

IDEAS PARA DESARROLLAR: CUESTIONES EN TORNO  
A LA FORMACIÓN DE LOS ARCHIVOS MUSICALES  
ECLESIASTICOS EN ESPAÑA<sup>1</sup>.

■  
Antonio Ezquerro Esteban

Redacción Central RISM-España • Dpto. de Musicología, Barcelona  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

**El proceso de la música sacra como componente de la liturgia:  
de la "tradición", a la conformación de archivos musicales. El  
archivo como proceso de desarrollo**

Con la aparición de las primeras catedrales en el período medieval, éstas hubieron de dotarse de todos los objetos de culto necesarios, entre los que también se contaban los libros de cantollano para cubrir musicalmente la liturgia. Desde entonces, y por una tradición ininterrumpida de la Iglesia, se fueron conservando y acumulando tales materiales<sup>2</sup>.

Desde finales del siglo XVI-comienzos del XVII<sup>3</sup>, con el auge de la polifonía y el considerable incremento de la documentación musical, se plantea a las catedrales peninsulares la constitución de nuevos

archivos de música, en muchos casos, separados de los archivos de carácter general por sus características especiales. Por otra parte, la acumulación paulatina de los fondos repertoriales que producen las catedrales, se empareja con un cambio de *función*, que se va a producir de forma vertiginosa.

Merced a esta acumulación progresiva de las fuentes musicales que se producen, comienza asimismo a plantearse (sobre todo en los centros importantes de actividad) el problema de la *propiedad* de los documentos<sup>4</sup>, en varios niveles:

1) una *propiedad física, material*; y

2) una *propiedad intelectual*, que originará el que se planteen temas como el derecho de copia y/o reproducción, u otros, en los que se mezclan ya ambos niveles citados, como p. ej. sucede en el caso de la jurisdicción de la catedral que “encarga” unas obras (comitente), frente al maestro (comisionado), que se lleva consigo en ocasiones las obras que ha compuesto anteriormente a un nuevo destino catedralicio, el cual puede pretender también en ocasiones dichas obras, etc.

Según todo parece indicar —por lo que vamos conociendo de diferentes catedrales españolas—, poco a poco, el vacío legal se irá subsanando, localmente, conforme se sucedan incidentes al respecto, que obligarán a las catedrales a fijar sus derechos frente a terceros. Tendríamos hasta aquí una formación de archivos *por acumulación* de materiales.

En cuanto a la nueva «*función*» externa de la música, si a lo largo del siglo XVI (tiempo de constitución de la gran mayoría de las capillas de música catedralicias hispanas), la música eclesiástica peninsular se presentaba fundamentalmente en grandes libros de coro manuscritos, unos pocos libros y libretes impresos —en buena parte concebidos como “regalo” para eruditos, bibliófilos e instituciones—, y una cantidad de música —poco relevante porcentualmente hablando— «a papeles», i.e., en hojas sueltas y/o cuadernillos para cada uno de los ejecutantes músicos, a partir del siglo XVII la situación va a cambiar considerablemente, al presentarse ya la gran mayoría del nuevo repertorio sobre formato papel, manuscrito, y en partichelas,

con una *función eminentemente práctica*, puesto que la obligación de muchos centros a que sus maestros de capilla compusieran obras nuevas cada año, fundamentalmente para regocijar las festividades más destacadas del calendario religioso (Navidad, Epifanía y el Corpus Christi, así como, en cada catedral, el patrón de su ciudad o de la propia iglesia), llevó a emplear para su presentación física, y de cara al público, una especie de carácter “desechable” o, como se diría hoy día, a componer una *música “de usar y tirar”*<sup>5</sup>. En definitiva, una situación cercana a lo que también sucedió con la arquitectura hispana de la época, la cual —en un tiempo francamente malo para la economía y acuciado por sucesivas bancarrotas—, no podía disponer de unos mínimos fondos para costear los materiales de grandes empresas constructivas<sup>6</sup>. Contamos pues, desde el punto de vista musical, con otro elemento a considerar: al emplear materiales de baja calidad para anotar las composiciones (papel de poco grosor o resistencia a la rotura, tintas con demasiado aglutinante, etc.), su conservación a lo largo de los siglos se ha visto más perjudicada por los numerosos factores externos que pudieran haberle afectado (humedad, moho, fuego, roedores, rotura por rasgado...). Por otra parte, parece lógico pensar que la utilización de materiales “fungibles” para la copia musical vino ocasionada por la nueva función a que se destinaba la música<sup>7</sup>. La conservación de materiales musicales parece que, de este modo, habría sufrido un lento proceso, que iría desde el mero almacenamiento de materiales por parte de los cabildos —cuando se hacía sólo música del momento— (es decir, una propiedad material que aumentaba por simple acumulación), hasta un muy posterior interés de carácter ya más utilitario (para estudiar modelos compositivos precedentes o incluso interpretarlos en las propias catedrales, siguiendo el tradicional esquema de “jerarquía y modelo”)<sup>8</sup>.

Por otra parte, tenemos constancia de que muchas de las nuevas obras “a papeles”, y aun otras de mayor relevancia, se ensayaban únicamente dos o tres días (v.g., en Zaragoza, el símbolo “Quicumque” de Urbán de Vargas —†1656—<sup>9</sup>, y otros muchos villancicos), y una vez ejecutadas, en muchas ocasiones, nunca más volverían a escucharse, esperando ya los fieles nuevas composiciones. En este sentido, tendría mucha más importancia para la época su carácter de

*música como espectáculo* u ornamentación para las funciones religiosas (grandes obras policorales, impresos con los textos que se reparaban en bandejas de plata, acumulación extrema de fieles los días señalados para escuchar las series completas de villancicos de maitines, que incluían piezas de “negros”, juegos de cañas, etc.), que de “música”, entendida ésta como lenguaje o modo de ser y expresarse del hombre. A veces, incluso, algunas obras nunca llegaron a interpretarse, respondiendo únicamente a la obligación contractual de los compositores que las realizaban<sup>10</sup>. Esta nueva situación, llevó a que las composiciones se les otorgara un *carácter efímero* del que antes carecían, con vistas a cubrir factores tales como la demanda social, que fluctuaba frente a las nuevas corrientes y modas.

Esta nueva situación dio lugar también a una más fácil y barata (por razones de cercanía, copia, etc.) *circulación de composiciones*, que en muchas ocasiones se intercambiaban entre los propios maestros de capilla<sup>11</sup>. Con lo cual, en definitiva, a lo largo de los años, las grandes catedrales se vieron con una cantidad ingente de composiciones y *papeles* de música (que generalmente ya no se volvían a interpretar, o al menos lo hacían muy esporádicamente y en casos muy aislados y contados), con los que no se sabía qué hacer, pero que, poco a poco, iban desapareciendo, por diferentes razones, así como por no estar aún debidamente legislados por los cabildos. Fue así, como, en el caso de Zaragoza, el archivo de música de La Seo inició en 1653 una nueva etapa, planteada a raíz de un problema de jurisdicción sobre las composiciones del maestro Fray Manuel Correa, entonces recientemente fallecido<sup>12</sup>.

### **Un factor del momento: el auge del coleccionismo (con especial atención a las colecciones reales y el caso de Felipe IV). ¿Un posible paralelismo con la formación de los archivos musicales?**

Al menos como hipótesis de trabajo, da la impresión de que cabría poner en relación la nueva forma de acercamiento al fenómeno musical a través de sus documentos —y su conservación “por acu-

mulación”— que se produce durante el Renacimiento, con otro interesante fenómeno coetáneo: el «coleccionismo», un tema interesante y hasta ahora apenas abordado por la investigación desde el punto de vista de la formación de los archivos musicales.

Es de sobras conocido que el fenómeno del *coleccionismo* cobra gran fuerza desde el punto de vista artístico en toda Europa durante el siglo XVI, potenciándose aún más en el Seiscentos. Sucede sobre todo en el ámbito de las capillas reales, aunque como fenómeno de la época, y dado que las cortes monárquicas o principescas constituían el modelo social a imitar, incluso para la Iglesia, parece lógico pensar que este fenómeno debió influir en la formación de los archivos de música catedralicios (y si esta hipótesis no se acepta en tanto en cuanto no se demuestre, sí se aceptará, al menos el, “o viceversa”).

Como indican Víctor Nieto y Fernando Checa, “la concepción del arte como instrumento de prestigio social hace que esta aristocracia [la ascendente en toda Europa durante el Renacimiento] empiece a preocuparse por formar una *colección* de objetos artísticos. El coleccionismo es un capítulo de la historia del gusto aún no estudiado suficientemente, pese a aportaciones importantes [en el terreno del arte, que no de la música] como las de Schlosser en el Manierismo y Haskell en el Barroco”<sup>13</sup>.

Estos mismos autores nos amplían el panorama, siempre desde el punto de vista artístico, de manera que podemos adentrarnos en la importancia que el «coleccionismo» llegó a alcanzar en la vida y en la sociedad de la época: pese a algunos ejemplos que aparecen ya en el siglo XV, “es en el siglo XVI cuando la preocupación por el coleccionismo se hace obsesiva. Los Papas destinan una parte del Belvedere a museo de escultura antigua. [...] Las esculturas clásicas serán ahora una de las principales metas a conseguir. Una de las principales coleccionistas del momento, Isabel d’Este, hizo de su corte en Mantua uno de los principales centros culturales del momento. En su correspondencia, fundamental para conocer la psicología del coleccionista y los gustos aristocráticos del momento, habla de «nuestro deseo de cosas antiguas» demostrando esta inclinación tan propia del gusto de la época. De igual forma *se coleccionaban obras*

de arte del momento. Los Papas e Isabel d'Este lo hacían; pero es la sociedad véneta una de las más preocupadas por este tipo de coleccionismo”<sup>14</sup>.

Es en este sentido en el que se van a conformar ahora, primeramente en Italia, en las casas de determinados «humanistas» (recordemos p. ej. el caso de Leonardo da Vinci), colecciones “integrales” que intentan “resumir” en el espacio reducido de la vivienda y su terreno colindante, todo el mundo exterior natural (animales exóticos, jardines...) y artificial (museos de artefactos de todo tipo, como p. ej. restos arqueológicos, monedas, instrumentos musicales, etc.)<sup>15</sup>.

Y, sólo un inciso, para llamar la atención acerca de que acabamos de ver cómo los propios Papas —el mayor y mejor modelo posible para los eclesiásticos españoles— eran buenos “coleccionistas” en su casa. La visión anterior todavía se explicita algo más en un estudio del mismo F. Checa y de J. M. Morán:

“Uno de los problemas en donde se observa con mayor claridad el cambio de mentalidad entre el Manierismo y el Barroco es en el valor que la colección artística y el mecenazgo adquieren en su relación con el entorno cultural y con los mismos artistas. Durante el Renacimiento y el Manierismo, la posesión de obras de arte se concebía fundamentalmente como *instrumento de prestigio*. Se trata de pequeños gabinetes o de amplias reuniones de objetos, que reflejan el concepto científico de fines del siglo XVI. [...] Los museos dejan de ser colecciones centradas en exclusiva en los objetos artísticos, para convertirse en verdaderas «cámaras de maravillas», donde junto a los «artificialia» no dejan de aparecer los «naturalia» como elemento característico”<sup>16</sup>.

Hasta aquí, hemos visto el ejemplo del papado coleccionista de piezas artísticas, y aun el del propio Felipe II, que levanta los jardines de Aranjuez y los convierte en un botánico y pequeño zoológico. Pero aún contamos con ejemplos más “cercanos” en la pirámide social al estamento representado por los capitulares eclesiásticos, que

eran al fin y al cabo quienes podían disponer acerca de sus propios archivos y colecciones bibliográficas y documentales:

“Uno de los casos más curiosos, y a la vez menos conocidos, de la pervivencia de este coleccionismo ecléctico en el siglo XVII, y que puede servirnos como modelo de museo en el momento del tránsito del Manierismo al Barroco, es el que en Huesca creó Juan Vincencio de Lastanosa, el amigo y protector de Baltasar Gracián. Si [...] el palacio y la colección constituían el ambiente privilegiado y el signo exterior de las aspiraciones científicas y culturales de toda una sociedad, nada mejor que la colección lastanosiana para expresar los deseos de la sociedad culta española, a medio camino entre dos mentalidades. [...] [El nuevo hombre se mueve animado] por un verdadero *espíritu científico positivo*, en colecciones como la existente en la morada de Lastanosa [donde] se revive todavía el ambiente de las cámaras de maravillas de los príncipes alquimistas del siglo XVI, cuyos objetivos desbordaban la mera idea de progreso científico y eran una prolongación de la personalidad de sus dueños, fuente de sus más íntimos deleites y aficiones, a la vez que estaban ligadas a un concepto esotérico del saber científico y a un valor —y esto es ya un rasgo barroco— ético. En el caso de Lastanosa, *el coleccionismo adquiere este valor ético*, ya que, rebasando la intención de una mera acumulación de obras de arte y de curiosidades de la Naturaleza, forma también una auténtica colección de sentencias y hechos heroicos y famosos que sean de utilidad en la propia vida. La colección de Lastanosa se cimentaba sobre dos elementos fundamentales: la librería y la armería, repitiendo de esta manera un esquema muy del gusto del siglo XVI, ligado a la polémica sobre la preeminencia y relación entre las letras y las armas. Las distintas piezas del museo se ordenan en torno a estas salas, de las que constituyen su decoración: lienzos con pinturas mitoló-

gicas, estatuas de hombres sabios, instrumentos de Matemáticas y Astronomía. Junto a estatuas que representan temas como los trabajos de Hércules o el baño de Diana, la presencia en una de las piezas de cuatro espejos deformantes nos indica que nos encontramos en el mundo cerrado de una cámara de las maravillas. Si la armería gira en torno a Carlos V —es decir, al prototipo de héroe en el Renacimiento—, el jardín adquiere todavía el carácter lúdico, compartimentado y secreto que comporta la visión manierista de la Naturaleza: grutas «que divierten mucho», salvajes que guardan las puertas, estatuas de los distintos dioses de la Naturaleza y un laberinto destacan entre infinidad de otras maravillas. Pero este coleccionismo que denominamos *ético y ecléctico* y hemos ejemplificado en la figura de Lastanosa no es realmente un coleccionismo moderno. Si el siglo XVII se distingue de la centuria anterior en algo es, como hemos dicho, por una distinta posición ante el problema de la ciencia; de esta manera, el nacimiento del coleccionismo moderno, del que derivará a la postre la idea —de origen ilustrado— de los museos públicos, tiene su punto de partida en la división de los elementos eclécticos que configuraban los museos del Manierismo. [...] Las colecciones romanas de principios del siglo XVII, la de los Duques de Mantua, o la de los Reyes franceses o españoles, constituyen el origen del coleccionismo barroco y, en definitiva, moderno. [...] De esta manera, la actividad artística y sus resultados prácticos se convierten en el objetivo a conseguir por parte de los grandes príncipes y nobles mecenas<sup>17</sup>.

Y algo que es un hecho indiscutible: las colecciones reales, sobre todo en lo que se refiere a pintura, experimentaron un crecimiento imparable durante los sucesivos reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV<sup>18</sup>. En este sentido, si atendemos a la opinión de John H. Elliott, y teniendo en cuenta un sentido del coleccionismo plenamente barroco, tales colecciones bien pudieran verse como “una fuente

permanente de prestigio y una muestra de lo que es el poder absoluto”<sup>19</sup>.

A pesar de que parece ser que Felipe III se interesó bastante por la música<sup>20</sup>, fue precisamente durante el reinado de su hijo Felipe IV cuando de una manera más decidida se impulsaron en España las colecciones artísticas de todo tipo, primeramente en la corte, en gran medida gracias a la estrategia llevada a cabo por el conde-duque de Olivares en el sentido de “educar” al joven rey, que había accedido al trono con tan sólo 17 años<sup>21</sup>. Dicha estrategia se tradujo en toda una serie de iniciativas conducentes a hacer de la monarquía hispana la mejor preparada culturalmente del mundo occidental, compitiendo para ello con la realeza francesa y británica<sup>22</sup>. Para ello, se realizaron serios intentos de establecer colecciones de obras de arte (los primeros museos), en las dependencias hispanas propiedad de la monarquía habsbúrgica (El Pardo, el Buen Retiro...), las cuales se nutren cada vez más de obras de arte importadas del extranjero<sup>23</sup>. De resultas, las colecciones reales de pintura, escultura, tapices y otros “artefectos” varios (tales como relojes, piezas botánicas extravagantes, colecciones zoológicas exóticas, etc.), aumentaron considerablemente durante la monarquía del «Rey Planeta». Pero asimismo, se proporcionó al rey una excelente formación musical, que en ocasiones ha sido pasada por alto, la cual lógicamente debió influir (como gran modelo social que representaba el rey) en los gustos musicales nacionales —a través de la Capilla Real— y, consecuentemente, en el gusto musical emanado de las capillas catedralicias locales.

Acerca del carácter filarmónico personal de Felipe IV, son relativamente abundantes los datos conocidos, entre ellos el célebre párrafo del último capítulo de la manuscrita *Laura de Música Eclesiástica* compuesta en 1644 por el entonces Prior de la Colegiata de Berlanga, el músico segoviano —anterior maestro de capilla en León y Valladolid—, Juan Ruiz de Robledo<sup>24</sup>. Dice así el referido párrafo:

“Desde los primeros años de su hedad [Felipe IV] a honrrado y faborecido esta sciencia [musical], no sólo como lo a hecho siempre la Imperial casa de Austria con singular afecto, engrandeciendo cada día más sus reales capi-

llas, haciendo afectuosas honras a sus maestros y cantores. Mas, por su persona, se a dignado, a ymitación del Propheta rei, de estudiar y saver profundamente esta sciencia como gran Maestro theórico y práctico, con la doctrina y enseñansa de su Maestro de Cámara Matheo Romero Capitán, y a compuesto admirablemente muchas obras de latín y romance, tan airosas y científicas que admiran, y las rixe y canta por su persona magistralmente, y a asistido con grande gusto y atención en actos de oposiciones de Magisterio para juzgar de lo científico, primoroso y delectable de la composición extraordinaria, Chromática y su género, como de la Enarmónica y su suavidad y dulzura de las avilidades sobre el libro y por las manos, Fugas extraordinarias desentonadas con acompañamientos áviles, quartas y quintas voces trocadas las altas con las baxas, la presteza en el rexir con autoridad y modestia, la belocidad de los contrapuntos en todas las voces y a todos tiempos y compases; grandes dificultades de los tiempos, proporciones y prolaciones alteradas. Esta maravillosa disciplina a profundizado su Magestad con mucho estudio. Nada de esto a llegado a la noticia de quien dice que la música es arte mecánica y que no es de-cencia, autoridad ni gravedad rexirla y cantarla”<sup>25</sup>.

Veamos ahora las conclusiones a que llegaba Subirá a partir de la lectura del testimonio anterior<sup>26</sup>: Felipe IV sabía componer en los diversos géneros; sabía regir o dirigir el coro; sabía interpretar individualmente alguna parte, ya solo, ya unido a todo el conjunto; sabía discernir sobre el mérito de las composiciones ajenas, y sabía producirlas con diligencia y afición «en latín y en romance», por lo que destinaría unas al culto religioso y otras a la diversión profana.

Pero no sólo anota Subirá los conocimientos músicos del monarca, sino que además nos refiere cómo se preocupó de “coleccionar” las obras compuestas por Juan Blas de Castro, músico tan admirado por Lope de Vega, y cómo el propio rey dispuso que sus composiciones pasaran al archivo de Palacio<sup>27</sup>.

Además de sus capacidades musicales y de su interés por todo lo relacionado con la disciplina musical, sabemos que el rey logró cierto nivel en otras manifestaciones poéticas y musicales, y que se interesó vivamente por el teatro<sup>28</sup>. Conocemos así abundantes noticias de su profesor de música, el notable maestro Capitán, director de su Real Capilla<sup>29</sup>, y de su maestro de danza, Antonio de Almenda, maestro a su vez del célebre Juan de Esquivel Navarro, autor del conocido tratado titulado *Discursos sobre el arte del dançado y sus excellencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1642)<sup>30</sup>. Es también sabido que en sus viajes de Madrid a Zaragoza, de paso por Daroca, escuchó con deleite tañer el órgano al afamado Pablo Bruna, a quien dio el apelativo de «el ciego de Daroca»<sup>31</sup>, y sabemos también que era un gran admirador del carmelita calzado portugués Fray Manuel Correa<sup>32</sup>, maestro de capilla de La Seo de Zaragoza y “el primero en gracia para los villancicos, que con ser obra suya quedaba por Su Majestad y para toda España aprobada, oyéndole con aplauso grande”<sup>33</sup>. Incluso tenemos algunas referencias indirectas que nos dan noticia de cómo se incrementara su colección particular de instrumentos<sup>34</sup>.

Tras de lo visto hasta aquí, parece claro, pues, que la personalidad de Felipe IV supuso un notable impulso a la afición de la sociedad española por frecuentar e incluso coleccionar las manifestaciones artísticas más variadas. Por otro lado, el suyo tampoco parece tratarse de un caso aislado, ya que, desde el punto de vista musical, contamos también con algunos ejemplos claros de la formación de archivos, emanados del «coleccionismo ecléctico» de sus impulsores (se trataba, como ya vimos, de formar “museos” de cosas extrañas y variopintas, desde animales disecados, hasta instrumentos de música, aparatos de medición astronómica, etc.). Es el caso p. ej. de la célebre biblioteca del rey João IV de Portugal (\*1604; †1656), coleccionista de música, tratadista musical, compositor y mecenas, quien, ya desde época anterior a su llegada al trono luso, como Duque de Braganza, busca, adquiere y manda copiar composiciones de los compositores más destacados de toda Europa, ya fueran éstos del siglo XVI o de su propia época<sup>35</sup>. En definitiva, algo muy similar a lo que había sucedido poco antes en el terreno de las artes plásticas

(recordemos el caso citado de las colecciones de Juan Vincencio Lastanosa en Huesca, cuya casa/palacio/museo, la cual alabara Baltasar Gracián, representa el paradigma del coleccionismo humanista). Por otra parte, el modelo ofrecido en ámbitos cortesanos por la biblioteca musical de João IV o el archivo de Palacio, nutrido con las nuevas adquisiciones de Felipe IV, iba a ser pronto imitado en provincias, por obispos y demás notables<sup>36</sup>. Tendríamos así, además de la formación de archivos “por acumulación” a que aludíamos al inicio de este trabajo, la formación de otro tipo de archivos, en este caso, de carácter civil (de monarcas o grandes señores de la nobleza, de eruditos y bibliófilos, etc.), y con una cierta función aristocrática o de prestigio, a la luz del coleccionismo<sup>37</sup>.

Pero en general, “no será hasta la llegada de la burguesía holandesa que la obra de arte no será sólo *elemento de prestigio*, sino que adquirirá un específico *valor comercial y transaccional*, meramente mercantil: cuadros de pequeño formato para tener en casa: arte como artículo de consumo comercial: las colecciones ya no serán algo reservado a la aristocracia, sino que acceden también los burgueses; nacen las subastas de objetos raros y curiosos: en el Barroco, lo raro y extravagante se valora no por su carácter curioso o esotérico, sino por su cualidad pintoresca: la inmundicia alterna con el lujo y todos los objetos adquieren su importancia en función de sus cualidades visuales y perceptivas, en cuanto útiles para la tarea a que se destinan”<sup>38</sup>.

Caso aparte ya, aunque relativamente tardío (se produce sobre todo desde finales del siglo XVIII-comienzos del siglo XIX) sería el de los “coleccionistas viajeros”, que recorrían Europa, aprovechando para recoger datos relativos a la música, copiar composiciones, etc. En este sentido podríamos citar abundantes casos, como p. ej. los de los numerosos sacerdotes que son enviados por sus cabildos a estudiar teología o derecho canónico a Roma y a quienes sus superiores (o los propios responsables y miembros de las capillas musicales) encargaban con frecuencia copiar o adquirir las nuevas composiciones “de moda” en el Vaticano y otros lugares de Italia para estudiarlas y/o interpretarlas en los templos españoles. Ejemplos más con-

cretos podrían ser el del compositor Francisco Javier Nebra, que copia en Roma obras de Händel que pasarían más tarde al archivo catedralicio zaragozano, el del trompetista germano Andrelang, que copia música española “histórica” en diferentes archivos peninsulares y la lleva después a Alemania, llegando a parar sus copias con el paso de los años a la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, etc.

Pero la cuestión planteada en el epígrafe de este apartado sigue candente: ¿podría establecerse un posible paralelismo entre el auge del coleccionismo y la nueva formación de archivos musicales? Hasta el momento, hemos visto numerosos indicios que tal vez podrían apuntar en este sentido (los Papas coleccionan los más diversos objetos, los reyes también lo hacen, siendo precisamente la música una de las disciplinas que más se preocupan en cuidar, a través no sólo de sus capillas —modelo seguramente para muchos maestros de capilla catedralicios españoles—, sino de su interés personal en recopilar determinadas composiciones). Pero, seguramente, ninguno de tales indicios sea concluyente. Acaso, ni siquiera pueda aplicarse en rigor el término «coleccionismo» a la formación de los archivos eclesiásticos. Pero, sin embargo, lo que sí parece cierto es que las catedrales españolas pretenden, al menos a partir del siglo XVII, crear un «*corpus*» o «*repertorio*» —y uso aquí estos términos no en el sentido de obras para utilizar, sino de colección— que fuera lo suficientemente amplio como para poder echar mano de él en caso de necesidad<sup>39</sup>.

Por otro lado, es un hecho que en las iglesias de toda España, en los siglos XVII al XIX, se van a copiar numerosos cantorales —muchos de los cuales todavía se conservan— con obras de épocas pasadas (con música de Josquin Desprez, Palestrina, Mouton, Morales, Guerrero, Victoria, Robledo...). Estas copias, que están en relación con una práctica musical viva de música antigua en la liturgia<sup>40</sup>, se deben muy probablemente a que las copias precedentes (en papel o pergamino) llegaron a deteriorarse con el uso y con el paso del tiempo. De esta manera, no sólo los materiales a archivar se renuevan y reponen conforme va siendo necesario a las exigencias catedralicias, sino que, además, se va creando poco a poco, casi en cada centro importante eclesiástico de actividad musical, una «colección» relativa-

mente variada de cantorales de polifonía, aunque bastante coincidente entre los diversos centros en lo que respecta a los músicos representados (y así, casi cada catedral cuenta con algún ejemplar de las misas de Palestrina, o con el Oficio de Victoria, salmos y motetes de Morales o Guerrero, o con una colección de magnificats de Aguilera de Heredia..., de suerte que, con las lógicas diferencias locales, el “paisaje sonoro” que podía darse en lo relativo a la música de facistol resultaría bastante similar entre las diversas catedrales).

Por otra parte, y aparte de su “uso” vivo y continuado en las funciones habituales de la iglesia (las piezas se ejecutarán así según las diferentes “clases” de días feriales o festividades —solemnidades de primera clase, de segunda clase...—), el paulatino engrosamiento de la «colección» de libros de facistol de un centro determinado facilitaría suplementariamente a su capilla de música la disposición de abundantes y variados modelos de composiciones a los que poder recurrir en tiempo de oposiciones (modelos de polifonía de facistol para que los opositores pudieran “regir” a la capilla a partir de ellos, o componer sus parodias, etc.), en determinados casos extremos (tales como p. ej. vacantes o indisposiciones prolongadas en el magisterio de capilla, celebraciones poco frecuentes y aun inesperadas —fallecimiento de personajes de la realeza, rogativas para la lluvia, entrada en el templo de obispos...—), o simplemente como material de estudio para los maestros y demás miembros de las capillas de música.

En cualquier caso, tras haber aportado varios casos externos a las catedrales relacionados con el coleccionismo, y cómo este fenómeno estaba presente en la sociedad de los siglos XVI y XVII, no pretendo afirmar que dicho coleccionismo tuviera o no algo que ver con la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España (ya hemos visto por otra parte, cómo existían archivos —aunque no estrictamente musicales— en las catedrales casi desde el siglo XII). Más bien, pretendo llamar la atención sobre un fenómeno que, de hecho, “existía” en el ambiente de la época, que apenas ha sido estudiado desde el punto de vista musical en nuestro país, y que, eso sí lo creo, pudo haber tenido una cierta influencia —acaso más de la que suponemos, a pesar de que esta hipótesis todavía precise de

otros trabajos que la desarrollen y documenten, o bien, por el contrario, que la rechacen con pruebas— en el desarrollo de los archivos musicales eclesiásticos y en el rumbo que éstos tomaron.

Y hasta aquí, he tratado de la música “de atril”. Pero el resto (la música “a papeles”), debió correr otra suerte muy distinta, ya que, hasta donde conozco y salvo excepciones, es muy poca la música de los siglos XVII y XVIII que, escrita bajo la disposición externa de “papeles”, se mantuvo «en repertorio» siglos después (entendida aquí la expresión «en repertorio» en el sentido de música práctica “habitual”). Entraría aquí en juego un interesante factor —referido a la música “a papeles”—, hasta ahora tenido en cuenta bastante menos de lo que cabría esperar: el hecho de que una catedral concreta o colegiata española cuente con un número determinado de composiciones polifónicas (con o sin inclusión instrumental) y/o puramente instrumentales, de siglos anteriores a su fecha de copia, o con muchas otras composiciones de maestros extranjeros y aun simplemente foráneos a cada capilla de música concreta, no quiere decir forzosamente que esas obras hubieran sido interpretadas en su totalidad habitualmente en dicha iglesia, sino que, en muchos casos, únicamente, habrían estado disponibles para su eventual utilización (p. ej., porque tales obras las ha encargado un canónigo que ha estado en Roma y las ha escuchado y traído, a pesar de que luego al maestro de capilla de turno de su catedral tal vez no le hubieran agradado y no las hubiera querido interpretar, etc.), o habrían llegado al archivo por diferentes cauces (adquisiciones particulares de un maestro de capilla que al morir deja sus pertenencias a la catedral, etc.). Y acaso en este último sentido —música que se acumula en el archivo, pero que apenas o incluso nunca se interpreta—, la idea de coleccionismo “por acumulación” cobre una mayor fuerza que en el caso anteriormente analizado de la polifonía de facistol. Y de ahí, que, como hemos visto a propósito de la música “a papeles”, a la hora de efectuar valoraciones —a partir de “lo conservado”— acerca del nivel de la música que era interpretada y escuchada en nuestras iglesias, sea conveniente mostrarnos lo suficientemente prudentes. Es decir, que el hecho de que una catedral contara en su haber composiciones de Clemens non Papa, Willaert, Orlando di Lasso, Philippe Rogier u otros, no quiere

decir que su capilla interpretara con asiduidad dichas obras, sino que, con mayor probabilidad, ejecutaría las composiciones obra de sus propios maestros de capilla —ya que, a fin de cuentas, para eso se les pagaba—, y sólo en contadas o muy determinadas ocasiones haría escuchar las piezas de los autores mencionados.

### **Importancia de los documentos musicales**

Otros dos nuevos, y a mi juicio interesantes conceptos a abordar, serían, en primer lugar, el de la importancia del documento musical *por sí mismo*, es decir, el de la importancia de los papeles, tema éste emparentado con el de la bibliofilia (dentro del reducido y exquisito mundo de los bibliófilos, un apartado muy especializado sería el de los bibliófilos músicos: a partir del auge del coleccionismo, se va a ver ya al documento musical como elemento a conservar); y en segundo lugar, el de la importancia del documento musical *desde el punto de vista de su contenido*.

En este último aspecto (por qué se consideran más las obras de tal o cual compositor, y no de otros, y en consecuencia, por qué se copian más o menos), los factores de valoración están aún en buena medida por estudiar. La permanencia de repertorios anteriores a cada época, “históricos”, —si exceptuamos el caso de determinadas composiciones que se toman como «clásicas», y que se corresponden generalmente con obras polifónicas para cantar en el *facistol*<sup>41</sup>—, parece haber sido bastante menor de lo que se esperaba en una primera impresión, y en muchos casos, incluso meramente excepcional. Por citar un caso que conozco bien, en Zaragoza han sido muy pocas las obras “históricas” que han permanecido en repertorio hasta fechas relativamente recientes: apenas, como ya apunté, la colección de Magnificats de Sebastián Aguilera de Heredia, la salmodia de Melchor Robledo, el “Quicumque” de Urbán de Vargas, y poco más. Sobre la importancia, en este caso del contenido, de estos documentos, habría mucho de qué hablar, puesto que son todavía muchos los interrogantes que, como modelos, nos plantean. Incluso, si los observamos con atención, veremos que en todos los casos citados se

trata de composiciones de carácter litúrgico<sup>42</sup>, menos sujetas por tanto —al menos en cuanto a sus textos y al marco en que se interpretaban— a las veleidades de las modas y los lógicos vaivenes ocasionados por el paso del tiempo, y más estables en cuanto a su arraigo dentro del templo que las composiciones en lengua vernácula o meramente instrumentales.

En cambio, parece ser que ninguna obra del siglo XVIII permaneció viva en Zaragoza, “en repertorio”, más allá de un siglo después de su composición (ni tan siquiera las célebres composiciones del Españoleto o las de José de Nebra). En este sentido, es preciso señalar —y esta afirmación parece aplicable a lo sucedido en toda España— que, prácticamente hasta los años treinta-cuarenta de nuestro siglo, la pauta era la de interpretar la música del momento, coetánea del maestro de capilla concreto en activo, y no la de interpretar música de épocas anteriores (en realidad, esto último responde a un fenómeno de recuperación histórica, relativamente reciente en nuestro país). De hecho, hasta hace escasos años contábamos con testimonios orales de algunos ancianos maestros de capilla a quienes disgustaba enormemente tener que interpretar con sus capillas composiciones ajenas pudiendo ejecutar sus propias obras. Y según parece, este era un sentimiento generalizado entre los músicos españoles del ámbito eclesiástico.

Por otra parte, y en relación con la importancia que se otorga a determinadas composiciones según las modas y vaivenes del gusto que se producen con el paso del tiempo, va a producirse también un fenómeno (o mejor, un proceso) interesante: **Se pasa del intento de promoción profesional del músico** [(y así p. ej., Aguilera, o Victoria, enviaban sus libros como regalo a otras catedrales, que luego les gratificaban o daban una compensación; o bien, determinados libros de Guerrero, Morales, etc., eran dedicados como regalos u ofrendas a grandes señores de la nobleza o la alta jerarquía eclesiástica, o simplemente con vistas a pagar la edición) —sobre este particular, también hay que tener en cuenta que era muy importante para un músico que se le conociera fuera de su lugar habitual de actividad (ya que, habitualmente, y en función de su cargo, no podía superar la

condición de mero beneficiado o racionero), con vistas a mejorar en prestigio social, pero sobre todo en salario<sup>43</sup>; sólo en algunos casos, verdaderamente excepcionales, los músicos podían acceder a una canongía o gozaban de titulación universitaria<sup>44</sup>; ... —] **a todo lo contrario**: las catedrales, movidas por la atracción adicional de fieles a los templos que supone el escuchar buena música, procuran hacerse con los “hit parade” de la época, de modo que solicitan obras a autores de prestigio, o mandan copiar obras relevantes (manuscritas claro está, ya que para eso tienen a sus copiantes)<sup>45</sup>, o bien, adquieren poco a poco nuevas obras (algo que se disparará hacia finales del siglo XIX en toda España, cuando es muy habitual comprar partituras impresas en almacenes de música de Madrid, de París, Roma y del sur de Francia. Y, como ya hemos visto, tampoco hay que olvidar la tradición bastante frecuente en España (tenemos constancia de ello en Zaragoza en el siglo XVIII) de pedir un músico, o el propio cabildo, a los estudiantes que iban a estudiar Teología a Roma que se trajeran obras de tal o cual compositor de prestigio. Precisamente este nuevo afán recopilador, afán por comprar las obras impresas que se escuchaban en San Pedro del Vaticano o en Notre Dame de París, habría que ponerlo en relación con el nacimiento del estudio de la historia en el siglo XIX (a partir de entonces, se pasa —aunque lentamente— de un concepto musical “del momento” a un concepto “histórico”).

En definitiva, podríamos decir que es posible acceder a valorar la importancia del documento musical desde al menos cuatro puntos de vista: **1)** como propiedad del cabildo catedral (tanto física como intelectual); **2)** como propiedad intelectual del compositor; **3)** importancia intrínseca documental (bibliófilos: coleccionismo); **4)** importancia intrínseca musical (músicos / coleccionismo).

### **Importancia del documento musical como propiedad del cabildo catedral<sup>46</sup>:**

Mientras no se explicita lo contrario, el cabildo catedral es dueño y señor de los documentos musicales emanados de él, conservados

en sus dependencias, adquiridos, copiados, o de otra cualquier forma dependientes de su jurisdicción. Es por tanto libre de hacer con ellos lo que considere oportuno, desde organizarlos y disponerlos para su empleo y estudio en archivos y/o bibliotecas específicos, hasta deshacerse de ellos o utilizarlos para otros fines no propiamente musicales<sup>47</sup>.

Como vimos, el problema planteado a los cabildos catedralicios peninsulares por los documentos musicales se hace particularmente grave hacia finales del siglo XVI, cuando, debido a su paulatina acumulación, llegan a plantear, primeramente, serios *problemas de espacio*. Los maestros de capilla, obligados estatutariamente, en función de su cargo, a cubrir con nuevas composiciones anualmente los servicios litúrgicos propios del culto, así como otras muchas funciones paralitúrgicas, van dejando a la catedral unas composiciones que van engrosando su número a medida que se suceden nuevos maestros de capilla en el cargo.

El problema de espacio ocasionado, obliga a dotar a las catedrales de: en primer lugar, y dependiendo de los lugares, *cofres, arquetas, baúles o armarios*, destinados al efecto para guardar los documentos de música.

En Zaragoza concretamente, contamos con un momento puntual que marcará la historia del nuevo archivo catedralicio. A la muerte del maestro de capilla de La Seo, Fray Manuel Correa, las Actas Capitulares de dicho templo hacen un elogio del maestro recién fallecido (1-VIII-1653), dando cuenta de su gran prestigio<sup>48</sup>:

“Por muerte del Maestro de Capilla Padre Correa, portugués de la Orden del Carmen Calzado, acuerda el Cabildo quede en poder de D. Miguel Martel, Coadjutor de Chantre, **un baúl con los papeles y obras que tenía trabajadas**, siendo de las mejores y más estimadas que hasta ahora ha habido en España, pues por su grande habilidad le daba el Cabildo 500 escudos de salario en dinero, siendo el primero en gracia para los villancicos, que con ser obra suya quedaba por Su Majes-

*tad y para toda España aprobada, oyéndole con aplauso grande, con que se resolvió que queden en la Iglesia, que son muchas y buenas”.*

Se habla ahí de cantidad —muchas obras—, y de calidad —y buenas—, lo que da fe de la alta consideración en que se tenía a sus obras, primero desde el punto de vista de su contenido estrictamente musical, y a partir de ahí, de su valor documental.

Ese mismo día, el cabildo de La Seo, azuzado seguramente por las pretensiones sobre las composiciones musicales que debieron mostrar los frailes carmelitas superiores de Correa, se preocupaba por asegurar y fundamentar la propiedad que supuestamente tenía de las obras musicales trabajadas por sus maestros de capilla, queriendo de esta manera sentar una especie de “juisprudencia” al respecto, basada en la reciente “tradición”: según resolución capitular del 1-VIII-1653, los canónigos hablan de “**la posesión en que está de quedar el Cabildo con los papeles de los maestros que mueren, como se hizo con los papeles del maestro Romeo, que murió hará 5 ó 6 años**”.

De nuevo, pocos días más tarde, el jueves 14 de Agosto de 1653, el Cabildo de La Seo, reunido en sesión extraordinaria, resolvía lo siguiente:

“[...] y asimismo resolvió el cabildo **que estas músicas** [las de Fray Manuel Correa], **y todas las demás que tiene la iglesia se pongan en un armario**, y pareció que fuese en uno que hay en un aposento subiendo al archivo en el rellano segundo, **y que se haga inventario de todas** y por él se entreguen al señor canónigo Sacristía que fuere, el cual tendrá la llave del armario y dará cuenta de todos los papeles que se le entregare, y a los músicos, el día antes de la fiesta que fuera necesario sacar música para cantar, que pidan al señor canónigo que tiene la llave lo que fuere menester para ese día, y sobre todo, que cuide y advierta de que no se copien y se restituyan al armario en acabando de cantar”.

Al parecer, ante el peligro de dispersión de las composiciones musicales de tan notable compositor, y la polémica mantenida por el cabildo acerca de la propiedad de tales obras con el convento carmelita al que pertenecía Correa, el cabildo de La Seo decidió colocar dichos papeles «bajo llave», y junto a ellos, «todos los demás», controlados por un canónigo nombrado a tal efecto, que habría de velar, inventario en mano, por su seguridad y porque no se copiaran, seguramente pretendiendo evitar que llegaran a manos de otras catedrales “rivales” en pujanza e influencia político-social y religiosa. De este modo, a partir de este preciso instante empieza una nueva etapa, dentro de la tradición, del proceso de formación del archivo de música, en un primer intento de “reagrupar” (de guardar y custodiar) los materiales que se habían ido dispersando, en un mismo y único lugar: i.e., en un incipiente «archivo de música»<sup>49</sup>. En pocos días, vemos cómo el anterior *baúl* con obras de Correa, se ha convertido en preocupación mayor, y pasa a prepararse *un armario con llave, un inventario y un archivero*, dándose disposiciones acerca de cómo han de preservarse éstos y los demás papeles de música considerados como propiedad del cabildo. De este modo, podríamos hablar a partir de ahora del primer archivo de música “moderno” de La Seo, que reúne ya “toda” (o casi toda) la música hasta entonces acumulada. Tenemos aquí ya pues un primer y temprano ejemplo de propiedad material e intelectual musical. A partir de ahora, el cabildo será mucho más consciente de que estas obras tienen un valor intelectual y material.

El cabildo, comitente primero y último de las composiciones musicales que precisaba —y que encargaba contractualmente a su maestro de capilla— con vistas a cubrir sus funciones litúrgicas y paralitúrgicas, asentaba de esta manera, por primera vez según parece, y de modo explícito, el problema de propiedad “material” —es decir, al menos material, cuando no material e intelectual— de las composiciones musicales emanadas de su mecenazgo.

Fijémonos por otra parte en el vocabulario utilizado, «posesión en que está de quedar con los papeles» (sin especificar si solamente con aquellos papeles trabajados durante el magisterio ejercido por el ma-

estro para dicho cabildo, o si con todos aquellos papeles de que dispusiera, incluyendo los trabajados en anteriores cargos y lugares por dicho maestro, obras de otros compositores, etc.), y veremos cómo las intenciones de “posesión” o propiedad material de las composiciones por parte del cabildo, en ocasiones, pueden ir mucho más allá de pretender hacerse con las composiciones que un maestro determinado escribiera propiamente (única y exclusivamente) durante su dependencia del cabildo zaragozano como tal maestro de capilla. En este sentido, las actitudes del cabildo zaragozano a lo largo de la historia, y en cada caso concreto, adoptaron posturas bien diversas, como sabemos por diferentes casos; veamos algunos ejemplos al azar:

- En el caso de las obras del fraile carmelita Fray Manuel Correa en el siglo XVII, el capítulo de La Seo muestra un interés concreto frente a terceros —los superiores carmelitas de Correa—, disputando con ellos por los papeles de su maestro de capilla recién fallecido, e incluso llegando a pagar por ellos;
- En el caso de Domingo Olleta, maestro de La Seo que fallece a finales del siglo XIX, el cabildo, puesto en contacto con los familiares del músico, decide quedarse con los papeles del músico que le parecen más oportunos, y opta a comprar otros en pública subasta;
- En el caso de Salvador Azara, maestro de La Seo ya en el siglo XX, fallecido en 1934, el cabildo, previa disposición notarial de los herederos del músico, accede a depositar los papeles de música de su antiguo maestro, y a salvaguardarlos en su archivo particular, dándoles la difusión y destino que estime convenientes.

Pero seguramente, de los ejemplos citados, el caso más llamativo es el de Fray Manuel Correa, por cuyas obras el cabildo no duda en gastar cuanto considera necesario. Y así, según uno de los libros de fábrica de La Seo, en el año 1653 se anota el siguiente pago<sup>50</sup>:

“Ms. por los papeles de Musica que compro la Igl<sup>a</sup>. del Maestro Correa...130£”.

Lo que nos viene a decir, por otra parte, que las tales obras de Correa no le resultaron gratis al cabildo, y que acaso por esa misma razón se suscitara —acaso con mayor fuerza desde entonces— el celo capitular por su buena conservación y custodia (digamos que, de esta manera, se sentaba jurisprudencia, y se atajaba cualquier otra disputa documental que por causas similares pudiera ocasionar gasto alguno adicional a los canónigos).

Parece claro por otra parte, que el asunto suscitado con ocasión de las obras de Correa debió de mantenerse no obstante candente durante bastantes años más, pues seguimos teniendo noticia de él durante el magisterio de capilla del maestro Sebastián Alfonso (+1692), el cual iba a ocupar su magisterio en La Seo de Zaragoza durante nada menos que treinta y seis años (desde 1656 hasta su muerte). Así, y a pesar de la decisión de inventariar y archivar toda la música de la capilla —llevada a la práctica en 1653 a la muerte de Correa—, todavía el 13-VI-1670, siendo entonces maestro de capilla el mencionado Sebastián Alfonso, el Cabildo ordenaba *«que los papeles de música que tiene la iglesia y están esparcidos, se recojan y se haga un arca forrada de lata y los que ha menester el M<sup>o</sup> de Capilla para el uso de la Capilla se le entregue con inventario y recibo suyo y no de otra manera y dicha arca se suba al archivo y cuiden los Sres. administradores de sacristía y fábricas de no dar papeles de música, sino los necesarios porque hay perdidos muchos por no tener cuidado y valen ducados y se vendrán a perder todos si no hay cuidado»*<sup>51</sup>.

Y atención ahí a la expresión “y valen ducados”, clara muestra —creo yo— de que el interés por recoger y custodiar dichos papeles, los cuales están “esparcidos” a pesar de su valor (nótese que han pasado diecisiete años desde su adquisición) es un interés en buena parte crematístico (es decir, un interés de aprovechar o dar buen uso a lo gastado, un permanente interés por no despilfarrar), ya que, da la impresión, de que si se les hubiera otorgado un valor especial en cuanto a su contenido musical, seguramente no se hallarían “esparcidos”, aun a pesar de los años transcurridos.

El problema con los papeles musicales continuaba. Según parece, a su jubilación en 1687, el propio maestro Alfonso debió resistirse a entregar al cabildo la música que tenía, que el cabildo aducía como perteneciente a la capilla. Según resolución capitular del 30-IV-1687 se ordenaba que «el maestro de capilla entregue los papeles», así como «que al maestro de capilla Alfonso le hable el señor Martón con todas veras, diciéndole con expresión *entregue toda la música que tiene, assí de la Yglesia como de otros maestros y la que él hubiere trabajado*, y casso que no la entregare, se le passe a penar quitándole las propinas todos los días y demás penas que el cabildo acordare».

Pero las severas disposiciones capitulares debían caer en saco roto: de la noticia anterior, puede colegirse que el cabildo no bromeaba con este tema, sino que antes bien lo trataba muy en serio, como se puede comprobar al releer que en dicho acta se dice que se hable al maestro —recién jubilado y tantos años cumplidor— “con todas veras”, señal inequívoca de que ya se le había comunicado a Alfonso en fecha anterior, acaso reiteradamente, que debía entregar sus papeles de música, aunque seguramente el cabildo obtuviera un resultado nulo por parte del compositor altoaragonés.

No cabe duda de que las nuevas disposiciones del cabildo respecto a los papeles de música debían resultar a los músicos, cuando menos, extrañas, por lo nuevas, dado que anteriormente nunca se había planteado a quién pertenecían tales papeles, los cuales se habrían manejado tradicionalmente de acuerdo con los usos y costumbres de cada centro. Tampoco resulta difícil imaginar que los maestros de capilla fueran reacios a deshacerse del fruto de su trabajo, acaso considerando las órdenes capitulares una injerencia en asuntos propios musicales (hemos de suponer que no querrían que “profanos en la materia” les dijeran lo que debían hacer o dejar de hacer con sus materiales cotidianos de uso, por otro lado, y como norma general, apenas “descifrables” en su notación por los propios músicos). Aunque, bien es cierto que, por otra parte, tampoco parece que los músicos se cuidaran mucho de los “papeles” que les correspondía tañer o cantar, a juzgar por lo desperdigados que se encontraban.

Por lo demás, es fácil intuir, que, llegado el caso, los músicos pensarían lógicamente que iban a dar una mejor y más práctica utilidad a sus papeles de música (ellos, o las personas a quienes ellos mismos se los confiaran), frente al destino incierto —pasar a engrosar los fondos de un archivo de donde ya no saldrían con facilidad— que pudiera otorgarles un cabildo integrado por personas ajenas a la disciplina musical.

Sea como fuere, todavía después de la muerte del maestro Alfonso<sup>52</sup>, acaecida el 7-VI-1692, el cabildo reiteraba su determinación de «que se recobre la música del M<sup>o</sup> Alfonso dexandosela a la disposición de los Sres. Esmir y Exea», lo que quiere decir que, en vida de Alfonso, el cabildo, pese a su determinación y a los 36 años de servicios en el magisterio de dicho músico, no había conseguido hacerse con los papeles de música que estaban en posesión de su maestro de capilla, que no cejó en no entregar a sus superiores aquello que habría considerado suyo.

La insistencia capitular en recuperar estas composiciones a su muerte, es testimonio seguramente, pues, de la estimación en que se tenía a la producción de Alfonso, así como de la clara determinación por parte del cabildo de asentar el anterior precedente de que todas las obras compuestas por sus maestros de capilla eran de su propiedad. Lo cual, como hemos visto, no debió hacerse sin la protesta expresa (en los menos casos suponemos, puesto que en un enfrentamiento abierto con los canónigos, el beneficiado músico llevaría todas las de perder), o la oposición silenciosa (en la mayoría de los casos, los maestros serían, mientras no se planteara lo contrario, los propietarios naturales de las obras) de los maestros —que dejarían correr las cosas, continuando como hasta entonces llevándose tranquilamente los papeles a su casa, aunque seguramente, a partir de ahora, dando una menor “publicidad” a este tipo de préstamos—, dependiendo de cada caso. Y aunque desconocemos documentalmente el final de esta historia, en el caso de las composiciones de Alfonso, como suponemos que sucedería casi siempre, el cabildo debió conseguir a la postre su propósito, puesto que son relativamente

abundantes las obras de este compositor que se conservan en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza.

Hemos visto cómo el proceso de creación de archivos propiamente musicales nacía de unas necesidades físicas o materiales “de espacio” (desde las primeras arcas o baúles, las composiciones han tenido que ir pasando, merced a su almacenamiento paulatino, a armarios, y luego, ha sido preciso buscarles una o varias salas o estancias donde poderlos guardar), a lo que ayudaba su propia naturaleza documental, muy diferente del resto de fondos no-musicales, que habría facilitado su paso paulatino a lugares separados y/o independientes del archivo y biblioteca generales del cabildo. En primer lugar, los papeles de música pasaron a ocupar cofres, arquetas o baúles, y cuando su entidad era mayor, armarios al efecto. Pero cuando la cantidad documental a guardar se hacía mayor de la que podía preservarse en dichos baúles o armarios, fue ya necesario acondicionar *salas especiales* dentro de las dependencias catedralicias (a menudo como anexo al archivo o biblioteca capitular de carácter general, o bien en el lugar de ensayos de la capilla —y así p. ej., en El Pilar de Zaragoza, en la denominada “sala de banderas”—, el colegio de infantes anexo a la seo correspondiente, etc.), o incluso plantear archivos específicos de nueva creación para el uso de los músicos.

Éste, era uno de los temas que el cabildo debía sopesar a la hora de buscar un lugar donde guardar tales documentos: si se pretendía contar con un lugar seguro, pero al mismo tiempo dar oportunidad al maestro de capilla para que utilizara unos materiales propiedad de la catedral y que podrían serle de utilidad, era un inconveniente el hecho de que el archivo de música y el archivo general estuvieran unidos, teniendo en cuenta que el maestro precisaría seguramente tales materiales con una antelación de varios días a su ejecución pública, con vistas a poder ensayar con la capilla de música<sup>53</sup>.

Por otra parte, es de suponer que no pareciera muy bueno a los señores canónigos capitulares, que el maestro de capilla, “sirviente” suyo, se presentara a menudo en el archivo común para pedir tal o cual partitura para ensayar, o algún tratado teórico para estudiar, puesto que en ese archivo se guardaba también celosamente todo lo

relacionado con la administración y fábrica de la catedral (es decir, que entre otras cosas, en el archivo general estaban las cosas de más valor). Tal vez por ello, en muchos lugares de la península —que no en todos, aunque sí en los de mayor importancia—, los archivos de música se conformaron de modo independiente respecto a los archivos capitulares de carácter general<sup>54</sup>.

De otro lado, con la formación de un archivo musical se evitaría (aunque aquí también habría sus matices y/o excepciones) una práctica al parecer bastante frecuente hasta su creación, y en algunos casos, aún después de ella: a menudo, el maestro de capilla se llevaba materiales a su casa —la cual coincidía generalmente con el colegio de infantes, de quienes se cuidaba—, con vistas a estudiarlos, enseñarlos a sus discípulos aventajados —fuera de la plática pública que debía hacer diariamente en el coro—, o reutilizarlos con vistas a reelaboraciones, arreglos, copias para su propiedad, e incluso, por qué no, perpetrar algún plagio (bien entendido que este concepto no existía para entonces)<sup>55</sup>.

Sabemos de abundantes casos en los que tales materiales (hablaríamos ahora de los documentos desde el punto de vista físico o material) se quedaban en casa del maestro largas temporadas, años incluso, de modo que, en ocasiones, a su muerte, el cabildo, al encargarse un nuevo inventario de la música de la catedral, había de darlos por desaparecidos; en tales casos, se sabe de ejemplos en los que las partituras de un compositor quedaban repartidas entre sus familiares (v.g., la música de Domingo Olleta, la de Salvador Azara...), por lo que, a la segunda o tercera generación, la dispersión y/o desaparición de tales documentos, podía llegar a ser total. En otras ocasiones, los papeles de música catedralicios debían ser quemados ante el riesgo de contagio por epidemias (caso p. ej. de las obras del violinista Donini en Zaragoza en la segunda mitad del siglo XVIII<sup>56</sup>), y en algún que otro caso aislado, eran reutilizados para parchear la tubería del órgano, para envolver algún paquete, o simplemente se tiraban o quedaban olvidados en algún rincón de la catedral, deparando hoy en día no pocas agradables sorpresas.

Pero no hay que escandalizarse por esto: es algo que sucedía en todos los ámbitos de la sociedad, y que responde a una práctica habitual, puesto que, hasta hace todavía muy pocos años, no se daba valor alguno a los “papeles”; si además, éstos eran “viejos” y con unos signos musicales indescifrables para el profano... En este sentido, hasta hace poco, todavía podían verse algunos papeles y libros de estos en las papeleras; algunos, expuestos en rastros ambulantes, junto a instrumentos “viejos”, “inservibles” porque tenían mecanismos extraños a los nuestros, o simplemente porque estaban sucios y ofrecían una apariencia defectuosa al no-entendido; otros, los menos, y generalmente los más valiosos —aunque no siempre desde el punto de vista musical, sino casi siempre material—, vendidos en anticuarios; etc. etc.<sup>57</sup>

Pero no pretendo ser catastrofista, ni mucho menos. Todo esto que acabo de exponer, en realidad resulta anecdótico. En general, la Iglesia española, a través de los cabildos catedralicios (y de colegiatas, monasterios, etc.), que muy sabiamente nunca han sido partidarios de tirar nada, y menos el producto de algo que ellos mismos pagaban con esfuerzo (salarios de músicos, resmas de papel, tinta, velas para alumbrarse, salarios de archiveros, copiantes, encuadernaciones de libros, atriles, instrumentos, clases de música externas para algunos miembros de su capilla, etc.)<sup>58</sup>, ha sido, en la práctica, casi la única institución capaz de conservar la gran mayoría de nuestro patrimonio histórico-musical, de modo que nos han legado una riqueza musical y cultural incalculable, que todavía hoy, lamentablemente, desconocemos en gran medida. Además, no hemos de perder de vista un fenómeno muy importante para el estudio de nuestro pasado musical, excepcional, si lo consideramos atendiendo a lo que sucede en otros países: los archivos musicales eclesiásticos españoles no sólo conservan música de extracción religiosa, sino que, además, guardan una abundantísima documentación musical de carácter civil, y aun profano, que ha llegado a almacenarse en sus dependencias por haber pertenecido, en un principio privadamente, a los músicos de las capillas de la iglesia, los cuales legaron estos materiales a su catedral al fallecer. Tenemos así p. ej., en Zaragoza, un importante fondo de composiciones que, desde la perspectiva en la que

estamos trabajando, podríamos considerar como de carácter civil (composiciones de D'Andrieu, Dall'Abaco, Couperin, Kuhnau, etc., que obviamente no eran para uso de la liturgia), así como varios legados y donaciones de carácter muy variado. Entre ellos, cabe destacar el ya célebre "legado Bernardón", rico en literatura musical civil y militar (música para guitarra y/o piano, rigodones, valeses, mazurcas, marchas militares...), entre otros muchos, ya conocidos por el investigador, pero entre los cuales citaré, por lo curioso, un legado anónimo<sup>59</sup> que cuenta con abundantes partituras del tipo fox-trot, tangos, tonadillas o cuplés, del primer tercio de nuestro siglo. Algo que pudiera parecer verdaderamente sorprendente, a priori, en un archivo catedralicio.

Por otro lado, si tenemos en cuenta la cantidad de música "histórica" conservada en España, la música profana o civil resulta numéricamente irrisoria en comparación con la música eclesiástica, cuyos documentos se cuentan por decenas de miles. En este sentido, en RISM-España hemos realizado una aproximación estimativa de las fuentes musicales que podrían conservarse en todo el Estado, acercándonos a una cifra de unos 150.000 manuscritos musicales sólo para el período comprendido entre 1600 y 1850<sup>60</sup>.

En cualquier caso, juzgo una evidencia señalar que somos enormemente afortunados: otros países, tienen los estudios pero carecen de un número tan elevado de fuentes (es decir, son numéricamente menos relevantes)<sup>61</sup>; nuestro país, cuenta en cambio con un número elevadísimo de fuentes, aunque todavía está muy falto de estudios, pero el panorama está cambiando a pasos agigantados, y podemos llegar, en un plazo relativamente corto, a contar con ambas cosas, por lo que las perspectivas de futuro son particularmente halagüeñas.

### **Los encargados de formar el repertorio<sup>62</sup>:**

Aunque resulta evidente que los responsables de recopilar el repertorio musical catedralicio eran fundamentalmente los **maestros de capilla**, no eran los únicos<sup>63</sup>. Previamente, deberíamos conside-

rar otros aspectos: en primer lugar, la música monódica (i.e., el cantollano), que funcionaba de acuerdo con otros parámetros (capiscolles, sochantres, salmistas...), los cuales no voy a analizar puesto que se salen de los límites autoimpuestos para este trabajo; y en segundo lugar, tanto los **organistas** como los **ministriles**, que podían también “crear repertorio”.

Sin embargo, de este último grupo (organistas y ministriles), sólo los primeros llegan a “acumular” repertorio dentro de las catedrales; pero en este sentido, hay que tener en cuenta también que tan sólo los maestros de capilla tenían “obligación” de dejar sus obras a la catedral al dejar el puesto. De este modo, los papeles para el uso de organistas y ministriles eran de su propiedad<sup>64</sup>, y al guardarlos en casas particulares debieron correr mucha peor suerte que los depositados en archivos, de suerte que la música instrumental, conservada en nuestras catedrales representa un porcentaje ínfimo respecto a la música vocal o vocal-instrumental. Y así, la no-obligación de los organistas y ministriles de dejar sus obras para la catedral al abandonar sus cargos, algo que sí debían hacer p. ej. los maestros de capilla según se estipulaba en sus obligaciones contractuales, podría ser una de las causas, —acaso la más poderosa—, para la escasa conservación de fuentes con partes exclusivamente instrumentales, entre ellas evidentemente las organísticas, entre las que estarían también lógicamente, a su vez, las partes de bajo continuo<sup>65</sup>. De donde se deduce, que, no es que la música instrumental fuera tenida menos en cuenta o no se interpretase; antes al contrario; simplemente, y seguramente, más que por una sola razón, por un cúmulo de diversos motivos, entre ellos, algunos de los aquí expuestos, no se nos ha conservado. Veamos todavía alguna posible explicación más, de por qué, frente a tanta literatura vocal conservada, o vocal-orquestal, existe tan poca literatura puramente instrumental en nuestros archivos eclesiásticos:

No hay que olvidar a este respecto tampoco la tradicional práctica por parte de los organistas españoles —y acaso de determinados instrumentistas— de la improvisación, la cual se tenía a gala, como consta en numerosos testimonios de la época. Uno de ellos nos lo

ofrece el rey João IV de Portugal, al hablar de la música «de los antiguos», en su célebre tratado *Defensa de la Música Moderna* (1649) [se refiere básicamente a la melodía acompañada]:

“La musica de que se trata es de vna sola voz, y por esso no se hallaràn exemplos della, que es lo mismo que acontece oy a qualquier musico que canta a la víguela, organo ò otro instrumento, que dize en el de estudiado, ò de repente lo que se le ofrece, y como esto no queda por escrito por esta razón no ay memoria de lo que cantauan los Antiguos”<sup>66</sup>.

Del mismo siglo XVII, contamos con un testimonio que nos refiere el Dr. González Marín, acerca de una posible práctica improvisatoria por parte de los músicos acompañantes:

“Sobre la importancia que a la improvisación se daba en la ejecución de cualquier género de música en la España del siglo XVII, baste reflexionar sobre **dos hechos relacionados con la práctica del acompañamiento**: en primer lugar, **la frecuencia con que**, según atestigua Pablo Nassarre, **un organista, arpista, etc., podía verse en la obligación de acompañar una pieza vocal o instrumental sin tener escrita la línea del bajo**; en segundo lugar, las poquísimas cifras que se anotaban en las partichelas de acompañamiento, aun cuando pudieran darse en las composiciones abundantes *posturas extraordinarias*, lo que produciría, sin duda, fuertes disonancias y desajustes entre acompañantes y acompañados, o sea, algo parecido a la impresión que la sinfonía de *Pico y Canente* causó a Baccio del Bianco [se refiere a la mala impresión que recibió dicho escenógrafo florentino al escuchar una sinfonía completamente *improvisada* por los instrumentistas españoles que la ejecutaban]”<sup>67</sup>.

Y además de la importancia de la *improvisación* (en el sentido de “creación” desde el teclado o el instrumento correspondiente), cabría

destacar la importancia de la *repentización* (“leer a primera vista”, algo que un organista había de hacer p. ej., en los ejercicios de oposiciones, y que tenía que ser capaz de solventar con facilidad y relativa agilidad, a más de que, de sus buenas cualidades de repentista, obtendría buena parte de su reputación y aplauso). En este sentido, el maestro de capilla de El Pilar y tratadista musical, Antonio Lozano (†1907), nos daba en 1895 un interesante testimonio al respecto, que parece evidenciar una práctica habitual entre nuestros organistas a nivel nacional, la cual procedería seguramente de una rancia tradición:

· “Sin apasionamiento puede afirmarse que ninguna ciudad española, ni acaso extranjera, ha dado el contingente de músicos que Zaragoza [se refiere aquí concretamente a los organistas], con la circunstancia de ser tan *buenos lectores y ejecutantes*, que allí donde se han presentado a opositar, han obtenido plaza y se han distinguido por su cualidad de *repentistas*”<sup>68</sup>.

Unos años antes, también Hilarión Eslava había tratado de la tradición organística de la improvisación, y de la frecuente práctica “repentista” en España. Acaso ambos factores (el fuerte arraigo de la improvisación y de la *repentización* entre nuestros organistas), sean un elemento más a la hora de considerar por qué se han conservado en los archivos eclesiásticos españoles tan pocos materiales puramente organísticos, en comparación p. ej. con las numerosas fuentes conservadas con inclusión vocal. Téngase en cuenta también sobre este particular el carácter marcadamente español de determinadas piezas de la literatura y la tradición organística e instrumental española, caracterizadas básicamente por la *repentización* y el ingenio, tales como los tientos o “intentos”, las glosas, los versos, o, incluso, los pasacalles. Por otra parte, sabemos que los organistas de la época debían estar acostumbrados a «improvisar» —en el sentido de “componer”— libremente desde el teclado, como lo hacía p. ej. J. S. Bach. Hilarión Eslava también nos daba noticia de ello, y de los problemas que comportaba esta práctica —atestiguaba así una reali-

dad, a juzgar por sus palabras, bastante extendida, que se producía frecuentemente entre los organistas de nuestro país—<sup>69</sup>.

Como vemos, el abuso de la práctica improvisatoria, era, en opinión de Eslava y de Lozano, una de las “lacras” arrastradas *tradicionalmente* por los organistas españoles: era por tanto el abuso en la improvisación —sobre todo en el culto, en opinión de ambos—, junto a la falta de estudio y preparación, una de las principales razones que alejaba a los organistas españoles del nivel alcanzado p. ej. por los organistas alemanes —por los protestantes, especifica Eslava—, que eran tenidos como el modelo a imitar.

Otra cuestión bien distinta sería la de cómo podía sonar en la práctica aquel “acompañar una pieza vocal o instrumental sin tener escrita la línea del bajo” que antes citara Luis A. González, y que acaso pudiera explicar —o ser una de las múltiples posibles razones— la escasez de papeles conservados del siglo XVII en el archivo catedralicio zaragozano destinados a la ejecución práctica del bajo continuo<sup>70</sup>. El mismo Dr. González Marín ha tratado de explicar recientemente por qué se ha conservado tan poca música exclusivamente instrumental barroca en nuestro país, aun en el terreno de lo civil:

“A la pregunta de por qué no se conservan partituras de instrumentos procedentes de las representaciones teatrales, cuando sí hay evidencias de la participación de conjuntos instrumentales en las obras, se puede responder: a) porque nadie se preocupó de conservarlas; y b) porque nunca o muy pocas veces existieron”<sup>71</sup>.

Como vemos, muchas posibles explicaciones para un hecho perfectamente constatable: la música instrumental conservada es mucho menor, cuantitativamente hablando, que la música con participación vocal. Paralelamente, como estamos viendo, los cabildos tratan de “controlar” sus materiales musicales, con la formación de nuevas dependencias a propósito, e inventario en mano, de manera que se obliga a los maestros de capilla —como nueva exigencia explícita de sus cargos— a depositar sus composiciones en el nuevo ar-

chivo de música, actualizando los cambios producidos en el mismo durante su titularidad en el magisterio (adquisiciones, nuevas copias, pérdidas...). Poco a poco, y en cada lugar, esta política eclesial aseguró la conservación de obras religiosas en todo el país. Pero no parece que afectara mucho a la música civil, ni tan siquiera a la música exclusivamente instrumental.

Pero en definitiva, podemos concluir que estos y otros factores (como el del peculiar estatus de los ministriles, ocupando medias raciones o cuartos de ración, o siendo músicos de fuera, civiles llamados expresamente para tocar), habrían sido sin duda la causa de que, en comparación con la música vocal o vocal-instrumental, apenas se haya conservado música específicamente para tecla, o puramente instrumental en nuestras catedrales.

Y frente a los elaboradores de repertorio, los responsables de su copia, y los de su guarda y custodia.

### **Responsables de copia:**

Eran los copistas (i.e., los encargados últimos de “sacar” las copias definitivas que iban a utilizarse en la ejecución musical práctica, o que se iban a archivar como documentos primarios), o mejor, como se les cita en la documentación, los «puntadores» o «**copiantes**» de música<sup>72</sup>. De muchos de ellos conocemos sus nombres, gracias a los libros de fábrica catedralicios, alguno de los cuales aporto —referidos al siglo XVII— por tratarse de una documentación inédita hasta la fecha. (Además de copistas, se recogen también nombres de iluminadores de cantorales<sup>73</sup>, impresores de música<sup>74</sup>, pergamineros y encuadernadores<sup>75</sup>, y responsables de la adquisición o comitentes de materiales musicales para la capilla<sup>76</sup>).

Tradicionalmente, la importancia de la copia de documentos resultaba obvia: era más barata que la compra de obras impresas<sup>77</sup>, ejercitaba a los músicos en la caligrafía<sup>78</sup> y les enseñaba —vía un aprendizaje memorístico inconsciente— los procedimientos y trucos de composición de otros autores<sup>79</sup>, a la vez que servía para facilitar

las partichelas preceptivas para los cantores e instrumentistas, en un tiempo en el que todavía no se había generalizado la partitura tal y como se entiende ésta hoy día (unas voces superpuestas encima de otras): ésta es una de las principales razones para que apenas queden «partituras» de la época, a no ser unos pocos —y casi excepcionales porcentualmente hablando— borradores o “borrones”, “guiones”, ejercicios, etc.<sup>80</sup>

Por otro lado, parece ser que la “partitura” primaria salida de la pluma del compositor era únicamente considerada como un plan general con vistas a su “*resolución*” definitiva en partichelas o voces separadas para la ejecución práctica. Nos lo explica Thrasybulos G. Georgiades en el capítulo que dedica a Orlando di Lasso:

“Lampadius führt in seinem kleinen Kompendium von 1534, nachdem er einn Partiturbeispiel gegeben hat, die Notierung in einzelne Stimmen mit dem Satz ein: sequitur resolutio. Dieses Wort sagt alles. Erst die resolutio ist die schriftliche Mitteilung des Werkes. Der Partiturentwurf was also nur zum Überblicken des Zusammenhanges der Stimmen beim Entwerfen der Komposition nötig. Die einzige Unterlage aber für das Musizieren bildeten die Stimmen. Man könnte sagen: die Partitur ist wie der Lageplan, wie der Generalstabsplan, und die Stimmen sind die Ausführungsgrundlage”<sup>81</sup>.

Vemos pues, que, de algún modo, primaba la disposición en partes sueltas sobre la partitura, esta última, aparte de, en primer lugar, ser el material inicial para componer la obra, un mero elemento explicativo o pedagógico (e incluso ilustrativo para los no iniciados) de la composición<sup>82</sup>. Y además, no hay que perder de vista, que, al trabajar nosotros hoy día en partitura en nuestras transcripciones, lo único que hacemos es volver a la tabula compositoria original, sobre la que trabajaba el compositor<sup>83</sup>.

Por su lado, la tarea de copia se encomendaba, según la importancia de los centros, a personas específicas buscadas expresamente para ello, a las que se pagaba, bien de modo puntual, a modo de gra-

tificación (es decir, no constando como trabajos remunerados regularmente o como puestos catedralicios en plantilla), o bien cubriendo —a partir del siglo XVIII— plazas anexas a otras, medias plazas, o cuartos de plaza (p. ej., una sola persona cubría a la vez los puestos de violinista, oboe y copiante de música). En algunas ocasiones, también los propios maestros de capilla podían “sacar” sus propias copias<sup>84</sup>. No está tan claro en cambio cuándo hacían esto los maestros (si en los lugares de importancia menor —con cabildos pequeños—, si únicamente en determinadas composiciones, etc.: es un tema por estudiar). Pero en general, insisto, era el “copiante” el encargado de realizar las copias manuscritas de la composición musical (es decir, de “sacar” las partichelas) a partir de la “tabula compositoria” entregada por el maestro de capilla<sup>85</sup>.

Curiosamente, en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, se nos han conservado, excepcionalmente, varias de estas tabulas compositorias a partir de las cuales trabajaba originalmente el compositor, valiosísimas, puesto que ilustran una tradición musical ininterrumpida, es decir, una práctica que estuvo vigente, —en uso—, prácticamente desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX-comienzos del XX. Como podrá apreciarse, se trata en Zaragoza de unas tablillas de madera (recordemos las “tablas o chiapas” de que ya nos hablaba Cerone), que aparecen en este caso enceradas por ambas caras, y pautadas, las cuales cuentan con un asa o mango y con unas guías también de madera para introducirlas en un armario al efecto, provisto de guías laterales en las que introducir, a modo de cajones, las diferentes tablillas. Como se puede apreciar por lo anotado en algunas de las hoy conservadas, en ellas se practicaban ejercicios de contrapunto, y seguramente serían empleadas para realizar los ejercicios de las oposiciones a plazas de la capilla musical. Y un dato importante para valorar estas tablas: eran reutilizables. Por tanto, los verdaderos originales eran borrados cada vez que dicha tabula se volvía a emplear para realizar un nuevo ejercicio de composición. Y es por ello por lo que creo que, casi en su totalidad (estas partituras autógrafas sólo suponen un porcentaje ínfimo sobre el total de composiciones), no contamos con auténticos “originales” de la obra. Cuando el maestro los realizaba sobre la «tabula», serían borra-

dos por el copista una vez sacadas las partichelas correspondientes; en este mismo sentido podríamos decir que, los casos —los menos— en los que el propio maestro de capilla componía sobre papel (los citados “borradores” o “borrones”), son los pocos que se nos han conservado. Y aun de éstos últimos, podemos imaginar que no nos habrán llegado todos los que en su día se realizaron: de aquellos originales, tan sólo podemos imaginar que habrían sido desechados por el copiante una vez realizado su trabajo, o bien, que se habrán perdido con el paso del tiempo.

Por otra parte, tan sólo se conservan unos pocos ejemplos de “partituras” de la época —y esto es extensible a nivel nacional— (me estoy refiriendo aquí fundamentalmente al siglo XVII), de las cuales además sólo algunas van firmadas o son inconfundiblemente autógrafas, frente a la inmensa mayoría de música en copias “a papeles”. Por ello, y casi en su totalidad (estas partituras autógrafas sólo suponen un porcentaje ínfimo sobre el total de composiciones), no contamos con auténticos “originales” de la obra.

De los auténticos originales, tan sólo podemos lanzar la hipótesis de que habrían sido desechados por el copiante una vez realizado su trabajo, o bien, se habrían perdido con el paso del tiempo, suposición que no obstante parece más improbable debido a la escasa proporción numérica de originales conservados respecto del total de obras.

Por tanto, planea siempre en el aire la pregunta de si ¿podemos considerar a las primeras copias sacadas en forma de partichelas como originales, al haber desaparecido (en realidad, al no haberse conservado nunca) —en miles de casos— los originales autógrafos? Es una pregunta de difícil respuesta y que, en cualquier caso, precisaría de la opinión de muchos y de su acuerdo o de una convención establecida a tal efecto entre todos los musicólogos<sup>86</sup>.

### **Responsables de la guarda y custodia de los documentos musicales:**

Eran generalmente los archiveros (casi siempre, puestos temporales cubiertos por algún canónigo)<sup>87</sup> quienes se encargaban de or-

ganizar y administrar los materiales —documentos— según las órdenes de cada cabildo. Por su parte, cada maestro de capilla era el usufructuario, a priori, de todos los fondos musicales propiedad del cabildo, aunque enseguida cambió el matiz para ser el usufructuario únicamente de aquellos fondos que el cabildo le entregaba vía inventario (podían dejarse así fuera de su alcance determinadas piezas musicales —libros medievales iluminados de mayor interés textual, u otras—)<sup>88</sup>. De este modo, el archivero era responsable de cuanto entraba y salía del archivo de música, pero el maestro lo era de aquello que utilizaba (él o los miembros de su capilla) en cada momento. Es así como, en principio, el maestro “dispone” de los materiales documentales-musicales de la catedral, pero el cabildo siempre ha de dar su visto bueno o consentimiento para que el archivero le entregue los papeles especiales más destacados: se seguía un proceso jerárquico muy estricto, y en cualquier caso, el maestro había de “solicitar” lo que necesitaba para su trabajo; su tarea era componer y dirigir, y no tanto ejecutar música procedente de materiales precedentes (aunque también, si así lo deseaba porque era tradición, por su gusto, o porque lo estipulaban las ordenaciones capitulares para determinadas festividades)<sup>89</sup>; otra cosa es que los utilice para sus estudios, para conocer modelos y estudiar, realizar obras paródicas, contrafacta, etc.).

Hasta aquí, hemos atisbado otro asunto candente, como es el hecho de que, parece evidente, que el sentimiento en la época relativo a la **autoría de las obras, en el sentido de la propiedad intelectual**, era muy diferente al concepto que tenemos en la actualidad. Una obra compuesta originalmente por un compositor determinado, se podía no sólo re-utilizar, copiar o imitar en parte, sino también, incluso plagiar en su totalidad, sin el menor pudor y con la mayor de las impunidades, sin existir de este modo ningún tipo de conciencia de “delito”.

Casos de todos estos tipos —copias, arreglos, reelaboraciones, contrafacta, parodias, plagios...— los hay abundantes, si bien tal vez el ejemplo más frecuente sea el de los villancicos que solían intercambiarse por correo los maestros de capilla, adecuándolos cada

cual a sus necesidades o a la plantilla de músicos de que disponían, de suerte que una misma composición podía variarse en su número de voces, o bien con la adición o supresión de la responsión o de las coplas, o incluso con la dedicación del texto para otro santo o festividad, según conviniese a cada momento y lugar.

### **Importancia (material, documental) del documento musical en sí mismo:**

También hay que diferenciar, como objetos, entre los libros cantorales (de atril, iluminados, de tecla encuadrados en piel o pergamino...) y la música “a papeles”. Entre canto llano, y polifonía-música instrumental-orquestal. Los cantorales de gregoriano y libros con composiciones monódicas, habitualmente se recogían aparte, en los propios coros de las iglesias, o bien en armarios especiales dispuestos “ad hoc” (y así en El Pilar, y en La Seo de Zaragoza, en la Catedral de Tudela, etc.). Es lógico, pues estaban mucho más ligados a la liturgia —diariamente—, y no tenían que ver tanto con la capilla de música, sino más bien con capiscoles, sochantres, salmistas, etc. (Como normalmente siguen el calendario litúrgico, se sacaban periódicamente según fuera la época del año y se colocaban en el facistol —en Tudela p. ej. tenían la “caponera”, un enorme baúl en el coro para dejar materiales, etc.).

Por su parte, la música a papeles, es la que viene a suponer ahora una explosión documental: el paso del más caro pergamino al papel, y el “boom” del impreso condicionaron nuevas prácticas.

Resumiendo: la obligación de componer música nueva casi para cada festividad importante, llevó a crear una música de consumo, en papeles sueltos, “para el momento”; además, hasta la segunda mitad del XIX, había un sentimiento muy contemporáneo de la música: se componía lo que gustaba en un momento determinado, y no tanto lo de hacía años e incluso siglos (sólo eran “antiguallas”). Esto es algo que ha estado muy presente en nuestras catedrales —más de lo que suponemos—, hasta prácticamente los años 50 de nuestro siglo. Se produce así un proceso que va, —a partir de una época en la que se

hace sólo música del momento— desde el mero almacenamiento de materiales (propiedad material que aumenta por acumulación), hasta un interés muy posterior de carácter ya más utilitario (con vistas a estudiar modelos compositivos precedentes o incluso interpretarlos en las propias catedrales, siguiendo el tradicional esquema de “jerarquía y modelo”).

Para concluir mi exposición, diré que, a pesar de los muchos esfuerzos actuales, todavía estamos muy faltos de estudios críticos sobre la mayor parte de estos temas, los cuales, por tanto, he tratado de esbozar como «ideas para desarrollar». Con toda seguridad precisarán de una ulterior revisión en profundidad. Quedaría asimismo por realizar el estudio sobre los soportes documentales musicales en España (los impresos musicales, —aparte algunos catálogos sobre textos de villancicos—, han sido recientemente abordados por primera vez por Carlos José Gosálvez, aunque, como todo trabajo pionero, han debido quedar referidos fundamentalmente al siglo XIX, y relativamente restringidos al área de la corte madrileña, por lo que reclaman otros trabajos complementarios). No existe un estudio sobre nuestros manuscritos. Los anónimos son incontables (sólo para el caso del archivo de Zaragoza, —un caso muy representativo, puesto que supone en un único centro las capillas de dos catedrales—, los anónimos suponen el 20% de las composiciones musicales conservadas, una cifra inaceptable para cualquier investigación seria; y por cuanto se puede comprobar en diversos archivos musicales catedralicios españoles, algo muy similar sucede en otras localidades; de donde se infiere, que urgen investigaciones entorno al estudio e identificación de anónimos en nuestro país). En este sentido, sería precisa y urgente —a mi juicio— la conformación de un corpus unitario de nuestros documentos, e intentar unificar de algún modo la gran dispersión actual de bases de datos musicales (Andalucía y País Vasco, p. ej.), fomentadas en parte por las numerosas becas y subvenciones autonómicas y locales, que, paradójicamente, en lugar de solucionar los problemas existentes, en ocasiones, los complican aún más, puesto que dan a conocer, con carácter local, la obra de unos compositores, los cuales, en buena parte, gozaron de una gran movilidad geográfica en su actividad profesional. Sucede con ello,

que podemos conocer con bastante minuciosidad la producción del maestro X en la comunidad autónoma Y, pero no conocer la producción de ese mismo compositor sólo 50 kms. más allá, donde también estuvo de maestro de capilla, debido a que dicho lugar queda fuera de la autonomía subvencionadora de la investigación en cuestión. Loables esfuerzos y apoyos políticos, pero que precisarían de cierta coordinación inter-territorial y un mejor asesoramiento por parte de la comunidad musicológica española. Y eso, sin mencionar la falta de conocimiento de la producción de nuestros músicos más allá de las fronteras estatales actuales. De donde, nuevamente se puede colegir, que se precisaría, para solventar esta casi caótica situación, de una fuerte cooperación a nivel estatal, y aún más, a nivel internacional. Hoy por hoy, resulta prácticamente inaudito no conocer con exactitud qué obras de nuestros músicos se encuentran en París, Londres o Viena, o, para conocerlo, tener que acudir a referencias indirectas o catálogos extranjeros, que, lamentable aunque lógicamente, no prestan la atención que desearíamos a la música española. Lo mismo podría decirse de numerosos compositores italianos o germanos, de los que todavía tenemos que intuir cuál es su producción conservada en España, porque todavía quedan abundantes archivos y bibliotecas sin catalogar, o con catálogos poco fiables desde el más absoluto rigor científico-musicológico.

Tampoco se han trabajado temas importantes de datación documental; el tema de las marcas de agua del papel referido a la música en nuestro país es un terreno todavía prácticamente virgen. Sobre las copias, reelaboraciones, arreglos y circulación de repertorios entre maestros de capilla tampoco se ha adelantado mucho (apenas un artículo de Luis Antonio González Marín y mío, y la tesis sobre procedimientos paródicos de C. Caballero, etc.). Pero no quisiera finalizar dejando un hálito de fatalismo. Como he apuntado anteriormente, somos muy afortunados: contamos con las fuentes, y sólo eso, ya es mucho; ahora, el siguiente paso sería el de “reconducir” los estudios y la investigación ya iniciados.

## ANEXO

**Un caso concreto: historia del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza: (E: Zac.):**

Del siglo XVIII contamos con algunos “antiguos inventarios”<sup>90</sup>. Durante esta centuria, da la impresión de que la música de épocas pasadas apenas interesara, puesto que los materiales del archivo únicamente se incrementaron numéricamente, sin experimentar cambios notorios. Sí sabemos en cambio que, excepcionalmente, se siguieron interpretando determinadas composiciones anteriores, como los Magnificat de S. Aguilera de Heredia o el Símbolo «Quicumque» de U. de Vargas. Otra posible hipótesis en la dirección de que se hubieran interpretado un mayor número de composiciones de épocas precedentes de las que hoy tenemos constancia, apuntaría a que se hubieran podido cantar y/o tocar obras que no aparecieran reflejadas en los inventarios: es decir, obras, que, por diversas razones (ser de propiedad particular de algún miembro de la capilla, etc.), no se hubieran tenido que pedir al archivero. Sí se copian en cambio en este siglo numerosos cantorales monódicos y polifónicos en el “scriptorium” de Lupiana (Guadalajara), tanto para el templo de El Pilar como para La Seo (obras del maestro Luis Serra, etc.).

En el siglo XIX, con el auge de un nuevo afán historicista, los maestros de capilla se preocuparon de la conservación y ordenación de los fondos antiguos. De los años 1830s data la donación del «Legado Bernardón» a El Pilar, con un importante fondo musical del siglo XVIII y comienzos del XIX, especialmente rico en música civil para pianoforte y guitarra. Entrado el siglo, Domingo Olleta se encargó personalmente de la copia de un cantoral con la salmodia de Melchor Robledo, destacado maestro del siglo XVI; Francisco Anel en La Seo, así como Valentín Metón, Hilario Prádanos y Antonio Lozano en El Pilar, se encargaron de anotar en varios inventarios las composiciones de que disponían<sup>91</sup>, así como las nuevas adquisiciones e incluso, en el caso de Lozano, numerar las obras de su propiedad que luego cedió a la catedral. De Metón y Lozano proceden asimismo las primeras noticias sobre los fondos musicales de ambos archivos catedralicios, ya que, el primero, colaboró asiduamente con Hilarión

Eslava, y el segundo, además de editar la primera monografía sobre el tema (*La música en Zaragoza desde el siglo XVI...*), colaboró y envió abundante información a su amigo Felipe Pedrell<sup>92</sup>.

Ya en el siglo XX, el maestro de capilla de El Pilar Gregorio Arciniega (1923-1947), ordenó, anotó y empaquetó casi toda la música en legajos conservada en dicho templo. Además, estudió y transcribió buena parte de los fondos conservados de los siglos XVI al XVIII. Posteriormente, el Dr. Miguel Querol, del Instituto Español de Musicología del CSIC, elaboró un fichero a partir de la ordenación de Arciniega, fichero que fue completado por J. V. González Valle, que ha dirigido, con vistas a catalogar integralmente ambos archivos, de modo informatizado y siguiendo la normativa del RISM, varios equipos de investigación. En la actualidad, el archivo se halla totalmente inventariado y recoge unas 14.000 composiciones (1.600 en fondos “a papeles” anteriores al año 1700, unas 9.000 en el denominado Fondo D —música desde el año 1700 hasta nuestros días—, y el resto, entre cantorales monódicos, polifónicos, métodos, libros de teoría, etc.).

<sup>1</sup> El contenido de este artículo procede en buena parte de una comunicación presentada en el seminario «La Catedral como institución musical (1500-1800)», celebrado en Ávila del 10 al 12 de Mayo de 1996, y organizado por la Fundación Cultural Santa Teresa y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Para la redacción de este artículo, he partido —básica, aunque no exclusivamente— de lo sucedido con el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza (*E: Zac*) y sus fondos, prestando especial atención al siglo XVII, aunque no por ello dejando de lado etapas tanto precedentes como posteriores, con vistas a ilustrar el proceso de formación de nuestros archivos musicales.

<sup>2</sup> Por otra parte, y desde sus primeros tiempos, las catedrales españolas contaron también con su propio archivo y biblioteca de carácter general, donde se almacenaban y custodiaban los documentos emanados de las actividades propias catedralicias. Así p. ej., en Zaragoza, aún hoy, se diferencian un *archivo capitular* (donde se guarda la documentación; hoy ubicado en el templo de El Pilar) y una *biblioteca capitular* (hoy en el templo del Salvador, vulgo «La Seo», donde, históricamente, se podía acceder a una amplia bibliografía para uso personal de los canónigos), con sus responsables respectivos, archivero y bibliotecario. En el caso zaragozano, estos archivo

y biblioteca, se diferencian física y espacialmente entre sí, y con el *archivo de música*, una tercera dependencia de más reciente creación a la que se refiere (y a otras similares a ésta, en catedrales de otras localidades) el presente trabajo. En un principio, los archivos de música estaban englobados dentro del archivo capitular de carácter general; pero con el paso del tiempo, en determinados lugares de la península —especialmente en los centros de actividad musical más importantes, tales como p. ej. las catedrales metropolitanas, como es el caso de Zaragoza—, los fondos musicales consiguieron desgajarse del archivo general y conformar un archivo específicamente de música, en un largo y complejo proceso que este trabajo trata de desvelar. Otros centros de menor entidad o características más individualizadas, en cambio, continuaron conservando sus fondos musicales en un apartado del archivo general.

<sup>3</sup> En realidad, a partir de la publicación, llegada a España y asimilación de las resoluciones del concilio tridentino.

<sup>4</sup> Hay que partir aquí de la evidente base de que los derechos de autor es un concepto moderno, inexistente en el período a que este trabajo hace referencia.

<sup>5</sup> De forma similar, podríamos fijarnos también en la fabricación de instrumentos españoles empleados en las iglesias, los cuales, en numerosas ocasiones (y en contraposición a los exquisitos instrumentos franceses o italianos, habitualmente decorados lujosamente en su forma externa), presentaban un aspecto exterior muchas veces descuidado, aunque hemos de suponer que no por ello ofrecieran una calidad sonora inferior. Y, quién sabe, si tal vez esta decidía por cuidar las formas (que vemos no sólo en la presentación de los documentos musicales —manuscritos «a papeles»—, sino también en el aspecto externo de los instrumentos, etc.), respondiera al peculiar espíritu español de la época y su sentido de la austeridad. Incluso tal vez pudiera extrapolarse al terreno musical lo que señala el historiador John H. Elliott a propósito de los monarcas españoles del siglo XVII: "The Kings of Spain were the greatest monarchs in the world, and their greatness was taken for granted. Therefore there was no need to insist on the trapping of power, as the painters of lesser European monarchs tended to insist on them. The very austerity and simplicity of the king's image in Spain painting was itself an indication of his overwhelming majesty" (*Spain and its world 1500-1700. Selected essays*. New Haven-Londres, Yale University Press, 1989; cfr. capítulo XII «Art and decline in Seventeenth-Century Spain», pp. 267-268). [Agradezco el conocimiento de este interesante trabajo a la Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Judith Etzion, de la Universidad de Tel-Aviv]. En cualquier caso, la lectura del párrafo precedente parece sugerir una visión quizá algo chauvinista, pero no por ello menos verosímil, como nos sugiere aquí un reconocido historiador extranjero. El hecho de una España en franca decadencia durante el siglo XVII, que se empobrece paulatinamente, pero en la que la grandeza del hidalgo seguía vigente, paralela al fenómeno de la picaresca, tal vez hizo que la sociedad hispana no se preocupara tanto (como lo hacían otros países) por mostrar al mundo su gran poderío político y económico —que perdía sin remedio—, sino por mostrar su poderío —su orgullo— "moral" y religioso, que mantenía a ultranza y que había extendido por todo el mundo. Sea como fuere, parece que la sociedad española de la época, profundamente religiosa (no hay que olvidar la pujanza en España del movimiento místico, y en definitiva, de la Contrarreforma), se preocupara mucho más en sus múltiples facetas por el contenido que por el continente, el cual estaría en función del mensaje subliminal que pretendía ofrecer. Así p. ej., el continente de los retratos de los reyes, estaría en función de su mensaje político —el rey como expresión del poder temporal, severo y profundamente católico—, mientras que el continente de los materiales musicales estaría en función de su misión última: el resultado sonoro final. En cualquier caso, soy consciente de que esta hipótesis, —arriesgada aunque no por ello deseabellada, pero sí seguramente polémica—, resulta difícil de demostrar en la práctica, puesto que, en cualquier caso, es muy difícil saber cómo pudo ser el paisaje sonoro español de la época, es decir, cuál era el sonido final que salía en la ejecución práctica de la notación escrita en nuestros papeles "de usar y tirar", y cómo sonaban realmente aquellos instrumentos, muchas veces contruidos con cuatro tablas encoladas y de acabados descuidados.

<sup>6</sup> Según John H. Elliott (*op. cit.*, pp. 285-286), se trataba de la "...apparent paradox of a golden age of the arts coinciding with an iron age of political and economic disaster. No social or economic interpretation can explain genius —the genius of a Velázquez or a Murillo. But even genius needs a conducive climate in order to reach fulfilment, and it is clear that seventeenth-century Spain, for all its troubles, did manage to create a reasonably favourable climate, at least for writers and painters, although not, it seems, for architects. The relative poverty of seventeenth-century Spanish architecture may provide a clue to the patronage of painters. Architecture requires a considerable —and above all, a continuing— outlay of cash; and at every level of society in seventeenth-century Spain, from the king downwards, potential patrons were inhibited by acute problems of cash flow. It is therefore not surprising that great building enterprises are few, and rather undistinguished; and that even well-endowed religious orders take decades over the completion of their churches and convents. The patronage of writers and artists, on the other hand, can be managed more cheaply and on a more sporadic basis, without doing irreparable damage to artistic and literary enterprise, although there may be ad instances of individual casualties. [...] For effective patronage there must exist a group in society with both means, and the desire, to support artistic enterprise. [...] The structure of Spanish society in the seventeenth century was such that there did indeed exist, in church and state, an affluent elite with sufficient reserves of wealth to escape the worst vicissitudes of the times. [...] But, along with the means, there must also be the desire. In a hierarchical society like that of Spain, royal and aristocratic example was paramount; and here the natural taste of Philip IV and the impetus given to royal patronage of the arts by Olivares at the start of the reign, were of crucial importance. In a fragment of autobiography, Philip wrote that it was important not only to honour the profession of arms, but also —those who have learned to improve themselves in letters, scholarship and the arts. For these two—, he continued —arms and letters— —are the two poles which govern the movement of monarchies, and are the foundations on which they rest, because together they form a perfect harmony, each supporting the other—. La escasez de liquidez habría forzado por tanto a construir menos y/o con piores materiales (ladrillo y yeso, en lugar de mármol o piedra), del mismo modo que, como vimos, pudo haber llevado a realizar instrumentos musicales para nuestras catedrales sin el lujo ornamental acostumbrado en otros países o en épocas precedentes en nuestro propio país.

<sup>7</sup> La nueva obligación de componer música nueva casi para cada festividad importante, llevó a crear una música de consumo, "para el momento". Además, ya desde la Edad Media y hasta la segunda mitad del XIX, parece evidente que los profesionales tenían un sentimiento muy *contemporáneo* de la música: se componía —y por tanto, se escuchaba— lo que gustaba en cada momento determinado, y no tanto lo de hacía años e incluso siglos (sólo eran "antiguallas"); esto es algo que ha estado muy presente en nuestras catedrales —más de lo que suponemos—, hasta prácticamente los años 50 de nuestro siglo. Esto es seguramente lo que hizo que, durante el siglo XVII en las catedrales españolas, apenas se tuviera en cuenta —al menos, no tanto como generalmente suponemos— la música de épocas pasadas, y que, pasada dicha centuria, la música de aquel período apenas perdurase en los repertorios posteriores, salvo en contadísimas excepciones. (Da la impresión de que el hecho de que los cabildos se preocuparan por la copia de cantorales con música de Palestrina, Morales o Guerrero, respondiera más al deseo de contar con un "corpus" de composiciones de las que echar mano en caso de necesidad —composiciones modélicas, puesto que sancionadas como modelos desde el tridentino o venidas desde Roma—, que a que fueran realmente utilizadas en la práctica musical diaria).

<sup>8</sup> Estas ideas son también recogidas por el musicólogo italiano Gian Nicola Spanu, hablando a propósito de las composiciones del célebre músico español del siglo XVII Cristóbal Galán (vid. *Cristóbal Galán e la vita musicale a Cagliari nel Seicento*. Nuoro —Cerdeña—, Associazione Ricercare Musica, 1996, p. 10): "I paperele erano invece foglietti di carta, generalmente di formato oblungo, su cui venivano stilate frettolosamente le parti separate di composizioni d'occasione, quelle cioè legate a precise circostanze e che difficilmente sarebbero state eseguite una seconda

volta, vere e proprie composizioni "usa e getta". Invero gli archivi ecclesiastici e le biblioteche di Spagna sono pieni di questi *papeles*, in cui, tra l'alto possiamo leggere quasi tutte le opere del Galán. Ma si sa, la Spagna "*papelista*", cioè amante della carta, ha sempre conservato gelosamente e con timore reverenziale ogni tipo di documentazione, anche quella che poteva apparire poco utile. Al contrario in Sardegna, regione poco propensa a tramandare le vestigia del passato, anche questi *papeles*, sono andati irrimediabilmente perduti". Si la tradición de guardar celosamente todo papel y documento escrito, es cuidadosamente observada en España, en contraposición a otros países —según Spanu—, lo es todavía más si cabe en Aragón, donde, aún hoy, y en virtud del derecho foral aragonés, se mantiene la célebre máxima de "hablen cartas y callen barbas", aludiendo con esto a la mayor autoridad otorgada jurídicamente a todo papel escrito, frente a lo puramente verbal.

- <sup>9</sup> Esta composición, el símbolo de la fe católica (i.e., el Credo) atribuido a San Atanasio, fue encargada en 1651 al maestro Vargas para que la realizara en polifonía, y que se interpretara en La Seo de Zaragoza, a perpetuidad, "con la solemnidad con que se celebran las Pasquas" (para ello se instituyeron diversas fundaciones económicas). De la importancia de esta composición, da buena cuenta el hecho —verdaderamente excepcional— de que se hubiera interpretado ininterrumpidamente desde la fecha de su encargo hasta nuestro propio siglo, algo que sólo consiguieron en Zaragoza, que sepamos, composiciones de la talla de los Magnificats de Sebastián Aguilera de Heredia, o, tal vez, la salmodia de Melchor Robledo. Sin embargo, la importancia otorgada a la obra de Vargas en La Seo no estaba proporcionada con el número de ensayos de la capilla antes de su ejecución pública definitiva, ya que dicho símbolo debía ser entregado (i.e., sus cuadernos y partichelas) por el archivero al maestro de capilla, tan sólo "tres días antes del día de la Trinidad para la prueba de los cantores". (Citado en: *E. Zac. B-LS/19*).
- <sup>10</sup> Y así p. ej. sucede en la siguiente composición del citado maestro Urbán de Vargas (en *E. Zac.*: Villanico a los Reyes, a 12, con chirimías, *Atruenen esos aires* (B-14/279); en copia del año 1663 —ya fallecido su autor—, se anota: "no se a cantado".
- <sup>11</sup> A este respecto, puede consultarse mi siguiente artículo en colaboración: Ezquerro Esteban, Antonio; y González Marín, Luis Antonio: "Catálogo del fondo documental del siglo XVII del archivo musical de las catedrales de Zaragoza (Zac)", en *Anuario Musical*, XLVI, Barcelona, 1991, pp. 127-171. [En la actualidad, estamos procediendo a la transcripción integral de dicho fondo, que esperamos dar a la imprenta en breve. Como ya es sabido, el interesante fondo mencionado, contabiliza un total de 110 documentos, entre los cuales se hallan abundantes ejemplos de intercambios de composiciones (textos, tonadas y aun estribillos o respuestas enteras), entre diferentes maestros de capilla de la época.
- <sup>12</sup> (Véase sobre este particular la noticia dada en mi citado artículo en colaboración con el Dr. Luis Antonio González Marín, pp. 127-128). Es así como, el Cabildo zaragozano, que se preciaba de pagar bien al maestro Fray Manuel, y de forma extraordinaria, «por su gran habilidad», se mostró desde el principio muy interesado por quedarse en propiedad todas sus obras, llegando a disputar con los frailes carmelitas superiores de Correa la propiedad de «un baúl con los papeles y obras que tenía trabajadas», algunas de las cuales había traído ya compuestas desde otros lugares, e insistiendo en el mucho aprecio que tenía al p. Correa. Se hizo relación de todos sus papeles de música, que era tratada «de tanta estimación como se sabía se hacía en toda España de sus composiciones, que por eso le daba la Iglesia 500 escudos de salario de moneda, que en pocas Iglesias de España se daban en plata como aquí, que eran muchas sus obras, y más que había en la Iglesia».
- <sup>13</sup> Nieto Alcaide, Víctor; y Checa Cremades, Fernando: *El Renacimiento. Formación y Crisis del modelo clásico*. Madrid, Istmo, 1983, pp. 205-208. [La cita se refiere a los estudios de J. Schlosser, entre los que destacan *Die Kunst und Wunderkammer der Spätrenaissance* (Leipzig, 1908; se estudian aquí las prolongaciones del espíritu manierista en el siglo XVII desde el terreno del colec-

cionismo ecléctico) *La literatura artística* (—cito según traducción al castellano— Madrid, Cátedra, 1976), y de F. Haskell, *Patrons and painters* (Londres, 1963).

- <sup>14</sup> Nieto Alcaide, Víctor; y Checa Cremades, Fernando; *ibid.* [Las cursivas de la cita son mías; continúan Nieto y Checa:] "Conservamos la descripción de las colecciones venecianas que hizo Marcantonio Michiel, quien, en su *Notizie d'opere del disegno*, recorre las colecciones de los humanistas A. Cornaro, A. Capella, p. Bembo, T. Contarino, el cardenal Grimani, etc. En ellos predomina la pintura veneciana del primer Cinquecento, de Giorgione a Tiziano, Lotto, Palma, Sebastiano del Piombo, Catena, y del final del siglo anterior: Bellini o Mantegna, destacando la presencia de cuadros de Durerro y de flamencos como Memling y El Bosco y la escasa representación de pintura centroitaliana, con excepción de Rafael. *Las obras de estos pintores hallaban su acomodo entre antigüedades, medallas, vasos, gemas, citadas por lo común de manera genérica*".
- <sup>15</sup> "La colección más orgánica, reveladora en sí misma de una visión del mundo, de la cultura y de la historia, anticipadora de las colecciones del Manierismo, es la de p. Giovio en Como. [...] Era una colección basada en una serie de retratos, situada en una villa suburbana, donde están las antiguas ruinas de la villa de Plinio, las cuales aportan gran adorno al edificio con el testimonio de su religiosa antigüedad y le dan una firme y grave autoridad de gloria y maravilla. En este escenario se colocaron los cuadros [...]. La Biblioteca [...]. y más adelante la armería, bajo el patrocinio de Carlos V. La gran sala [...]. Este museo, constituido desde 1521, es el mejor ejemplo de la casa ideal, en este caso real, del humanista del Clasicismo. [...] La visión histórica y científica que se nos revela en el programa es plenamente moderna, acorde con los ideales de los *Studia humanitatis*, al abandonarse la referencia al antiguo saber religioso y a la sistemática universitaria y medieval del *Trivium* y del *Quadrivium*. Giovio viene a ser el paradigma del nuevo Humanismo y su casa espejo plástico de la nueva idea de la ciencia" (Nieto Alcaide, Víctor; y Checa Cremades, Fernando; *ibid.* ).
- <sup>16</sup> Checa Cremades, Fernando; y Morán Turina, José Miguel; *El Barroco*. Madrid, Istmo, 1982, pp. 59-65. "De mediados del siglo XVI datan los primeros «jardines botánicos», como el *Orto dei Semplici*, en Florencia; [...] sin olvidar el interés de Felipe II por estos problemas, que se expresa, entre otros muebles hechos, en su deseo de convertir Aranjuez en un verdadero paraíso terrenal con especies botánicas y animales traídos de América. [...] Schlosser, en su clásico estudio acerca del coleccionismo manierista entrado en los príncipes alemanes de la segunda mitad del siglo XVI, no deja de señalar cómo la mentalidad científica que estas colecciones reflejan se proyecta aún en el siglo XVII". [Y así p. ej. las colecciones del Duque Leopoldo Guillermo de Austria (+1665), que tenía una *Kunstkammer* que reunía «artificialia» y «naturalia», obras de arte moderno, con elementos excéntricos y bizarros; colecciones italianas de Cospi o de Ulisse Aldrovandini, etc.).
- <sup>17</sup> Checa Cremades, Fernando; y Morán Turina, José Miguel; *ibid.* "Como el mismo Gracián dice: «Qué convite más delicioso para el gusto de un discreto, como un culto Museo, donde se recrea el entendimiento, se enriquece la memoria, se alimenta la voluntad, se dilata el corazón y el espíritu se satisface». Parece ser que Gracián consideraba que el ambiente adecuado para el nuevo "discreto" —el modelo de conducta a seguir que nos ofrecía— residiría "en don Juan Vincencio de Lastanosa y en la pequeña academia literaria que se formó en torno a su casa de Huesca, donde el erudito aragonés instaló su museo, en un recoleto lugar ajeno a las preocupaciones de la Corte". Y es precisamente en dicho palacio oscense de Lastanosa, que contaba ya con obras de Caravaggio y Rubens, donde podemos apreciar la evolución en España que se había producido en la mentalidad del mecenaz, con una cada vez mayor importancia en sus colecciones de las obras de arte. Y así lo veremos p. ej. también en las colecciones reales españolas: "Los monarcas de principios del siglo XVII dirigen de nuevo su mirada hacia el gran arte italiano del siglo XVI, y un personaje como Felipe III abandona de manera definitiva las preocupaciones científicas y naturalistas de su padre para centrar su interés en la casa y en su colección de pinturas" (*ibid.*). En este sentido, es preciso señalar que el Palacio de El Pardo se amplía a

principios de siglo por Juan Gómez de Mora para albergar gran número de obras de arte en detrimento del antiguo Alcázar de Madrid: El Pardo pasó de tener 90 pinturas con Felipe II a 355 con Felipe III; Felipe III también instaló su colección de pinturas en su finca de placer de La Ribera, en Valladolid: hasta 500 pinturas, sobre todo de maestros del siglo XVI. Por su parte, Lastanosa y Gracián (como lo hiciera mucho antes Leonardo da Vinci) se mueven "a la búsqueda de lo raro, lo curioso y lo misterioso" para decorar su jardín.

<sup>18</sup> En 1630, el conde-duque de Olivares mandaba construir, como finca de placer a las afueras de Madrid, el Palacio del Buen Retiro, que tardó en edificarse sólo tres años. Su interior se convirtió en un verdadero museo, repleto —sobre todo el Salón del Reino— de muebles finos, tapices y cuadros, encargados por los virreyes de España en el extranjero y traídos de todo el mundo. J. H. Elliott nos ofrece nuevos datos sobre dicha colección (*op. cit.*, pp. 280 y 282): "The Retiro, then [en 1635, fecha de su inauguración], provided a splendid opportunity for the patronage of native artists like Velázquez and Zurbarán, but they could not be expected to cover all the walls in the short time available, and so it also became a great repository of paintings collected from all over Europe. All told, about 800 paintings were acquired for the Buen Retiro, the great majority of them in that spectacular decade, the 1630s. This meant a vast increase in the size and range of the Spanish royal collection. When Philip IV came to the throne in 1621, there were around 1.200 paintings in the various royal palaces. In the 44 years of his reign, he added at least 2.000 paintings to the collection, which is approximately the number of paintings in the Prado Museum today. Nor was it simply a question of quantity. Philip had a very good eye, and his tastes ran especially towards Rubens and the great Venetian masters. He would go to any length to add a masterpiece to his collection; his ambassadors were primed to be on the lookout for any important works coming on to the market; and when Charles I's collection was dispersed, the Spanish ambassador in London, acting under strict instructions from the king, picked up everything he could. This royal obsession with picture-collecting was of momentous importance for the development of art and taste in seventeenth-century Spain. It had a major impact both on the tastes and interests of the Spanish ruling class, and on the artists themselves".

<sup>19</sup> Checa Cremades, Fernando; y Morán Turina, José Miguel: *ibid.* En este sentido, resulta ejemplar el caso de Carlos I de Inglaterra: "En 1627, el Rey termina de adquirir nada menos que la colección ducal de Mantua por la suma de 80.000 libras. La operación se remata dos años más tarde con la adquisición de los *Triunfos* de Mantegna, sin cuya compra, dice un agente del Rey, «era casi como si no tuviera nada». De esta manera pasaron a Inglaterra la soberbia colección de pintores de los siglos XV y XVI, y aun del XVII, en posesión de los Gonzaga, y que, tras su dispersión años más tarde con la caída del Rey, constituye la base de grandes partes de la National Gallery y del Museo de El Prado". [Entre otras obras, *Venus y la Música* de Tiziano, pasó a Felipe IV desde la almoneda del rey inglés].

<sup>20</sup> Consta que era diestro en el canto y la danza, así como que tañía en ocasiones la viola da gamba y la vihuela.

<sup>21</sup> Como señala J. H. Elliott, Felipe IV formó su espíritu de mecenas artístico en torno a dos acontecimientos "programados", que le forjaron una visión muy europea de las nuevas tendencias artísticas: 1º) se encontró en Madrid en 1623, con el príncipe de Gales, Carlos, más refinado que él; rápidamente aprendió de él a coleccionar cuadros; 2º) entre 1628 y 1629, Felipe IV pasó largas horas —en compañía de Velázquez—, junto a Rubens, discutiendo acerca de cuadros de la colección real y viéndole trabajar. Como consecuencia lógica de lo anterior, en 1629, Felipe IV daba permiso a Velázquez para que viajara a Italia, con vistas a que ampliara su conocimiento de los grandes maestros y los acontecimientos artísticos más recientes. Hacia comienzos de los años 1630, Felipe IV se había convertido ya, como planea Olivares, en el modelo de príncipe refinado, "conocedor" y mecenas de las artes y las letras. (*Vid.* —John H. Elliott: *op. cit.*, pp. 279-280). Por otro lado, las colecciones que se comenzaron a formar en España, en un primer momento básicamente pictóricas, no se limitaron sólo al rey, sino que alcanzaron a varios de los

grandes de la corte, como p. ej.: • El Conde de Monterrey —yerno del conde-duque de Olivares—, que actuó como virrey de Nápoles largo tiempo, y que tenía en su colección obras de Tiziano y Ribera; • El Marqués de Leganés —primo del anterior—, general en Holanda e Italia, que reunió una colección de más de 1.300 obras, particularmente importante por sus pinturas flamencas; • El sobrino y sucesor de Olivares, Luis de Haro —almirante de Castilla y luego valido real—, parte de cuya colección pasó a su esposa; • El séptimo Marqués del Carpio —hijo de Luis de Haro—, virrey de Nápoles—; • El abogado de Olivares y ministro de la corona, José González, que reunió una colección de unas 750 pinturas (con obras de Teniers, tapices de Bruselas, cuadros, varios retratos suyos, de su mujer, y de Olivares, etc.); • El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte; • Francisco de Oviedo, secretario de Felipe IV, etc. etc.

<sup>22</sup> Vemos así ahora un cierto cambio de actitud en España frente a etapas históricas inmediatamente precedentes (como las de Carlos V y Felipe II), en las que el poderío político hispano estaba fuera de toda duda, y en las que, acaso como reflejo de eso mismo, uno de sus factores externos más acusados eran ciertos signos de austeridad por parte de la monarquía (los reyes se retrataban de negro, sin apenas decoraciones ni galas, la música estaba cercana a la severidad francoflamenca y propiamente hispana, etc.). En cambio, ahora, en una etapa en la que la preponderancia política de un decadente «imperio» español estaba en entredicho, era preciso “competir” con las monarquías vecinas, y para ello no se dudaba en echar mano del lujo, la pompa y el boato, tanto en la corte como fuera de ella. Culturalmente, esto se va a traducir no sólo en el “despegue” del teatro español, sino también, en el terreno musical, en ese despliegue de “aparato” y búsqueda de espectáculo a que antes hacía referencia (gusto por la alternancia de solos vocales con la masa polioral, una mayor diversidad instrumental, una mayor inclinación hacia los modelos menos severos —sobre todo españoles, aunque de extracción popular, e italianos—, etc.). En esta misma línea, ya José Subirá Puig apuntaba la importancia que tuvo la formación y los gustos musicales de Felipe IV para el nacimiento y promoción de las primeras óperas y de la zarzuela en España: “La zarzuela propiamente dicha —es decir, ese producto con menos música que las óperas italianas bufas o serias, y con menos parlantes que las «comedias de música» españolas— tiene muy encumbrados albores. Sin las aficiones filarmónicas de Felipe IV, ¿cuán otro hubiera sido su nacimiento, dado que hubiese llegado a nacer algún día! [...] La corte se desvivía por el canto de altísimo porte y por lo vistoso de las tramoyas escénicas. En su Palacio Real de Madrid, destruido luego por el fuego, y en otros Palacios de los Sitios, contaría con salas de espectáculos y auditorios de alto copete. Decoraciones y danzas contribuyeron a ensalzar el arte de Talía. Vihuelas y tiorbas, arpas y clarines, fomentaban la variedad instrumental cuando mal se podía denominar orquestas a esos conjuntos sonoros. Calderón, el poeta cortesano, había producido varias «comedias de música» con abundantes números, especialmente las tituladas *El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*”. (*Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953, p. 352).

<sup>23</sup> “By making their work accessible to Spanish artists, the great collectors of the seventeenth century, beginning with the king himself, had helped to shape the vision of a whole generation of painters. Artistic activity, drawing fresh inspiration from these foreign masterpieces, was sustained, both in Seville and Madrid, until the last years of the century”. (Ellfott, John H.: *op. cit.*, p. 285).

<sup>24</sup> Como refiere Subirá (*op. cit.*, pp. 304-306 y 412), de quien extracto esta información, el original de dicho manuscrito, dirigido al propio Felipe IV, se conserva en la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, y existe una copia, realizada por el maestro Cosme Damián José de Benito, en la Biblioteca Nacional, procedente de la biblioteca particular de Barbieri. (El párrafo mencionado corresponde al punto 21 del libro, y se titula «Que a todas las horas del día y de la noche se canta en la Iglesia militante como en la triunfante»).

<sup>25</sup> Citado en: Anglés Pamiés, Higinio; y Subirá Puig, José: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Vol. I, «Manuscritos», Barcelona, CSIC, 1946, pp. 182-187.

- <sup>26</sup> Subirá Puig, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, pp. 304-306 y 412.
- <sup>27</sup> "El rey Felipe IV dispuso que se recogieran y guardaran en el archivo de Palacio todas las composiciones musicales de Castro para que sirviesen de ejemplo a las venideras generaciones. Precaución estéril por frustrarse tal propósito al arder un siglo después el Rcgio Alcázar, pereciendo entre las llamas sus artísticos tesoros, cuyo valor sería incalculable". (Subirá Puig, José: *Historia de la Música Española* ..., p. 314).
- <sup>28</sup> Su reinado fue asimismo "muy favorable para la profesión cómica, pues con él obtienen los teatros la libertad que les había negado su padre Felipe III. Pero el advenimiento de Carlos II, como heredero de la corona que perdió Felipe IV al morir, perjudicó gravemente al Gremio de Representantes, cuya situación angustiosa aparece reflejada por unos memoriales que a la majestad real dirigiera la profesión cómica". (Subirá Puig, José: *Historia de la Música Española*..., p. 334).
- <sup>29</sup> Conocido es también, que, además de Capitán, iban a ser maestros de su Real Capilla Carlos Patiño (primeramente auxiliar de Capitán, y desde 1634, titular), Diego Pontac (vicemaestro), y Juan Pérez Roldán (1660).
- <sup>30</sup> Existe edición facsímil: Madrid, Asociación de Libreros y Amigos del Libro, Patronato del Instituto Nacional del Libro Español, 1947.
- <sup>31</sup> Vid. —Calahorra Martínez, Pedro: *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 80 y 124.
- <sup>32</sup> **Fray Manuel Correa** (\*Lisboa, 1600c?; †Zaragoza, 1653). De biografía muy confusa, todo parece indicar que estuvo muy relacionado con la corte lusitana. Se llamaba realmente «Manuel Correa da Veiga», hijo de Alvaro Fernandes, "contraabaixo". Contratado como *cantor de la capilla ducal de Vila Viçosa* en 27-VIII-1616. A la sazón, el maestro de la capilla ducal (desde el 8-IV-1616), era el principal profesor de música del rey João IV, Roberto Tornar; a través de estas posibles relaciones, quizá naciera el conocimiento del entonces duque de Braganza —luego João IV— de nuestro Fray Manuel, a quien tanto estimaría después, y cuyas obras buscó más tarde para su biblioteca. Según la *Primeira Parte do Index da Livraria de Música do muyto alto e poderoso Rey Dom Ioão o IV Nosso Senhor*, Lisboa, 1649, se habrían conservado en la desaparecida Biblioteca de João IV un motete —la pieza más apreciada— y cinco villancicos, de 4 a 12 voces de «Fray Manuel Correa» (exceptuando las citadas únicamente como de "R. M. Correa", "Rº M. Correa", "Racionero Manuel Correa" o "Racionero Manuel Correa del Campo"). Según Vasconcellos y Barbosa Machado, este Correa, futuro fraile, habría sido *discípulo de Felipe de Magalhães* (maestro de la corte del Duque de Braganza; miembro de la capilla real portuguesa desde 1603e hasta su muerte en 1652, y *mestre* desde 1623) y condiscípulo y amigo del también carmelita Fray Manuel Cardoso; otro de sus condiscípulos habría sido el afamado Esteban de Brito. Asimismo, habría sido maestro de capilla de Santa Catalina (¿Lisboa?), en 1625. Marchó después a España, donde pasó la mayor parte de su vida, y allí siguió el ejemplo del también portugués Fray Francisco de Santiago (maestro de la catedral de Sevilla), profesando como carmelita calzado. Vivía en un convento de su orden en Madrid. En 1648 obtuvo el magisterio de la Catedral de Sigüenza, sucediendo a Pedro Fernández Buhc. A partir de su estancia madrileña (en fechas hasta el momento desconocidas), y hasta su aparición en Sigüenza a principios de 1649, existe un gran vacío informativo. Todas estas confusiones en cuanto a nombres, ubicaciones geográficas, y los grandes vacíos documentales durante largos años de su vida, nos llevan a no poder establecer todavía una clara conexión entre uno y otro Manuel Correa, ni tan siquiera entre el Correa de Lisboa/Vila Viçosa y el de Madrid/Sigüenza/Zaragoza; entretanto, se mezclan los datos confusos con el Manuel Correa del Campo, de Sevilla, que escribió en colaboración con Urbán de Vargas (maestro del Pilar de Zaragoza) una obra que se conservaba en la Biblioteca de João IV, y que se carteo con el compositor aragonés Diego Pontac (antecesor en La Seo de Zaragoza de nuestro Fray Manuel). Los únicos datos fiables hasta el momento proceden de la documentación

existente en las Catedrales de Zaragoza (años 1650 a 1653), que hablan (según Actas Capitulares de La Seo zaragozana) de un Fray Manuel Correa portugués procedente de Sigüenza. Todos los datos anteriores a su estancia en Sigüenza, muy confusos, deberán ser tomados con gran cautela y someterse a una revisión a fondo. De su valía compositiva constaba al Cabildo de Sigüenza "la suficiencia y mucha destreza del Padre Maestro Correa, de la orden de Nuestra Señora del Carmen, residente en la villa de Madrid". Según consta en Sigüenza –1649–, poco antes habría tenido casa particular, a pesar de pertenecer al convento carmelita de Madrid. En Sigüenza solicitó varios préstamos al Cabildo y varias licencias para ir a Madrid. A fines de 1650 fue amonestado: que "enseñe a los mozos de coro, y los músicos le obedezcan en todo lo tocante a su ministerio". Más tarde, el Cabildo de Sigüenza intentó retenerlo por "el sentimiento que tiene el Cabildo de que se vaya a Zaragoza y se faciliten si hubiere algunos inconvenientes de estar aquí y se acuda a todo lo necesario". Pero Correa, invitado debido a su gran reputación, a mediados de 1650, para maestro de capilla de La Seo de Zaragoza, se ausentó trece días para opositar. Tras su magisterio en Sigüenza (apenas año y medio), ganó la plaza de Zaragoza, siendo nombrado maestro de capilla el 5-VIII-1650 (según A. Lozano, "vino a Zaragoza [...] el 13-IX-1650"), cargo en el que sucedió a Diego Pontae, y que ocupó hasta su muerte, antecedido por Juan de Torres. El 16-IX-1650 pidió licencia para ir a Sigüenza y dos cartas del Cabildo para el Señor Cardenal de Aragón y el Nuncio, para poder estar en Zaragoza fuera de su convento. El 7-VI-1652, vuelve a marcharse, a Madrid, ausencia que debió prolongarse más de lo debido. El 31-X-1652, estando él en Sigüenza, se le admitió en Zaragoza una causa de enfermedad. Murió en el verano de 1653 en Zaragoza, víctima de una epidemia de peste que asoló la ciudad, durante la cual él y su capilla eran requeridos constantemente para procesiones y letanías. Considerado como uno de los polifonistas más importantes y prolíficos de la península, gozó en su tiempo de gran fama, que, partiendo de la corte lisboeta y de la propia Capilla Real madrileña, donde sus obras serían interpretadas con frecuencia, se extendió por toda la península e Iberoamérica (obras suyas en las catedrales de Cuzco y Bogotá). Artista consumado en la composición de villancicos, romances y jácaras, fue especialmente admirado por sus «tonos» humanos (el *Libro de Tonos Humanos* de la Biblioteca Nacional, cuenta con 29 obras suyas). [Sobre este compositor, véanse: Ezquerro Esteban, Antonio: "Correa, Fray Manuel", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, en prensa; —Id.: "Correa, Fray Manuel", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, en prensa].

<sup>33</sup> Actas Capitulares de La Seo de Zaragoza, 1-VIII-1653.

<sup>34</sup> Así, al fallecer en 1643 el sacerdote Juan de Espina, famoso filarmónico vecino de Madrid, admirado por el propio Mateo Romero «Capitán», su amigo, Espina legó en su testamento «veinticuatro instrumentos exquisitos» en favor del monarca. Según Quevedo, Espina, —quien era amigo de músicos como Gabriel y Gaspar Díez, Bernardo Clavijo, y del tañedor de lira de la Capilla Real, Francisco de Valdés—, era, además, matemático, astrónomo, nigromántico, coleccionista de rarezas y exquisiteces, tañía la lira y había perfeccionado algunos instrumentos musicales como la lira o la vihuela; y como relata Subirá, de quien extraigo esta información (op. cit., pp. 419-420), "su casa fue una abreviatura de todas las maravillas europeas, y por su amor a la pintura y a la música dicho sacerdote había juntado en su hogar todo lo mejor y más raro de esas dos facultades". (De donde se infiere que no sólo fue Felipe IV quien influyó en el entorno cortesano en cuanto a sus aficciones artísticas y coleccionistas, sino que el fenómeno se produjo asimismo en el sentido inverso).

<sup>35</sup> Existe testimonio del interés en la compra de obras de determinados autores para la biblioteca del rey portugués, a través de unas *Cartas de El-Rei D. João IV a o Conde da Vidigueira (Marquês de Niza) Embaixador em França*. Hemos visto también cómo, p. ej., años atrás, el propio Felipe III acumulaba pinturas en su finca vallisoletana de La Ribera, en su mayor parte de maestros del siglo XVI. Y del mismo modo, la vastísima biblioteca musical de João IV, desaparecida tras el terremoto de Lisboa del año 1755, recogía numerosas composiciones del siglo precedente al suyo entre los varios cientos de obras que acumulaba procedentes de toda Europa, como nos

consta por la conservada *Primeira parte do index da livraria de musica do muyto alto, e poderoso Rey Dom João o IV, nosso senhor*, impresa en Lisboa en 1649. Y algo parecido sucede también con muchos de los inventarios musicales catedralicios que se conservan en España del siglo XVII, los cuales recogen abundantes composiciones, no sólo de su propia época, sino también del siglo precedente, seguramente con vistas a contar con determinados "modelos clásicos" aptos para el estudio.

<sup>36</sup> La nueva fiebre coleccionista de arte iniciada en círculos cortesanos, alcanzaría pronto otras capitales del reino: "By the time of Philip IV's death in 1665, then, the taste for picture-collecting was well established in court circles in Madrid; and the very fact that it was so fashionable must have had its impact on taste and patronage in the country at large, and not least in Seville. Here Cardinal Ambrosio Spínola, archbishop from 1669, set a magnificent example, commissioning works by Valdés Leal and Murillo for his palace, including the latter's famous *Virgin and Child in Glory*. As the son of the Marquis of Leganés, that great collector of the reign of Philip IV, Spínola had presumably spent his early years in houses full of paintings. For all the economic troubles of the later seventeenth century, the demand for paintings seems to have kept up –for religious paintings, in particular, to decorate family chapels and convents, and pius foundations; but also for still-lives or *bodegones*; [...] and for portraits, although many of these have disappeared with the dispersal or extinction of so many of Spain's great families. Although some of this activity took place in provincial capitals, especially Seville, the court retained its preeminence as the centre and focus of artistic activity, in spite of the death in 1665 of Philip IV, one of the greatest royal collectors and patrons in seventeenth century Europe. His son, Carlos II, seems to have added only a few works to the royal collection, but the habit of patronage had taken hold. And Philip, in addition to helping form the artistic taste of a whole generation of nobility, left another major legacy in the royal collection itself". (Elliott, John H.: *op. cit.*, pp. 283-284).

<sup>37</sup> En este sentido, Fernando Checa Cremades y José Miguel Morán Turina (*El Barroco*, Madrid, Istmo, 1982, pp. 59-65), que han analizado este fenómeno desde el punto de vista artístico, afirmando que "durante el Renacimiento y el Manierismo, la posesión de obras de arte se concebía fundamentalmente como *instrumento de prestigio*", señalan que, "a partir del siglo XVI aparece un nuevo rasgo en el concepto de colección que se acentuará conforme avance el siglo: nos referimos al *valor científico* que adquieren las colecciones, que pasan a ser un **espejo de la cultura de su poseedor**". Del mismo modo, en su afán de recopilar todo el saber de la época, y como importantes centros de cultura que son, las catedrales iban siempre a tratar de acumular todas las composiciones musicales de que fueran capaces, en un intento, por otra parte de hacerse con un «repertorio» del que poder echar mano en caso de necesidad.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> En este sentido, acabamos de ver cómo, además, las colecciones eran tenidas como un espejo de la cultura de su poseedor. Precisamente, las bibliotecas catedralicias (en un tiempo en que el analfabetismo de la población era muy elevado, siendo justamente uno de los reductos de la cultura los templos de la Iglesia) eran especialmente ricas en libros de todo tipo, los cuales procuraban agenciarse los cabildos con vistas a facilitar el estudio y formación de sus propios capitulares. Algo parecido a esto que sucedió con los libros, sucedería también con los materiales musicales, ya fueran éstos tratados teóricos o partituras.

<sup>40</sup> Y para confirmar esto, basta echar una ojeada a las abundantes firmas y fechas (además de dibujos y graffitis) que aparecen en estos cantorales con muchísima frecuencia, realizadas por los músicos que participaron en la ejecución práctica de tales obras, sobre todo, infantiles o escolares.

<sup>41</sup> Aparte de los ejemplos conocidos de Palestrina, Victoria, Morales, Guerrero, Robledo, otros, como p. ej., las Misas de Adviento y Cuaresma, Motetes en tiempo de Cuaresma y Semana Santa, la Kalenda de Navidad, determinadas Pasiones, etc.

- <sup>42</sup> Téngase en cuenta que todo el repertorio musical de una catedral es para la liturgia de la Misa o del Oficio (lo demás, no contaba como Oficio solemne catedralicio).
- <sup>43</sup> En este sentido, no hay que perder de vista el carácter "artesanal" más que artístico que se otorgaba a los músicos catedralicios, en España como en el resto de Europa, durante el período que nos ocupa. De este modo, la profesión musical en las iglesias españolas se transmitía de un modo prácticamente corporativo o gremial, de modo algo similar a como sucedía con los talleres de pintores, escultores o grabadores. Así, del mismo modo que el aprendizaje de la profesión se enseñaba en los talleres artesanales de padres a hijos o se progresaba desde aprendices hasta maestros, en las capillas catedralicias la enseñanza musical pasaba desde los maestros de capilla, que explicaban los entresijos del contrapunto a los infantes de coro y a otros músicos menos expertos, a través de sus "pláticas" diarias en público, o desde los responsables de la cobla de ministriles a sus jóvenes familiares aprendices de instrumento, etc., de todo lo cual tenemos atestigüados numerosos ejemplos.
- <sup>44</sup> Así, sabemos que el rango de canónigo apenas era otorgado a los maestros de capilla de algunas catedrales de Castilla como Burgos o Palencia (podríamos así citar, en el siglo XVII, a los canónigos Cristóbal de Isla, o Urbán de Vargas, entre otros), y que, aun considerados como canónigos, los músicos solían ocupar siempre el último lugar entre sus compañeros, ya que, como consta por algún caso conocido, no se les permitía adquirir antigüedad en el cargo, quedando siempre por detrás de otros canónigos, incluso aunque éstos profesaran como tales con posterioridad a los escasos canónigos-músicos. Otra cuestión sería la de las titulaciones, aunque, hasta la muerte de Manuel José Doyagüe (†1842), sabemos al menos que había en el Studium Generale de Salamanca un catedralicio doctor en Música. Otra cuestión sería la de los numerosos músicos citados en la documentación conservada como bachilleres y licenciados, cuyo paso por una universidad, o simplemente la atribución de tal título por haber pasado por un seminario, quedaría por demostrar en cada caso concreto (tendríamos así a licenciados como p. ej. en Zaragoza Sebastián Alfonso, o el organista Jusepe Ximénez). Pero, aparte de algunos casos excepcionales como los citados, la mayoría de las veces los músicos se quedaban en la categoría de meros sirvientes, aludiendo así al rango «artesanal» que se otorgaba socialmente en la época al estamento musical en su conjunto. No sería sino hasta mucho tiempo después, cuando se daría a ciertos músicos —relacionados con ambientes de la monarquía, la nobleza o la aristocracia— la categoría de «artistas», un rango que, p. ej. en las artes plásticas, se alcanzaría en España mucho antes que en el terreno de la música (el caso más representativo sería tal vez el del pintor Velázquez, cuyo genio artístico sería reconocido por el monarca español y por toda la sociedad, frente a, en el mundo musical, unos profesionales que, todavía en tiempos del propio Mozart, serían tenidos por lacayos al servicio de una capilla eclesiástica o de un gran señor). De hecho, desde el siglo XVI y casi hasta mediados del siglo XIX —con la inclusión progresiva en las capillas catedralicias de músicos procedentes del ámbito civil y teatral—, las estructuras que rigieron el funcionamiento de las capillas eclesiásticas en España respondían a un esquema gremial, artesano y corporativo: «maestros» —de capilla— y organistas que enseñaban sus conocimientos a niños de coro y jóvenes estudiantes (en definitiva, «aprendices» del oficio), creando de esta manera una "cantera" musical de la que se pudiera nutrir en el futuro la propia capilla de música y, en cierto modo, pequeños "talleres" locales de producción musical (maestros que "colocaban" o "recomendaban" a sus discípulos aventajados para plazas de maestro en ciudades cercanas de menor importancia en las cuales tales maestros gozaban de cierto prestigio, o por las cuales ellos mismos habían pasado anteriormente, de manera que tales discípulos pudieran regresar al poco tiempo, promocionados como maestros a su lugar de origen, etc.), si bien este tema está todavía por estudiar. Pero este asunto, se prolongó en la práctica durante mucho tiempo en las capillas catedralicias españolas, acaso, hasta su progresiva desaparición a lo largo del siglo XX. (Por otro lado, como es sabido, la cuestión tomó un nuevo rumbo a partir del Concordato de 1853, cuando se prescribió que todos los beneficiados —maestros de capilla, organistas o cantores— debían ser clérigos, ordenados al menos de tonsura). Y no obstante, en la teo-

ría, algo había comenzado a cambiar ya desde el siglo XVI. Veamos lo que nos señala al respecto el erudito tratadista, clérigo entendido en arquitectura y escultura, Diego de Sagredo, en su célebre obra titulada *Medidas del Romano: necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas, Columnas, Capiteles y otras piezas de los edificios antiguos* (Toledo, Ramón de Petrás, 1526). Advértase no obstante, que Sagredo parece dar a entender que habla del músico «teórico», en el sentido de Salinas, Ramos de Pareja, etc.: «Aquéllos se llaman *oficiales mecánicos* que trabajan con el ingenio y con las manos: como son los canteros, plateros, carpinteros, cerrajeros, campaneros y otros oficiales que sus artes requieren mucho saber e ingenio. Pero *liberales* se llaman los que *trabajan solamente con el espíritu y con el ingenio*: como son los gramáticos, lógicos, retóricos, aritméticos, **músicos**, geométricos, astrólogos: con los cuales son numerados los pintores y escultores”. Precisamente, se atribuye a Diego de Sagredo, cuya obra conoció sólo en 80 años trece ediciones, siete de ellas en francés, la introducción en España del concepto de «arquitecto» (artista) en oposición al «maestro de obras» (artesano). (Vid. —José Fernández Arenas, ed.: *Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona, Gustavo Gili, colecc. «Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, VI», 1982). En cambio en la música (en su sentido «práctico»), lamentablemente, y a lo que parece, la condición de artesano iba a continuar vigente durante todavía mucho tiempo más.

<sup>45</sup> El papel de mecenazgo musical por parte de los cabildos catedralicios hispanos todavía no ha sido lo suficientemente estudiado. Sí contamos en cambio con algunas consideraciones al respecto, desde el punto de vista artístico: “Again [in Seville], as in Toledo, the cathedral canons, drawn from the great city families, played an important part in the city’s cultural life. They were prominent in the informal literary academies which sprang into existence in the sixteenth century [...]. In a city dedicated to display, those who had money were expected to spend it lavishly for the enjoyment of the community. The result was a high degree of private and corporate patronage, which naturally spilt over into commissions to local artists. A good proportion of this patronage, especially in the second half of the century after the plague of 1649, was directed towards religious and charitable foundations. It is therefore natural that much of the work of Murillo and his Sevillian contemporaries should have been commissioned by churches, confraternities and convents”. (Elliott, John H.: *op. cit.*, pp. 276-277).

<sup>46</sup> En realidad, todos los puntos anteriores se resumen en éste, puesto que son los cabildos quienes “recortarán o restringirán” la propiedad intelectual de los compositores, los que, con el paso del tiempo, darán la pátina necesaria a los documentos para que éstos sean objeto preciado para bibliófilos y coleccionistas, y los que, en cierta medida, dirimirán qué composiciones son más relevantes o modélicas, conservándolas largo tiempo en sus repertorios habituales e incluso intercambiándolas con otros centros de actividad musical.

<sup>47</sup> Otra cuestión es la de que, mientras no se legisle en cada centro local y concreto la propiedad de los documentos musicales, sus «usufructuarios» (maestros de capilla, organistas, etc.) puedan hacerse “de facto” con la propiedad de tales documentos, puesto que son los únicos que pueden hacer un uso práctico de ellos. Según parece, esto precisamente es lo que desde un principio debía suceder con mayor frecuencia, ya que los papeles de música sólo preocuparían a quienes eran capaces de leerlos y valorarlos, y por tanto a quienes afectaban directamente. El problema, puntual y diferente para cada lugar, sólo surgía cuando, por una u otra razón, reclamaba, probablemente y en ocasiones, sin pretenderlo, la atención sobre sí (como p. ej., cuando un nuevo maestro solicitaba para su uso las obras de su afamado predecesor, o casos similares provocados por cuestiones testamentarias, etc.). En estos últimos casos, el cabildo alertado, al informarse de que los documentos habían quedado en casa del maestro o del organista, o que éstos se los habían llevado a otro lugar, reclamaba la propiedad de dichos documentos (seguramente como medida de ahorro económico para no tener que sacar nuevas copias, o simplemente porque los consideraba suyos de modo natural), que a su juicio habían sido objeto de una “apropiación indebida”.

- <sup>48</sup> De estos elogios de la época se hicieron también cco otros compositores contemporáneos suyos, como Luis Bernardo Jalón (Maestro de Capilla de las catedrales de Burgos, Santiago y Sevilla), quien en carta enviada a Zaragoza, [Cabildo de 10-X-1653], dice que “había sabido la muerte del Maestro Correa, que era el de más opinión que tenía España”; su fama llegó hasta el propio Felipe Pedrell, que señalaba que no se excedió en sus elogios el Cabildo de La Seo, a juzgar por las obras de este autor que él había visto.
- <sup>49</sup> Ya desde años atrás se detectan problemas de espacio en La Seo con los libros de música, y así, en el año 1610, según el *Libro de fábrica* de La Seo (años 1600 a 1619) se registran ya diversos pagos con vistas a acondicionar el tema: año 1610: “A Philippe los Clauos por tres oficiales q trabajaron un dia en [?] hazer el atril del choro y quitar los armarios donde estaban los libros...21s”. [Es decir, que para entonces, tenían los libros de música —no se especifica si se refieren sólo a los cantorales monódicos, o también a otros materiales— en unos armarios situados en el propio coro de la iglesia; en dicha fecha «se quitan» tales armarios, lo que supone que habrían debido de cambiar de lugar los libros]. En 1615, el archivo ocasiona pequeños gastos: “Mas 14s por una red para vna ventanilla del Archibo... 14s”.
- <sup>50</sup> Se trata del volumen titulado “*Memoria de lo q. tienen las Fabricas de la S<sup>a</sup>. Yglesia Metropolitana de Çarag<sup>a</sup>.*”. Dicho tomo, contiene los gastos capitulares correspondientes a los años 1651 a 1675 ambos inclusive; su paginación empieza de nuevo al comienzo de cada año. El pago referido se apunta concretamente en la nota correspondiente a los *Gastos extraordinarios* del año 1653, página 9.
- <sup>51</sup> Advértase el interés del cabildo por guardar los papeles de música en un arca *forrada de lata* realizada “ex-profeso”, lo cual parece indicarnos que se pretendía preservar a estos documentos del fuego (es decir, de posibles incendios, tan frecuentes por otra parte en la época), así como de los roedores.
- <sup>52</sup> Según un acta capitular de La Seo, del 1-VIII-1692.
- <sup>53</sup> Son conocidas en este sentido en toda España diversas disposiciones capitulares, en virtud de las cuales se excusaba de la asistencia habitual a coro al maestro de capilla, con vistas a que tuviera tiempo suficiente y pudiera dedicarse con tranquilidad a la composición de los villancicos de Navidad o el Corpus y a ensayar con los miembros de su capilla. Este tipo de licencias solían concederse —en su caso— unos quince días, e incluso un mes antes de las fechas señaladas. Veamos como muestra un ejemplo del siglo XVII, a propósito del maestro de La Seo, Sebastián Alfonso, extraídos de las actas capitulares de dicho templo: • 16-V-1670: “Resolvióse que al M<sup>o</sup> de Capilla se le dé un mes de presencia antes de Navidad y antes del Corpus para que pueda hacer los villancicos y ensayarlos con los músicos, y a los cantores, 15 días antes de Navidad y Corpus, y pasados esos días, se les ajuste si faltaron, y esta presencia no se entiende con los músicos que tienen las raciones del Sr. Lope de Luna para asistir en la parroquia a la misa que se dice antes de los que a falta se les apunte y en las demás como con los demás músicos”.
- <sup>54</sup> No obstante, es necesario advertir que, p. ej. en Zaragoza, aun después de crearse un archivo de música específico, no pasaron a él «todos» los fondos musicales, sino, básicamente, lo que se conoce bajo la denominación genérica de “música a papeles”, y algunos cantorales u otro tipo de materiales, quedando todavía aquellos documentos de mayor valor preservados en el archivo y biblioteca capitulares (determinados incunables, algunos libros teóricos medievales, etc.), mientras que los grandes libros de facistol de cantollano se almacenaban, bien en armarios “ad hoc”, bien expuestos en el facistol de El Pilar y el de La Seo. (La mayor parte de los cantorales monódicos de La Seo se conservaban hasta hace unos meses en un armario ubicado junto a la biblioteca capitular de dicho templo, mientras que los de El Pilar se guardaban en un armario situado en el pasillo de los pies del templo, junto a la sala capitular; en total, dichos cantorales gregorianos suman unos ciento sesenta volúmenes; actualmente, «toda» la música perteneciente a

ambos templos, se ha unido bajo una misma ubicación espacial, en el templo de El Pilar, en el denominado «Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza»).

<sup>55</sup> Bien es cierto que el maestro no tenía que entregar "toda" su música al cabildo, sino solamente debía entregar la que tenía obligación de componer por «estatuto capitular» (y aun así, parece ser que muchos maestros tampoco dejaron nada en el archivo capitular). Pero lo que sí parece que sucedió, es que al llevarse algunas obras trabajadas para la catedral a sus casas, y estar éstas junto a las obras "particulares" y privadas del maestro, unas y otras debieron mezclarse en la práctica, produciendo no pocos problemas en algunos casos (p. ej., cuando fallecía un maestro, y el cabildo pretendía las obras que aquél debía haber entregado en función de su cargo, mientras los familiares aducían que las obras que estaban en su casa —todas, algunas, etc.— no eran del cabildo sino que eran propiedad privada de su familiar recién fallecido, el cual las había trabajado con anterioridad a desempeñar el magisterio en esa ciudad, o las había adquirido fuera...).

<sup>56</sup> Bernardino Donini, violinista de La Seo desde el año 1751 por fallecimiento de su padre Juan Bautista (el cual había sido también violinista primero de La Seo), aparece aquejado de enfermedad en las actas capitulares desde el año 1770 (se le conceden entonces dos meses de vacaciones por «debilidades de cabeza»). En 1771, mosén Bernardino "pide socorro por la prolixa enfermedad que han padecido él y su familia" y se le dan "20 pesos por una vez". El 7-VIII-1772, según acta capitular, "el Presidente expuso que había muerto Bernardino Donini en la Parroquia del Pilar" y disponía su entierro en La Seo, tras de lo cual se convocaron nuevas oposiciones a primer violín de La Seo. Unos años después, concretamente el 14-VI-1777, "el Sr. Arcipreste de Beleñite hizo presente que después de la muerte de mosén Bernardino Donini, y Vellilla [quien fuera violinista primero de El Pilar en época de Donini], eran ya diferentes los músicos de violín que habían fallecido desgraciadamente, pudiéndose atribuir este acontecimiento a pasar de unos a otros los instrumentos y papeles, por lo que convendría tomar alguna precaución; y se remitió a Junta este asunto, para que, informándose de los Maestros de Capilla y demás sujetos, que entiendan del caso, providencie lo que luviere por más oportuno". Pasaron unos pocos años; hasta que, el 18-I-1783, se resolvió en cabildo ordenar quemar dichos papeles de música. Según se refiere entonces, Donini había muerto muy pobre, y al parecer «físico»; por ello, se mandan quemar papeles e instrumentos manejados por "personas que hayan fallecido indiciados de tal accidente". Pero la medida todavía debió posponerse unos meses más, ya que el 12-IX-1783 se anotaba todavía en resolución capitular, que Francisco Moreno pedía ayuda para reponerse, y dado que su enfermedad se debía a haber manejado papeles de Donini, "músico muy físico", se mandó quemar *inmediatamente* todos los papeles de Donini. [Cita de actas capitulares según ejemplares pertenecientes al templo de La Seo].

<sup>57</sup> El tema resulta verdaderamente "surrealista" desde la perspectiva actual, aunque no por ello es menos cierto: pianofortes que se vendían en almonedas y anticuados sólo por tener las teclas de marfil, y que se desmontaban y desguazaban para reaprovecharlas, y otros muchos casos de los que cualquier musicólogo de cierta edad en nuestro país podría dar noticia (pergaminos de cantoral arrancados, que se vendían en rastros y mercedillos para fabricar pantallas para lámparas de salón, etc.). En este sentido, mucho ha cambiado el panorama en la actualidad, aunque todavía estamos a tiempo de rescatar un patrimonio que, de no ponerle coto, lleva trazas de seguir el mismo camino: el de los numerosos harmoniums con que contaban muchas de nuestras iglesias, y que, desplazados por los órganos electrónicos y las nuevas tendencias musicales post-conciliares, se han arrinconado y comienzan a aparecer en contenedores y naves de brocantes. Verdaderamente, es una pena que estos instrumentos, para los que tenemos tanta literatura musical en nuestros archivos, estén desapareciendo casi irremisiblemente, sin que puedan pasar, siquiera, a algún museo de instrumentos.

<sup>58</sup> Hemos visto ya, cómo, esta misma idea, junto al carácter de "usar y tirar" ya mencionado, era recogida también por Gian Nicola Spanu (*vid.* nota 8).

- <sup>59</sup> Se trata de un fondo que era propiedad del organista de El Pilar, D. Gregorio Garcés, fallecido hace escasos años. A su muerte, y con permiso de su hermana, el antiguo cantor de la capilla de El Pilar, D. Agustín Gómez —hoy también fallecido—, se llevó como depositario del cabildo dicha música a su casa, entregándola más tarde al archivo de música, donde hoy se encuentra.
- <sup>60</sup> Se calculan 1,5 millones de *manuscritos* musicales conservados en todo el mundo. El último CD-ROM publicado por RISM contiene más de 160.000 fichas de manuscritos musicales —que suponen más de 8.000 compositores—, procedentes de 416 archivos y bibliotecas de todo el mundo. (Datos de Julio de 1995; y en dicha fecha, esperaban todavía en la «Zentralredaktion» de Frankfurt para ser procesadas más de 200.000 fichas). Unas cifras, que, junto a su dilatada experiencia y prestigio internacional, avalan a RISM como la mejor y más amplia herramienta para localizar fuentes primarias en el campo de la música.
- <sup>61</sup> Pudiera parecer, cuando menos, una frivolidad hablar de música en términos mera o estrictamente numéricos, pero quiero llamar la atención sobre la importancia de este particular, en una época en la que la visión tradicional de la historia como “jerarquía y modelo” está en franca revisión, apoyándose en cambio, desde las más altas esferas internacionales, nuevas perspectivas, encaminadas a potenciar nuevos conceptos, tales como el de “periferia”, o todo lo relacionado con la catalogación y estudio del patrimonio histórico. En este sentido, sólo si somos conscientes del apoyo que se está ofreciendo a estas nuevas ideas, y de los grandes medios económicos que se están invirtiendo en ello, podremos aprovechar la excelente ocasión que se nos brinda, para “restaurar” nuestra música.
- <sup>62</sup> En este apartado y los siguientes, sigo de cerca lo expuesto en el capítulo «Las fuentes para el estudio y su grado de fiabilidad» de mi tesis doctoral, titulada *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. (Para mayor información acerca del problema de las autorías de las composiciones musicales, las atribuciones, y las marcas de agua del papel, véase dicho capítulo, vol. 1, pp. 208-315).
- <sup>63</sup> Cuestión aparte sería la de qué repertorio producen estos maestros, si bien éste puede reducirse básicamente a dos tipos: repertorio “litúrgico” (composiciones en latín para cubrir los oficios y ritos eclesiales de rigor en cada iglesia), y repertorio “paralitúrgico” (composiciones de carácter religioso —salvo excepciones—, aunque fuera del marco litúrgico: villancicos y otras piezas en lengua romance, composiciones puramente instrumentales, etc.). Respecto a la proporción de composiciones de uno y otro tipo, al menos en lo que atañe al siglo XVII en Zaragoza, se han conservado en una relación de tres obras en lengua romance para cada composición en latín; las posibles razones para esta descompensación podrían residir en la obligación de componer villancicos “nuevos” para cada festividad señalada del calendario catedralicio (y recordemos que los maitines de un solo día podían recoger hasta nueve villancicos), lo que conduciría a su lógica proliferación con el paso del tiempo, mientras que las composiciones de carácter litúrgico podrían emplearse, en condiciones normales, durante más de una ocasión. Tal vez por esta razón, algunos compositores realizaran muy pocas composiciones litúrgicas (a veces, incluso, las estrictamente necesarias para cubrir musicalmente el culto), puesto que eran sabedores de que con un sólo modelo o dos de cada tipo (unas vísperas, unas completas, un par de misas, algún que otro motete...) eran capaces solucionar las obligaciones que les acarrearba su cargo en este sentido, pudiéndose de esta manera dedicar con mayor calma a la “agobiante” y numerosa composición de villancicos novedosos con que debían nutrir a las iglesias en que actuaban.
- <sup>64</sup> Esto era debido seguramente a su peculiar estatus como “sirvientes”, en muchas ocasiones ocupando media plaza o ración, un cuarto de plaza, o ni siquiera eso (eran músicos de fuera de los que se echaba mano cuando se les precisaba para alguna festividad u ocasión determinada). Muchas veces eran laicos (casados, solteros), y los ministriles (es decir, las coplas o “coblas” de ministriles, también conocidas en Valencia como “consert de menestrils”, un término muy cercano al «consort» inglés) trabajaban en equipo o grupo, teniendo una especie de portavoz que

era el que se concertaba con el maestro de capilla (de ahí surgían, por los salarios, muchos enfrentamientos internos entre los músicos de las capillas, ya que era el maestro quien administraba los fondos por tocar en fiestas de fuera de la catedral, y en ocasiones los ministriles marchaban a tocar a fiestas de fuera sin permiso del maestro, cosa que los cabildos trataron de atajar en varias ocasiones). Por otra parte, sabemos, por referencias indirectas, de la presencia de música de instrumentos en incontables procesiones (el Corpus, p. ej.), o de la llamada de los ministriles de la Iglesia para actuar en fiestas de señores de la nobleza o en funciones de los ayuntamientos, etc. Aparte de la innumerable música conservada con orquesta.

<sup>65</sup> El hecho de que las partituras para tecla (como muy probablemente sería también el caso de la música para los ministriles), y más concretamente, para órgano, fueran propiedad privada del mismo organista, habría hecho que éstos se llevaran consigo las composiciones a sus casas particulares, con la consiguiente facilidad de pérdida, deterioro o rotura con el paso del tiempo, al tratarse el soporte de esta música de material poco resistente —papel, generalmente— fuera de un archivo. El poco valor que se daba a estas obras fuera de su contexto sonoro, parece que podría fácilmente haber atraído tales papeles a los fogones con la mayor impunidad, dentro de la mayor normalidad y cotidianeidad que tienen las acciones caseras.

<sup>66</sup> Anónimo [João IV, rey de Portugal]: *Defensa de la Música Moderna, contra la errada opinión del Obispo Cyrilo Franco. Contiene una carta del Obispo Cyrilo Franco, escrita al Cauallero Vgolino Gualteruzio, en la qual se queixa mucho, que la Musica moderna no haga los efectos que hazia la antigua. Muestrase lo contrario de lo que el Obispo dize, y que la Musica antigua no tenia más fuerza para mouer que la de agora; y que no hazer los mismos efectos, no es falta de la Musica ni del Compositor*. Lisboa, 1649. Edición facsímil con estudio y anotaciones a cargo de Mário de Sampaio Ribeiro. Coimbra, Universidade «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1965, pp. 38-39.

<sup>67</sup> Luis Antonio González Marín: «Tetis y Pelco» —Zaragoza, 1672—, o la restauración del teatro musical barroco aragonés», en *Rolde*, LXIII-LXIV/1, pp. 53-54.

<sup>68</sup> Antonio Lozano González: *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Zaragoza, 1895, p. 77. (Cito por la 3ª edn., a cargo de A. Ezquerro, Zaragoza, Diputación General de Aragón-Diputación Provincial de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, 1994; las cursivas son mías). Y en este sentido de la repentinización e improvisación, el mismo Antonio Lozano, recoge —en 1895— una tradición catedralicia, de orígenes que desconecemos —pero que probablemente puedan remontarse hasta el siglo XVII—, la cual debió ser extensiva a todas las catedrales españolas, cuando nos habla del organista de La Seo Francisco Anel (+1892); dice así respecto de dicho organista (*ibid.*, pp. 66-67; las cursivas son mías): “[...] demuestra, en largos años de servicio a la Iglesia, aptitudes especialísimas como Organista. **No tuvo gran instrucción técnica ni, lo que es muy frecuente en Aragón, puso gran diligencia en adquirirla**, pero su genio encontraba recursos allí donde por impulsos secretos de organización privilegiada era arrastrado. De escuela propia, se distinguió principalmente en el cultivo del género melódico, que tanta gloria ha dado siempre al Organista español. Compuso algunas obras, que no tienen más que relativa importancia, y a las cuales el autor fue el primero en no concedérsela, persuadido como estaba de que, **más bien que para trasladar sus ideas al pentagrama, había nacido para hacerlas brotar delante del teclado**”. Como vemos, se apuntan aquí muchos aspectos de interés: se habla del «Organista español» [= ¿escuela nacional?], de la predilección —propia de la época— por el «género melódico» frente al género fugado, de la formación autodidacta y desprecio en formarse de los organistas aragoneses, y de una práctica improvisatoria, que debía ser muy habitual (recordemos aquí simplemente la práctica de las glosas desde el siglo XVII).

<sup>69</sup> Las consideraciones que transcribo a continuación, se refieren a la música de mediados del siglo XIX, pero da la impresión de que podrían ser perfectamente aplicables a épocas anteriores: Miguel Hilarión Eslava y Elizondo: *Museo Orgánico Español*. I. Madrid, 1853-1854. Vid. “Breve Memoria Histórica de los Organistas Españoles”, pp. 20-21 (las cursivas y elaudator, son mías):

“Este abuso de la improvisación, cuyo origen es la indolencia, es el defecto principal de los actuales organistas españoles: defecto que por una *costumbre inveterada*, no solo no se considera como tal, sino que lo contrario es calificado de pobreza de conocimientos, falta de numen y escasa habilidad. Sé muy bien, que en el culto católico hay muchos intermedios cortos de órgano, que por la poca importancia que tienen deben ser improvisados. Sé también, que un *buen organista* que llega á cierta edad *no está en el caso de estudiar diariamente* [!!!]. Pero el *tocar de capricho* en función de primera clase una pieza de ofertorio, ó de alzar, y lo que es más, hacerlo algunas veces *hasta con indiferencia*, es un extremo digno de la mas severa censura. Lejos de mí el aludir aquí á todos los organistas españoles. Confieso que hay honrosas escepciones de esta regla: pero no hay duda que ella *es por desgracia bastante general*. Por desgracia he dicho, y lo es en efecto, y muy grave. De aquí una de las principales causas de la corrupción del género: la incorrección armónica algunas veces; y los defectos de estructura, de plan, y de unidad, que son consiguientes en las piezas que se improvisan. [...] El que esté acostumbrado á ver *el esmero con que cumplen sus deberes los organistas alemanes, y con especialidad los del rito protestante*, no puede llegar á creer que haya país alguno, en que cuanto se oye á los profesores de este ramo sea enteramente de capricho, y sin la más mínima preparación, como entre nosotros acontece”. Y respecto de los buenos improvisadores, dice Es-lava: “1º que la improvisación, que como tal se considera buena, lleva consigo defectos que le son propios: 2º que estos mismos que improvisando tienen mérito hasta cierto grado, bien preparados lo tendrían incomparablemente mayor: 3º que si bien se puede tolerar á estos que hagan un uso más general de la improvisación, no se puede tener igual indulgencia con la generalidad que presume tener el suficiente talento para imitarlos”.

<sup>70</sup> Hemos de suponer no obstante que, la toma de dicha cita al pie de la letra resultaría imposible en la práctica —aparte de que resulta harto difícil acompañar sin tener el bajo, si se hubiera hecho así, habría «desacompañado» más que acompañado la composición—, por lo que el acompañante debería contar al menos con un guión de la composición (¿la tabula compositoria?), o bien con la partichela del tenor o del bajo vocal de la obra (junto a quienes pudiera tocar el organista), o bien, habría trabajado sobre la tabula compositoria durante los ensayos previos a la ejecución pública, por lo que conocería de memoria la composición (y en dicho caso, ya no improvisaría, sino que acompañaría “a la mente”, i.e., de memoria).

<sup>71</sup> Luis Antonio González Marín: *op. cit.*, p. 53.

<sup>72</sup> Téngase en cuenta que mi punto referencial para las reflexiones de este artículo son siempre centros de actividad importantes, como p. ej. Zaragoza. En centros menores, por lo general, los copiantes no eran cargos fijos en plantilla, sino que se cubrían como medias plazas por algún cantor o ministril que tuviera buena caligrafía (como complemento de sueldo), e incluso por algún infante, muchas veces el infante mayor, estudiantes de gramática que habían cambiado la voz y a los que se mantenía de este modo en servicio, a la espera de poder ofrecerles una plaza. Veamos, a modo de ejemplo, algunos de los encargados de sacar copias musicales en Zaragoza en el siglo XVII: **La Seo**: (Biblioteca capitular; según *Libro de fábrica de La Seo* de los años 1600 a 1619, se anotan los siguientes pagos): **1617**: “A Clamudi [miembro de la capilla de música] de apuntar un canto qº s...4£”. **1618**: “En 25 de Agosto a **Joan de Clamudi** 4£ por lo apuntado en Nauidad y Corpus...4£”. **1640**: (Pág. 7:) “Siete Libras a **Don Juan Verges** [tenor de la capilla de música] por el trabajo de escriuir la passion que se canto el domingo de Ramos en canto de organo, papel, y enquadernacion”. **1643**: *Gastos extraordinarios*: “A D. Juan Verges por unos libros de canto que son de missas de a 8. y a 12. Psalmos y motetes de a 3 choros por escribirlos le di de orden del Cauildo 20£”. Y según *Memoria de lo q. tienen las Fabricas de la Sª. Yglesia Metropolitana de Çaragª.* (años 1651 a 1675): “Salarios de Ministros” del año **1657**: a **Gerónimo Morés**, “infante y copista de música”; *Gastos extraordinarios* de 1657: “Ms. 10£ a Geronimo Mores Infante por sacar en limpio unas obras de Musica del Maestro Romeo...10£” (pág. 8). [Romeo había fallecido hacía ya varios años; según un acta capitular del 22-II-1658, se pagó entonces cien reales a un infante —acaso el mismo Morés— “por los salmos y música que copió

del maestro Romeo]. 1657: *Gastos extraordinarios*: "Ms. 9 £ a **Francisco Rubio** por un libro de las Lamentaciones escritas en pergamino...9£". "Ms. 8£ al mismo por escribir en canto la Missa de S. Joachin...8£" (pág. 9). **1664**: *Gastos extraordinarios*: (Pág. 9): "Ms. 5£ por un libro que se hizo del Oficio de S. Jorge...5£". Libro titulado *Fábricas*. [1677-1694.] *Cuenta del a Administración de las fábricas de la S.ta Igleſſ.a Metrop. a de Zaragoza del año 1677. Siendo Admin.r el s.r Cang.o Juan Félix Amad y Cardiel*: Año **1677**: *Gastos extraordinarios*: **Pedro Alambra** escritor de libros de choro por escribir el oficio del Carmen y el de s.ta Ysabel. 1677: "...por dos libros de choro al mismo; el uno santoral y el otro de Missas y officios propios". **1681**: *Gastos extraordinarios*: Pedro Alambra escritor de libros por el oficio de S.ta Ysabel. **1692**: *Gastos extraordinarios*: Al dicho [Pedro Alambra] por escribir el oficio de s.ta Eulalia. **El Pilar** (Archivo Capitular, Fondo «Obrería»): • *Obra 1668. Descº. de gastos extraordinarios*: (f. 25r) "Pague a Pº. Pablo a cuenta escrivir los Libros del coro [...]...100s". • *Obra 1669. Descargo de salarios i gastos ordinarios*: (f. 26r) "Pague a **Pedro Pablo Lorieri** italiano por adrezar y escrivir en los Libros del coro lo que faltava [...]...177£6s". • *Obra 1671. Descº. de gastos extraordinarios*: (f. 19v) "A Pedro Pablo librero por lo trabajado en los libros del choro en escrivir algunas cosas que faltava...16s". "Al mismo por la misma cuenta...74s". "Al mismo por lo mismo...40s". "Al mismo por el libro nuevo de Credos y Glorias...100s". "Al mismo por lo mismo 160s".

<sup>73</sup> Según el Libro de fábrica de La Seo (vol. años 1600 a 1619): año **1609**: "Mas, 20£s a **Juº Aug.n Ferrer** iluminador por las iluminaciones q hizo en unas letras de los libros del choro parece por su albaran...20£". Año **1612**: "Mas 80£14s por iluminaciones de libros del coro...80£14s". **1618**: "Joan Agustín Ferrer de iluminar las letras...9£12s". **1619**: Joan Agustín Ferrer, iluminador.

<sup>74</sup> **La Seo** (Biblioteca capitular, Fondo «común»): **1651** • *Gastos extraordinarios*: Al impresor **Diego Dormer** por imprimir unos papeles. **1652** • *Gastos extraordinarios*: A **Domingo La Puyada** impresor. **El Pilar** (Archivo Capitular, Fondo «Obrería»): • *Obra 1631*. Libro de la Cuenta de la Obra de 1631, siendo Prór Mos. Pedro Gomez, y Contadores los Señores Briz y Miravete. Pasose la Cuenta a 27 de Henero de 1632. [Estante Repart 3. lig. 23. n.2]: "Por ynprimir los Villançicos de los Reyes...60£". "Pague a **Pedro Cauarte** ynpressor...200£". "Pague a **Juan de Larumbe** ynpressor...40£". "Pague a **Juan Barez** ynpressor como dije Su cuenta...108£". • *Obra 1632*. Libro de la Cuenta de la Obra de 1632, siendo Prór Mos. Domingo la Torre, y Contadores los Señores Briz, Miravete, y Cereito. Pasose la Cuenta a 28 de febrero de 1633. [Estante Repart 3. lig. 23. n.3]: "de 212£ que pague a **Diego Dormer** impresor por lo que dice su cuenta...212£". "de 32£ que pague a **Diego Latorre** impresor por una informacion en drecho...32£". "de 64£ a **Ramon** impresor por los Villaneicos de Nauidad...64£". • *Obra 1633*. Libro de la Cuenta de la Obra de 1633, siendo Prór Mos. Domingo la Torre y Contadores los S.res Briz, Salas, y Cereito. Pasose la Cuenta a 28 de Henero de 1634. [Estante Repart 3. lig. 23. n.4]: Fol. 17r: "pague a **Diego Dormer** ynpressor por ynprimir 150. executoriales co lo dice su Apoca...102£". "pague a **Juan Roman gaston** ynpressor por ynprimir los Villançicos como lo diçe su apoca...64£". • *Obra 1634*. Libro de la Cuenta de la Obra de 1634, siendo Procurador Mos. Domingo la Torre, y Contadores los Señores Briz, Cereito, y la Silla. Pasose la Cuenta a 9 de febrero de 1635. [Estante Repart 3. lig. 23. n.5]: Fol. 20v: "pague a **Diego Dormer** ynpressor por papeles que a ynpresso como lo diçen quatro apocas suyas...272£". "pague a **Juan gaston roman** Impresor por la ympression de los Villançicos de los reyes como lo diçe su Apoca...66£". • *Obra 1635*. Libro de la Cuenta de la Obra de 1635, siendo Prór Mos. Domingo la Torre, y Contadores los Señores. Briz, Miravete, y Aguilon. Pasose la Cuenta a 15 de febrero de 1636. [Estante Repart 3. lig. 23. n.6]: Fol. 18v: "pague a **Juan Roman** ynpressor por los Villançicos de los maytines de la noche de los reyes como lo diçe su apº...68£". [Y así sucesivamente; años más tarde, la impresión de villançicos en El Pilar continúa siendo uno de los pagos habituales anualmente.]: • *Obra 1667. Descargo de Festividades*: (f. 18r) "Pague por la Ympression de los villançicos de la noche de los Reyes...110s". • *Obra 1668. Descargo de Festividades*: (f. 18r) "Pague por la Ympression de los villançicos de los Reyes...110s". • *Obra 1669. Descargo de festividades*: (f. 19r) "Pague por la Ympression de los Vi-

llancicos de los Reyes...110 s". • **Obra 1670.** *Descargo de Festividades:* (f. 14r) "Primo pague por la Ympresion de los Villancicos...120s". • **Obra 1671.** *Descº de festividades:* (f. 14r) "Por la impresion de los Villancicos de los Maytines de los Reyes...120s". • **Obra 1672.** *Descº de festividades:* (f. 15r) "por la impresion de los Villancicos...120s [sueldos]".

<sup>75</sup> **La Seo** (Biblioteca Capitular): *Gastos en papel y pergamino:* Según Libro de fábrica de La Seo (años 1600 a 1619): año **1618:** *Gasto desde el 1-IV-1618, hasta el último de-VII-1619:* [se paga:] "En 2 de Junio di a **Jaques de Borbon** por 40 docenas de pergaminos...60£". **1624:** *Gastos de la Fábrica:* "A Jaques Borbón pergamincero por 18 Dozenas de pergaminos para el salterio". **1624:** A **fray Alberto de Azpeliqueta** carmelita calçado a quenta de los libros que açe para la iglesia. **1625:** A frai Alberto Esperiqueta del Carmen setenta y nuebe libras dos sueldos por 2[borrón]6 ojas a 7s del libro del psalterio [Aparte, otros cobran por la encuadernación y guardas de dicho libro]. **1630:** *Gastos ordinarios y extraordinarios:* A **Matheo de Grazia** por una doçena de Veçeros pº adrezar los libros de coro. **1691:** *Gastos extraordinarios:* **Pedro Alambra** por el pergamino, y escribir el officio de s.ta Eulalia. *Gastos por encuadernación y reparaciones:* • La Seo, Fondo «común»: **1654** • *Gastos extraordinarios:* A Roberto Librero por encuadernar el libro de Arruço para el Archibo. • Según "Memoria de lo q. tienen las Fabricas de la Sª. Yglesia Metropolitana de Çaragª." (años 1651 a 1675): **1667:** *Gastos extraordinarios:* (Pág. 8:) "Ms 11£12s a **Geronimo Ortador** Sochantre por un Libro de Claustro, y haçer encuadernar y guarnecer de baqueta un libro de Choro que se llama el Himnero...11£12s". **1670:** *Gastos extraordinarios:* "Ms. 5£ a **Don Juan Berges** [tenor de la capilla] por renovar unos Libros de Musica que estaban maltratados...5£". • Libro titulado *Fábricas.* [1677-1694] *Cuenta del a Administración de las fábricas de la S.ta Igless.a Metrop. a de Zaragoza del año 1677.* Siendo Admin.r el s.r *Cang.o Juan Félix Amad y Cardiel:* **1696:** *Gastos extraordinarios:* "M.6£8s a **Barth. Messones** por la encuadern.on de unos Libros de Solfa, de orden del S.r Viro". **El Pilar** (Archivo Capitular, Fondo «Obrería»): • **Obra 1635.** Libro de la Cuenta de la Obra de 1635, siendo Prór Mos. Domingo la Torre, y Contadores los Señores, Briz, Miravete, y Aguilon. Pasose la Cuenta a 15 de febrero de 1636. [Estante Repart 3. lig. 23. n.6]: Fol. 26v: "a **Antonio Pascual** librero por adreçar los libros del coro como lo diçe su apª...226£".

<sup>76</sup> **La Seo** (Biblioteca capitular): Según Libro de fábrica (años 1600 a 1619): año **1618:** "El mismo día a **Jeronimo Zamorano** [cantor y corneta de la capilla] por tres libros de Motetes y una flauta...2£6s". **1618:** "Mas en 24 Nou.e pague a **Mossen Aguilera** cient escudos que el Cabildo mando se le diesse para ayuda de la impressiõ de su libro de Magnificas...100£". Según *Gasto de la Fábrica* del año **1623:** "A **Pedro de Porras** por un Libro de Música para los menestriales...13£4s". Y según "Memoria de lo q. tienen las Fabricas de la Sª. Yglesia Metropolitana de Çaragª." (años 1651 a 1675): **1674:** *Gastos extraordinarios:* (Pág. 7:) "Ms. 7£ al Razº **Barth.e Esaras** [?] por hazer el Libro de los Versos como parece por su recibo...7£". **El Pilar** (Archivo Capitular, Fondo «Obrería»): • **Obra 1668.** *Descº. de gastos extraordinarios:* "Pague por los Brebiarios y Missal que inuiu de Mad. el s.r canº. Rios ...608s".

<sup>77</sup> Las cuales, debido en buena parte al escaso desarrollo de la imprenta musical española en los siglos XVI y XVII, debían importarse de lugares como Roma, Venecia, Amberes o París. Según parece, la industria impresora española no estaba preparada —en general, y salvo contadas excepciones— para hacer frente a las dificultades derivadas de la propia naturaleza de la notación musical, sobre todo en lo que se refiere a polifonía y tabulaturas instrumentales (aunque en este último terreno, fue considerable la edición de música para vihuela). Ya desde el siglo XVI, buena parte de las escasas ediciones de música española que aparecieron, hubieron de ver la luz en imprentas extranjeras. Como señala Carlos José Gosálvez Lara (*La edición musical española hasta 1936*. Madrid, AEDOM, 1995, p. 25), "dejando al margen las publicaciones en notación eclesiástica [se refiere al cantollano], no más de una treintena de impresos musicales producidos en España durante el siglo XVI ha llegado hasta nosotros, número muy inferior al de ediciones extranjeras con música de autores españoles (Victoria, Guerrero, Flecha, Infantas, Raval, Navarro, Ortiz, etc.) especialmente procedentes de Roma y Venecia, lo que se explica no sólo por

la actividad profesional de muchos de ellos fuera de nuestro país, sino también por su mayor confianza en los experimentados y prestigiosos talleres italianos, a los que se encargaban obras que más tarde serían destinadas mayoritariamente al mercado español. El contraste entre las modestísimas cifras de producción nacional y los más de cuatro mil impresos realizados sólo en los dos principales talleres venecianos nos muestra claramente la imposibilidad que tenían los artesanos españoles de competir con ellos en precios y experiencia". (Y sólo como botón de muestra, nótese las siguientes ediciones: *Cancionero de Uppsala*, Venecia, 1556; T. L. de Victoria: *Molecta*, Venecia, 1572. *Liber primus: qui missas, psalmos, Magnificat... aliaque complectitur*, Venecia, 1576, *Missarum libri duo*, Roma, 1583, etc.; —F. de las Infantas: *Sacrarium varii styli Canticorum tituli Spiritu Sanctis. Liber I, II*, Venecia, 1578, y *Liber III*, Venecia, 1579; —Matco Flecha: *Ensaladas*, Praga, 1581; —Francisco Guerrero: *Canciones y villanescas espirituales*, Venecia, 1589; etc. Para confrontar en mayor detalle las ediciones de música española del siglo XVI, véase: RISM, Serie A/I, Karlheinz Schlager, *Einzeldrucke vor 1800*, Kassel, Bärenreiter, 1971 —[vols. A-Z], y RISM, Serie B, François Lesure, *Recueils imprimés XVI-XVII siècles*, Munich-Duisburgo, Henle, 1960). El problema, todavía se agravaría más a lo largo del siglo XVII, siendo contadísimas —además de menos cuidadas— las ediciones musicales aparecidas en España en dicha centuria.

<sup>78</sup> Ya fueran músicos ya plenamente formados, o bien en fase de formación, de modo que se contribuía, así, al mantenimiento de un grupo de personas "conocedoras" de la composición entorno a la catedral: ayudaría a jóvenes copistas (sobre todo, infantes de coro) en su formación, y mantendría al día a otras personas ya musicalmente formadas (monjes de scriptorio cercanos, ministriles avezados de la propia capilla catedralicia, etc.), con vistas a echar mano de ellas si llegaba la ocasión (ausencia o marcha del maestro de capilla, desco o necesidad capitular de hacerse con un repertorio determinado de difícil o costosa adquisición, etc.).

<sup>79</sup> Al tiempo que, este sistema de copia manuscrita, daba colocación a personas relacionadas con el mundo musical (debían conocer bien la notación), y de esta manera se mantenía, como digo, a un contingente de artesanos musicales (copistas, librerías, restauradores, etc., —algunos de ellos tal vez también eventuales compositores—), de los que posiblemente se precisara en algún determinado momento, próximos a la catedral.

<sup>80</sup> La cuestión de los originales es muy controvertida en este sentido y precisaría de una amplia revisión. Por otra parte, algunas —que no todas— de las escasas partituras del siglo XVII que se nos han conservado, pudieran tener un valor pedagógico o ser simplemente meros ejercicios de composición. Otras, eran copiadas en unas pizarrillas o tablas de madera, de donde el término «tabula compositoria», que era donde los compositores plasmaban sus ideas musicales, es decir, el primer soporte de la composición, que luego, al sacarse a partir de él las partituras correspondientes, se borraba, desapareciendo así el «original». Los propios teóricos de la época (Ceronne, Lorente) nos ofrecen en sus tratados impresos numerosos ejemplos musicales dispuestos en partitura (es decir, colocando unas voces sobre otras) y con barras de compás. El interesante tema de la «tabula compositoria» y, de todos aquellos lugares sobre los que trabajaba el compositor para plasmar su idea primaria musical, es aludido ya por Pedro Cerone (*El Melopeo. Tractado de Musica Theorica y Pratica: en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto Musico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad y claridad del Lector, esta repartido en XXII libros. Va tan exemplificado y claro, que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo, alcançará esta profession. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone de Bergamo: Musico en la Real Capilla de Napoles*, Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, Reimpr. anastática, 2 vols. Bolonia, Forni, 1969), quien, en la página 745 de su célebre tratado, señala lo siguiente a los estudiantes de música y composición, acerca de la utilidad de disponer las composiciones en «partitura», con unas voces superpuestas sobre las otras: "Para **partir qualquiera obra, poniéndola en papel, en cartilla, tabla o chiapa** [sic. chapas] o en otra cosa diferente, conforme fuere la costumbre de los lugares, y comodidad de los estudiantes". Y de nuevo en la página 747, habla de estas "**cartillas, chapas o borradores**". Precisamente, en el Archivo de Música de las

Catedrales de Zaragoza, donde aún se conserva más de un ejemplar de *tabula compositoria*, he podido ver además alguna referencia a los citados *«borradores»*, que coinciden con las "partituras" de que vengo hablando: también en el Archivo de Música de la Catedral de Jaca, he podido ver cómo, en el siglo XVIII, se denominan a tales "partituras" como *«borrones»*. Asimismo, entre otros numerosos ejemplos de música dispuesta "en partitura", pueden verse p. ej. los abundantes ofrecidos por Andrés Lorente en el "Libro Quarto" (*«Arte de Composición»*) de su célebre tratado *El por qué de la Música* (Alcalá de Henares, 1672).

<sup>81</sup> Thrasybulos G. Georgiades: *Kleine Schriften*. Tutzing, Hans Schneider ed., «Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte» (ed. Thr. Georgiades 1959—, y Theodor Göllner 1977—, vol. 26), 1977, pp. 68-69. Traduzco el párrafo: "Lampadius [se refiere al teórico alemán Auctor Lampadius (\*1500c; †1559)], en su pequeño Compendio de 1534, **después de haber dado un ejemplo de partitura, escribe la notación, en voces separadas, con la frase: sequitur resolutio.** Esta palabra lo dice todo. En primer lugar, la *resolutio* es la comunicación escrita de la obra. El boceto de la partitura era pues sólo necesario para tener una visión general de la imbricación de las voces en la concepción —o desarrollo— de la composición. Las voces eran la única base (el único documento) para hacer música. Podría decirse que: la partitura es como un plano, como el plano general, y las voces como la base para la ejecución". Y, re-interpretando a Georgiades, se podría pensar que el compositor, una vez sacada la *tabula compositoria*, "sequitur resolutio", es decir, la entregaba al copista para que sacara la resolución en partichelas (desapareciendo así la "partitura").

<sup>82</sup> La «*tabula compositoria*» era pues la primera plasmación de lo que el compositor tenía en su mente, el primer paso de la creación musical. Pero además de eso, servía también para enseñar o ilustrar la técnica compositiva a no-iniciados. En este sentido se pronunciaba ya muchos años atrás el propio Fray Juan Bermudo, quien en su *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, Juan de León, 1555; edn. facsímil de Maecario Santiago Kastner, en —•*Documenta Musicologica*, XI• AIBM—, Kassel-Basilea, Bärenreiter, 1957), señalaba ya, a propósito de tales partituras, lo siguiente: "Algunos que no saben contrapunto, y quieren comenzar a componer con sola cuenta de consonancias suelen virgular el papel pautado por no perderse en la cuenta. Y aunque este modo sea barbaro porné exemplo dél para los que tuuieren necesidad, y quisieren seguirlo" [Y a continuación, ofrece un ejemplo de estas «partituras», con dichas virgulas o barras de compás]. (Vid. Libro quinto «De composicion», Cap. XXVIII «De algunos auisos para componer canto de organo», fols. CXXXIIIr-v). De forma semejante se pronunciaban otros teóricos del siglo XVII (Cerone, Lorente), que nos ofrecen en sus célebres tratados numerosos de sus ejemplos musicales dispuestos en partitura (es decir, colocando unas voces sobre otras) y con barras de compás. En este sentido, pueden verse los abundantes ejemplos ofrecidos con esta disposición por Andrés Lorente en el "Libro Quarto" (*«Arte de Composición»*) de *El por qué de la Música* (Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672).

<sup>83</sup> El interesante tema de la «*tabula compositoria*» y, de todos aquellos lugares sobre los que trabajaba el compositor para plasmar su idea primaria musical, es aludido por Pedro Cerone (*El Melopeo...*, Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucei, 1613). *Cfr.* nota 80.

<sup>84</sup> Según libros de La Seo, Fondo «común», podemos constatar diversos pagos, como p. ej. los que se hicieron a mediados del siglo XVII al entonces maestro de capilla, Fray Manuel Correa, por «apuntar» sus propios villancicos: **1651 • Gastos ordinarios:** "Al Maestro de Capilla por apuntar los villancicos...5<sup>l</sup>". **1652 • Gastos ordinarios:** "Al M.tro de Capilla por apuntar los Villancicos". **1653 • Gastos ordinarios:** "Al M.tro de Capilla por apuntar los villancicos del Corpus". [Otros casos evidentes de la eventual copia de composiciones por parte de los mismos maestros de capilla, pueden rastrearse en las propias composiciones musicales, en ocasiones, rubricadas, o con anotaciones acerca de su elaboración manuscrita].

<sup>85</sup> En el Responsorio para el primer nocturno del día de Reyes del año 1648 (*E: Zac B-14/289*), «*In columbæ specie*, a 12, arpa y órgano», obra del maestro Urbán de Vargas, han sido anotadas —

por una tercera persona— las disposiciones dejadas por el maestro de capilla al copista de El Pilar, para que éste “sacara” las correspondientes copias «a papeles»: “Que aga Vmd. cada una destas dos entablaturas, digo las dos entablaturas. En una y a tiene Vmd. papel, y para mañana sea hecho la otra lo mismo. Y este lo a mando el S.r Maestro”.

<sup>86</sup> En Musicología histórica, como en otras disciplinas del ámbito de las ciencias humanas, la validez de un estudio suele estar condicionada por factores tales como la fiabilidad y la representatividad de la información, es decir, de las fuentes. Generalmente, se admite la convención de considerar únicamente como “original” de un compositor las *composiciones manuscritas autógrafas*, o, en el caso de composiciones que llegan aproximadamente hasta 1600 (tal vez pudiera prolongarse esta fecha en determinados casos un siglo más allá), los *impresos*, debido a que tenemos constancia de innumerables casos en los que éstos exigían en tales fechas la revisión cuidadosa de las pruebas de imprenta por parte de cada compositor, y por tanto, en tales casos se da siempre preferencia en cuanto a la autoría al impreso sobre cualquier tipo de manuscrito no autógrafo. Por otra parte, hay que tener en cuenta las múltiples “atribuciones” de obras musicales a “grandes” compositores (v.g. en España, se atribuyen a menudo obras que luego se demuestran o descubren espúrcas, a músicos como Palestrina, Victoria, Morales, Guerrero...). Ello ha de llevar a una investigación seria, si no a “desconfiar” de los nombres reflejados como autores en los manuscritos, sí por lo menos a plantearse el problema de su autenticidad, algo que hasta ahora apenas se ha producido. Lo que sí es evidente, es que el concepto de “autor”, desde el momento que trabajamos en porcentajes altísimos sobre manuscritos, era muy diferente en épocas pasadas a nuestro concepto actual, y que sobre él pesaba mucho el criterio de autoridad. (Podría citarse aquí p. ej. las interminables listas de autores de prestigio citados como modelos, que aportan en sus tratados teóricos autores como Lorente, Nassarre, Valls, y prácticamente todos los tratadistas españoles de la época que nos afecta). Pco sea como fuere, estas consideraciones tampoco pasan de ser meras convenciones, y son también temas discutibles.

<sup>87</sup> Podemos citar, p. ej., algunos nombres de archiveros de La Seo en el siglo XVII, aportados por el Libro de fábrica de La Seo (años 1600 a 1619), que nos refiere los pagos que percibían en razón de su oficio: año 1608: “Mas 10£ a los S.res Canonigos Artia y Sarabia por su salario de Archiveros a 5£ cada uno...10£”. 1609: Canonigos Artieda y Sarauia, archiveros. 1610: Canonigos Artieda y Ramillori, archiveros. 1611: Canonigo Ramillori, archivero. 1612: Al archivero [¿Canonigo Ramillori?]. 1613: A uno de los Sres. Canonigos archiveros. 1614: Sr. Canonigo Ruiz, archivero. 1615: Sr. Canonigo Sancho, archivero. 1616: 10£ a los Sres. Canonigos Archiveros [había dos]. 1617: 15£ a los Sres. Canonigos Archiveros y fabriquero [5£ para cada uno]. Por otro lado, en diversos lugares peninsulares (podríamos citar p. ej. el caso de la Colegiata Mayor de Santa María de Calatayud), el archivero (en este caso archiveros, puesto que había dos) era una plaza rotatoria, ya fuera bianual o siguiendo otros modelos. De esta forma se “controlaba” el uso que hacían los maestros de capilla de los materiales anteriormente acumulados propiedad del cabildo. (Podríamos recordar en este sentido el caso en Zaragoza del carmelita Fray Manuel Correa, y el problema surgido a su muerte sobre la jurisdicción de sus obras: ¿propiedad del cabildo zaragozano, o de sus superiores carmelitas?).

<sup>88</sup> (Se trata aquí de los inventarios que conocemos como “antiguos inventarios”, a los que otros autores, como José López-Calo, denominan “inventarios históricos”). Son muchos los lugares en los que, aparejado con la toma de posesión del cargo de maestro de capilla, el cabildo (a través de su archivero, secretario del cabildo, notario, u otra persona designada al efecto) entregaba al nuevo maestro un inventario (i.e., un mero listado o elenco) de todo el material musical propiedad del cabildo que éste ponía a su disposición para su uso y/o estudio; (tales inventarios tenían un fin práctico, y solían organizar las composiciones agrupadas por festividades, horas canónicas u otras clasificaciones, a menudo útiles para que los maestros pudieran en determinadas circunstancias localizar las piezas fácilmente “para su uso”); al dejar el cargo, el cabildo encargaba un nuevo inventario, en el que se reflejaban, a modo de balance, las altas y bajas pro-

ducidas en los fondos del archivo, que se veía incrementado con las obras compuestas durante su estancia por el maestro saliente, en ocasiones con copias encargadas o nuevas adquisiciones de libros de fuera de la catedral, y en ocasiones menguadas con desapariciones de libros. [Se trataba de inventarios de interés "administrativo", y que por tanto quedaban invalidados cada vez que se elaboraba un nuevo inventario: eran por tanto "desechables", de manera que, por diversas razones, algunos se han conservado y otros no; (podría citar ejemplos de algunos antiguos inventarios conservados p. ej. en las catedrales de Zaragoza [-*Memoria de todas las obras de latín que en poder del Mae.<sup>o</sup> de Capilla tiene la S.ta Ig.<sup>a</sup> de N.<sup>a</sup> S.<sup>a</sup> de el Pilar*, E: Zac, 18.in. — *Registro de papeles de Música, entregados al M.<sup>o</sup> Serra por vía de Ynventario*, E: Zac, 1715c.], ambas colegiadas de Calatayud, la colegial de Daroca, catedral de Murcia, Tarazona, etc., algunos de los cuales han sido motivo de diversas publicaciones).

<sup>89</sup> Responde esto a un concepto "contemporáneo" de la música que se hacía en cada momento (se toca y escucha música del momento, y no tanto música "histórica" o de épocas pasadas), concepto que ha estado vigente prácticamente hasta la progresiva desaparición de las capillas de música catedralicias a lo largo del siglo XX. Incluso, en ocasiones, sabemos de casos en los que el cabildo llegó a reprimir a su maestro de capilla por utilizar obras de otros compositores en lugar de las suyas propias, y otras muchas más veces, son los propios maestros quienes rechazan interpretar obras de otros en lugar de sus propios trabajos. Son, podríamos decir, "compositores del momento", con un alto concepto del valor artístico de su propio trabajo.

<sup>90</sup> Bajo esta denominación, que se está generalizando poco a poco entre la musicología española, junto a la de "inventarios históricos", como los denomina José López-Calo, me refiero tanto a aquellos inventarios que históricamente el cabildo entregaba al maestro de capilla entrante a su toma de posesión, como a aquellos que se realizaban al quedar la plaza desprovista, por marcha o muerte de su último poseedor. En este sentido, algunos autores han querido aducir que tales inventarios reflejaban únicamente aquellos materiales "valiosos" o "de calidad", tales como libros de facistol, o impresos del siglo XVI básicamente. Veamos lo que sostiene Gian Nicola Spanu al respecto, a propósito de la ciudad sarda de Cagliari: "...una città fortemente iberizzata, in cui si parlava catalano e castigliano e operava un buon numero di compositori spagnoli. Tuttavia si spiega con il fatto che in Spagna quasi non esistevano stampatori musicali, per cui la Cappella di Cagliari era costretta ad utilizzare musiche stampate in Italia e specialmente a Venezia (e questo giustifica, tra l'altro, le svariate opere di altri dell'area padana di cui si dà notizia in quell'inventario). L'attestazione invece di autori romani, e soprattutto di Palestrina si spiega con l'importanza raggiunta da quella scuola nella musica liturgica "ufficiale" del Seicento controriformista. Siamo altresì convinti che i libri elencati nell'inventario del 1627, non fossero gli unici in dotazione alla cappella: altri fascicoli, ritenuti di scarso valore non vennero citati dal notaio che redigeva quell'atto" (*Cristóbal Galán e la vita musicale a Cagliari nel Seicento*. Nuoro — Cerdeña —, Associazione Ricercare Musica, 1996, p. 22). A este respecto, es totalmente ajustado el hecho de que España apenas contaba con impresores de música, razón por lo cual, las capillas catedralicias hispanas, como la de Cagliari en este caso, echaban mano en numerosas ocasiones de impresos venecianos y romanos, considerados bien como "modélicos" desde el punto de vista de la ortodoxia católica, bien como "de calidad", desde el punto de vista compositivo. Esto puede comprobarse por otra parte en numerosos antiguos inventarios conservados por doquier en España (y me refiero aquí básicamente a inventarios de la segunda mitad del siglo XVI, de todo el XVII, y de comienzos del XVIII). Pero, no obstante, son también muchos los ejemplos de inventarios de este tipo —sobre todo a partir del siglo XVII— que recogen también numerosas composiciones "a papeles", muchas de ellas, villancicos (podríamos consultar a este respecto varios ejemplos publicados de antiguos inventarios, procedentes de las catedrales de Valencia, Barcelona, Zaragoza...). Por ello mismo, considero que, el inferir que existieran otros papeles "de escaso valor" que no se reflejaron en tales inventarios, sería, cuando menos, discutible. Podríamos preguntarnos a este respecto: ¿no se incluían estas obras en los inventarios porque eran "de escaso valor", o era por otras razones? Si tal suposición fuera afirmativa, ¿qué ob-

jeto podría tener el realizar un inventario parcial o incompleto? Sea como fuere, esta práctica no parecería algo muy práctico. Y planteo yo, ¿no sería que tales "papeles", "de escaso valor", no se incluían en tales inventarios debido a que, por su propia idiosincrasia, no estaban sujetos explícitamente a la "propiedad" capitular —no se reparaba en ellos porque no se consideraban dignos de valor, fuera de lo puramente musical, "de uso"—, sino que eran manejados por los propios músicos, que podían copiarlos, llevárselos a sus casas para estudiar, o emplearlos con otros fines? La cuestión, como mera propuesta, queda al menos planteada.

<sup>91</sup> Así p. ej., se elaboraron por aquellas fechas algunos inventarios con las composiciones "contemporáneas" más en uso, donde se anotaban aquellas obras impresas —o en cuidadas copias manuscritas— que se adquirían en almacenes de música y copisterías de otras ciudades o del extranjero, además de las obras que se mandaban copiar en la propia catedral. A este tipo de inventarios —meros listados de obras— responde p. ej. el titulado *Papeles de Música, que existen en el Archivo de la S.ta / Ygl.a de La Seo día 10 de Setbre de 1842 Y son las piezas / siguientes*. Otro ejemplo, de los numerosos conservados, se titula: *Inventario / de las obras musicales pertenecientes / á la Capilla de Música del S.T.M. del / Salvador, de / Zaragoza, / Se comenzó á formar el archivo en 1º de Julio de 1896*.

<sup>92</sup> Sobre estos temas puede consultarse: Antonio Lozano González: *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Zaragoza, 1895. (3ª edn., a cargo de A. Ezquerro, Zaragoza, Diputación General de Aragón-Diputación Provincial de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, 1994).

## UNA NUEVA VÍA PARA LA DATACIÓN DE PARTITURAS DE ISAAC ALBÉNIZ.<sup>1</sup>

| |

Susana García Póliz

Hasta el momento —y aún hoy— son muy escasos e inexactos los trabajos que se han realizado en torno a la catalogación de la obra completa de Isaac Albéniz. Esta inexactitud se explica a menudo por la ausencia, dispersión e inaccesibilidad de gran parte de los documentos (muchos de ellos en manos privadas), lo cual ha convertido la tarea del investigador en una difícil —y a veces casi imposible— empresa.

La documentación que aquí presentamos ofrece un acercamiento diferente y novedoso al complejo entramado de procesos que, como la mayor parte de los repertorios musicales decimonónicos, experimentaron un buen número de partituras albenicianas: estos procesos abarcaban su edición o reedición, su registro y la venta y cesión de los derechos editoriales sobre las mismas. Es justamente este último aspecto sobre el que hemos cimentado nuestro trabajo, ya que los contratos de cesión y venta firmados entre el compositor y las casas editoriales constituyen una abundante fuente de información hasta ahora bastante ignorada por el investigador. La relación contrastada de todos estos procesos aplicados a la misma partitura nos muestra un panorama bastante detallado del contexto cronológico en el que ésta se desarrolló.

Todo esto está reflejado en la tabla que adjuntamos, elaborada a partir de datos provenientes de fuentes distintas y que, contrastados unos con otros, nos aclarará gráficamente la explicación de las páginas que siguen: así, hemos agrupado por un lado y en primer término, una relación de títulos de obras de Isaac Albéniz a los que hacemos corresponder, por un lado, con los datos de edición: primero y

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado gracias a las ayudas a la investigación recibidas del Ministerio de Educación y Ciencia.

de izquierda a derecha, el número de plancha (número que figura en la parte inferior de la partitura editada —en casi todos los casos, el de la primera y principal edición—) precedido de las siglas del editor; segundo, la fecha aproximada que corresponde a la edición de esa partitura<sup>2</sup> y que supone ya una primera aproximación cronológica a la misma; y en tercer lugar, dentro de este primer apartado, damos la relación de las editoriales responsables de la edición de esas partituras (su identidad ya está contenida en las iniciales de la plancha). En un segundo bloque, ofrecemos los datos de registro de las partituras en cuestión: estos se encuentran reflejados en los boletines del Registro de la Propiedad Intelectual, que dan cuenta de las obras musicales registradas según la Ley de 1879<sup>3</sup>; entre los datos que aportan estos boletines, hemos destacado tres: el número de registro que se adjudicaba a cada obra, la fecha del boletín correspondiente —estos eran bienales— y por último, el nombre del titular que iba a registrar esa obra (no siempre coincide con el del editor). Y ya, por fin, ofrecemos una relación de las fechas de los contratos de cesión o venta de derechos sobre esas obras, firmados entre el editor y el compositor. Estas fechas han sido tomadas de un documento manuscrito y fragmentario contenido en el Fondo Albéniz del Museu de la Música de Barcelona, en el cual, sin constancia del autor de ese documento, figuraba relación de títulos de obras de Isaac Albéniz junto a otra relación de fechas acerca de la cual no aparecía ninguna información. Nuestro trabajo consistió en dar un significado a dichas fechas, y tras un cuidadoso proceso deductivo y contrastación, pudimos concluir que aquello se trataba muy probablemente de las fechas de los contratos de cesión aludidos.

Ante la disparidad de fechas que, como vemos, se podían aplicar a una misma partitura, nos pareció interesante su contrastación con estas otras, más precisas para muchos casos. Estas últimas han sido en un alto porcentaje materialmente verificadas con sus contratos, y

---

<sup>2</sup> Estos datos están tomados en su mayoría de las tablas cronológicas que, a partir de los números de plancha editoriales, ha elaborado Carlos José Gosálvez en su magnífico libro *La edición musical en España hasta 1936*. AEDOM, Madrid, 1995.

<sup>3</sup> Ley de la Propiedad Intelectual de 1879. Para obtener una mayor información a este respecto, remitirse al trabajo de C.J.Gosálvez en su obra citada anteriormente.

en menor medida, por imposibilidad a su acceso (destrucción o tenencia en manos privadas de los mismos) estas fechas no han podido ser confirmadas, aunque por estar incluidas en la misma fuente que el resto, las damos por válidas con un alto grado de probabilidad.

Las fechas de cesión y venta de derechos que figuran en la tabla adjunta corresponden a contratos de dos naturalezas distintas: por un lado, los que se establecen de forma privada entre el autor y el editor, y por otro, los establecidos de forma pública, protocolarizados ante notario, los cuales no excluyen la existencia de anteriores contratos privados entre las partes.

La posibilidad de relacionar estos contratos con las fechas de edición de las partituras y su fecha de registro en el Boletín de la Propiedad Intelectual<sup>4</sup> nos pone de manifiesto que, en algunos casos, estos contratos son la fuente más certera para la correcta datación de algunas partituras y en otros, suponen un dato más a relacionar con los ya existentes para completar así la información relativa a esa obra en particular.

Este criterio nos ha llevado a una triple clasificación de los contratos en función de su anterioridad y/o posterioridad a las fechas de edición y registro respectivamente (véase su indicación en el margen izquierdo de la tabla con las iniciales A, B y C):

a) En primer término hemos agrupado los contratos firmados con anterioridad o muy próximos a las fechas de edición y registro; este es el tipo más común detectado entre las obras estudiadas y por ende, el que más nos aproxima cronológicamente a la génesis de la partitura, proponiendo además una fecha más exacta que la del año de edición.

Entre los casos verificados<sup>5</sup> podemos constatar la naturaleza privada de estos contratos, redactados de puño y letra por el compositor

---

<sup>4</sup> A este respecto se está llevando a cabo un interesante trabajo de recopilación de partituras reflejadas en este boletín entre los años 1847 y 1915 a cargo del servicio de partituras y registros sonoros de la Biblioteca Nacional de Madrid, dirigidos por Nieves Iglesias.

<sup>5</sup> Algunos de ellos a partir de las informaciones de que dan cuenta autores como Jacinto Torres, *Isaac Albéniz, Sonatas para piano* (notas al CD editado por Harmonia Mundi) o Michel Raux-Dedieque en *Albéniz: su vida inquieta y ardorosa*. Buenos Aires, ediciones Peuser, 1950

en algunos de ellos (Sonatas tercera, cuarta y quinta). Durante los años 1886 y 1888 fueron numerosos los firmados entre Isaac Albéniz y su principal editor de estos años, Antonio Romero y Andía, tras cuya muerte (acaecida el 7 de Octubre de 1886) pasarían a firmarse —con el lapso aproximado de un año (1887), tiempo en el que posiblemente se resolvía la herencia— con su viuda Fernanda Conde, nueva titular de la casa editorial. Esto explica, por ejemplo, el que la editorial Casa Romero siguiera editando de forma continuada, a pesar de que los contratos no se reestablecieron hasta 1888, año en que los trámites de herencia aludidos habrían quedado resueltos.

Dentro de este primer grupo presentamos unas fechas de contratos relacionadas con dos títulos concretos —*Troisième suite ancienne: n°1 Minueto* y *n°2 Gavota*— respetando la fuente original, aunque nos permitimos corregir estas fechas, ya que posiblemente fueran otorgadas por error a estos dos números musicales, de igual nombre que los contenidos en la *Suite ancienne op.54: n°1 Gavota; n°2 Minueto*, a los que seguramente pertenezcan por proximidad a sus fechas de edición (de hecho, la primera obra citada no se compone hasta ya muerto el editor Romero y Andía<sup>6</sup>, lo cual hace difícil pensar en un contrato de cesión anterior en casi 9 meses a su edición).

Siguiendo con esta primera clasificación y tal como nos atestiguan algunas fuentes, los contratos firmados entre Albéniz y el editor barcelonés Juan Baptista Pujol, muestran una tipología de carácter privado. Por ejemplo, sabemos que en Noviembre de 1897 (véase tabla) Pujol compra a Albéniz los números *Córdoba y Seguidillas* —pertenecientes al corpus *Cantos de España*— por la cantidad de 240 pesetas<sup>7</sup> y que el 1 de Mayo de 1890 este mismo editor firmaba con Albéniz un contrato por el que el compositor le cedía los derechos ex-

<sup>6</sup> Esta *Troisième suite ancienne* la escribe Isaac Albéniz en Noviembre de 1886 para servir de examen de lectura a primera vista en el concurso para el puesto de profesor auxiliar de la Escuela Nacional de Música. [LAPLANE, G. *Albéniz, sa vie, son oeuvre*. Ed. du Milieu du monde, 1956. Pág. 168 ]

<sup>7</sup> RAUX-DELEDICQUE, M., 1950, pág. 281.

clusivos de publicación de sus obras al precio de 15 pesetas la página grabada<sup>8</sup>. Es muy probable que la primera entrega de este pacto fuese la obra *L'Automne*, tal y como aparece en el contrato fechado el 21 de ese mismo mes y año. Casos como este y como el que le sigue en la tabla (referido a la obra *Chants d'Espagne*) son especialmente significativos y confirman la validez de esta nueva vía documental, especificando con mayor exactitud que la fecha de edición y mucho más que la del registro, la datación de la partitura en cuestión, pues es fácil suponer que tras el contrato —o próximo a su celebración— la obra se edita. Así podría decirse que los “primeros” *Chants d'Espagne* ya estarían empezando a editarse a fines de 1891 y no en 1892 como hasta ahora se venía afirmando.

b) En segundo lugar hemos agrupado los contratos firmados con anterioridad a la fecha de registro, pero posteriores a la de edición: la mayor parte de las fechas que presentamos en este supuesto se corresponden con contratos de naturaleza pública, esto es, protocolarizados ante un notario, y firmados mayoritariamente entre el compositor Albéniz y el editor Benito Zozaya<sup>9</sup>. Este procedimiento antenotarial le procuraba al editor una ratificación solemne y de fe pública sobre las obras que probablemente con anterioridad ya le hubieran sido cedidas en diferentes contratos privados. Además, como veremos a continuación, se le reconocía a éste el derecho de “colección” para algunas de las obras cedidas. Sin más, pasamos a reproducir literalmente algunos párrafos de interés de uno de estos contratos o protocolos de “ratificación de cesión de obras musicales”:<sup>10</sup>

“(…) Primero: que por medio de contratos privados celebrados en diferentes fechas, el Señor Albéniz en concepto de autor y propietario

<sup>8</sup> TORRES, J. Notas al CD cit., pág. 13

<sup>9</sup> Este tipo de documento se puede consultar en los libros de protocolos que, ordenados por notario y año, se conservan en los Archivos Históricos de Protocolos de Madrid y Barcelona.

<sup>10</sup> Perteneciente al protocolo nº37675, documento número 572, ante el notario D. Rafael Delgado-Monreal, siendo los otorgantes Don Isaac Albéniz y Pascual y Don Benito Zozaya y Guillén, con fecha en Madrid, el 24 de Noviembre de 1894, folios 2916 a 2918.

de la zarzuela en un acto titulada *Los catalanes de Gracia*<sup>11</sup> y de las *Suites espagnoles número uno, Granada, número dos, Cataluña; número tres, Sevilla; número cuatro, Cádiz, saeta; número cinco, Asturias, leyenda; número seis, Aragón, fantasía; número siete, Castilla, seguidilla*<sup>12</sup>; así como de *seis pequeños vales para piano, op.veinticinco, Scherzo de la primera sonata en la b; Pavana capricho op. doce; Barcarola op. veintitrés*; <sup>13</sup> *Ri(t)mas de Bécquer, con recitado y las mismas con melodías, y las mazurcas de salón tituladas "Amalia" y "Ricordati"*; cedió, vendió y traspasó a Don Benito Zozaya la propiedad absoluta de dichas obras sin reserva de ninguna especie, por todo el tiempo que conceden las leyes vigentes y puedan conceder las futuras, a los autores o propietarios de obras artísticas, renunciando en favor del Sr. Zozaya el derecho de colección concedido en el artículo treinta y dos de la Ley de propiedad intelectual fecha seis de Enero de mil ochocientos setenta y nueve.(...)<sup>14</sup>

En otro apartado de este contrato se pacta la cantidad convenida —600 ptas.— y se subraya la facultad de éste para solemnizar los anteriores contratos firmados en privado entre las partes.

Dentro también de este segundo grupo de fechas contractuales y vinculada a obras recientemente citadas, destacamos la aparente contradicción cronológica que presenta la tabla en los cuatro casos en que la casa editorial Dolésio aparece como titular del registro de las partituras correspondientes: efectivamente, en la fecha en que se

<sup>11</sup> Este curioso dato nos aclara definitivamente la existencia de esta obra que se cede en este contrato al sr. Zozaya, obra de la que autores como Laplane, entre otros, citaban sólo por referencias literarias.

<sup>12</sup> Este dato, junto con otros que se dan en este riquísimo protocolo aclararía finalmente el vaivén de fechas de edición e incluso composición que se han dado hasta el momento respecto a esta y otras obras, que con distinto título han sido incorporadas en ciclos posteriores y no en orden inverso: concretamente, Laplane [1956, pág.165] sugiere que esta obra y otras pertenecientes a la misma Suite española (Cádiz, Aragón y Castilla) se intercalaron en ella con una fecha posterior a la muerte del compositor, lo cual queda definitivamente invalidado con este protocolo que presentamos.

<sup>13</sup> Como vemos en la tabla, estos cuatro últimos títulos junto con *Granada* y *Sevilla* pertenecerían al último grupo de contratos "posteriores a la fecha de registro y edición".

<sup>14</sup> Los subrayados son añadidos por el que escribe este artículo.

produce su registro (bienio 1910-12), los fondos editoriales de Zozaya ya han sido vendidos al editor Luis Dotésio (desde el 30 de Mayo de 1900)<sup>15</sup>, que conservando intactas las ediciones, es quien las registra a su nombre. En paralelo —fechas de cesión— queda claro que la propiedad de los derechos de estas obras se pactó con Zozaya, no con Dotésio.

c) Por último, agrupamos aquellas obras que fueron contratadas en fechas posteriores a su registro y a su edición: los casos que nos aparecen en este apartado están totalmente verificados en el contrato ante notario al que nos hemos referido anteriormente (24-11-1894). De este modo, la cesión de las obras que fueron editadas casi diez años atrás por la misma casa editora se ratifica ante notario, dando fe pública de los posibles contratos anteriores privados por los que las partituras se pusieron entonces en manos de este editor.

En definitiva, hemos tratado de aportar una vía documental más de acercamiento cronológico a las obras musicales de Isaac Albéniz —quizá no conocida por muchos investigadores— y que seguramente sea igualmente válida para las de otros tantos compositores de la época. Sin embargo, la puerta queda abierta para futuras aportaciones que puedan verificar o corregir los datos aquí aportados.

#### FUENTES INSTITUCIONALES Y BIBLIOGRÁFICAS CONSULTADAS (SELECCIÓN)

- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid.
- Biblioteca Nacional de Madrid.
- Museu de la Música de Barcelona.
- Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.
- Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona.

---

<sup>15</sup> GOSALVEZ, C.J., 1995, pág. 195.

- BAYTELMAN, P. *Isaac Albéniz. Chronological list and thematic catalog of his piano works*. Harmonie Park Press. Michigan, 1993.
- GOSALVEZ, C.J. *La edición musical española hasta 1936*. AEDOM, Colección de Monografías n°1. Madrid, 1995.
- LAPLANE, G. *Albéniz, sa vie, son oeuvre*. Ed. du Milieu, París, 1956.
- RAUX-DELEDICQUE, M. *Albéniz: su vida inquieta y ardorosa*. Ed. Peuser, Buenos Aires, 1950.
- SAGARDIA, A. *Gent Nostra. Albéniz*. Edicions de Nou Art Thor. Barcelona, 1986.
- TORRES, J. *Notas al CD "Isaac Albéniz: Sonatas para piano n°s3, 4, 5 / L'Automne"*. Harmonia Mundi, Barcelona 1994.
- Servicio de partituras de la Biblioteca Nacional, dirigido por Nieves IGLESIAS: vaciado de la música contenida en el Boletín de la Propiedad Intelectual entre 1847 y 1915 (trabajo en curso).

OBRA	DATOS DE EDICION			DATOS DE REGISTRO			FECHAS CONTRATO
	Plancha	Fecha	Editor	Nº reg.	Fecha	Titular	
Serenata árabe	AR6948	1886	A.Romero	7106	1885/86	A. Romero	3-02-1886
Suite ancienne op.54: nº1 Gavota	AR6949	1886	A.Romero	7684	1885/86	A.Romero	(8-02-1886)*
Suite ancienne op.54: nº2 Minueto	AR6950	1886	A.Romero	7883	1885/86	A.Romero	(8-02-1886)*
Recuerdos de viaje: nº1 "En el mar"	AR6956	1886	A.Romero	7885	1885/86	A.Romero	21-02-1886
Deseo. estudio de concierto op.40	AR6955	1886	A.Romero	8541	1885/86	A.Romero	24-02-1886
Seconde suite ancienne op.64: nº1 Sarabande	AR6965	1886	A.Romero	8542	1885/86	A.Romero	20-04-1886
Seconde suite ancienne, op.64: nº2 Chacone	AR6961	1886	A.Romero	8543	1885/86	A.Romero	21-02-1886
Estudio Impromptu op.56	AR6951	1886	A.Romero	10007	1885/86	A.Romero	24-02-1886
Rapsodia cubana. op.66	AR6983	1886	A.Romero	10975	1887/89	Vda. Romero	20-07-1886
Angustia. romanza sin palabras	AR6986	1886	A.Romero	10977	1887/89	Vda. Romero	30-04-1886
Recuerdos de viaje op.71. nº3 Alborada	AR7002	1886	A.Romero	10987	1887/89	Vda. Romero	30-09-1886
Sonatas para piano op.68 (tercera)	AR6972	1886	A.Romero	10994	1887/89	Vda. Romero	30-07-1886
Recuerdos de viaje op.71. nº2 Leyenda	AR7001	1886	A.Romero	10997	1887/89	Vda. Romero	20-07-1886
Recuerdos de viaje op.71. nº4 En la Alhambra	AR7006	1887	A.Romero	10999	1887/89	Vda. Romero	20-06-1886
A Sonatas para piano op.68 (cuarta)	AR7007	1887	A.Romero	11000	1887/89	Vda. Romero	30-09-1886
Troisième suite ancienne: nº1 Minueto	AR7008	1887	A.Romero	11004	1887/89	Vda. Romero	(8-02-1886)*
Troisième suite ancienne. nº2 Gavota	AR7009	1887	A.Romero	11005	1887/89	Vda. Romero	(8-02-1886)*
Rapsodia española op.70	AR7012	1887	A.Romero	11006	1887/89	Vda. Romero	1-09-1886
Seis danzas españolas	AR7014 a 7023	1887	A.Romero	11068 a 11073	1887/89	Vda. Romero	21-05-1886
Sonata para piano op.82 (quinta)	AR7080 a 7085	1888	A.Romero	12284	1887/89	Vda. Romero	1-06-1888
Pavana fácil para manos pequeñas op.83	AR7090	1888	A.Romero	12285	1887/89	Vda. Romero	1-07-1888
Minueto del Gallo (quinta sonata)	AR7080	1888	A.Romero	12288	1887/89	Vda. Romero	1-02-1888
Célèbre sérénade espagnole op.181	P. 2 C	1890	Pujol y C <sup>a</sup>	13908	1890/92	Pujol y C <sup>a</sup>	15-02-1889
L'Automnevals op.170	P. 4 C	1890	Pujol y C <sup>a</sup>	14092	1890/92	Pujol y C <sup>a</sup>	21-05-1890
Chants d'Espagne op.232: nº1	P. 22 C	1892	Pujol y C <sup>a</sup>	16742	1893/95	Pujol y C <sup>a</sup>	20-09-1891
Prélude. nº2 Orientale. nº3 Sous le palmier.							
Cuba. nº8 de Suite Espagnole op.47	Z.1262 Z	1886	Zozaya	17242	1893/95	Zozaya	2-02-1886
Cantos de España: Córdoba y Seguidillas	P. 22 C	1897	Pujol y C <sup>a</sup>	22253	1898/00	Pujol y C <sup>a</sup>	3-11-1897

	OBRA	DATOS DE EDICION			DATOS DE REGISTRO			FECHAS CONTRATO
		Plancha	Fecha	Editor	Nº reg.	Fecha	Titular	
B	Recuerdos de viaje op.71: nº6 Rumores de la Caleta	AR7023	1887	A.Romero	12273	1887/89	Vda. Romero	1-02-1888
	Cotillon, álbum de danzas de salón, nº1 Champagne	AR7067	1887	A.Romero	12275	1887/89	Vda. Romero	1-04-1888
	Recuerdos de viaje op.71: nº5 Puerto de tierra	AR7022	1887	A.Romero	12286	1887/89	Vda. Romero	1-02-1888
	Recuerdos de viaje op.71: nº7 En la playa	AR7031	1887	A.Romero	12287	1887/89	Vda. Romero	1-02-1888
	Suite Espagnole op.47: nº2 Cataluña	Z.1261 Z	1886	Zozaya	17238	1893/95	Zozaya	24-11-1894
	Rimas de Bécquer, melodías	Z.1377 Z	1888	Zozaya	17239	1893/95	Zozaya	24-11-1894
	Ricordati, mazurca de salón	Z.1336 Z	1888	Zozaya	17240	1893/95	Zozaya	24-11-1894
	Amalia, mazurca de salón	Z.1335 Z	1888	Zozaya	17241	1893/95	Zozaya	24-11-1894
	Rimas de Bécquer, melodías en recitado	Z.1383 Z	1888	Zozaya	17243	1893/95	Zozaya	24-11-1894
	San Antonio de la Florida, zarzuela en un acto	**	1894?	Pujol y C <sup>a</sup>	22243	1898/00	Pujol y C <sup>a</sup>	12-02-1898
	Enrico Clifford, ópera en tres actos	**	1895?	Pujol y C <sup>a</sup>	22254	1898/00	Pujol y C <sup>a</sup>	22-02-1898
	Suite espagnole op.47, nº4 Cádiz(saeta)	Z.1221 bis***	1886	Zozaya	33373	1910/12	Dotésio	24-11-1894
	Suite espagnole op.47, nº5 Asturias(leyenda)	Z.1222 bis***	1886	Zozaya	33374	1910/12	Dotésio	24-11-1894
Suite espagnole op.47, nº6 Aragón (fantasía)	Z.1223 bis***	1886	Zozaya	33375	1910/12	Dotésio	24-11-1894	
Suite espagnole op.47, nº7 Castilla(seguidilla)	Z.1262 bis***	1886	Zozaya	33376	1910/12	Dotésio	24-11-1894	
C	Pavana-capricho op.12****	Z.1198 Z	1885	Zozaya	7105	1885/86	Zozaya	24-11-1894
	Barcarola op.23****	Z.1199 Z	1885	Zozaya	7106	1885/86	Zozaya	24-11-1894
	Suite espagnole op.47, nº1 Granada	Z.1225 Z	1885	Zozaya	7888	1885/86	Zozaya	24-11-1894
	Suite espagnole op.47, nº3 Sevilla	Z.1241 Z	1885	Zozaya	7889	1885/86	Zozaya	24-11-1894
	Seis pequeños vales op.25****	Z.1223 Z	1885	Zozaya	9504	1885/86	Zozaya	24-11-1894
	Scherzo de 1ª Sonata en la op.28 ****	Z.1224 Z	1885	Zozaya	9505	1885/86	Zozaya	24-11-1894

\* véase la aclaración de estas fechas en el texto.

\*\* no consta el nº de plancha en el registro, por no ser exigido en esos años; la fecha de edición aportada proviene de fuentes literarias.

\*\*\* LAPLANE, ob.cit.1956, pág.165

\*\*\*\* en estos casos, el nº de plancha que damos es el que consta en el registro, aunque no se corresponde con sus primeras ediciones, e incluso las dos primeras ya habían sido registradas en fechas anteriores por Valentín de Haas.