier* (f. 77v) y su aspecto es el de un signo asimilable al bemol

---

[52] *Antiphonale Monasticum pro Diurnis Horis*, Paris [etc.], Desclée et socii, 1934, p. 342.

[53] Lara Lara, "Los teóricos españoles", p. 132.

[54] Rubio, Samuel: *Las melodías gregorianas de los "Libros corales" del Monasterio del Escorial*, El Escorial, Ediciones Escurialenses, 1982, p. 28.

[55] Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, p. 229.

en la altura melódica de Si ("hec", fig. 10)[56]. Lo llamativo aquí es que no hay ni un solo Si en toda la pieza. De hecho, ese diacrítico adquiere sentido sólo si el punto con doble plica situado en el Do de "hec" se traduce melódicamente por una *clivis*: Do-Si bemol. Aunque tal vez dicho símbolo no sea más que una vírgula menor con un bucle en el extremo inferior.

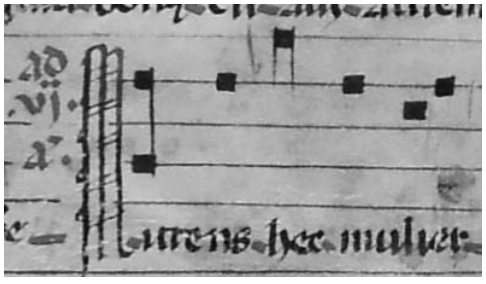


Fig. 10. Detalle de posible bemol en la antífona *Mittens hec mulier* (f. 77v).

Una de las peculiaridades más remarcables a nivel paleográfico es la localización de un *pes* que podemos calificar como licuescente. Se distingue fácilmente en el antifonario por su *ductus* oblicuo –en contraposición al eje vertical de los ascensos melódicos– y por la sensible inclinación del segundo de los puntos. La relación que hemos establecido entre el punto inclinado y la licuescencia de valor disminuido permite conjeturar que nos hallamos incluso ante un *torculus* con licuescencia diminutiva. Hemos detectado esta grafía en siete ocasiones, cumpliendo en seis las reglas de la licuescencia ("ad", f. 5v; "ante", ff. 12r y 15r; "stellam", f. 13v; "magne", f. 16v; "mee", f. 78r). Conviene matizar, pese a todo, que a partir del f. 96 se observan con relativa frecuencia *pes* oblicuos con la segunda nota recta e incluso con una leve inclinación. En su caso, hemos rehusado incluirlos en el cómputo dado que su relación con el fenómeno licuescente no queda tan clara. De las siete ocasiones antes mencionadas, sólo en la antífona *Ihesus ergo iam* el símbolo escapa a una asociación de este tipo ("morabatur", f. 79r). Esta irregularidad nos hace dudar si realmente esta figura constituye un ejemplo más de las innumerables situaciones en las que el puntador vacila a la hora de escoger el ángulo de escritura. Con todo, el alto porcentaje de casos asimilables a la

[56] El otro signo de alteración figura en el responsorio *Deum time et mandata* (f. 145v). En su caso, se ha apuntado en "veritate" un signo de *b iacente* precediendo a un Si. Su equivalencia sería la del moderno becuadro, circunstancia también chocante dado que genera un tritono por movimiento directo Fa-Si.

licuescencia hace plausible aventurar que tal vinculación sí existe. Conviene recordar a tal efecto que, aunque minoritarios, también hay puntos con doble plica no sujetos a las normas de la licuescencia.

El signo conocido como lengüeta encuentra también cabida en nuestro manuscrito. Como tal, se caracteriza por incluir un pequeño trazo vertical –a veces romboidal– encima o debajo de la cabeza de la nota conforme al sentido de las plicas (fig. 9). Lo vemos con una o dos plicas, siendo más frecuente el primero. Como denominador común, la lengüeta de una plica se localiza en la penúltima sílaba de las *differentiae* salmódicas de modo II (varios ejemplos en los ff. 2r, 23r, 68r, 82r, 86v, 89v y 90r). Desconocemos las razones que han conducido a la subordinación de la figura a la salmodia del *protus* plagal. Es presumible, no obstante, que a través de la misma se buscara propiciar un énfasis particular en la articulación sonora[57], manifestado en una leve dilatación del tiempo. Si nos hacemos eco de las palabras de Marcos Durán, la duración de la lengüeta era de dos compases, al igual que el punto con doble plica[58]. Dada su posición terminal, es de prever que funcionara también como una especie de aviso para no prolongar en exceso la nota final del versículo[59]. La lengüeta de dos plicas, entretanto, la hemos divisado únicamente en el responsorio *Seniores populi* ("tanquam", f. 89r). A diferencia de la anterior, su consignación es ajena a las fórmulas de *saeculorum*; de hecho, las características de las sílabas afectadas sugieren nuevamente una conexión con la licuescencia.

De manera bastante esporádica localizamos longas aisladas. Las hay de dos clases: una con plica descendente a la derecha de la nota y otra ascedente también a la derecha. La primera parece estar igualmente vinculada al fenómeno de la licuescencia, al posicionarse en contextos de notorio incremento del sonido cantable ("dicentes", f. 3v; "laudamus", f. 6r). El segundo signo, en cambio, se posiciona siempre en las diferencias salmódicas, por lo que podría tratarse de una fórmula gráfica sustitutoria de la lengüeta de una plica. Al contrario que ésta, lo vemos en *differentiae* de otros rangos modales, como el V o el I (ambos en el f. 23r), si bien dominan de forma abrumadora los de modo II (varios ejemplos en los ff. 5v, 12r, 45v y 50v).

El ms. 18 incorpora también algunas muestras de figuraciones de conclusión; esto es, grafías con aparición exclusiva en finales de pieza o secciones importantes fácilmente reconocibles por el contorno rectangular de su

---

[57] Colette, Marie-Noëlle y otros: *Histoire de la Notation du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Minerve, 2003, p. 43.

[58] Marcos Durán, *Comento sobre Lux Bella*, f. tras e.iii (35v).

[59] Rubio Sadia y Ruiz Torres, "Un antifonario desconocido", p. 247.

cabeza[60]. En sí, tienen como referente gráfico el signo de máxima o duplex longa de la polifonía medieval. Las divisamos en dos variedades dentro del manuscrito (fig. 11): una primera –más numerosa–, actuando como nota de cierre de una *clivis* con plica descendente a la derecha (ff. 10v, 11v y 13v, entre otros muchos ejemplos); y una segunda modalidad en donde el símbolo aparece de manera independiente con una plica descendente también en el lado derecho (ff. 29v y 37r). No acertamos a adivinar los motivos que han conducido a su consignación, pues no hay nada que diferencie las conclusiones señalizadas mediante esta figura de la cuadrada ordinaria. Cabe presumir, simplemente, que a través de ella se persiga rellenar el espacio vacío generado al término de una sección.

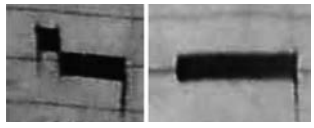


Fig. 11. Figuras de conclusión (ff. 11v y 29v).

De interés también es la localización de algunas muestras de *tristropha* ("bone", f. 1v; "resplenduit", f. 50v; "tunc", f. 86v; "domine", f. 154v). Su presencia avala, de algún modo, la antigüedad de nuestro códice, pues, como tal, es un neuma poco habitual en los manuscritos ibéricos con manufactura posterior al siglo XV. Lo normal, de hecho, es que vea reducido el número de sus notas a una o dos[61].

A modo de conclusión, ha quedado patente que el puntador del manuscrito no se atiene a unos criterios estables ni da muestras de una sólida preparación. Le delatan especialmente los fallos en la definición de la altura de las notas, la deficiente planificación de las claves, las vacilaciones del *ductus* en los ascensos melódicos y las irregularidades en la consignación del *porrectus* y derivados de éste. Al mismo tiempo, esas carencias, aun graves en ciertos momentos, dejan al descubierto que nos hallamos ante una escritura que tiende un puente con las primitivas notaciones semióticas. Solamente así se explica la alta sintonía del punto con doble plica con la licuescencia o la presencia de *pes* licuescentes –algo absolutamente novedoso– y *tristrophas*.

---

[60] Ruiz Torres, *La monodia litúrgica*, vol. 1, pp. 196-197.

[61] Estudios previos sobre la notación de los libros corales han venido a confirmar la abreviación de este neuma: Rubio, *Las melodías gregorianas*, p. 29; Lara Lara, Francisco Javier: *El canto llano en la catedral de Córdoba. Los libros corales de la misa*, Granada, Universidad de Granada, 2004, p. 103.

Tales singularidades, unidas a la temprana datación del códice, hacen congruente que éste fuera copiado a partir de modelos aquitanos.

La notación del antifonario preludia en cierta medida ulteriores desarrollos ligados a los manuscritos gregorianos peninsulares: su inclinación mayoritaria hacia el pautado de cinco líneas o las figuras de conclusión. Esa condición de punto de confluencia entre tradiciones antiguas y modernas es lo que confiere especial valor a este libro. La posterior codificación de las reglas de escritura conducirá, primero, a un empobrecimiento de la paleta gráfica y, de manera subsiguiente, a una fosilización de las técnicas escriptorias. Esa realidad se hará presente sobre todo en la producción litúrgica posterior a Trento, que es, por otra parte, la que más se conserva en nuestros archivos y bibliotecas.

Estado de conservación y contenido

En líneas globales, el estado de conservación del antifonario de Tarazona es aceptable. Los desperfectos más visibles son los consustanciales a esta clase de volúmenes: suciedad general, pergamino ligeramente deformado, zonas de texto parcialmente borradas (ff. 22r, 83r, 107v, 142r y 146r) o perforadas por agentes biológicos (f. 160r) y manchas por corrimiento de tinta (ff. 7v, 84v y 85r).

Señalábamos anteriormente que el manuscrito contiene la liturgia romana de Tarazona previa a Trento. Contra lo que cabría esperar, el ejemplar apenas ha experimentado modificaciones. Un indicio de ello es el cumplimiento en alto grado de la llamada Regla de Gregory; esto es, las caras pilosa y carnosa del pergamino coinciden en posición afrontada[62]. Son igualmente contados los casos de reescritura de cantos (f. 109r) o de adición de nuevos en los márgenes (f. 96r). Sin embargo, las huellas de uso son muy perceptibles; tal es el caso de pergaminos rasgados (ff. 41, 42, 99, 100, 120 y 121) o remendados (ff. 4, 51v, 82v y 102v), así como el deterioro sensible de las esquinas inferiores. Ello conduce a pensar que el códice continuó utilizándose una vez oficializada la liturgia tridentina, aunque sirviendo de apoyo puntual a otros libros de canto. Con relativa frecuencia observamos pergaminos de refuerzo o sustitutorios (ff. 3, 115, 116, 124 y 125). Salvo en raras ocasiones, como en el f. 3v, no se han vuelto a reescribir las partes eliminadas. Esto sugiere que, en el momento de producirse tales intervenciones, muchas de sus secciones carecían ya de uso. Encontramos asimismo piezas que han

[62] Avrin, Leila: *Scribes, Script, and Books: The Book Arts from Antiquity to the Renaissance*, Chicago, American Library Association, 1991, p. 213.

quedado a la espera de recibir notación (responsorio *Populе meus qui feci*, f. 67v; antífona *Multa quidem et alia*, f. 108r)[63]. Varias letras capitales han sido además recortadas (ff. 9r, 91r y 110r).

Las características estéticas y estructurales de la encuadernación son las acostumbradas en los libros de coro hispanos: recias tapas de madera cubiertas en piel, nervios marcados, badana en el lomo y broche en el área central. Como elementos más singularizadores, destaca la ausencia de herrajes metálicos, factor que atribuimos a las dimensiones aún moderadas del ejemplar en relación a colecciones posteriores. Asimismo, las cubiertas se hallan desprovistas de todo motivo ornamental. En el segundo entrenervio –contando desde arriba– hay un tejuelo con la referencia "Antiphonarium cum respo///is" en tinta negra; justo debajo se ha escrito con bolígrafo azul "18". Esta indicación numérica la volvemos a divisar a lápiz en el extremo superior izquierdo de la cubierta anterior.

Por lo que respecta al contenido, nuestro antifonario recoge los cantos del *Proprium de Tempore* o *Dominicale*. En su estado actual comienza y termina mútilo, abarcando los oficios que van desde la *dominica infra octavam nativitatis* a las calendas de octubre inclusive; lo que equivale a tres cuartos de su repertorio original. En líneas generales, las piezas se apuntan de manera completa, a no ser que hayan aparecido con antelación. Himnos, versículos simples y varias antífonas feriales transcriben sólo su inicio, habida cuenta que eran melodías sabidas por la mayor parte de los cantollanistas[64].

FUENTES LITÚRGICAS Y MUSICALES UTILIZADAS[65]

Antes de presentar el elenco de fuentes, conviene hacer algunas consideraciones previas. En el grupo de testimonios aragoneses hemos incluido dos breviarios de *cursus* monástico de la Real Biblioteca de El Escorial (Esc_1 y Esc_2), incautados en su día por orden del Conde-Duque de Olivares. Una

---

[63] En la antífona sí están notadas la culminación y la diferencia salmódica, justo las partes recogidas en el f. 108v.

[64] Rubio Sadia y Ruiz Torres, "Un antifonario desconocido", p. 235.

[65] Siglas y abreviaturas empleadas: AC = Archivo Capitular, Catedralicio, de la Catedral; AM = Archivo de Música; Antif. = Antifonario; BC = Biblioteca Capitular; BE = Biblioteca Episcopal; BM = Biblioteca Municipal; BN = Biblioteca Nacional; BnF = Biblioteca Nacional de Francia; Brev. = Breviario; CAO = Hesbert, Réné-Jean (ed.): *Corpus Antiphonalium Officii. Vol. IV: Responsoria, versus, hymni et varia. Editio critica*, (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series Maior: Fontes, X), Roma, Herder, 1970; Frag. = Fragmento (de manuscrito); inc. = incunable; ms./mss. = manuscrito/s; RAH = Real Academia de la Historia; RB = Real Biblioteca.

investigación reciente ha permitido relacionar ambos ejemplares con el monasterio de San Juan de la Peña[66]. Más concretamente, creemos que Esc_1 es un libro de clara filiación pinatense, mientras que Esc_2 nos remite a un cenobio aragonés vinculado al de la Peña y ubicado en el obispado de Roda de Isábena (Ribagorza). A su vez, el análisis de un tercer breviario proveniente también de la biblioteca Olivariense (Esc_3), prueba su afinidad con la tradición de San Víctor de Marsella, asumida por Ripoll, lo que podría significar su pertenencia a la comunidad de Montserrat. Por este motivo, lo hemos incluido entre las fuentes narbonenses y catalanas.

Por otra parte, a diferencia de estudios anteriores[67], hemos optado por individuar cada una de las fuentes turiasonenses asignándoles una abreviatura específica: Tar_1, Tar_2 –objeto aquí de estudio– y Tar_3. De este modo, podemos definir las variantes en el interior de esa tradición romano-diocesana, dado que cada testimonio responde a una tipología libraria: breviario manuscrito, antifonario y breviario impreso respectivamente.

Fuentes de las iglesias de Aragón

Bar	Antif. de Barbastro, s. XV *in*. Barbastro, AC, ms. sin sign.[68]
Esc_1	Brev. monástico, s. XIV. El Escorial, RB, ms. P.III.12.
Esc_2	Brev. monástico, s. XIV. El Escorial, RB, ms. g.IV.29.
Hu_1	Brev. de Huesca, s. XIII *in*. Huesca, AC, mss. 7 y 8.
	Ídem, s. XIV, 1er cuarto. Huesca, AC, ms. 13.
Hu_2	Brev. de Huesca y Jaca, 1505. Madrid, BN, R-3754.
	Ídem, 1530. Jaca, BC, 2745.
Mun	Brev. de Munébrega, s. XIII-XIV. Munébrega, Archivo parroquial, ms. 1[69].
Peña	Brev. de San Juan de la Peña, s. XIV-XV. El Escorial, RB, ms. f.IV.26.
Ro/Lér	Brev. de Lérida, s. XIV. Lérida, AC, ms. RC_0026 (*olim* ms. Roda 12).
	Ídem, s. XV. París, BnF, lat. 1309^{A2}.

---

[66] Rubio Sadia, Juan Pablo: "Influjos litúrgicos franco-catalanes en el breviario de San Juan de la Peña (El Escorial, Real Biblioteca, ms. f.IV.26)", en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 23 (2015), pp. 93-133.

[67] Ídem, "El proceso de introducción", p. 483; Rubio Sadia y Ruiz Torres, "Un antifonario desconocido", p. 236.

[68] Los íncipits del responsorial de este antifonario *De Tempore* los hemos transcrito en ibídem, pp. 262-274.

[69] Prensa Villegas, Luis (ed.): *El Manuscrito Munébrega I: un testimonio aragonés de la cultura litúrgico-musical de los siglos XIII-XIV en el contexto europeo* (Monumenta Monodica Aragonensia, 1), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005.

	Salterio de Roda de Isábena, 1191. Lérida, AC, ms. RC_0029 (*olim* ms. Roda 11).
Tar_1	Brev. de Tarazona, s. XIV *ex*. Tarazona, BC, ms. 31.
Tar_2	Antif. de Tarazona, s. XV *in*. Tarazona, Catedral, AM, ms.18.
Tar_3	Brev. de Tarazona, 1497. Madrid, BN, inc. 414.
Zar	Brev. de Zaragoza, s. XIII *ex*. El Escorial, RB, ms. P.III.14.
	Ídem, 1479. Barcelona, Biblioteca de Cataluña, inc. 90-8º.
	Ídem, 1496. Madrid, BN, inc. 424.

Fuentes de la Narbonense y los condados catalanes

Barc	Brev. de Barcelona, s. XIV, 2ª mitad. Vic, BE, ms. 83.
Béz	Brev. de Béziers, s. XIV-XV. París, BnF, lat. 1059.
	Frag. de antif. de Béziers, s. X. Tarragona, Archivo Histórico Archidiocesano, ms. 19/1[70].
Bons	Libro místico de San Román de les Bons (Andorra), s. XII, 1ª mitad. Montserrat, Biblioteca de la Abadía, ms. 72[71].
Carc	Brev. de Carcasona, s. XIV. París, BnF, lat. 1035.
Elna	Brev. de Elna, s. XIV. París, BnF, n. a. lat. 840.
	Ídem, 1500. París, Sainte-Geneviève, Œ. XV. 364[72].
Esc_3	Brev. monástico, s. XIV *in*. El Escorial, RB, ms. g.IV.36[73].
Gel	Brev. de Gellone, s. XIV. Montpellier, BM, ms. 19.
Ger_1	Antif. de San Félix de Gerona, s. XII *in*. Gerona, Biblioteca Diocesana del Seminari, ms. 4 (*olim* Museo Diocesano, ms. 45)[74].
Ger_2	Brev. de Gerona, 1457. París, BnF, lat. 1309.
Narb	Brev. de Narbona, 1342-1347. Narbona, Tesoro de la Catedral, ms. 4.

---

[70] Gros, Miquel dels Sants (ed.): "Fragments d'un antifonari de l'ofici diví de Besiers (Tarragona, Arx. Hist. Arxid., Frag. 19/1)", en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 17 (2009), pp. 47-81.

[71] Altés, Francesc-Xavier (ed.): "El llibre místic de Sant Romà de les Bons (Andorra)", en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 13 (2005), pp. 47-277.

[72] La consulta puede realizarse en https://archive.org/details/OEXV364RES [acceso: 19/1/2017].

[73] Sobre el origen aragonés de este breviario monástico remitimos al comentario relativo a las fuentes aragonesas.

[74] Marquès, Josep Maria y Gros, Miquel dels Sants (eds.): "L'antifonari de Sant Feliu de Girona –Girona, Museu Diocesà, ms. 45–", en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 6 (1995), pp. 177-326.

	Ídem, s. XIV. Narbona, Tesoro de la Catedral, ms. 6[75].
	Ídem, 1491. Narbona, BM, inc. 9.
Rip	Brev. de Ripoll, s. XII. París, BnF, lat. 742[76].
SCug	Consueta de San Cugat del Vallés, *ca*. 1221-1223. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, ms. San Cugat 46[77].
Urg	Brev. de la Seo de Urgel, 1487. Seo de Urgel, BC, inc. 147.
	Consueta de la Seo de Urgel, s. XII *med*. Vic, BE, ms. 131[78].
Vic	Brev. de Vic, s. XIV, 1ª mitad. Vic, BE, ms. 80.

Fuentes de órdenes monásticas y canonicales centralizadas[79]

Cist	Antif. cisterciense, s. XII. BnF, n. a. lat. 1411[80].
	Brev. cisterciense, s. XV. Madrid, Lázaro Galdiano, ms. 645.
Clun	Antif. cluniacense de Saint-Maur de Glanfeuil, s. XI-XII. París, BnF, lat. 12584[81].
Prem	Brev. premonstratense, s. XV. Madrid, BN, ms. 18143.
Sant	Brev. de la Orden de Santiago, s. XV. Madrid, Archivo Histórico Nacional, cód. L.911.
	Ídem, s. XV, finales. Madrid, BN, ms. 240.
SRuf	Brev. de San Rufo, s. XIV. Carpentras, BM, ms. 719.

---

[75] Adoptamos aquí la numeración dada a estos breviarios por Martimort, Aimé-Georges: "Répertoires des livres liturgiques du Languedoc, antérieurs au Concile de Trente", en *Liturgie et musique (IXe-XIVe s.)*, (Cahiers de Fanjeaux, 17), Toulouse, Privat, 1982, p. 68. De Courcelles menciona solamente la existencia de uno de ellos, que atribuye al obispo Pedro de Urgell (1342-1347), y que describe en Courcelles, Dominique de: "La bibliothèque du chapitre de la cathédrale Saint-Just de Narbonne", en *Livres et bibliothèques (XIIIe-XVe s.)*, (Cahiers de Fanjeaux, 31), Toulouse, Privat, 1996, pp. 185-207.

[76] Lemarié, Joseph: *Le bréviaire de Ripoll: Paris, B.N. lat. 742. Étude sur sa composition et ses textes inédits*, (Scripta et Documenta, 14), Montserrat, Publicacions de l'Abadia, 1965, pp. 41-106.

[77] Compte, Efrem E. (ed.): *El costumari del monestir de Sant Cugat del Vallès*, (Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, 82), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2009.

[78] Gros, Miquel dels Sants (ed.): "La consueta antiga de la Seu d'Urgell (Vic, Mus. Episc., Ms. 131)", en *Urgellia*, 1 (1978), pp. 183-266.

[79] Incluimos en este grupo los testimonios litúrgicos representativos de las principales órdenes centralizadas establecidas en la Península Ibérica durante el proceso de romanización litúrgica.

[80] Maître, Claire (ed.): *Paris, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 1411. Un antiphonaire cistercien pour le Temporel (XIIe siècle)*, (Manuscrits notés, I), Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1998.

[81] Corresponde a la fuente F del CAO, vol. 2.

SVi Brev. de San Víctor de Marsella, 1498. Marsella, Colección R. Jourdan-Barry[82].

Fuentes francesas

Agen Brev. de Agen, 1525. Archivos Departamentales de Lot-et-Garonne, Rés. 59.

Aix Brev. de Aix, s. XIII-XIV. París, BnF, lat. 1038.

Albi Antif. de Albi, s. IX-X. Albi, BM, ms. 44[83].

Aqu_1 Antif. aquitano, s. XI, 1ª mitad. Toledo, BC, ms. 44.1[84].

Aqu_2 Antif. aquitano, s. XII *in*. Toledo, BC, ms. 44.2[85].

Arl Brev. de Arlés, s. XIV. París, BnF, lat. 1040.

$Auch_1$ Brev. de Auch (?), s. XII *med*. Huesca, AC, ms. 2[86].

$Auch_2$ Brev. de Auch, 1533. París, Sainte-Geneviève, 8 BB 842, Inv. 1035 Rés.

Aur Antif. de Aurillac, s. XII. París, BnF, lat. 944.

Baz Brev. de Bazas, 1530. Burdeos, BM, T 3861 Rés.

$Bour_1$ Brev. de Bourges, s. XIII. París, BnF, lat. 1255.

$Bour_2$ Brev. de San Ambrosio de Bourges, s. XIV, 2ª mitad. Bourges, BM, ms. 16.

Burd Brev. de Burdeos, s. XIV. Burdeos, BM, ms. 86.

Cler Brev. de Clermont, s. XV. París, BnF, lat. 1274.

Dax Brev. de Dax, s. XV. Toulouse, BM, ms. 76.

Les Brev. de Lescar, 1541. Auch, Archivo Histórico Diocesano, sin sign[87].

---

[82] Lemarié, *Le bréviaire de Ripoll*, pp. 41-106.

[83] Emerson, John A. y Collamore, Lila (eds.): *Albi, Bibliothèque Municipale Rochegude, Manuscript 44: A Complete Ninth-Century Gradual and Antiphoner from Southern France*, (Musicological Studies, 77), Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 2002.

[84] Índice CANTUS, http://cantusdatabase.org/index?source=374061 [acceso: 19/1/2017].

[85] Ibídem, http://cantusdatabase.org/index?source=374062 [acceso: 19/1/2017].

[86] En diversos trabajos ya publicados hemos identificado el breviario ms. 2 del Archivo Capitular de Huesca con la sigla Hu1; así, por ejemplo, en Rubio Sadia, *La recepción del rito francorromano*, p. 129. Sin embargo, un análisis detenido de su responsorial nos ha llevado posteriormente a plantear la hipótesis de que se trata de un códice proveniente de la Iglesia metropolitana de Auch (Gascuña) o copiado a partir de un modelo auscitano. Véase a este respecto ídem, "Narbona y la romanización", pp. 305-306. Por ello nos ha parecido más adecuado asignarle la referencia $Auch_1$ y ubicarlo dentro del grupo de fuentes francesas, reservando la sigla $Auch_2$ para el breviario impreso de 1533.

[87] La transcripción del *Proprium de Tempore* no incluye los responsorios nocturnos en la obra clásica de Dubarat, Victor (ed.): *Le bréviaire de Lescar de 1541*, Pau - Paris, Vve. L. Ribaut, 1891, pp. 28-50; por ello los hemos consultado en el breviario original.

Lim	Brev. de Limoges, s. XIV, 1ª mitad. París, Mazarine, ms. 354.
$Mars_1$	Antif. de Marsella, s. XII-XIII. París, BnF, lat. 1090[88].
$Mars_2$	Brev. de Marsella, s. XV. París, BnF, lat. 1060.
Mois	Brev. de Moissac/Arles-sur-Tech, s. XIII *ex*. París, Instituto Católico, lat. 1.
Olor	Brev. de Oloron, s. XIV. París, BnF, lat. 1279.
Poi	Brev. de Poitiers, s. XV. París, BnF, lat. 1033.
Puy	Brev. de Le Puy, s. XV *med*. París, Arsenal, ms. 278 [145 A.T.L.].
Sain	Brev. de Saintes, s. XV. París, BnF, lat. 1307.
SCB	Brev. de Santa Cruz de Burdeos, s. XII. Burdeos, BM, ms. 87.
Tarb	Brev. de Tarbes, s. XV *ex*. Tarbes, BM, ms. 51.
Tou	Brev. de Toulouse, 1404. Toulouse, BM, ms. 74.
	Ídem, s. XIV-XV. Tarazona, BC, ms. 78.
Tul	Brev. de Saint-Martin de Tulle, s. XII-XIII. París, BnF, lat. 1257-1256.

Otras fuentes peninsulares

Av	Brev. de Ávila, 1551. Toledo, BC, 74-1 (2).
Bad	Brev. de Badajoz, 1529. Toledo, BC, 74-17.
Bra	Brev. de Braga, s. XIV-XV. Braga, Biblioteca Pública, ms. 657[89].
Bu	Brev. de Burgos, s. XIV *ex*. Burgos, Catedral, ms. 29.
	Ídem, *ca*. 1480-1485. Madrid, BN, inc. 815.
Cal	Brev. de Calahorra, s. XIV *med*. Calahorra, AC, ms. 17.
	Ídem, 1496. Madrid, BN, ms. 17864.
Card	Brev. de Cardeña, 1327. Madrid, RAH, cód. 79.
Cel	Brev. de Celanova, s. XII-XIII. Silos, Archivo del Monasterio, ms. 9.
Co	Brev. de Coria, 1559. Toledo, BC, 74-8.
Cor	Brev. de Córdoba, 1524. Toledo, BC, 74-11.
Cp	Brev. de Compostela, s. XV. Santiago de Compostela, BC, ms. CF-28.
	Ídem, 1497. Madrid, BN, inc. 874.
CRo	Brev. de Ciudad Rodrigo, 1555. Toledo, BC, 74-9.

[88] Véase http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60007359.r=Antiphonarium+Massiliense.langES; índice CANTUS, http://cantusdatabase.org/index?source=374050 [acceso: 19/1/2017].

[89] Rocha, Pedro-Romano: *L'Office divin au Moyen Âge dans l'Église de Braga*, (Cultura Medieval e Moderna, 15), Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 49-378. Contamos asimismo con la edición facsimilar del único incunable conocido: *Breviário Bracarense de 1494*, introdução de Rocha, P. R., Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

Cue	Brev. de Cuenca, 1560. Silos, Biblioteca del Monasterio, Ra1-b16.
Ev	Brev. de Évora, 1528. Lisboa, BN, Res. 253 P.
Ja	Brev. de Jaén, 1528. Madrid, BN, R/4773.
Or	Brev. de Orense, s. XIV-XV. Orense, AC, ms. 10.
	Ídem, 1485-1490. Orense, AC[90].
Os	Brev. de Osma, 1454-1475. Osma, BC, ms. 2A.
	Ídem, 1487-1488. Pamplona, Biblioteca General de Navarra, inc. 7.
Ov	Brev. de Oviedo, 1556. Oviedo, Universidad, A/153.
Pal	Brev. de Palencia, 1565. Toledo, BC, 74-18.
Pam	Brev. de Pamplona, 1332. Pamplona, BC, ms. 18.
	Ídem, s. XIV, 2ª mitad. Pamplona, BC, ms. 20.
Sal	Brev. de Salamanca, s. XIV. Salamanca, Universidad, ms. 2362.
Seg	Brev. de Segovia, s. XIV. Segovia, AC, ms. B-288.
Sev	Brev. de Sevilla, s. XIV-XV. Madrid, BN, ms. 6087.
Sil	Antif. de Silos, s. XI *ex*. Londres, British Library, add. 30850[91].
SIs	Brev. de San Isidoro, 1475. León, Real Colegiata de San Isidoro, ms. 36.
To_1	Brev. copiado en Toledo, s. XII-XIII. Toledo, BC, ms. 35.9.
To_2	Brev. de Toledo, s. XIV. Toledo, BC, ms. 33.7.
Tud	Brev. de la Colegiata de Tudela, 1554. Madrid, RAH, 5-1-8/272.
Tui	Brev. de Tui, 1564. Oporto, BM, RES-XVI-a-266.
Zam	Brev. de Zamora, s. XIV. Zamora, AC, libros mss. 209.

EL ANTIFONARIO MS. 18 Y LA *CONSUETUDO TIRASONENSIS*

El responsorial *De Tempore* en las fuentes turiasonenses

Dentro del ámbito litúrgico, nuestro análisis se va a desarrollar en tres niveles: el primero se limita a cotejar el responsorial *De Tempore* de las tres fuentes tardomedievales que contienen la costumbre propia de Tarazona: Tar_1, breviario plenario sin notación musical de finales del siglo XIV; Tar_2, el antifonario ms. 18 de principios del XV; y Tar_3, breviario plenario impreso en

[90] Cabano, José I. y Díaz, José M.ª (eds.): *Breviario Auriense o Incunable de 1485-1490*, (Bibliofilia de Galicia, 21), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

[91] Fernández de la Cuesta, Ismael: *Antiphonale Silense. British Library Mss. Add. 30.850*, Madrid, SEdeM, 1985. Corresponde a la fuente S del CAO, vol. 2.

1497[92]. El segundo nivel se centra en varias piezas significativas presentes en el ms. 18. Finalmente, en el tercero intentamos ubicar la liturgia *secundum consuetudinem tirasonensis ecclesiae* en el marco de la geografía hispana medieval, para lo cual nos servimos del amplio elenco de fuentes francesas y peninsulares arriba citado. El hecho de estudiar los responsorios nocturnos del *Temporale* obedece fundamentalmente a dos factores: se trata de la sección más relevante que contiene Tar_2 y, además, constituye un instrumento clave para identificar la tradición litúrgica de una diócesis[93].

Así pues, nuestro examen comparativo comienza por el domingo dentro de la Octava de la Natividad del Señor (Anexo 1, núms. 1-4)[94], debido a la laguna inicial de Tar_2, que afecta a todo el Adviento y al día de Navidad. Hay que destacar que el responsorio *Gloria in altissimis* (núms. 4 y 5) es la pieza de cierre tanto de la *dominica infra octavas* como de la Circuncisión, mientras que *O precelsa dies* (núm. 11 y Anexo 2) concluye la *dominica ante Epiphaniam*.

Una primera diferencia digna de mención es la ausencia en Tar_2 y Tar_3 de piezas feriales para el tiempo entre Epifanía y Septuagésima. Tar_3 prescribe la repetición de los responsorios dominicales a excepción del primero, *Domine ne in ira tua*. En Septuagésima, a su vez, hay que notar que las cuatro piezas de feria varían en el orden en los tres testimonios (núms. 54-57). El domingo siguiente Tar_1 presenta una lista algo distinta respecto a Tar_2 y Tar_3, ya que ha cambiado el orden del cuarto y del octavo responsorio (núms. 61 y 65). En Quincuagésima Tar_2 prescribe el versículo *Benedictus es domine* para *Veni ad fontem* (núm. 73), mientras que Tar_3 da *Igitur puella*. El examen de las piezas semanales vuelve a mostrarnos variantes, esta vez más significativas: Tar_1 sólo incluye dos responsorios *infra hebdomadam* (núms. 76 y 77). En cambio, Tar_2 proporciona una composición bastante restringida: *Movens igitur Abraham* (núm. 78 y Anexo 2), que figura tambien en Tar_3, fuente que

---

[92] Sobre este incunable impreso en Venecia, cuyo editor fue Pedro Porras, véase Pallarés Jiménez, Miguel Ángel: *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2008, pp. 254-255.

[93] Hesbert, Réné-Jean (ed.): *Corpus Antiphonalium Officii*. *Vol. V: Fontes earumque prima ordinatio*, (Rerum ecclesiasticarum documenta, Series Maior: Fontes, XI), Roma, Herder, 1975, p. viii. Leroquais consideraba las series de responsorios del *Temporale*, en especial las de Adviento y el Triduo sacro, "un trait distinctif, une marque caractéristique pour chaque église ou abbaye" y, por ello mismo, "un nouveau moyen d'identification"; Leroquais, Victor: *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, t. 1, Paris, Protat, 1934, pp. lviii, lxxviii-lxxxi.

[94] En adelante, citaremos solamente el número del responsorio siempre en referencia al Anexo 1.

incluye, además, el responsorio *Credidit Abraham* (CAO IV, núm. 6346), desconocido en Tar_1 y Tar_2.

Dentro del ciclo cuaresmal, en el domingo I observamos también una variante en el penúltimo responsorio: Tar_2 y Tar_3 copian *Abscondite eleemosinam* (núm. 86), mientras que Tar_1 fija en esa posición *Angelis suis mandavit*. Por su parte, Tar_1 incluye en esta serie *Cum ieiunasset* como segunda pieza de la feria II, ausente en Tar_2 y Tar_3. En el domingo III, Tar_1 es la única fuente de las tres que copia dos versículos para el responsorio *Videns Iacob*. A su vez, Tar_2 y Tar_3 dan como última de las piezas semanales *Loquens Ioseph* (núm. 121). La correspondencia en el domingo IV es completa excepto en el versículo del responsorio *Eduxi vos per desertum* (núm. 136): Tar_2 indica *Populе meus* en lugar de *Ego eduxi vos*.

La *dominica in Passione* presenta de nuevo variantes de orden y de selección en las piezas feriales. Tar_1 tiene la particularidad de repetir *Non avertas faciem* como pieza de cierre de la feria II. Tar_2 añade siete responsorios para la semana, de los que *Doceam iniquos* (núm. 152) carece de paralelo. Por su parte, Tar_3 ha situado *Quis dabit capiti* al comienzo de la feria III, conocido únicamente por el antifonario de Verona del siglo XI (CAO IV, núm. 7497). En el domingo de Ramos vale la pena notar que Tar_2 ofrece la misma serie dominical que Tar_1 y Tar_3 pero no copia ningún responsorio para los tres días siguientes a diferencia de los dos breviarios.

En cuanto al *Triduum sacrum*, la coincidencia entre los tres testimonios es perfecta. Sin embargo, en la lista de Pascua se advierte una variante en el domingo y el lunes de la Octava[95]. La laguna que afecta a Tar_2 en las otras dos series del tiempo pascual no permite establecer completamente las variantes. Sí cabe decir al menos que Tar_2 ofrece una lista dominical de nueve responsorios, mientras que los breviarios sólo prescriben tres. En la fiesta de la Ascensión Tar_1 y Tar_2 dan una secuencia idéntica de nueve piezas a diferencia de las tres que copia Tar_3, que ha distribuido el resto de la serie en el mismo orden en los dos días siguientes.

El oficio de Pentecostés revela también mínimas diferencias que conviene señalar: por un lado, Tar_1 difiere de Tar_2 solamente en el orden de las piezas del sábado de la Octava (núms. 252-254). Más notable es la inclusión por parte de Tar_3 del responsorio *Facta autem hac voce* (CAO IV, núm. 6710), ausente en los otros dos testimonios. A su vez, la lista dominical *De Trinitate* es igual en las tres fuentes. Sin embargo, Tar_2 sólo ha añadido un responso-

[95] Tar_2 copia como tercera pieza dominical *Dum transisset* (núm. 191) y el lunes *Et valde mane* (núm. 194), en orden inverso al que hallamos en Tar_1 y Tar_3.

rio a esta serie (núm. 264), mientras que Tar_1 y Tar_3 copian hasta seis, que distribuyen en las ferias II y III.

Fijémonos, por último, en los oficios *post Pentecosten*. En la *historia "Deus omnium"* (núms. 265-278) la equivalencia es casi total; Tar_1 copia quince piezas, una más que Tar_2 y Tar_3. Por su parte, Tar_2 ha eliminado *Factum est dum tolleret*, presente en Tar_1 y Tar_3, y ha incluido *Dixit autem David* (núm. 278), omitido en Tar_3. De nuevo, detectamos divergencias en la lista de los libros sapienciales: la más amplia es aquí la de Tar_2 (16 ítems), seguida de Tar_1 (15 ítems) y Tar_3 (12 ítems). La serie principal es coincidente, pero no ocurre lo mismo con las piezas feriales. Por lo que respecta a los responsorios de Job, persisten las pequeñas diferencias de orden y de selección. En este caso *Auditu auris* (núm. 310) sólo se halla en Tar_2, si bien *Inclinans faciem* (CAO IV, núm. 6947) aparece únicamente en Tar_1 con el versículo *O custos hominum*. En la *historia "Peto domine"* vemos también que el antifonario Tar_2 ha copiado un gran número de piezas (19 ítems), cuatro más que en los breviarios Tar_1 y Tar_3, donde faltan los núms. 327, 328, 329 y 330. Tal vez la menos común de esta serie sea *Da nobis domine locum* (núm. 327), como veremos a continuación. En cuanto a los responsorios de los Macabeos, la lista de Tar_2 corresponde exactamente con la de Tar_3, pero difiere de la de Tar_1[96].

¿Qué cabe deducir de este arduo pero imprescindible análisis comparativo? Hemos verificado al menos dos constantes: primero, que las series dominicales son prácticamente coincidentes, lo que confirma que los tres testimonios representan la misma tradición litúrgica. Paralelamente, hemos ido viendo que los responsorios feriales varían tanto en el orden como a veces incluso en la selección. Estas variantes podrían ser fruto de la diversidad de las tipologías librarias y, en menor medida, tal vez de los contactos con otras diócesis. De hecho, sabemos que la estabilidad mostrada por el responsorial se vio afectada por la evolución de dichas tipologías[97]. A nuestro parecer revelan también una cierta autonomía en el proceso de transmisión y copia de los breviarios plenarios diocesanos para el rezo en privado y de los antifonarios para el oficio coral; en otras palabras, con el tiempo no se

[96] En realidad, los tres testimonios presentan las mismas catorce piezas, pero Tar_1 sitúa como novena *Tu domine universorum* en lugar de *Ornaverunt faciem*.

[97] Por un lado, en la integración del antifonario dentro del breviario se advierte a veces la pérdida de algunas piezas. Asimismo, los breviarios manuscritos (con o sin notación musical) se limitaron pronto a copiar los responsorios indispensables con el fin de ganar espacio para incluir las lecturas; si bien algunas de las piezas alternativas o de recambio quedaron asignadas a los días feriales. Por otro lado, la transición del breviario manuscrito al impreso, aun existiendo gran variedad de procedimientos, implicó a menudo la limitación de los responsorios a la serie dominical; Le Roux, Raymond: "Les répons *de psalmis* pour les Matines de l'Épiphanie à la Septuagésime", en *Études Grégoriennes*, 6 (1963), pp. 58 y 110.

mantuvo estrictamente un modelo a partir del cual se copiaran los diferentes libros usados en el Oficio divino diocesano.

Piezas singulares del antifonario de Tarazona

El segundo nivel del estudio litúrgico nos sitúa ante un pequeño grupo de responsorios que por su singularidad ofrece pistas sobre los influjos recibidos por la iglesia turiasonense. En concreto, nos centraremos en los cuatro siguientes: *O precelsa dies* (núm. 11), *Movens igitur Abraham* (núm. 78), *Peccata mea domine sicut* (núm. 93) y *Da nobis domine locum* (núm. 327)[98].

Dentro del ciclo de Navidad es digno de mención el responsorio *O precelsa dies*, que ya analizamos en nuestro artículo sobre el antifonario *De Tempore* de la catedral de Barbastro[99]. Debemos recordar aquí que su ámbito es sumamente restringido: tan solo lo hemos localizado en el Béarn (Olor y Les), en Galicia (Cp y Or), en To_1, en Barbastro y en dos obispados limítrofes con Tarazona (Cal y Os). Es llamativo asimismo el hecho de que Tar_1 haya copiado el versículo *Tamquam sponsus*, mientras que Tar_2 y Tar_3 den *O quam preclara est Christi nativitas*, coincidiendo con Calahorra y las dos fuentes gallegas[100]. Como ya dijimos en su momento, la melodía de esta composición sólo nos ha llegado en versiones muy diferentes a través de los antifonarios barbastrense y turiasonense (Anexo 2).

La segunda pieza que merece nuestra atención es *Movens igitur Abraham* (núm. 78). Debemos partir aquí de un dato sorprendente: en todo el catálogo de fuentes consultado solamente se encuentra en Tar_2 y Tar_3. En el corpus de Hesbert aparece también en el antifonario monástico de San Lupo de Benevento, de finales del siglo XII (CAO IV, núm. 7180). Se trata desde luego de una pieza muy poco conocida que figura en catorce fuentes de CANTUSINDEX, con predominio de las italianas (6 fuentes)[101]. En la Península Ibérica la vemos en el antifonario fragmentario de la catedral de Salamanca (AM,

---

[98] La melodía y el texto de los dos primeros responsorios se encuentran transcritos en el Anexo 2.

[99] Rubio Sadia y Ruiz Torres, "Un antifonario desconocido", pp. 255-256 y 275 (transcripción musical).

[100] Tar_2 copia esta versión en el f. 8r: *O quam preclara est Xpisti nativitas quia fante angelo ingressus est in virginis gremio*.

[101] http://cantusindex.org/id/007180: CH-Fco 2, D-Ma 12o Cmm 1, D-Mbs Clm 4303, E-SA 5, H-Bu lat. 118, HR-Hf Cod. D, I-Ac 693, I-Ac 694, I-BV 19, I-MC 542, I-Nn vi.E.20, I-Rvat lat. 8737, US-Cn 24, P-BRs Ms. 32 [acceso: 19/1/2017].

ms. 5; s. XIV-XV) y en el antifonario de Braga (Archivo da Sé, ms. 32; s. XVI *in*.)[102]. El antifonario Tar_2 presenta el texto siguiente (f. 39r):

R. *Movens igitur Abraham tabernaculum suum venit et habitavit iuxta convallem Mambre hedificavitque ibi altare domino* (cf. Gn 13, 18).

Entonces Abrahán levantó su tienda y vino a establecerse junto al valle de Mambré, y allí construyó un altar al Señor.

V. *Dixit dominus ad eum leva oculos tuos et vide omnem terram quam conspicis tibi dabo et semini tuo in sempiternum* (cf. Gn 13, 14.15)[103].

El Señor le dijo: ~~A~~lza la vista y mira; toda la tierra que ves te la daré a ti y a tu descendencia para siempre.

El texto de la pieza pertenece a la historia de Abrahán y está compuesto a partir de Génesis 13[104]. En el caso del cuerpo se ha tomado el pasaje de Gn 13, 18, con la única modificación de haber suprimido el sintagma *quod est in Hebron*. A su vez, el versículo ha fusionado Gn 13, 14.15. Se puede decir, pues, que estamos ante un responsorio bíblico elaborado con algunas adaptaciones[105]. La ausencia de paralelos en fuentes de iglesias vecinas y la fuerte presencia en testimonios italianos deja abierta la posibilidad de una influencia esporádica y tardía.

Peccata mea domine sicut (núm. 93) es otro caso interesante sobre todo por su ubicación en Cuaresma. Se trata de una pieza ampliamente conocida en el CAO: un total de diez fuentes, entre las cuales cuatro son seculares (G, B, E, V) y seis monásticas (H, R, D, Clun, Sil, L). Su lugar habitual en todas ellas es la serie *De psalmis*, entre Epifanía y Septuagésima. En cambio, en Tarazona lo encontramos en la semana I de Cuaresma, al igual que en la provincia eclesiástica de Auch ($Auch_1$, $Auch_2$, Les, Agen, Baz, Dax), en el monasterio de Santa Cruz de Burdeos (SCB), en Aqu_1 y Carc. En el área hispana figura, en esta misma posición, también en: Hu_1, Hu_2, Bar, Zar, Cal, Os, Seg,

---

[102] Añadamos que tampoco está en el breviario romano de 1568; Sodi, Manlio y Triacca, Achille Maria (eds.): *Breviarium Romanum. Editio princeps (1568)*, (Monumenta Liturgica Concilii Tridentini, 3), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1999, pp. 295-299.

[103] En Tar_3 el texto es prácticamente idéntico, con la inclusión de *autem* al inicio del versículo: *Dixit autem dominus* (f. 41r de la 1ª numeración).

[104] Para los textos bíblicos seguimos la edición de la Vulgata de Weber, Robert y otros: *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 2007.

[105] Este tipo de construcción literaria puede verse en Rubio Sadia, Juan Pablo: "Strategie compositive dei testi liturgici medievali. Il caso del responsoriale *De Tempore*", en *Ephemerides Liturgicae*, 129 (2015), pp. 85-88.

Bu, Cor y el breviario fragmentario ms. 217 de Lázaro Galdiano[106]. El interés de esta composición radica en corroborar la conexión litúrgica de Tarazona con Gascuña y la región de Burdeos.

Vamos a fijarnos, por último, en *Da nobis domine locum* (núm. 327), perteneciente a la *historia* de Ester. De entrada conviene advertir un dato interesante: el responsorio está ausente de Tar_1 y Tar_3. En el CAO aparece en seis testimonios: tres seculares (C, G, E) y tres monásticos (H, R, L). El examen de nuestro elenco de fuentes nos remite especialmente a la amplia franja del Mediodía francés próxima a los Pirineos: $Auch_1$, $Auch_2$, Agen, Les, Dax, Tarb, Burd, Albi, Aur, Cler, Puy, Narb, Carc y Mois. Cabe, pues, conjeturar que esta pieza pasó desde Narbona a Cataluña y a Ribagorza, según demuestran Barc, Vic, Ro/Lér y Esc_2. Paralelamente, desde la zona de Gascuña llegó también hasta Aragón (Hu_1, Zar y Mun). Dejando de lado su presencia en otras fuentes como Prem, Ov, Bu y Pam, nos interesa resaltar que en la provincia eclesiástica de Toledo sólo figura en el obispado de Osma (Osma, BC, ms. 2A), limítrofe precisamente con Tarazona.

El antifonario turiasonense en la geografía litúrgica hispana

Nuestro recorrido analítico se completa, por último, con el intento de esbozar las grandes líneas de la geografía litúrgica romana en un amplio escenario que abarca tierras de Aragón, Navarra, La Rioja y Castilla. El primer dato a resaltar es la afinidad que Tarazona muestra respecto a las tradiciones de Huesca (Hu_1, Hu_2), Barbastro, Calahorra, Osma, Zaragoza y Munébrega[107]. La similitud entre ellas es constante y en la mayoría de los casos plenamente coincidente, tal y como hemos verificado en los oficios de Septuagésima, Cuaresma o el Triduo sacro. Sin embargo, hemos podido comprobar también que algunos elementos no han sido asumidos por la tradición turiasonense; así sucede, por ejemplo, con el responsorio *O sum-*

[106] No se encuentra, en cambio, en los fragmentos de Daroca publicados por Calahorra, Pedro (coord.): *Fragmentos litúrgico-musicales (siglos XIII-XVI) en el Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza)*, (Monumenta Monodica Aragonensia, 2), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2011, pp. 44-47.

[107] Este último testimonio (ms. 1 del Archivo parroquial) sólo permite cotejar las seis series *post Pentecosten*. Hay que indicar también la similitud con el breviario fragmentario de *cursus* canonical, de principios del siglo XIII, conservado en la Fundación Lázaro Galdiano (ms. 217); Janini, *Manuscritos litúrgicos*, I, núm. 216, p. 187.

mum et inenarrabile, una interesante composición localizada únicamente en Huesca, Jaca, Calahorra y Osma[108].

Es evidente que este grupo de iglesias ha recibido la influencia litúrgica de Gascuña, en especial de la comarca del Béarn. De hecho, los breviarios de Oloron y Lescar coinciden de forma constante con el mencionado grupo. En este orden de cosas, parece obligado subrayar la concordancia entre los datos litúrgicos y los históricos. El proceso romanizador de la Iglesia aragonesa estuvo fuertemente condicionado por la preferencia que Alfonso I el Batallador mostró en los asuntos religiosos hacia el metropolitano de Auch y el obispo de Lescar, en detrimento del tarraconense[109]. A ello hemos de sumar la política de nombramientos de eclesiásticos francos para las sedes episcopales navarro-aragonesas[110], que –en opinión de Lacarra– no sólo tendía a cubrir la escasez de clero autóctono, sino que probablemente buscaba "instaurar un clero fiel al rito romano", que pudiera llevar a cabo la paulatina incorporación al mismo de la clerecía mozárabe[111].

Limitando aún más el marco geográfico, vemos que la conexión litúrgica de Tarazona con los obispados vecinos occidentales es un hecho incuestionable a partir de las fuentes estudiadas. Dicha conexión se revela más estrecha con Osma, a partir de composiciones como *O precelsa dies* y *Da nobis domine locum*. Sin embargo, la reconstrucción del proceso romanizador presenta una dificultad prácticamente irresoluble en cuanto a la dirección

---

[108] Rubio Sadia, Juan Pablo y Ruiz Torres, Santiago: "El responsorio *O summum et inenarrabile*. Análisis de una composición desconocida del tiempo pascual", en *Ecclesia orans*, 31 (2014), p. 7.

[109] Lacarra, José María: "La restauración eclesiástica en las tierras conquistadas por Alfonso el Batallador (1118-1134)", en Sesma, J. Á. (ed.): *En el centenario de José María Lacarra (1907-2007). Obra dispersa. Trabajos publicados entre 1945 y 1950*, vol. 2, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 196 y 198.

[110] Además de Miguel en Tarazona (1119-1151), que era religioso de Saint-Sernin de Toulouse, cabe mencionar a Pedro de Rodez y el gascón Guillermo (1115-1122) en la sede iruñesa; Pedro en Jaca (1086); Poncio de Roda de Isábena, monje de Saint-Pons de Thomières; Pedro de Librana en Zaragoza (1118-1129), probablemente bearnés; el monje Pons de Thomières en Barbastro (1097-1104), al cual sucede Raimundo (1104-1126), originario de Durban, en Ariège, que había sido prior de Saint-Sernin de Toulouse; Lacarra, "Los franceses en la reconquista y repoblación del valle del Ebro en tiempos de Alfonso el Batallador", en Sesma, J. Á. (ed.): *En el centenario de José María Lacarra (1907-2007). Obra dispersa. Trabajos publicados entre 1961 y 1971*, vol. 4, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010, pp. 360-363; Lacarra, "À propos de la colonisation "franca" en Navarre et en Aragon", en *Annales du Midi*, 55 (1953), p. 340.

[111] Ídem, "La reconquista y repoblación del valle del Ebro", en Sesma, J. Á. (ed.): *En el centenario de José María Lacarra (1907-2007). Obra dispersa. Trabajos publicados entre 1951 y 1960*, vol. 3, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2009, pp. 110-111.

del influjo. Tanto Calahorra como Osma, sedes restauradas en 1045 y 1101 respectivamente, iniciaron la asimilación del rito romano antes que la diócesis aragonesa. Conviene recordar, asimismo, que la tierra de Soria, donde ya se había implantado el nuevo rito, quedó dentro de los límites de Tarazona desde 1120 hasta el concilio de Burgos de 1136[112], lo cual pudo tener consecuencias a nivel litúrgico.

Si consideramos el doble ritmo cronológico –el del inicio del cambio de rito en cada reino y el de la restauración de cada sede episcopal–, cabe al menos suponer que Calahorra (desde 1080) y Osma (desde 1101) recibieron el influjo litúrgico altoaragonés[113]. Tras la reconquista de Tarazona en 1119, pudo ésta recibir arquetipos del nuevo rito tanto desde la zona aragonesa como desde la riojana y la castellana. En cualquier caso, no hay duda de que las vicisitudes históricas de esa sede propiciaron desde la primera hora una rica confluencia de grupos humanos y de comunicaciones a todos los niveles. Desde la *penetratio* franca a raíz de la restauración diocesana, pasando por la ocupación de Soria o la jurisdicción sobre Tudela, la sucesiva ocupación de navarros y castellanos convierten a Tarazona en una comarca sujeta a multitud de influencias[114].

Otro dato de interés que no debe ser infravalorado en las hipótesis que estamos planteando es la hermandad establecida entre las catedrales de Tarazona y Calahorra[115]. Por desgracia, la documentación conocida no nos permite remontar su antigüedad más allá del año 1401. Sin embargo, este tipo de vínculos intercapitulares, como el creado también con la catedral de Sigüenza, siempre favorecieron los intercambios litúrgicos.

Digamos, por último, que la similitud de las fuentes turiasonenses respecto al *Breviarium caesaraugustanum* no es tan acentuada. Dejamos abierta la cuestión sobre las consecuencias que, a nivel litúrgico, pudo tener la erección de Zaragoza al rango de sede metropolitana en 1318[116]. En suma,

---

[112] Tambo Moros, Javier: "La Diócesis de Tarazona durante la Edad Media y los archivos eclesiásticos de Tarazona", en *Cuadernos de Estudios Borjanos*, 49 (2006), p. 92; Mansilla, Demetrio: *Geografía eclesiástica de España. Estudio histórico-geográfico de las diócesis*, t. 2, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1994, pp. 209-210.

[113] Rubio Sadia, "El proceso de introducción", pp. 521-523.

[114] Para una visión general véase Canellas López, Ángel: "Tarazona y sus gentes en el siglo XII", en *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 16-18 (1963-65), pp. 27-47.

[115] Gómez Urdáñez, Carmen: "Culto y vida capitular. Constituciones, estatutos y consuetas en la Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona", en Carrero, E. (coord.): *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*, Mallorca, Objeto perdido, 2014, p. 292.

[116] Mansilla, Demetrio: "Formación de la provincia eclesiástica de Zaragoza (18 julio 1318)", en *Hispania Sacra*, 18 (1965), pp. 249-263.

los breviarios de este conjunto de obispados nos ofrecen pistas súmamente valiosas para trazar los complejos itinerarios del rito romano por tierras de Aragón, La Rioja y Soria.

ANEXO 1. ÍNCIPITS DEL RESPONSORIAL DE MAITINES

En las series responsoriales de maitines señalamos, en primer lugar, el oficio a que corresponden. Los responsorios (R.) y sus versículos (V.) son indicados con las primeras palabras, precedidas por un número correlativo. Ocasionalmente, incluimos las rúbricas: DOMINICA, FERIA II, FERIA III, IN VIGILIA, etc., dentro de una misma serie, para precisar de qué oficio se trata. Hemos procurado transcribir los textos guardando la mayor fidelidad posible a la fuente original, por lo que se han conservado incluso ciertas lecturas o grafías erróneas, con la salvedad de las abreviaturas. Lo que se ha añadido al texto para su mejor comprensión aparece entre los ángulos < >. Las palabras que cabe suprimir están colocadas entre llaves { }. Las lagunas son indicadas mediante puntos suspensivos. A su vez, los signos ⌈ ⌉ sirven para especificar aquellas palabras y letras añadidas en los márgenes y entre líneas. Cuando el copista proporciona sólo el íncipit de una pieza lo transcribimos en cursiva. Para facilitar la identificación de los ítems hemos añadido –sólo en los responsorios– la referencia del vol. 4 del CAO (núms. 6001-7922).

<DOMINICA INFRA OCTAVAS>
……
1 R. O regem celi cui talia (7297). V. Natus est nobis hodie. Gloria patri.
2 R. Continet in gremio (6333). V. Virgo dei genitrix.
3 R. Confirmatum est cor (6314). V. *Domus pudici*.
4 R. Gloria in altissimis deo. V. Facta est hodie multitudo. Gloria patri.

IN CIRCUMCISIONE DOMINI /f. 5r/[117]
5 R. *Gloria in altissimis*. V. *Facta est*.
DOMINICA ANTE EPIPHANIA<M> /f. 7r/
6 R. Parvulus natus est nobis (7354). V. Multiplicabitur eius.
7 R. Verbum caro factum est (7840). V. Omnia per ipsum facta sunt.
8 R. Congratulamini michi (6322). V. Beatam me dicent omnes. Gloria patri.
9 R. Ecce iam venit plenitudo temporis (6596)[118].

[117] Sólo copia el noveno responsorio de la serie, que es la misma del día de Navidad (*sicut in natale*).

[118] El cuerpo del responsorio queda mútilo después de *in terris* (f. 7v).

.....

10 R. <Hic qui advenit> (6838). V. <Ocu>li eius sicut flamma.
11 R. O precelsa dies populo. V. O quam preclara est. Gloria patri.

<IN> VIGILIA EPIPHANIE
12 R. *Ecce iam venit* (6596).
13 R. *Verbum caro* (7840).
14 R. *Congratulamini* (6322).

<IN EPIPHANIA DOMINI> /f. 9v/
15 R. <H>odie in Iordane baptizato (6849). V. Descendit spirius sanctus.
16 R. Hodie celi aperti sunt et vox. V. <Celi a>perti sunt super eum.
17 R. In columbe specie (6892). V. Celi aperti sunt super eum. Gloria patri.
18 R. Reges Tharsis et insule (7523). V. Omnes de Sabba venient.
19 R. Illuminare illuminare (6882). V. Et ambulabunt gentes.
20 R. Stella fulget in Oriente. V. Et intrantes domum. Gloria patri.
21 R. Venit lumen tuum Iherusalem (7833). V. Filii tui de longe venient.
22 R. Omnes de Sabba venient (7314). V. Reges Tharsis et insule.
23 R. Tria sunt munera preciosa (7777). V. Salutis nostre auctorem. Gloria patri.

FERIA II /f. 13v/
24 R. Magi veniunt ab Oriente (7112). V. Vidimus stellam eius.
25 R. Interrogabat magos Herodes (6981). V. Vidimus stellam eius.
26 R. Stella quam viderant magi (7701). V. Et intrantes domum. Gloria patri.

FERIA III /f. 14v/
27 R. *Reges Tharsis* (7523).
28 R. Videntes stellam magi (7864). V. Stella quam viderant in Oriente.
29 R. Hic est dies preclarus (6821). V. Dies sanctificatus illuxit.
30 R. In columbe specie (6892). V. Celi aperti sunt super eum. <G>loria patri.

FERIA IV /f. 15r/
31 R. Venit Ihesus a Nazareth. V. Et testimonium perhibuit.
32 R. *Hodie celi*.
33 R. *In columbe specie* (6892).

FERIA V /f. 15v/
34 R. *Reges Tharsis* (7523).
35 R. *Illuminare* (6882).
.....

<IN DOMINICIS ET FERIIS POST EPIPHANIAM> /f. 18r/

36 R. Domine ne in ira tua (6501). V. Sana me domine.
37 R. Deus qui sedes (6433). V. Tibi enim derelictus est.
38 R. Iustus dominus iusticias. V. In domino confido. Gloria patri.
39 R. A dextris est michi (6002). V. Dominus pars hereditatis mee.
40 R. Notas michi fecisti domine (7240). V. Tu es domine qui restitues.
41 R. Intende ad deprecacionem meam. V. Perfice gressus meos. Gloria patri.
42 R. Diligam te domine virtus (6453). V. Liberator meus deus meus.
43 R. Firmamentum meum et refugium (6736). V. Protector meus.
44 R. Domini est terra et plenitudo (6517). V. Ipse super maria. Gloria patri.

DOMINICA IN LXX /f. 27v/

45 R. In principio fecit deus celum (6928). V. Formavit igitur deus.
46 R. In principio deus creavit (6925). V. Igitur perfecti sunt celi.
47 R. Formavit igitur dominus (6739). V. In principio fecit deus celum. Gloria patri.
48 R. Igitur perfecti sunt celi (6879). V. Benedixitque deus.
49 R. Tulit ergo dominus hominem (7798). V. Plantaverat autem dominus.
50 R. Dixit dominus deus non est (6473). V. Ade vero non inveniebatur. Gloria patri.
51 R. Inmisit dominus soporem (6883). V. Cumque obdormisset.
52 R. Dixit dominus ad Adam (6470). V. Precepitque ei dominus.
53 R. Simile est regnum celorum. V. Convencione autem facta. Gloria patri.

FERIA II /f. 30v/

54 R. In sudore vultus tui (6937). V. Quia audisti vocem uxoris.
55 R. Ecce Adam quasi unus (6571). V. Fecitque dominus deus.
56 R. Ubi est Abel frater tuus (7804). V. Maledictus eris super terram. Gloria patri.
57 R. Dum deambularet dominus (6537). V. Vocem tuam domine audivi.

DOMINICA IN LX /f. 33r/

58 R. Noe vir iustus atque perfectus (7218). V. Noe autem non inveniebatur.
59 R. Dixit dominus ad Noe (6472). V. Fac tibi archam de lignis.
60 R. Quadraginta dies (7454). V. In articulo diei illius. Gloria patri.
61 R. Noe vero perfecit omnia. V. Tolles tecum ex animantibus.
62 R. Ponam archum meum (7391). V. Cumque obduxero nubibus.
63 R. Per memetipsum iuravi (7375). V. Archum meum ponam. Gloria patri.
64 R. M[m]isit quoque Noe. V. Aperiens autem Noe.
65 R. Hedificavit Noe altare (6055). V. Ecce ego statuam pactum.
66 R. Cum turba plurima conveniret (6374). V. Iesus hec dicens. Gloria patri.

DOMINICA IN L /f. 36v/

67 R. Factus est sermo domini (6718). V. Ego enim sum dominus.
68 R. Locutus est dominus ad Habraham (7097). V. Benedicam tibi.

69 R. Temptavit deus Abraham (7762). V. Vocatus quoque a domino.
70 R. Angelus domini vocavit (6098). V. Cumque extendisset. Gloria patri.
71 R. Vocavit angelus domini (7911). V. Possidebit semen tuum.
72 R. Deus domini mei Abraham (6420). V. Obsecro domine fac. Gloria patri.
73 R. Veni hodie ad fontem (7827). V. Benedictus es domine.
74 R. Dum staret Habraham (6563). V. Cumque levasset oculos.
75 R. Ecce ascendimus Iherosolimam. V. Tradetur enim principibus. Gloria patri.
76 R. Cecus sedebat secus viam (6260). V. Stans autem Ihesus.
77 R. Domine puer meus iacet (6506). V. Domine non sum dignus.
78 R. Movens igitur Abraham (7180). V. Dixit autem dominus. Gloria patri.

DOMINICA IN XL /f. 42v/
79 R. Ecce nunc tempus acceptabile (6600). V. In omnibus exibeamus.
80 R. In omnibus exibeamus (6920). V. Ecce nunc tempus acceptabile.
81 R. Emendemus in melius (6653). V. Adiuva nos deus salutaris. Gloria patri.
82 R. Derelinquat impius viam (6406). V. Non vult mortem peccatoris.
83 R. Paradisi portas apperiet (7348). V. In omnibus exibeamus.
84 R. Scindite corda vestra (7626). V. Revertimini unusquisque. Gloria patri.
85 R. Frange esurienti panem (6744). V. Cum videris nudum.
86 R. Abscondite helemosinam (6012). V. Date helemosinam.
87 R. Ductus est Ihesus in deserto (6529). V. Et cum ⌊ie⌋iunasset. Gloria patri.

FERIA II /f. 46r/
88 R. In ieiunio et fletu plorabant (6910). V. Inter vestibulum et altare.
89 R. Tribularer si nescirem (7778). V. Secundum multitudinem.
90 R. Angelis suis mandavit de te (6087). V. Super aspidem. Gloria patri.

FERIA III /f. 48r/
91 R. Pater peccavi in celum (7362). V. Quanti mercenarii in domo.
92 R. Abscondi tanquam aurum (6011). V. Tibi soli peccavi.
93 R. Peccata mea domine sicut (7370). V. Sana me domine. Gloria patri.

DOMINICA II IN XL /f. 51r/
94 R. Tolle arma tua pharetra (7767). V. Cumque venatu aliquid.
95 R. Surge pater comede (7730). V. Manus quidem manus sunt.
96 R. Ecce hodor filii mei (6601). V. Deus autem omnipotens. Gloria patri.
97 R. Det tibi deus de rore celi (6415). V. Et incurventur ante te.
98 R. Quis igitur ille est (7500). V. Dominum tuum illum.
99 R. Dum iret Iacob de Bersabe (6547). V. Hedificavit Iacob altare⌊re⌋. Gloria patri.
100 R. Dum exiret Iacob de terra (6540). V. Vere dominus est in loco isto.

101 R. Dum dormiret Iacob vidit (6538)[119].
.....

PER EBDOMADAM /f. 53r/
102 R. <Oravit Iacob et dixit> (7334). V. Deus in cuius conspectu.
103 R. Minor sum cunctis (7156). V. Deus in cuius conspectu.
104 R. Dixit angelus ad Iacob (6465). V. Cumque mature surrexisset.
105 R. Vidi dominum facie (7874). V. Et dixit michi nequaquam. Gloria patri.

DOMINICA III IN XL /f. 57r/
106 R. Videntes Ioseph a longe (7863). V. Cumque vidissent fratres.
107 R. Dixit Iudas fratribus suis (6477). V. Quid enim prodest.
108 R. Videns Iacob vestimenta (7858). V. Congregatis autem cunctis.
109 R. Ioseph dum intraret (7037). V. Humiliaverunt in compedibus.
110 R. Memento mei dum bene (7144). V. Tres enim adhuc dies.
111 R. Merito hec patimur (7146). V. Dixit Ruben fratribus suis. Gloria patri.
112 R. Tollite hinc vobiscum (7769). V. Sumite de optimis terre.
113 R. Dixit Ruben fratribus suis (6479). V. Merito hec patimur.
114 R. Erat Ihesus eiciens demonium. V. Beatus venter. Gloria patri.

FERIA II /f. 59v/
115 R. Iste est frater vester (6999). V. Attollens autem Ioseph.
116 R. Dixit Ioseph undecim (6476). V. Biennium est enim.
117 R. Nunciaverunt Iacob dicentes (7251). V. Cumque audisset quod. Gloria patri.
118 R. Salus nostra in manu tua (7559). V. Venerunt quoque egiptii.
119 R. Visitacione visitabit nos. V. Per mortem meam visitavit.
120 R. Lamentabatur Iacob (7071). V. Prosternens se Iacob.
121 R. Loquens Ioseph fratribus suis (7102). V. Nolite timere. Gloria patri.

DOMINICA IIII IN XL /f. 64v/
122 R. Locutus est dominus (7098). V. Clamor filiorum Israhel.
123 R. Stetit Moyses coram pharaone (7708). V. Dominus deus hebreorum.
124 R. Cantemus domino gloriose (6270). V. Dominus quasi vir. Gloria patri.
125 R. In mari vie tue (6911). V. Transtulisti illos per mare.
126 R. Qui persequebantur populum (7481). V. Deduxisti sicut oves.
127 R. Audi Israhel precepta (6143). V. Observa et audi. Gloria patri.
128 R. Splendida facta est facies (7695). V. Cumque descenderet.
129 R. Ecce mitto angelum meum (6598). V. Israhel si me audieris.
130 R. Abiit Ihesus trans mare (6009). V. Subiit ergo in montem. Gloria patri.
131 R. Moyses famulus domini (7183). V. Ascendens in montem.

[119] Este responsorio, que carece de notación musical, queda interrumpido por laguna tras el f. 52v.

132 R. Attendite populo meus (6138). V. Aperiam in parabolis os meum.
133 R. Vos qui transituri estis (7916). V. Cumque intraveritis.
134 R. Sicut fui cum Moyse (7658). V Noli metuere quoniam.
135 R. Populo meus qui feci (7393). V. Non sunt atrita vestimenta[120].
136 R. Eduxi vos per desertum (6030). V. Populo meus quid feci tibi. Gloria patri.

DOMINICA IN PASSIONE /f. 72r/

137 R. Isti sunt dies quos observare (7013). V. Locutus est dominus.
138 R. Multiplicati sunt qui tribulant (7187). V. Circumdederunt me canes.
139 R. Usquequo exaltabitur (7811). V. Qui tribulant me exultabunt.
140 R. Deus meus es tu ne discedas (6428). V. Tu autem domine ne elongaveris.
141 R. In te iactatus sum (6941). V. Salva me ex ore leonis.
142 R. In proximo est tribulacio (6931). V. Erue a framea deus.
143 R. Tota die contristatus (7771). V. Amici mei et proximi.
144 R. Ne avertas faciem tuam (7203). V. Intende anime mee.
145 R. Dicebat dominus principibus. V. Amen dico vobis.
146 R. Vide quia tribulor velociter (7851). V. Libera me ab hiis qui.
147 R. Deus meus eripe me de manu (6427). V. Deus ne elongeris.
148 R. Qui custodiebant animam (7475). V. Omnes amici mei.
149 R. Pacifice loquebantur (7346). V. Ego autem cum michi.
150 R. Locuti sunt adversum me (7095). V. Et posuerunt adversum me.
151 R. Adiutor et protector meus (6036). V. Iniquos hodio habui.
152 R. Doceam iniquos vias tuas (6480). V. Domine labia mea aperies.

DOMINICA IN RAMIS PALMARUM /f. 80r/

153 R. In die qua invocavi te (6899). V. In die tribulacionis mee.
154 R. Fratres mei elongaverunt (6747). V. Dereliquerunt me.
155 R. Attende domine ad me (6137). V. Recordare quod steterim.
156 R. Conclusit vias meas (6306). V. Factus sum in derisu.
157 R. Noli esse michi domine (7219). V. Confundantur omnes.
158 R. Dominus mecum est (6521). V. Vidisti domine iniquitatem.
159 R. Dixerunt impii apud se (6464). V. Tanquam nugaces.
160 R. Viri impii dixerunt (7905). V. Et (*sic*) cogitaverunt.
161 R. Cum appropinquaret Ihesus. V. Turbe autem que precedebant.

FERIA V <IN COENA DOMINI> /f. 86v/

162 R. In monte Oliveti oravit (6916). V. Vigilate et orate.
163 R. Tristis est anima mea (7780). V. Ecce appropinquabit.
164 R. Ecce vidimus eum (6618). V. Vere languores nostros.
165 R. Amicus meus osculo (6083). V. Bonum erat ei.

[120] No tiene notación musical (f. 67v).

166 R. Unus ex discipulis meis (7809). V. Qui intingit mecum.
167 R. Eram quasi agnus innocens (6660). V. Omnes inimici mei.
168 R. Una hora non potuistis (7807). V. Qui dormitis surgite.
169 R. Seniores populi consilium (7636). V. Collegerunt ergo pontifices.
170 R. Ecce turba et qui vocabatur (6611). V. Accedens ad Iesum.

FERIA VI <IN PARASCEVE> /f. 91r/
171 R. <O>mnes amici mei (7313). V. Inter iniquos proiecerunt.
172 R. <V>inea mea electa (7887). V. Sepivi te et lapides.
173 R. Tanquam ad latronem (7748). V. Cunque iniecissent.
174 R. Animam meam dilectam (6101). V. Insurrexerunt in me.
175 R. Tradiderunt me in manus (7773). V. Alieni insurrexerunt.
176 R. Caligaverunt occuli mei (6261). V. O vos omnes qui transitis.
177 R. Ihesum tradidit impius (7035). V. Adduxerunt autem eum.
178 R. Tenebre facte sunt (7760). V. Cum enim accepisset acetum.
179 R. Velum templi scissum (7821). V. Petre <s>cisse sunt.

SA<B>BATO <SANCTO> /f. 94v/
180 R. Sepulto domino signatum est (7640). V. Accedentes principes.
181 R. Iherusalem luge et exue (7032). V. Deduc quasi torrentem.
182 R. Plange quasi virgo plebs (7387). V. Accingite vos sacerdotes.
183 R. Recessit pastor noster (7509). V. Destruxit quidem claustra.
184 R. O vos omnes qui transitis (7303). V. Attendite universi populi.
185 R. Ecce quomodo moritur (6605). V. ⌈Tanquam agnus⌋[121].
186 R. Estimatus sum cum descendentibus (6057). V. Posuerunt me.
187 R. Agnus dei Xpistus (6065). V. Luxtra sex qui iam.
188 R. Sicut ovis ad occisionem (7661). V. Tradidit in morte animam.
……

<DOMINICA RESURRECTIONIS> /f. 98r/
189 R. <Angelus domini descendit> (6093). V. <Et introeuntes in monu>mentum.
190 R. Angelus domini locutus est (6095). V. Iesum queritis.
191 R. Dum transisset sabatum (6565). V. Et valde mane una sabbatorum. Gloria.

FERIA II /f. 100r/
192 R. Maria Magdalena et altera (7128). V. Et valde mane una sabbatorum.
193 R. Tulerunt dominum meum (7797). V. Dum ergo fleret.
194 R. Et valde mane una sabbatorum (6676). V. Mulieres emerunt. Gloria.

[121] El copista ha olvidado el versículo que se ha añadido en el margen inferior (f. 96r).

FERIA III /f. 101v/
195 R. Congratulamini michi omnes (6323). V. Recedentibus discipulis.
196 R. Xpistus resurgens ex mortuis. V. Mortuus est enim.
197 R. Aeuia vespere autem sabbati. V. Et valde mane una sabbatorum.

FERIA IV /f. 103r/
198 R. Expurgate vetus fermentum (6699). V. Mortuus est enim.
199 R. Surgens Ihesus dominus (7734). V. Una e<r>go sabbatorum.
200 R. Surrexit pastor bonus (7742). V. Etenim pascha nostrum.

FERIA V /f. 104r/
201 R. Virtute magna reddebant (7907). V. Repleti quidem spiritu.
202 R. Isti sunt agni novelli (7012). V. In conspectu agni.
203 R. Ecce vicit leo de tribu (6616). V. Dignus est agnus.

FERIA VI /f. 105r/
204 R. *Tulerunt dominum* (7797).
205 R. *Congratulamini* (6323).
206 R. *Expurgate* (6699).

SAB<B>ATO /f. 105v/
207 R. Dignus es domine (6448). V. Fecisti enim nos deo.
208 R. De ore prudentis procedit (6396). V. Sapiencia requiescet.
209 R. *Et valde* (6676).

DOMINICA IN HOCTAVIS PASCE /f. 107v/
210 R. *Angelus domini* (6093).
211 R. *Angelus domini* (6095).
212 R. *Dum transisset* (6565).

FERIA II /f. 108r/
213 R. *Maria Magdalena* (7128).
214 R. *Tulerunt dominum* (7797).
215 R. *Et valde* (6676).

FERIA III /f. 108v/
216 R. *Congratulamini* (6323).

FERIA IV /f. 109r/
217 R. *Expurgate* (6699).

FERIA V /f. 109r/
218 R. *Virtute magna* (7907)[122].

[122] Íncipit sin notación musical.

FERIA VI /f. 109v/
R. *Tulerunt* (7797).

SAB<B>ATO /f. 109v/
R. {A}<*D*>*ignus es domine* (6448).

<DOMINICA III POST PASCHA> /f. 110r/[123]
R. <E>go sicut vitis fructificavi (6633). V. In me gracia omnis.
R. Audivi vocem in celo (6153). V. Et vox de trono exivit.
R. Au<divi vocem i>n celo (6152). V. Vidi angelum dei volantem.
R. Hostendit michi angelus (7344). V. Postquam audissem.
……

<IN DIE ASCENSIONIS> /f. 113v/
R. Post passionem suam (7403). V. Et conve<s>cens precepit.
R. Omnis pulcritudo (7320). V. A sumo celo egressio eius.
R. Exaltare domine (6681). V. Elevata est magnificencia tua.
R. Ascendens in altum (6121). V. Ascendit deus in iubilatione.
R. Ponis nubem ascensum (7392). V. Confessionem et decorem.
R. Non relinquam vos orphanos (7230). V. Ego rogabo patrem.
R. Ascendit deus in iubilacione (6123). V. <Ascendens Xpistus in altum.>
R. Non turbetur cor vestrum (7225). V. Ego rogabo patrem.
R. Viri galilei quid admiramini (7904). V. Cunque intuerentur. Gloria patri.
……

<DOMINICA IN PENTHECOSTES> /f. 118r/
R. Dum complerentur dies (6536). V. Dum ergo essent.
R. Repleti sunt omnes spiritu (7531). V. Loquebantur variis linguis.
R. Erant omnes apostoli. V. Dum ergo essent discipuli. Gloria patri.

FERIA II /f. 120v/
R. Spiritus sanctus replevit (7694). V. *Dum ergo essent*.
R. Iam non dicam vos servos (7030). V. Vos amici mei estis.
R. Non vos me elegistis (7233). V. Sicut misit me pater.

FERIA III /f. 121v/
R. Disciplinam et sapienciam (6460). V. Repentino namque sonitu.
R. Spiritus sanctus procedens (7693). V. Advenit ignis divinus.
R. Advenit ignis divinus (6053). V. Invenit eos concordes.

[123] El breviario ms. 31 (Tar_1) lo denomina *dominica prima post octauas* (f. 139r).

FERIA IV /f. 122v/
243 R. Apparuerunt apostoli (6110). V. Et ceperunt loqui.
244 R. Spiritus domini replevit (7690). V. Omnium est enim.
245 R. *Loquebantur* (7101 ?)

FERIA V /f. 123r/
246 R. *Repleti sunt* (7531).
247 R. *Spiritus sanctus* (7694).
248 R. *Iam non dicam vos* (7030).

FERIA VI /f. 123v/
249 R. *Non vos me* (7233).
250 R. *Disciplinam* (6460).
251 R. *Spiritus sanctus pro<cedens>* (7693).

SAB<B>ATO /f. 123v/
252 R. *Spiritus domini* (7690).
253 R. *Advenit ignis* (6053).
254 R. *Apparuerunt* (6110).

DOMINICA IN TRINITATE /f. 124v/
255 R. Benedicat nos deus (6240). V. Deus misereatur nostri.
256 R. Benedictus dominus deus (6249). V. Replebitur maiestate.
257 R. Quis deus magnus (7498). V. Notam fecisti in populis.
258 R. Magnus dominus et magna (7117). V. Magnus dominus et laudabilis.
259 R. Gloria patri genitoque (6777). V. Da gaudiorum premia.
260 R. Honor virtus et potestas (6870). V. Trinitati lux perhenis.
261 R. Sume trinitati simplici (7718). V. Prestet nobis graciam.
262 R. Benedicamus patrem (6239). V. Quoniam magnus est deus.
263 R. Benedictio et claritas. V. Benedicamus patrem. Gloria.
264 R. Oriens splendor lucis. V. Trinita<s> sancta et individua.

<DOMINICA II POST OCTAVAS PENTHECOSTES> /f. 129v/[124]
265 R. Deus omnium exauditor (6430). V. Dominus qui eripuit me.
266 R. Dominus qui eripuit me (6524). V. Ipse misit angelum suum.
267 R. Ego te tuli de domo (6636). V. Fecique tibi nomen.
268 R. Percussit Saul mille (7379). V. Nonne iste est David.
269 R. Planxit autem David (7389). V. Montes Gelboe nec ros.
270 R. Montes Gelboe nec ros (7176). V. Omnes montes qui estis.
271 R. Doleo super te frater (6487). V. Sicut mater unicum amat.
272 R. Recordare domine testamenti (7510). V. Ego sum qui peccavi.

[124] Esta rúbrica y las cuatro que siguen figuran en el ms. 31 (Tar_1, ff. 174r, 190v, 200r, 205v y 211r).

R. Peccavi super numerum (7372). V. Ne perdas me domine.
R. Preparate corda vestra (7425). V. Convertimini ad eum.
R. Exaudisti domine oracionem (6688). V. Domine qui custodis.
R. Audi domine imnum (6139). V. Respice domine de sanctuario.
R. Domine si conversus fuerit (6514). V. Si pecaverit ante populus.
R. Dixit autem David ad Gath (6467). V. Cumque extendisset angelus.

<DOMINICA X POST PENT. IN KALENDIS AUGUSTI> /f. 142v/
R. In principio deus antequam (6924). V. Quando preparabat celos.
R. Girum celi circuivi (6793). V. Ego in altissimis habitavi.
R. Emitte domine sapienciam (6657). V. Da michi domine sedium.
R. Da michi domine sedium (6387). V. Mitte illam a sede.
R. Super salutem et omnem (7727). V. Non conparavi illi.
R. Inicium sapiencie timor (6967). V. Dileccio illius custodia.
R. Verbum iniquum et dolosum (7841). V. Duo rogavi ne deneges.
R. Domine pater et deus (6503). V. Ne derelinquas me domine.
R. Ne derelinquas me domine (7204). V. Apprehende arma.
R. Magna enim sunt iudicia (7113). V. Transtulisti illos mare.
R. Que sunt in corde hominum (7457). V. Omnia enim corde.
R. Prebe fili cor tuum (7416). V. Attende fili mi sapienciam.
R. Audi fili mi disciplinam (6140). V. Liga enim in corde tuo.
R. Fili {tui} noli deficere (6734). V. Disciplinam domini fili mi.
R. Adversio parvulorum (6158). V. O viri ad vos clamato (*sic*).
R. Deum time et mandata (6416). V. Timentibus deum nichil deest. Gloria.

<DOMINICA XV POST PENT. IN KALENDIS SEPTEMBRIS> /f. 147r/
R. Si bona su<s>cepimus (7647). V. Nudus egressus sum.
R. Antequam comedam (6106). V. Ecce non est auxilium michi.
R. Quare detraxistis sermonibus (7463). V. Quod iustum est iudicate.
R. Induta est caro mea putredine (6956). V. Dies mei velocius.
R. Memento mei deus (7143). V. Cutis mea aruit et contracta.
R. Paucitas dierum meorum (7367). V. Manus tue fecerunt me.
R. Ne ab<s>condas me domine (7202). V. Eripe me in misericordia.
R. Quis michi tribuat (7501). V. Quis det ut veniat.
R. Nocte os meum perforator (7217). V. Nunc autem in memetipso.
R. Nunquid dominus supplantat (7244). V. Apprehende arma.
R. Scio domine quia morti (7629). V. Tu quidem gressus meos.
R. Versa est in luctu (7846). V. Cutis enim mea denigrata est.
R. Adesto dolori meo deus (6035). V. Interiora mea.
R. Nonne cognoscit deus (7235). V. Si declinavit gressus meos.
R. Qui consolabatur me recessit (7473). V. Fletum deduxerunt.
R. Auditu auris audivi te (6150). V. Scio quia omnia potes.
R. Utinam appenderentur (7813). V. Quasi arena maris.

<DOMINICA XVII POST KALENDAS SEPTEMBRIS> /f. 152r/

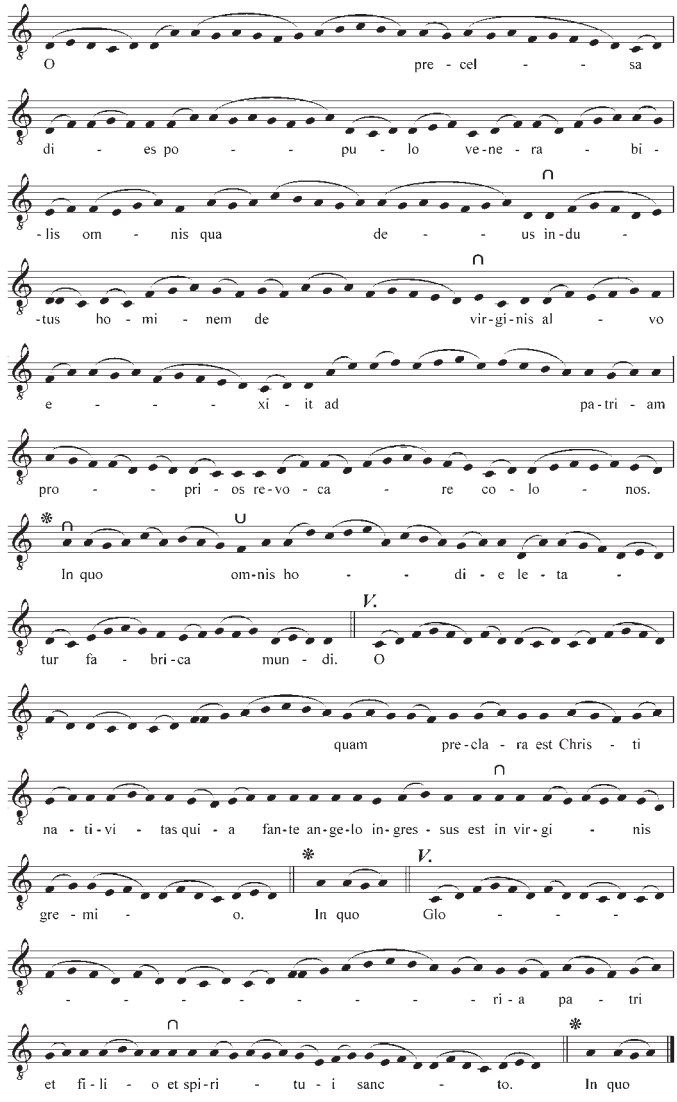
312 R. Peto domine ut de vinculo (7381). V. Omnia iudicia tua.
313 R. Omni tempore benedic (7317). V. Inquire ut facias.
314 R. Memor esto fili quoniam (7145). V. In mente habeto eum.
315 R. Suficiebat nobis paupertas (7717). V. Heu me ut quid.
316 R. Benedicite deum celi (6241). V. Ipsum benedicite et cantate.
317 R. Tenpus est ut revertar (7759). V. Confitemini ei coram.
318 R. Tribulationes civitatum (7779). V. Peccavimus cum patribus.
319 R. Nos alium deum nescimus (7237). V. Indulgenciam ei fusis.
320 R. Domine deus qui conteris (6492). V. Allide virtutem eorum.
321 R. Dominator domine celorum (6488). V. Tu domine cui humilium.
322 R. Vos qui in turribus (7913). V. Laudate dominum deum.
323 R. Laudate dominum deum (7078). V. Confitemini illi quoniam.
324 R. Benedixit te dominus (6253). V. Benedictus dominus qui creavit.
325 R. {O}<A>donay domine deus (6043). V. Benedictus es domine.
326 R. Domine rex omnipotens (6511). V. Exaudi oracionem nostram.
327 R. Da nobis domine locum (6389). V. Ne tradas domine sceptrum.
328 R. Spem in alterum numquam (7684). V. Domine deus celi.
329 R. Conforta me rex sanctorum (6319). V. Domine rex universe.
330 R. Memento mei deus in bonum (7142). V. Recordare [mei] domine rex.

<DOMINICA XIX IN KALENDIS OCTOBRIS> /f. 157r/

331 R. Adaperiat dominus cor (6028). V. Exaudiat dominus oraciones.
332 R. Exaudiat dominus oraciones (6687). V. Det vobis cor omnibus.
333 R. Congregati sunt inimici (6326). V. Disperge illos in virtute.
334 R. Impetum inimicorum (6886). V. Mementote mirabi<li>um.
335 R. Congregate sunt gentes (6324). V. Tu scis que cogitant.
336 R. Tua est potencia (7793). V. Creator omnium deus.
337 R. Refulsit sol in clipeis (7518). V. Erat enim exercitus.
338 R. Dixit Iudas Simoni fratri (6478). V. Accingimini et estote.
339 R. Ornaverunt faciem templi (7341). V. In himnis et confessionibus.
340 R. In himnis et confessionibus (6905). V. Ornaverunt faciem templi.
341 R. Hic est fratrum amator (6824). V. Vir iste in populo suo.
342 R. Tu domine universorum (7786). V. Qui regis Israel intende.
343 R. Disrunpam vincula (6461). V. Revertar ad Iherusalem.
344 R. Aperi celos tuos domine (6109). V. Afflige conprim<en>tes [nos].
.....

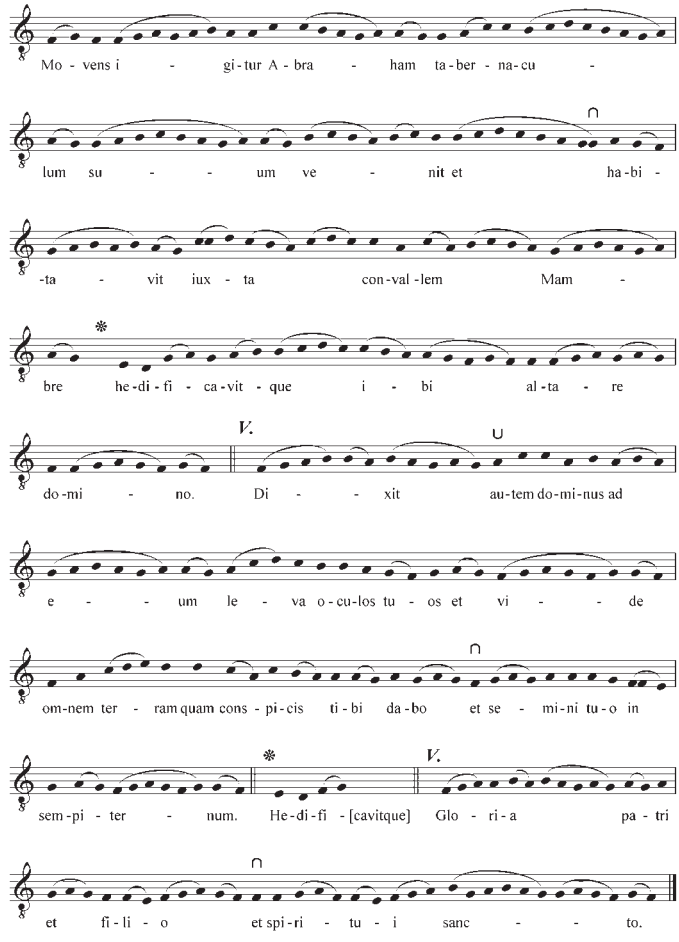
ANEXO 2. TRANSCRIPCIÓN MUSICAL[125]

Responsorio *O precelsa dies* (f. 8r, núm. 11)



[125] Grafías empleadas en los ejemplos musicales: ∪ neuma licuescente (*epiphonus*?); ∩ neuma licuescente (*cephalicus*?) ❋ *pressa*.

Responsorio *Movens igitur Abraham* (f. 39r, núm. 78)



Recibido: 24 de julio de 2015

Aceptado: 25 de agosto de 2015

IV. ADENDA

NASSARRE, 31
2015, pp. 243-253
ISSN: 0213-7305

Como colofón a la edición del presente número de *Nassarre*, los folios leídos por su actual director como respuesta a la entrega al mismo del Premio Fundación Uncastillo-2014, en la fecha del 11 de abril del mismo año en dicho lugar de la provincia de Zaragoza, "por su larga y fructífera trayectoria en la recuperación, investigación y difusión del patrimonio musical aragonés, como Fundador del Curso y Festival de Música Antigua de Daroca y de la Revista Aragonesa de Musicología *Nassarre*".

Revista *Nassarre*

In nomine Sanctae Mariae "desatanudos"

Pedro Calahorra Martínez

Señores

José Francisco García López, Director de la Fundación Uncastillo

José Manuel López Gómez, Coordinador de la Fundación Uncastillo

Con el permiso de la mesa.

Son tantas las horas, señoras y señores, amigos todos, los días, meses y años transcurridos desde que se inició la aventura musical y musicológica dentro de la Institución "Fernando el Católico" de la Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, a cuyos actuales directivos culturales de ambas entidades les debemos este encuentro en tan bello y singular espacio. Son tantos los eventos transcurridos desde allá por 1975 hasta nuestros días, bajo un punto de interés y centro de actividades, la desaparecida Sección de Música Antigua, continuada por la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, que intentar una sucinta historia del desarrollo de las actividades de ambas entidades musicales y musicológicas sería obra de titanes difícil de trasmitir y de digerir. Permitidme, pues, que intente entrar en el túnel del tiempo con una memoria amplia, con una interpretación estilizada, navegando por una

historia generosamente fabulada, que comprende eventos y personas, con un vasto sentido de agradecimiento por cuanto se nos permitió a muchos hacer y construir: un legado musical dentro de la historia actual aragonesa. Allá voy con el permiso de todos vosotros, amigos presentes.

Fue una época palatina muy intensa y fecunda. Con frecuencia era convocado por el rey Fernando *el Católico*, mi señor, otras veces por la reina Isabel, *la Católica*, mi señora. El motivo, por lo general, el mismo: evitar las desavenencias entre los maestros y cantores de sus respectivas capillas de música, la capilla aragonesa del rey aragonés, y la castellana de la reina castellana. Había quejas entre sus maestros y cantores, dado que, por desidia, existía el peligro de que desaparecieran las composiciones musicales que ellos habían compuesto con suma maestría para dichas capillas de música, y que tanto agrada escucharlas a sus majestades. Habían sido recogidas en un formidable códice, conocido por "manuscrito 2/3" de Tarazona. Su denominación "2/3" indicaba que estaba dividido en dos volúmenes: dado su peso, cada vez que el infantillo lo cogía para colocarlo en su sitio, en el facistol, infantillo y códice rodaban por el suelo, con deterioro continuado para el códice; al mismo tiempo que los enemigos de los archivos, los bichos bibliófagos, que por enemigos declarados del papel, se lo iban fagocitando. Contenía 115 composiciones de una veintena de maestros hispanos, los más destacados sin duda; composiciones que, casi en su totalidad, sólo las hallamos recogidas en este manuscrito polifónico. La alarma había llegado a sus majestades los Reyes Católicos, y me encargaron de la recuperación de tan singular y valioso códice. Puse en ello todo mi empeño, y contando con la preocupación fáctica de algunos colegas y amigos, con el trabajo artesanal y científico de las monjas cistercienses del monasterio cesaraugustano de Santa Lucía –hasta la Madre Abadesa se involucró en el asunto, y buscó personalmente la mejor piel del toro más bravío que hubo para su encuadernación–, hoy hallamos el códice espléndidamente restaurado y recuperado en el Archivo de la catedral de Tarazona. Hechas las reverencias protocolarias, presenté a los reyes Fernando e Isabel el resultado de su encargo. Examinándolo con atención, el rey Fernando preguntome: ¿Qué pensáis, muchacho, de que este códice pueda ser mejor, y más valioso que aquel de que tanto presumen en la catedral de Compostela y que llaman *"Codex calixtinus"*? A punto de responder, se me adelantó la reina Isabel, preguntándome, tan interesada ella: ¿Tal vez supera nuestro códice al del monasterio burgalés de sorores, que llaman *"Códice de las Huelgas"*? Respondiles que nunca señor o señora alguna tuvieron maestros cantores tan excelentes como los de sus reales capillas de música, las de mis señores, ni hubo músicas tan inspiradas como las que compusieron dichos maestros cantores para tan exquisitos señores como sus reyes.

Tras breve coloquio y a punto de concluir la breve audiencia, antes de mi última reverente inclinación de cabeza, gorra en mano, sentí que me cogían del brazo. Me requería de este modo el príncipe Juan, hermanastro del rey Fernando. Sorprendido, le escuché decir que lo habían nombrado arzobispo de la Sede Cesaraugustana y que ya se hallaba metido en obras y en cambios en su catedral. Y hacía mención de plantar un altar mayor digno de la misma, y a honra de nuestro Señor Jesucristo; lo que le obligaba a trasladar el coro de los clérigos regulares o canonicales de su ubicación actual, en torno al ábside mayor interno, al centro de la fábrica catedralicia, en su nave central; y que el motivo de solicitar mi colaboración era precisamente el de asimismo plantar un órgano nuevo en dicho coro que sirviera al canto en el oficio divino y en la misa, y se oyera con claridad en los procesionales tránsitos por las naves y por los claustros. Convinimos en reunirnos prontamente, una vez que le hube indicado que nadie mejor podía hacerse cargo de tal empeño que el organero Juan de Berdún, proveniente de aquel lugar y en el momento presente sonador de los órganos de dicha catedral de San Salvador; órganos incrustados entre la sillería del coro, que ahora dejaba de ser útil, y debían ser desalojados de su sitio. Mi señor, el arzobispo don Juan, el organero Johan de Berdún, y quien os lo cuenta, nos reunimos repetidas veces y comentábamos los trabajos del maestro de obra el moro Braym y de su hijo Juce de Albariel, que con sus obreros iban desmontando los órganos viejos; al mismo tiempo que recibían las órdenes del organista Johán de Berdún para la construcción de la hermosa y espléndida caja del órgano nuevo, a caballo entre columnas en un lateral del coro nuevo, aceptando en su diseño cuanto el gusto de casa regia del arzobispo le sugería; mientras el organero iba montando tres singulares y distintos órganos que acogía la nueva caja, mi señor, el arzobispo don Juan, encargóme de que tratara de concertar con los mejores pintores del momento la decoración de las puertas, grandes ellas, que había de cubrir externamente la cañutería de los órganos de su interior. Mucho se honraron los pintores elegidos como para manifestarnos su propósito de que dichas pinturas para tan singular espacio externo e interno de las grandes puertas de un órgano, fueran tan bellas y definitivas como las ricas pinturas de un delicado retablo.

Al final, la obra de tan espléndido instrumento, que todavía podemos contemplar en su mismo sitio inicial, costó más de lo que su Ilustrísima el arzobispo don Juan había calculado. Para poder acceder al pago de su coste dio un decreto –le costó firmarlo– por el que todo el clero de la catedral de La Seo, encabezado por él mismo, y seguido por el prior del cabildo, las dignidades, los simples canónigos, los beneficiados, los capellanes y demás servidores, habrían de aportar una cantidad de dinero, proporcional a la importancia de sus cargos, que cubriría en su total el coste del órgano. No

estoy autorizado a describir las clericales batallas internas motivadas por este decreto arzobispal. Pero sí tengo grabado en mi memoria el momento en el que el secretario particular del arzobispo, que no portaba en este momento mitra alguna, sino un rostro duro y señero, escribía al pie del decreto promulgado y no cumplido: "Fue revocada la anterior *litera mandati* por mí, Vicario General, debido a ciertas causas que me lo aconsejaron con certeza".

El arzobispo don Juan murió, y quiso ser sepultado en su catedral. Si nos situamos de frente al Altar Mayor, a la mano izquierda, muy cerca del presbiterio, en una oquedad funeraria a media altura está el sarcófago que acoge a mi señor. Él mismo eligió ese lugar porque deseaba que apenas sonase el órgano de su catedral, él lo sintiera. Y en verdad que, a mi ver, esto es lo que sucede al comenzar a sonar la redonda cañutería de su órgano: se siente dentro del sarcófago como un movimiento gozoso estremecido de los restos óseos de mi señor el arzobispo don Juan.

Esta historia tiene un gozoso apéndice: sin que el arzobispo, mi señor don Juan, lo supiera, el organero Juan de Berdún, artífice del órgano de la catedral, trasladó su taller de organería a la Insigne Parroquia de San Pablo de la misma ciudad de Zaragoza. Los parroquianos de esta tradicional parroquia zaragozana siempre fueron muy "echaos p'alante". Siempre quisieron emular en todo, en la fábrica y en las jocalias, y con esta perspectiva contemplamos aun hoy día su retablo de Forment; su rejado del coro, con la pulcra imaginería en las "misericordias" y las cresterías góticas de los asientos del mismo; y, cómo no, con su órgano, de talla menor, pero no menos hermosa, con un instrumento más limitado pero no menos sonoramente rico y variado que el de la catedral. Barrio de clérigos conventuales y de artesanos, siempre se gozaron en querer ser estimados como la segunda sede de Zaragoza.

Esta primera parada de nuestro periplo musical en la Insigne Iglesia Parroquial de San Pablo nos traslada totalmente de plano en este singular recorrido musical por tierras aragonesas que estamos desarrollando. En la pila bautismal de esta parroquia fueron bautizados dos de los grandes músicos que encabezan la historia de la música renacentista hispana y que tienen nombre propio en el elenco universal de músicos de su época: el organista y compositor Sebastián Aguilera de Heredia y el maestro de polifonistas Pedro Ruimonte. De familias originariamente artesanas, con talleres artesanales en el entramado de plazoletas, calles y callejas del barrio, sin embargo las musas los quisieron para sí y los coronaron con triunfales coronas de músicas. Por los eventos narrados hasta el momento, y conocedores de mis cortesanos atrevimientos, no se extrañarán, señoras y señores, de mi atrevi-

miento de unirme a los dos músicos, con la única excusa de que yo también fui "cristianado" en la misma pila bautismal en la que lo fueron ellos.

Desde joven mostró Aguilera de Heredia su inclinación por subir al banquillo del formidable órgano de su parroquia, del que fue tañedor sin título mientras realizaba sus estudios teológicos en los centros eclesiásticos de la ciudad. Un jovenzuelo, imberbe todavía, Pedro Ruimonte, cariñoso amigo de Aguilera, seguía fielmente, literalmente, los pasos del joven organista, muy pocos años mayor. Y cuando fue propicio el momento nos encaminábamos los tres a la capilla de San Martín, dentro del pie mismo de la esbelta torre de la catedral, con entrada por la capilla del Señor Santiago, el apóstol, desde el interior de la fábrica, lugar en que el maestro Melchor Robledo cumplía con su obligación de enseñar canto de órgano, polifónico, casi diariamente a los infantes de coro, los mozos de coro, cantores de la capilla, y también, por voluntad del prior, a cuantos desearan asistir a dichas clases. Cuántos recuerdos de aquellas idas y venidas por las callejuelas estrechas desde el popular barrio "del Gancho" a la plaza de la catedral. Cuántos ratos de charla atenta a veces, ocurrentes otras, cariñosas siempre, entre nosotros, novatos músicos, y el Maestro Robledo.

Pedro Calahorra, Infante del Pilar y La Seo de Zaragoza, en el centro de la segunda línea; en la línea superior a la izquierda Don Félix Castellot (Capellán de los Infantes), y Don Gregorio Arciniega (Maestro de Capilla) a la derecha.

Primero fue Sebastián que opositó al órgano de la catedral de Huesca, en el que desarrolló su valiosa obra para órgano, que prontamente, manteniendo la amistad, nos la enviaba, y nosotros prontamente también incluíamos en nuestros programas organísticos. A veces venía ex profeso a Zaragoza y se juntaba con nosotros y el maestro Melchor Robledo, sobre todo si se daba en La Seo algún evento relacionado con la Casa Real: matrimonios, bautizos, exequias, etcétera. Los arzobispos cesaraugustanos pertenecían a la Casa Real del rey don Fernando, mi Señor. En esos momentos nos juntábamos los cuatro tras el rejado del coro para mejor escuchar y ver a los cantores y músicos de la Capilla Real venida expresamente para tal acontecimiento. Luego comentábamos y escuchábamos atentos las observaciones que el maestro nos hacía sobre lo que habíamos escuchado y visto. Crecíamos.

Nuestro querido maestro Melchor Robledo murió. La ciudad se llenó de tristeza, no es una figura retórica, y nosotros más. Y pocos años más tarde Pedro Ruimonte será por poco tiempo maestro de la capilla de la catedral de Lérida. En el entretanto los príncipes, futuros gobernadores de los Países Bajos, el Archiduque Alberto e Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe segundo, fueron preparando el encargo de éste para hacerse cargo de la Gobernación de los Países Bajos, foco de constantes peleas, levantamientos, guerrillas y emboscadas por parte de los flamencos contra el supuesto invasor hispano. En Zaragoza estuvieron poco antes de hacerse con el cargo. Pudo intervenir, cómo no, el valido Duque de Lerma, Señor de Cifuentes, lugar originario de los padres de Pedro Ruimonte. También pudo valer loas recomendaciones de los notables zaragozanos, encargados de preparar parte de la casa de los futuros Gobernadores en Bruselas. El caso es que nos vimos preparando nuestro atillo, porque los príncipes Gobernadores habían elegido y nombrado a Pedro Ruimonte como Maestro de Capilla y de la Cámara de sus Altezas Serenísima en su Corte de Bruselas. Y cuando llegaron a Bruselas el Archiduque Alberto y la Infanta Isabel Clara Eugenia, llegamos nosotros con ellos, pero nuestro salvoconducto nos encubría como meros clérigos de su séquito, digo yo, por el atrevimiento de tal nombramiento y el malestar que podría producir entre los valiosísimos polifonistas flamencos, por fama esparcidos en las importantes capillas de música europeas. Y preparando nuestros aposentos en los palacios reales flamencos, me llegó otra vez una urgente requisitoria de mi señor, el rey Fernando, para que acudiera a su presencia, cuan presto fuere posible, para aclarar un billete con quejas de los siempre bien apreciados por afamados, los cantores de las capillas reales, la aragonesa del rey don Fernando, y de la castellana de la reina Isabel.

A mi encuentro con el rey Fernando, mi Señor encontrelo serio, nervioso, inquieto. Había recibido de altas instancias una queja de que él, mi Señor, Señor de España, de Nápoles y su Mediterráneo, y de media Europa, des-

cuidaba su atención y mecenazgo, tal vez distraído por los enfrentamientos hispanos y las guerras europeas, sobre las letras y las artes, de lo que tanto mi señor se gloriaba, y ahora se le menospreciaba. Extendiome un pergamino escrito y firmado, en nombre de otros muchos, por el afamado hombre de letras, poeta e historiador, Mateo Flecha. Me lo hizo leer en alta voz y así lo hice:

"¿Qué fue del papa León?
Los reyes y los señores ¿dó se fueron?
¿Qué fue de aquel galardón?
Las mercedes a cantores
¿qué se hicieron?
Rey Fernando, mayorazgo
de toda nuestra esperanza
¿tus favores dó están?

No me dejó leer más, pero conseguí que se sentara. Y mandé que le sirvieran una tila rosada de hierbas floreadas que le calmase y animase; y le rogué que me escuchara. Le hablé de que, lo mismo que en sus tercios había hombres de armas que lograban vencer trazos de batallas con heroico empeño de victoria, y que él bien conocía, yo podía hablarle de alféreces, capitanes, tropas de pica y alabarda y de gruesa caballería que luchaban victoriosamente en los amplios y arduos campos de batalla de las artes y las letras, de los que le acusaban falazmente de desentenderse, de no prestarles atención. Le hablé de hombres sobresalidos por sus hechos victoriosos en las peleas culturales, dentro de los gloriosos tercios que capitaneaba mi Señor, el rey Fernando, rigiendo con su nombre su zaragozana Institución "Fernando el Católico" precisamente. Le hable de José Luis González Uriol, de los primeros en aparecer en la refriega musical. Le acompañé como escudero suyo en una empresa que perdura ya cuarenta años: El Curso y Festival Internacional de Música Antigua de Daroca; le fui escudero fiel en sus intentos y logros de restauración de órganos en territorio aragonés; en los empeños de divulgar los valores músicos patrios y de darlos a conocer por los teclados de medio mundo. Amigo de amigos, Pepe Luis me llevó, papel tras papel, por todos los despachos provinciales y nacionales. Nuestros pasos, casi definitivos, por los pasillos de los ministerios de Cultura de Madrid, en busca de munición monetaria para nuestras batallas, concluían siempre en las mesas de una tradicional taberna/mesón de comidas madrileña, donde perdíamos la batalla de comer de nuestra independencia, vencidos por una tropa de

castizos camareros empeñados en que probáramos el codillo especialidad de la casa; y éramos fieramente vencidos.

De tierras enamoradizas, del Toboso de Doña Dulcinea, llegaba, con empuje borgoñés en su apellido, otro laborioso batallador por la cultura, las artes, las letras y las armas. Luis Prensa, cargado de ideas, palabras, libros y fuerte amistad. Pronto reunió tropa junto así, y formó amplia escuela de músicos medievales, revestidos de nobles pergaminos musicales. Testigo soy de su noble triunfo cuando levantó con notable esfuerzo belicoso la grande tapa de un calaje de sacristía y logró el valioso botín de siete cantorales gregorianos de los siglos XIV y XV, que confirmaban la remembranza medieval de la villa de Munébrega, en los aledaños del río Piedra, en el centro de una brillante historia de cardenales, obispos, capitaneados por el Gran Maestre y Capitán de cuanto ejércitos existieron, Don Juan Fernández de Heredia.

Por otros ámbitos se movía la ambición belicosa de un aguerrido joven intelectual, Álvaro Zaldívar, capaz de capitanear lances, al que ayudé a dar vida y traer a este mundo, como un logrado trofeo, a *NASSARRE. Revista aragonesa de Musicología*, de feliz andadura todavía.

Nuevas levas de valiosos peones culturales, se fueron incorporando al quehacer musical. Surgió, entre otros, notable en sus periplos musicales, Jesús Gonzalo, que pronto por su meritosas andanzas consiguió los títulos de "Alcaide de su torre. Ministro titular de ella, en el terruño libre de Torrero"; esto siempre, pero sobre todo "un poco antes de abril"; y, entre otros muchos títulos suyos, el de singular "amable hombre de mundo". Lo vemos avanzar triunfante en este empeño musical desde su cátedra de clave, con sus transcripciones de tecla aragonesa, sus conciertos y conferencias, la dirección de cursos sobre el órgano, y que muestra los trofeos valiosísimos de su colección de CD, auténticas conquistas sobre las batallas de las cañuterías de los órganos aragoneses; y el de la colección de libros sobre los variados "*organa musicales*"; trofeos que culminan con la vasta, amplia, generosa victoria en el campo de batalla de la investigación, de pesantes en oro páginas de su esfuerzo culminante en *La organería en la Provincia de Teruel*: una de sus victorias más soñadas y logradas en la investigación histórica sobre la técnica constructiva organística, y sobre la tipología humana de tañedores aragoneses de antaño.

Desde la retaguardia, esto es desde la Infantería, fue Infante de Coro de las Catedrales zaragozanas, pasa a valeroso alabardero de primera línea, como catedrático del Conservatorio Superior de Salamanca, Alberto Cebolla, especialmente motivado por el canto medieval gregoriano, exponente práctico del quehacer cultural de las cátedras salmanticenses, escudriñador

de los entresijos y pormenores de los gruesos o menudos cantorales catedralicios, embajador hispano ante los maestros medievalistas italianos.

Intenté continuar mi exposición y hablar al rey Fernando, mi Señor, de los grandes capitanes de sus tercios, y de sus valiosos alféreces que los movían, pero me cortó y me indicó que era muy conocedor, y a la par que agradecido, de los grandes capitanes que él sabía que disponían muy bien los tercios que llevaban su nombre en la Institución "Fernando el Católico" desde largo tiempo (ya se han sobrepasado las bodas de oro de su fundación y de los inicios de su presencia batalladora en las grandes lides de la Cultura). El rey Fernando, mi señor, me habló de la amplia y acogedora cobertura de don Fernando Solano; me recordó a don Ángel Canellas, gran investigador cultural y universitario; hízome memoria del aura poética de don Ildefonso Manuel Gil, cuya figura recordaba mostrando vigorosamente, como un trofeo, los siete kilos y medio de notas renacentistas que hacen sonar el facsímil de la formidable colección de *magnificats* del zaragozano maestro, antes citado, Sebastián Aguilera de Heredia, y de la manera excelente en que desarrolló el personal encargo que recibió de mi augusta persona, de presidir y regir el congreso internacional musicológico: *Concertus musicae et conventus musicorum, Melchior Robledo + 1586, in memoriam*; tuvo elogiosas palabras para don Guillermo Fatás, "Hombre –me dijo– de pies firmes que manaban seguridad, de amplio estómago para abordar todas las convergencias y divergencias en los amplios campos de la cultura; de pecho noble arriesgando sin temor a nadie; y con una espléndida cabeza en la que caben este mundo y los imaginables, todos juntos"; también tuvo palabras de elogio para don Gonzalo Borrás, embarcado en los temas del amplio mar de la cultura y navegando por los mil y un puntillosos temas del arte; me indicó, por último, que estaba al tanto de la formidable labor estratégica en los momento difíciles del hoy día, del actual Director, don Carlos Forcadel, para gobernar los tercios que llevan su nombre en su Institución zaragozana. Y, díjome también, que reconocía que gran parte de los éxitos artísticos belicosos culturales, de los mil y un lances en este campo de los capitanes de sus tercios que me había mencionado, eran debidos a la meritoria labor de los alféreces de dichos tercios, don Antonio Serrano Montalvo, allá por los mismos comienzos, y del actual gobernalle de la nave y excelente ejecutor de las lides culturales, don Álvaro Capalvo. Y que conocía a numerosos alabarderos de larga pica, otros bregados peones de la caballería que, con su trabajo bien hecho, y sin muestra alguna de cansancio en su labor, contribuyeron y contribuyen a los éxitos de la Institución que lleva su nombre, significativo gremial de su fama. Que para todos ellos tenía probados sentimientos de reconocimiento como a nobles y esforzados vasallos.

Pedro Calahorra en el Archivo de la Catedral de Jaca (década de 1970).

Viendo que el rey Fernando, mi señor, daba por concluida nuestra audiencia, me apresuré a preguntarle por sus espléndidas victorias en tierras catalanas, levantinas y granaínas, y sobre todo ese importante logro de plantar picas marciales, elegantes y bien bruñidas en cien logradas victorias en las aguas del Mediterráneo, del que se colocaba como vigía supremo desde las atalayas de Sicilia y Nápoles. Pero sobre todo el rey Fernando, mi señor, se interesó cuando le argüí si se había olvidado, con tan lejanas fronteras, de su tierra natal, la rica y señera tierra de las Cinco Villas que le viera nacer y crecer. Le pregunté si, por ejemplo, conocía las victorias, esforzadamente conseguidas por unos tercios de laboriosos soldados de la historia local, y del arte y valores, conocidos como Fundación Uncastillo. Le pregunté si, tanto tiempo ausente, no conocía los logros de notables restauraciones, hoy espléndidamente mostradas, de sus iglesias de los siglos XI y XII, la hermosa de Santa María, con su torre fortaleza enhiesta y siempre enfrentada a su hermana de Ejea de los Caballeros; la de San Martín de Tours convertida en memoria viva de la historia del lugar; la de San Juan, punto de encuentro para los peregrinos a Santiago de Compostela, de cuya presencia quedan valiosas muestras pictóricas; de igual manera que nos hablan de los templarios las venerables piedras de la iglesia de San Jorge. Si se perdiera por aquí,

le indiqué al Rey Fernando, mi señor, podría contemplar ese milagro, logrado con esfuerzo e ilusión, de convertir el pasado en piedras vivas, que hablan elocuentemente de las gentes de este lugar: reconvertir el legendario hospital en una activa lonja comercial, y convertirla en un lugar vivo, espléndido para la vida de todos los del lugar; si viniera, podría hablar con los hombres nobles de la judería, en el Barrionuevo que ocupan, como lo hiciera tantas veces en tantas transacciones comerciales en las que le sirvieron judíos de éste y de otros lugares; podría contemplar asimismo la recuperación de la historia romana de Uncastillo, dando brillo y esplendor a sus orígenes con la reconstrucción de los edificios de aquella ciudad y sobre todo contemplando el esfuerzo bélico de poner en pie los gigantes apoyos de su acueducto, que servía fresca agua a la ciudad romana y a las valiosas termas con que era enriquecida la misma; podría acercarse a los primitivos habitantes de esa tierra fértil de las Cinco Villas, contemplando las diversas y elocuentes necrópolis medievales. Pero sobre todo le emocionaría adentrarse en el castillo del rey Pedro IV. Castillo levantado sobre base morisca derrotada, y en el que emergen con aspecto de titanes sus dos torres: la del vigía y la del homenaje. El rey se iba animando conforme le hablaba de las gestas de la Fundación Uncastillo y me indicó que lo tendría en cuenta por si los avatares bélicos le proporcionaban el descanso de volver a su tierra natal y gozarse en ella. Díjele entonces al Rey Fernando, mi señor, que en las archivoltas de la portada lateral de la hermosa iglesia de Santa María estaban ya dispuestos todos sus súbditos para recibirlos: en la misma se agolpan ya los flautistas y los que suenan albogues, los danzantes y los acróbatas, las gentes alegres y festivas, que sólo esperan su presencia para explotar de alegría y contento. Pero como esto yo creía que iba para largo, y como conocía muy bien los sentimientos del rey Fernando, mi señor, le dije que me había atrevido a programar un homenaje a la Fundación Uncastillo, interpretando su regia voluntad, y que tenía para ello a unos valiosos hombres entresacados de sus lides culturales en su Institución zaragozana, un pequeño grupo de cantores agrupados bajo el gremial de Coro "Amigos del canto Gregoriano", dispuestos para la Sonora Salutatio –del rey y mía– a la Fundación Uncastillo por su espléndida labor de valoración, recuperación, conservación y muestra de los monumentos histórico-artísticos del lugar de Uncastillo (Zaragoza); y que por ello, siguiendo su regia voluntad, requería a mis amigos cantores que ocupasen su sitio y diesen cumplimiento a la dicha *Sonora Salutatio*[1].

Uncastillo (Zaragoza) 11 de abril de 2015

[1] Tras la lectura de este discurso el conjunto vocal Amigos del Canto Gregoriano interpretaron una serie de piezas del repertorio gregoriano.

INSTRUCCIONES A LOS COLABORADORES DE *NASSARRE* EN ORDEN A LA PRESENTACIÓN DE SUS TRABAJOS ORIGINALES

1. *Envío de texto original.* Por correo certificado o entrega en mano (registrada) será dirigido a:
NASSARRE, Institución Fernando el Católico.
Diputación Provincial.
50004 Zaragoza. España.
Y por correo electrónico a la siguiente dirección: nassarre.ifc@gmail.com

1.1. Los artículos se enviarán por duplicado, en papel y en soporte informático en programa Word, y precedidos por un folio en el que se haga constar: título del trabajo, nombre del autor (o autores), dirección, número de teléfono y correo electrónico (y de fax, si procede), situación académica o profesional y nombre de la institución académica a que pertenece, si es el caso.

2. *Aceptación del envío para su publicación.* Tras la evaluación por pares de especialistas externos (*peer to peer review*), el Consejo editorial de *Nassarre* se pronunciará sobre la edición de los artículos (en el formato y fecha adecuados), estableciéndose un periodo máximo de seis meses desde su recepción para contestar sobre su admisión.

2.1. En caso de no ser admitido o de ser recomendada su modificación, el original será devuelto por correo certificado o puesto a disposición del autor en el domicilio de la Institución "Fernando el Católico".

3. *Condiciones formales del original:*

3.1. *Lengua.* Preferentemente en español, el texto original podrá asimismo ser recibido en alemán, catalán, francés, inglés e italiano.

3.2. *Incidencia en la difusión.* Todo original propuesto para ser editado en *Nassarre* tendrá la condición de inédito, salvo que su publicación anterior lo haya sido en otra lengua y fecha que no preceda en más de seis meses a la del envío o entrega a *Nassarre*.

3.3. *Extensión del original.* No sobrepasará los 40 folios DIN-A4 a doble espacio y por una sola cara, con tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 (10 para las notas al pie) y con márgenes globales de 2,5 a 3 cm.

3.3.1. En caso de que el artículo supere dicha extensión, el Consejo editorial de *Nassarre* se reserva el derecho de publicarlo fraccionado en sucesivos números.

3.3.2. Los originales irán acompañados de un resumen, en español e inglés, que no sobrepasará las 200 palabras, e irá acompañado de 3 o 5 palabras claves, también en ambos idiomas.

3.4. La descripción bibliográfica se redactará según esta normativa:

3.4.1. *Publicaciones monográficas* (libros).

Autor (apellidos en versalitas, nombre completo en minúsculas o sus iniciales) seguido de dos puntos: título completo de la obra (en cursiva), seguido de coma, ciudad o ciudades de publicación (en español, con "y" si son dos), editorial, año de publicación, página/s (p./pp., con "y" si son varias, utilizando números completos y no secuencias abreviadas). Por ejemplo:

> KNIGHTON, Tess: *Música y músicos en la Corte de Fernando el Católico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 145-161.

3.4.2. *Publicaciones seriadas* (revistas).

Autor (apellidos en versalitas, con nombre completo en minúsculas o sus iniciales) seguido de dos puntos: título (entre comillas), nombre de la revista (en cursiva) tras "en", número de la revista y año de publicación (entre paréntesis), página/s (p./pp.; números completos). Por ejemplo:

> OTAOLA, Paloma: "La división del tono en la vihuela según Bermudo", en *Nassarre*, XIII, 1-2 (1997), pp. 147-162.

3.4.3. Cuando se haga referencia a un libro o artículo que ya ha aparecido en una nota anterior, se adoptará la forma resumida siguiente:

Autor (sólo apellido/s) seguido de coma, íncipit del título (en cursiva para monografías, y entre comillas en el caso de los artículos), p./pp. Si se trata de la misma obra citada en la nota precedente, se utilizará *ibidem*. Por ejemplo:

> KNIGHTON, *Música y músicos*, p. 148.
> *Ibidem*, pp. 159-162.

3.4.4. *Publicaciones colectivas*.

Se pondrá antes del título del libro el nombre del/os director/es o coordinador/es con esta referencia abreviada entre paréntesis: (dir./dirs.), (ed./eds.) o (coord./coords.), y añadiendo "en". Por ejemplo:

> MORTE, Carmen: "Del Gótico al Renacimiento en los retablos de pintura aragonesa durante el Reinado de Fernando el Católico", en LACARRA, M.ª del C. (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2007, pp. 335-372.

3.4.5. Cuando el título citado tenga más de dos o tres autores y no se desee mencionar a todos, se preferirá la fórmula "y otros". Por ejemplo:

> CALAHORRA, Pedro y otros: *Iconografía musical del Románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 40.

3.4.6. Cuando se hagan varias referencias bibliográficas seguidas en una misma cita, se separarán por punto y coma.

3.5. Otras fórmulas y abreviaturas: cap./caps. (capítulo/capítulos); coord. (coordinador); ed. (edición/editor); fig./figs. (figura/figuras); f./ff. (folio/folios); ibídem (ib.); lám./láms. (lámina/láminas); núm./núms. (número/números); t./tt. (tomo/tomos); véase/véanse; vol./vols. (volumen/volúmenes).

3.6. Los artículos podrán llevar ejemplos musicales, fotografías, mapas, cuadros, gráficas, etc. Estos materiales también se presentarán en soporte informático (indicando el formato), numerados y con el correspondiente pie o leyenda para su identificación. Asimismo se indicará el lugar preferible para su publicación.

4. Sobre las pruebas de imprenta (remitidas al autor) no se admiten otras alteraciones que las advertencias de *errata*, para su corrección.

5. *Transcripción de documentos manuscritos:*

5.1. *Criterio fundamental*. Mantener lo más rigurosamente posible la ortografía del documento original.

5.2. *Normas elementales*. En la documentación manuscrita se constata la falta de normas fijas de escritura, por lo que para una lectura más comprensible de los documentos, se indican unas normas elementales para su transcripción. Son las siguientes:

5.2.1. Deberán respetarse:

Las *ç*; las incorrecciones ortográficas por omisión o inclusión de letras; uso indebido de letras, *b* por *v* o *p*, etc.; las contracciones de palabras: *desto*, *daquell*, etc. Se corregirán con apóstrofo en nombre propios: d'Estela, etc.

5.2.2. Deberán corregirse:

Resolviéndolas, las abreviaturas y siglas, sin señalar las letras suplidas.

5.2.3. Se usará ortografía moderna:

En acentuaciones solamente cuando su falta pueda producir confusión; modificando la puntuación cuando sea necesario para facilitar la lectura e inteligencia del texto; en la separación de palabras; en el uso de mayúsculas y minúsculas; usando minúscula para los títulos, dignidades y atributos: rey, santo, arcediano, etc.

5.2.4. Se usará:

u y *v* según ortografía moderna y su valor fonético; *y* e *i* con valor vocal, se sustituyen por *i*; en latín se pondrá *i* o *I* por *j* o *J*; *rr* y *ss*, iniciales, se simplificarán; letras dobles en medio de palabras, se respetarán; *recto* y *verso* se señalan con *r*. y *v*., respectivamente.

EDICIONES MUSICALES
DE LA
INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
(EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA)
(Coordinador: Pedro Calahorra Martínez)

ÚLTIMAS PUBLICACIONES

Colección **ESTUDIOS**

La penitencia pública en códices medievales aragoneses. Autor: José Estarán Molinero, Zaragoza, 2015, 251 pp., 17 x 24 cm.

Colección **OBRAS COMPLETAS**

Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847). Completas á 4 con ripieno á pequeña orquesta. Revisión y edición: Tomás Garrido, Zaragoza, 2015, 157 pp., 23 x 31,5 cm.

Colección **ÓRGANOS HISTÓRICOS EN ARAGÓN** (Director: Jesús Gonzalo López)

El ángel dormido. Música contemporánea para órgano ibérico. Órgano de la Iglesia Parroquial de Santa María de Ateca (Zaragoza), construido por Fernando Molero entre 1799 y 1802. Organista, Roberto Fresco Lozano. Zaragoza, 2015, 1 CD, 30 pp. 14x13 cm. Vol. XVI.

BIBLIOTECA VIRTUAL
DE LA
INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO,
FONDOS DE MÚSICA
(EXCMA. DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA)
http://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca

Revista NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología.

Núms.: XXI (2005), XXII (2006), 23 (2007), 24 (2008), 25 (2009), 26 (2010), 27 (2011), 28 (2012), 29 (2013), 30 (2014)

Índices de todos los números: http://ifc.dpz.es/publicaciones/periodica/id/9

Colección ACTAS DE LAS JORNADAS DE CANTO GREGORIANO (Coordinación: Luis Prensa Villegas y Pedro Calahorra Martínez)

I Jornadas de Canto Gregoriano. (Zaragoza, 4-13 de noviembre de 1996), 1997.

II Jornadas de Canto Gregoriano. Tropos, secuencias, teatro litúrgico medieval (Zaragoza, 3-12 de noviembre de 1997), 1998.

III Jornadas de Canto Gregoriano. Scriptoria *y códices aragoneses,* (Zaragoza, 3-13 de noviembre de 1998), 1999.

IV Jornadas de Canto Gregoriano. Los Monasterios Aragoneses, (Zaragoza, 3-10 de noviembre de 1999), 2000.

V Jornadas de Canto Gregoriano. En torno al canto de los solistas y de los himnos, (Zaragoza, 3-10 de noviembre de 2001), 2001.

VI Jornadas de Canto Gregoriano. El Canto gregoriano y otras monodias medievales, (Zaragoza, 5-11 de noviembre de 2001); y *VII Jornadas de Canto Gregoriano. De la monofonía a la polifonía,* (Zaragoza, 11-17 de noviembre de 2002), 2003.

VIII Jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y las habitaron, (Zaragoza, 10-16 de noviembre de 2003), 2004.

IX Jornadas de Canto Gregoriano. Antiphonarium de sanctis. Los santos aragoneses medievales: sus imágenes, sus historias, sus músicas, (Zaragoza, 15-21 de noviembre de 2004); y *X Jornadas de Canto Gregoriano. De nuevo con los mozárabes. Sus beatos y sus códices, sus melodías, y su herencia en códices gregorianos,* (Zaragoza, 14-18 de noviembre de 2005), 2006.

XI Jornadas de Canto Gregoriano. De la monodia a la polifonía. De los neumas gregorianos a los atriles de las orquestas, (Zaragoza, 13-19 de noviembre de 2006); y *XII Jornadas de Canto Gregoriano, Pervivencia de la tradición monástica en el pueblo. Cómo el pueblo sintió, cantó y entendió lo que los monjes vivieron, cantaron y platicaron en su monasterio* (Zaragoza, 14-28 de noviembre de 2007), 2008.

*XIII Jornadas de Canto Gregoriano. Música en la Hispania romana, visigoda y medieval. Más allá del atrio de la iglesia y de la cerca del monasterio, (*Zaragoza, 12-26 de noviembre de 2008); y *XIV Jornadas de Canto gregoriano. Los monasterios, senderos de vida,* (Zaragoza, 11 - 25 de noviembre de 2009), 2010.

XV Jornadas de Canto Gregoriano. El libro litúrgico: del scriptorium a la imprenta, (Zaragoza, 13-22 de diciembre de 2010); y *XVI Jornadas de Canto Gregoriano. La implantación en Aragón, en el siglo XII, del rito romano y del canto gregoriano*, (Zaragoza, 2-16 de noviembre de 2011), 2012.

Colección **CUADERNOS DE DAROCA**

How to Play the vihuela according to Juan Bermuda. John Griffiths. [Traducción inglesa del estudio introductorio de dicho autor en *Tañer vihuela según Juan Bermudo. Polifonía vocal y tablaturas instrumentales*, 2004.]

Colección **DOCUMENTACIÓN MUSICOLÓGICA ARAGONESA**

Actos Comunes de los Jurados, capítulo y Consejo de la Ciudad de Zaragoza (1440-1496). Recopilación y transcripción de Javier Cisneros Coarasa, Zaragoza, 1986.

Actos Comunes de los Jurados de Zaragoza(1500-1672). Pedro Calahorra (coordinador), Zaragoza, 2000.

Colección **ESTUDIOS**

Historia de la Música en Aragón. Siglos I-XVII. Pedro Calahorra Martínez, 1977.

La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. I. Organistas, organeros y órganos. Pedro Calahorra Martínez, 1977.

La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II. Polifonistas y Ministriles. Pedro Calahorra Martínez, 1978.

La penitencia pública en códices medievales aragoneses. José Estarán Molinero, 2015.

Colección **MONUMENTA MONODICA ARAGONENSIA** (Director: Luis Prensa Villegas)

El manuscrito Munébrega I (S. XIII-XIV). Un testimonio aragonés de la cultura litúrgico-musical de los siglos XIII-XIV en el contexto europeo. Estudio de Luis Prensa Villegas, 2005. Vol. I.

*Fragmentos litúrgico-musicales (siglos XIII-XVI) del Archivo Histórico Notarial de Daroca (Zaragoza).*Estudio-Fichas-Imágenes. Pedro Calahorra (coordinador), 2011. Vol. II.

Colección **POLIFONÍA ARAGONESA**

Pedro Ruimonte (1565-1627). Lamentationes Hieremiae Prophetae sex vocum. Edición de Joan Izquierdo y Anna Margules, 2006. Vol. XIV.

Colección **TECLA ARAGONESA**

*Nicolás Ledesma (*1791; +1883). Obra completa para tecla. Vol. I. Obras para piano u órgano. Vol. II. Obras para piano – Obras para órgano.* Edición crítica de Antonio Ezquerro Esteban, 2012.

VARIA

Marcha del General Palafox, Peter Weldon (felicitación 2008). Dirección de Jesús Gonzalo López

INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza España, 2.
50071 Zaragoza (España)

NASSARRE. Revista Aragonesa de Musicología
Acuerdo de intercambio

Área:	Musicología e Historia de la Música
Director:	Pedro Calahorra Martínez
Año de fundación:	1985
Periodicidad:	Anual
Formato:	17 x 24 cm
Editor:	Institución Fernando el Católico
	Zaragoza (Spain)
	ISSN 0213-7305
	78(760.22)
Sigla internacional propuesta:	NASS
Intercambio de Publicaciones:	Tels.: [34] 976 288 878 / 79
E-mail:	nassarre.ifc@gmail.com * http:// ifc.dpz.es

Correspondencia: Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza, Intercambio de Revistas. Plaza de España n.º 2. 50071 Zaragoza (Spain). **Rogamos lo cumplimenten y remitan a esta dirección.**

Revista o colección: _____

I.S.S.N o I.S.B.N. _____ Periodicidad: _____

Materia: _____ Formato: _____

Entidad: _____

Dirección: _____

_____

C.P. _____ Ciudad: _____ País: _____

Teléfono: _____ Fax: _____

Referencia: _____ E-mail: _____

Fecha Firma

Fdo.:

Institución Fernando el Católico
Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2
50071 Zaragoza (España)

Tels.: [34] 976 28 88 78/79
E-mail: ventas@ifc.dpz.es
http://ifc.dpz.es

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN A PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE LA IFC

- ☐ Anuario Aragonés de Gobierno Local
- ☐ Archivo de Filología Aragonesa
- ☐ Caesaraugusta
- ☐ Ciencia Forense
- ☐ Emblemata
- ☐ Ius Fugit
- ☐ Jerónimo Zurita, Revista de Historia
- ☐ Nassarre
- ☐ Palaeohispánica
- ☐ Revista de Derecho Civil Aragonés

DATOS PERSONALES DE ENVÍO

D./Dña./Entidad: .....

NIF/CIF: .....

Domicilio: .....

Código Postal: ..... Ciudad: .....

Provincia/País: ..... Teléfono: .....

E-mail: .....

Forma de pago: Domiciliación bancaria

Titular de la cuenta: .....

Banco/Caja: .....

Agencia: .....

Domicilio: .....

Población: .....

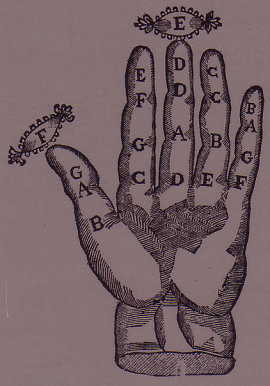
CP: ..... Provincia/País: .....

IBAN	Internacional				Entidad				Oficina				DC		Número de cuenta o libreta									

Ruego se sirvan aceptar con cargo a nuestra cuenta corriente las facturas presentadas por Institución Fernando el Católico (CIF: P5090001H) a cambio de la entrega domiciliaria de los próximos números que reciba y hasta nueva orden, todo ello con un descuento del 25% sobre precio de venta al público.

Firma:

9 770213 730506 31



INSTITUCIÓN
FERNANDO
EL CATÓLICO

DIPUTACIÓN DE ZARAGOZA