

LA MÚSICA DE LA CORONA D'ARAGÓ: INVESTIGACIÓ, TRANSFERÈNCIA I EDUCACIÓ

Rosa Isusi-Fagoaga (Ed.)
Francesc Villanueva Serrano (Ed.)

MONOGRAFIES & APROXIMACIONS
Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

N20

La música de la Corona d'Aragó: investigació, transferència i educació

Edició a cura de:

Rosa Isusi-Fagoaga.
Francesc Villanueva Serrano

COL·LECCIÓ MONOGRAFIES & APROXIMACIONS N°20

INSTITUT DE CREATIVITAT I INNOVACIONS EDUCATIVES
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, 2020



Colección *Monografies & Aproximacions*

DIRECCIÓN EDITORIAL:

Rosa Isusi Fagoaga y Francesc J. Hernández Dobón (Universitat de València)

COMITÉ EDITORIAL:

Francesc J. Hernández Dobón, Rosa Isusi Fagoaga, Ricard Silvestre i Vañó y Anacleto Ferrer Mas (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFICO NACIONAL E INTERNACIONAL:

Imanol Aguirre (Universidad Pública de Navarra, España), Rolf Arnold (Technische Universität Kaiserslautern, Alemania), Leandro Almeida (Universidade do Minho, Portugal), Danguole Bylaite Salavéjiene (Vytautas Magnus University, Lituania), Emilia Maria da Trindade Prestes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil), Adela García Aracil (INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España), Luis Hernán Errázuriz Larraín (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Maria Filomena Molder (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Silvia Monteiro (Universidade do Minho, Portugal) y Betania Ramalho (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil).

Colección *Monografies & Aproximacions*, nº 20

Título: *La música de la Corona d'Aragó: Investigació, Transferència i Educació*

Edición a cargo de: Rosa Isusi-Fagoaga y Francesc Villanueva Serrano

ISBN: 978-84-09-19985-3

URI: <https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/col-leccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html>

© Edita: Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València, 2020



Se permiten la reproducción, distribución y la comunicación pública, siempre que se cite el título, el autor y el editor; y que no se haga con fines comerciales.



Col·lecció *Monografies & Aproximacions*

DIRECCIÓ EDITORIAL:

Rosa Isusi Fagoaga i Francesc J. Hernández Dobón (Universitat de València)

COMITÉ EDITORIAL:

Francesc J. Hernández Dobón, Rosa Isusi Fagoaga, Ricard Silvestre i Vañó i Anacleto Ferrer Mas (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFIC NACIONAL I INTERNACIONAL:

Imanol Aguirre (Universidad de Navarra, España), Rolf Arnold (Technische Universität Kaiserslautern, Alemania), Leandro Almeida (Universidade do Minho, Portugal), Danguole Bylaite Salavéjiene (Vytautas Magnus University, Lituania), Emilia Maria da Trindade Prestes (Universidade Federal da Paraíba, Brasil), Adela García Aracil (INGENIO-CSIC, Universitat Politècnica de València, España), Luis Hernán Errázuriz Larraín (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Maria Filomena Molder (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Silvia Monteiro (Universidade do Minho, Portugal) y Betania Ramalho (Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil).

Col·lecció *Monografies & Aproximacions*, nº 20

Títol: *La música de la Corona d'Aragó: Investigació, Transferència i Educació*

Edició a cura de: *Rosa Isusi-Fagoaga i Francesc Villanueva Serrano*

ISBN: 978-84-09-19985-3

URI: <https://www.uv.es/uvweb/institut-creativitat-innovacions-educatives/ca/publicacions/col·leccio-monografies-aproximacions-1286010343684.html>

© Edita: Institut de Creativitat i Innovacions Educatives de la Universitat de València, 2020



Es permet la reproducció, distribució i comunicació pública, sempre que no siguin comercials.

Impress digitalment a la UE



Col·lecció Monografies & Aproximacions

© Del texto: los autores
© Del text: els autors

©Diseño de portada: Silvia Costa
©Disseny de portada: Silvia Costa

Revisión del texto y maquetació: Ana Ruiz Rodríguez
Revisió del text i maquetació: Ana Ruiz Rodríguez

© Edita: Instituto de Creatividad e
Innovaciones Educativas de la
Universitat de València, 2020
© Edita: Instituto de Creatividad e
Innovaciones Educativas de la
Universitat de València, 2020



Colabora:
Col.labora:



ÍNDIX

Pròleg. *Carles Magraner*..... 5

Introducció. *Rosa Isusi-Fagoaga / Francesc Villanueva Serrano*..... 7

Investigació

Estudis globals

La experiencia sonora en las ciudades de la Corona de Aragón en el siglo XV. *Tess Knighton* 15

El patronatge musical cortesà a la Corona d'Aragó: d'Alfons el Magnànim a Ferran el Catòlic. *Francesc Villanueva Serrano* 39

El pensamiento musical en la Corona de Aragón, 1412-1516. *Santiago Galán Gómez* 61

La experiencia musical de la ciudadanía en la Corona de Aragón durante el siglo XVI. *Ascensión Mazuela-Angueta*..... 83

El patronatge musical eclesiàstic a Catalunya en el marc dels regnes de la Corona Catalano-Aragonesa. *Josep Maria Gregori i Cifré* 99

«Motete o stropha spiritual en forma de Dialogo»: los oratorios de la Congregación de San Felipe Neri en el inicio de la guerra de sucesión (1702-1706). *María Teresa Ferrer Ballester / Rosa Sanz Hermida* . 121

Estudis específics

Oficio y Misa de San Miguel Arcángel y San Jerónimo, diferencias textuales y musicales en las casas de la Orden de San Jerónimo. *María Isabel Arias Villanueva*..... 143

La celebración de la Cuaresma y la Semana Santa en el Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia en el siglo XVII: entre la tradición y la renovación musical. *Mireya Royo Conesa*..... 171

La escuela violinística napolitana a finales del siglo XVII: aproximación analítico-performativa a las sonatas de Pietro Marchitelli y Giovanni Antonio Guido. <i>Nieves Pascual León / Pablo Martos Lozano</i>	187
Música, fiestas y teatro en la ciudad de Valencia de 1694 a 1707: noticias de los <i>Manuals de Consells</i> y de los albaranes de la <i>Claveria Comuna</i> y administración de la lonja nueva. <i>Raquel Serenguet Romero</i>	196
Circulación de repertorio en la Corona de Aragón a través del análisis de los fondos del archivo musical de la Catedral de Jaca. <i>Sara Escuer Salcedo</i>	207

Transferència del coneixement i educació

Innovación, transferencia de conocimiento y difusión social del patrimonio cultural. <i>Elena Castro-Martínez</i>	221
El patrimonio musical de la Corona de Aragón: casos y retos en la transferencia de conocimiento y difusión desde la Educación Superior. <i>Rosa Isusi-Fagoaga</i>	239
El patrimonio musical de la Corona de Aragón en la Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Digital Hispánica. <i>María Teresa Delgado Sánchez</i>	257
Preservación del patrimonio musical mediante transcripción asistida por ordenador. <i>David Rizo / Jorge Calvo-Zaragoza / José Manuel Iñesta</i>	275
La iconografía musical en la pintura gótica de la Corona de Aragón (ca. 1412-1500): Cuestiones metodológicas y relación con algunas manifestaciones teatrales de la época. <i>Carmen Zavala Arnal</i>	299
El patrimonio musical de la Corona de Aragón como patrimonio cultural: el caso de la protección del Cant de la Sibila de Gandía. <i>Francisca Ramón Fernández</i>	311

Campanas góticas valencianas. Música para la protección comunitaria y patrimonio cultural. <i>Joan Alepuz Chelet</i>.....	321
El patrimonio musical como herramienta de innovación educativa o la extrapolación de las capillas musicales del siglo XV al <i>lifelong learning</i> del siglo XXI. <i>Ana María Botella Nicolás</i>	335

PRÒLEG

La Corona d'Aragó ha sigut tradicionalment estudiada com a entitat política i cultural. No obstant això, l'exploració de les connexions i divergències que hi va haver en molts aspectes musicals entre els diversos territoris que la conformaven es hores d'ara un treball pendent en un estudi global actualitzat. Són nombroses les incògnites que es plantegen a aquest respecte. Es pot parlar d'un patrimoni musical amb entitat pròpia dins d'aquest àmbit geogràfic? Si és així, quines foren les seues característiques i com evolucionaren amb el temps? Quina visió es té en l'actualitat?

A més de la recerca, és actualment d'una importància vital la transferència del coneixement generat, juntament amb la docència i difusió social d'aquest, aspectes en què la universitat té un paper fonamental. Així mateix, cal connectar aquestes necessitats amb la innovació, imprescindible perquè el món acadèmic s'adapte als canvis en la societat actual i done resposta als nous reptes que es generen.

L'any 2018 es commemorava el 600è aniversari de la creació de la Generalitat com a institució permanent del Regne de València pel rei Alfons el Magnànim, esdeveniment que tenia lloc només un quart de segle abans de la màxima expansió territorial de la Corona, amb la conquesta del regne de Nàpols (1442). Va ser aquesta una bona ocasió per fer balanç sobre el coneixement en aquest camp i reflexionar sobre els nous reptes que planteja la investigació històrica sobre la cultura musical en el marc comú de la Corona d'Aragó entre el naixement d'aquella institució i la seua supressió el 1707 al temps que desapareixia l'entitat política.

Amb tots aquells objectius, es va celebrar el 2019 a València, promogut per la Fundació Capella de Ministrers i l'associació Cultural Comes, el I congrés *El patrimoni musical de la Corona d'Aragó 1418-1707. Estat de la recerca, noves perspectives i reptes en el segle XXI*.

Aquest llibre arreplega no només una gran part dels treballs que es presentaren en aquest congrés sinó també diverses aportacions d'altres autors que donen forma a una monografia que obre nous camins en l'anàlisi i interpretació d'un objecte d'estudi fins ara oblidat com a una unitat, el patrimoni musical de la Corona d'Aragó, al temps que ofereix noves perspectives, innovacions i propostes per afrontar aquests desafiaments en la societat i l'educació del segle XXI.

Carles Magraner

INTRODUCCIÓ

Qualsevol plantejament preliminar d'un treball sobre història de la música comporta necessàriament l'elecció d'uns límits espacials d'estudi. Tradicionalment, aquestes fronteres han tendit a calcar les divisions polítiques vigents en el moment de l'escriptura, deixant de banda les existents quan varen transcórrer els fets, una circumstància sovint condicionada per motius externs a l'autor o a l'editor. El resultat és que, entre la bibliografia actual, podem trobar-hi històries de la música dedicades a territoris amb dubtosa personalitat històrica al mateix temps que, en canvi, no en trobem ni una sola d'algunes de les més longeves entitats polítiques desaparegudes.

Un d'aquests últims casos és la Corona d'Aragó, confederació de regnes sota una mateixa monarquia que va existir des de la baixa edat mitjana fins a l'annexió política a Castella com a conseqüència de la Guerra de Successió Espanyola a començament del segle XVIII. La tradicional inquietud entre els historiadors d'aquests territoris, que es tradueix quadriennalment en una nova edició del centenari *Congrés de la Corona d'Aragó*, no ha estimulat fins ara la musicologia a seguir les seues passes. De fet, la manca d'estudis procedents d'aquesta darrera disciplina amb vocació d'abastar globalment aquesta entitat política no ens permet de moment identificar amb claredat les possibles característiques comunes de l'activitat musical que es va desenvolupar en els seus regnes o conèixer el grau en què aquestes eren endemismes o es compartien amb els territoris veïns.

Tan important com la investigació, una de les principals tasques acadèmiques, és la necessitat que el coneixement generat no es quede a soles en el reducte dels especialistes sinó que pugua ser utilitzada per la resta de professionals i arribar a la societat. En aquest sentit, la transferència és una de les tres missions que tenen les universitats actualment, juntament amb la investigació i la docència. Existeix una llarga i fluïda relació entre universitats i empreses quant a la transferència de coneixement, pel seu impacte econòmic. No obstant això, són minses les mostres de transferència en l'àmbit de les Humanitats tot i el valor cultural que generen. És per això que oferim en aquesta monografia alguns casos que poden contribuir a obrir un camí amb projecció de futur.

A més, es pot contribuir a la difusió del coneixement mitjançant concerts, conferències o entrevistes a través dels mitjans de comunicació per a un públic ampli.

Finalment, però no menys important, en la base de tot el sistema està l'educació, imprescindible en la formació de nous professionals de la música en particular i dels futurs ciutadans en general. En aquest sentit, hi ha un enorme buit en tots els nivells del sistema educatiu de recursos didàctics per a la docència del patrimoni musical

hispanic i, en concret, per al de la Corona d'Aragó, que seria necessari començar a omplir.

Aquest volum, que té com a punt de partida una part de les aportacions presentades al I Congrés *El patrimoni musical de la Corona d'Aragó 1418-1707. Estat de la recerca, noves perspectives i reptes en el segle XXI* promogut per la Fundació Capella de Ministrers, pretén fer un petit pas avant en l'estudi històric de la música que es va cultivar a la antiga Corona d'Aragó però, al mateix temps, també vol moure a la reflexió sobre els mitjans de transferència, com ara les bases de dades o les edicions musicals així com la creació de recursos docents per a la seua utilització als diferents nivells del sistema educatiu.

En un primer bloc de capítols s'aborden aspectes generals de l'activitat musical en diverses èpoques a través de variats prismes metodològics i s'ofereixen idees per a avançar en la recerca futura. El corrent de la musicologia urbana va progressivament prenent força a la península ibèrica gràcies a una atractiva concepció globalitzant del fenomen musical. Sota aquesta perspectiva, Tess Knigthon s'ocupa del encara força desconegut segle XV oferint-nos unes valuoses apreciacions metodològiques introductòries i un sintètic panorama de l'estat de la qüestió urbana en les principals ciutats de la Corona. En aquesta època, al mateix temps que la vida musical batejava a les urbs, als palaus reials on residien els sobirans d'Aragó es desenvolupava un creixent patronatge musical. A aquest s'afegirà, durant el regnat de Ferran el Catòlic, el de l'alta noblesa que, a la mort del monarca i la consegüent extinció de la dinastia aragonesa, mantindrà viva la música en els ambients cortesans, tot un procés que es descriu succintament per Francesc Villanueva. Però, més enllà de la vessant pràctica de la música, la Corona d'Aragó dels Trastàmars també és escenari privilegiat del treball de notables teòrics entre els quals excel·leix la figura de Guillem de Podio. Santiago Galán mostra en el seu capítol les interrelacions de les idees musicals transmeses en aquesta època amb les vigents en altres territoris en contacte i la importància de la impremta per a la producció i difusió de tractats. Pel seu costat, Ascensión Mazuela-Angueta fa un pas avant cap al segle XVI i posa el focus en l'experiència musical dels ciutadans, un concepte que es vincula a la història de les emocions, al temps que posa de manifest la importància de desentranyar les xarxes de persones i institucions que movien l'activitat musical, per a la qual cosa són de gran utilitat les eines digitals. Aquesta centúria és testimoni d'un gran expandiment musical als principals temples religiosos peninsulars paral·lelament al sostingut augment de la solemnització del cerimonial promogut per la Contrarreforma; les capelles de cantors creixen, s'incorporen els ministrers i s'intensifica la composició de repertori autòcton. Josep Maria Gregori ens mostra una panoràmica de les característiques i evolució d'aquest patronatge a Catalunya així com les interaccions entre algunes zones catalanes i valencianes. En l'ambient devocional de la congregació oratoriana de Sant Felip Neri apareix a començament del segle XVIII a València, com porta de entrada a la península ibèrica, el gènere importat de l'oratori com a resultat del

mestissatge de l'original model romà amb el llenguatge musical hispà. María Teresa Ferrer i Rosa Sanz ens transporten a aquell moment i ens presenten les principals característiques dels primers exemples d'un gènere que va calar especialment als antics territoris de la Corona d'Aragó.

Un altre grup d'aportacions desenvolupen estudis de caràcter més específic com a resultat de recents investigacions. María Isabel Arias demostra, a través d'un estudi de cas, com les melodies de cant pla practicades als diversos monestirs de l'orde jerònim no varen ser sempre coincidents, especialment en les festivitats pròpies de cada casa particular, un fet que no només va ocórrer a l'àmbit de la Corona d'Aragó sinó a tota la península. Pel seu costat, Mireya Royo ens submergeix en les riques cerimònies desenvolupades durant la Quaresma i Setmana Santa al Reial Col·legi de Corpus Chisti de València en el segle XVII, revelant la manera en què, malgrat el conservadorisme de la institució, les pràctiques musicals varen evolucionar al llarg d'aquest període tot i mantenint en línies generals la voluntat del sant fundador. Cap al final de segle, la música instrumental a Nàpols, impregnada de la empremta corelliana, gaudeix d'un notable desenvolupament. Les fonts d'aquest repertori permeten un apropament performatiu no només a partir dels símbols notacionals sinó també d'aspectes constructius de la melodia, com mostren Nieves Pascual i Pablo Martos a través de quatre sonates de Pietro Marchitelli i Giovanni Antonio Guido. Els darrers anys d'existència de la Corona d'Aragó són l'objecte cronològic de l'estudi de Raquel Serneguet sobre la música patrocinada pel l'administració municipal de València amb músics propis i externs. L'àmplia varietat d'esdeveniments públics que s'organitzaven amb música posa de manifest l'interés dels patricis que dirigien aquesta institució a demostrar, a través de l'element musical i festiu, el seu poder al poble. Mentrestant, i durant els primers anys del segle XVIII, la catedral de Jaca es beneficia de les xarxes personals i familiars dels músics al seu servei per diversificar el seu repertori amb obres compostes en altres indrets de la Corona, com demostra Sara Escuer. Sens dubte, en el futur caldrà aprofundir en la identificació d'aquest tipus de xarxes com a via imprescindible per explicar satisfactòriament la circulació de moltes de les fonts musicals conservades.

En el segon bloc de capítols es mostren i analitzen diferents perspectives sobre el fenomen de la innovació, transferència i la seua vinculació amb el sistema educatiu. Em primer lloc, Elena Castro-Martínez mostra una panoràmica sobre els processos d'innovació i transferència aplicats al patrimoni cultural tant des d'un punt de vista teòric com pràctic, incidint en la importància d'aquest tipus de patrimoni en el sector socio-econòmic i proposant idees per afavorir-lo des de les polítiques públiques. Rosa Isusi-Fagoaga reflexiona sobre el procés de transferència i difusió del patrimoni musical en general i del de la Corona d'Aragó en particular i analitzant els agents, destinataris, mitjans amb casos i traçant alguns reptes des de l'Educació Superior. A continuació, M^a Teresa Delgado Sánchez ens trau a la llum i estudia el conjunt del patrimoni musical de

la Corona d'Aragó conservat a la Biblioteca Nacional d'Espanya i el que està disponible per Internet per als investigadors i ciutadans a través de la Biblioteca Digital Hispánica. Segueix un text de David Rizo, Jorge Calvo-Zaragoza i José Manuel Iñesta sobre un projecte innovador a través del qual es realitzen transcripcions assistides per ordinador amb intel·ligència artificial que poden ser de gran utilitat en la preparació d'edicions musicals. D'altra banda, Carmen Zavala reflexiona sobre qüestions metodològiques en l'estudi de l'iconografia de la pintura gòtica de la Corona d'Aragó al s. XV i la seua relació amb les manifestacions teatrals. A continuació, Francisca Ramón Fernández analitza el cas del Cant de la Sibila des del punt de vista legislatiu la declaració com a bé cultural i la seua protecció per part de la Generalitat Valenciana. Un altre cas, el de les campanes gòtiques valencianes i el seu valor comunicatiu i cultural fins als nostres dies, és l'objectiu de l'estudi de Joan Alepuz Chelet. A manera de coda, Ana María Botella Nicolás, ofereix una proposta educativa innovadora amb el patrimoni musical que relaciona les capelles de música del s. XV amb el concepte del *lifelong learning* del s. XXI que obri noves perspectives.

En definitiva, en aquest llibre s'han tractat de conjuminar en una mateixa monografia els coneixements històrico-musicals obtinguts en la investigació sobre un territori històric, fins ara poc atès en el seu conjunt, amb diversos aspectes del procés de transferència que completa el camí cap a l'objectiu essencial que els coneixements arriben a la societat i no es queden reduïts a matèria de debat dels especialistes. La consecució satisfactòria d'aquesta meta no només és convenient sinó necessària en una societat moderna i, al mateix temps, redunda en benefici i prestigi de la mateixa disciplina musicològica. Un dels aspectes més innovadors d'aquesta monografia rau en l'esforç per interrelacionar les tres missions universitàries: investigació, transferència i educació. En aquest diàleg de bon segur que caldrà aprofundir en el futur.

Rosa Isusi i Francesc Villanueva

INVESTIGACIÓ

Estudis globals

LA EXPERIENCIA SONORA EN LAS CIUDADES DE LA CORONA DE ARAGÓN EN EL SIGLO XV

Tess KNIGHTON

ICREA/Universitat Autònoma de Barcelona

Introducción

El presente artículo tiene dos objetivos. El primero consiste en sintetizar brevemente el estado de la cuestión acerca de la vida musical en las ciudades de la Corona de Aragón en el siglo XV. El segundo objetivo es reflexionar, a partir de esta síntesis, sobre las líneas de investigación que están pendientes de desarrollo y las metodologías que se pueden seguir y/o adaptar para contribuir a avanzar en los retos de la musicología urbana en el siglo XXI. En el apéndice se presenta una bibliografía selectiva, pero bastante comprensiva, de las aportaciones a la cuestión de la música en las distintas ciudades de la Corona de Aragón en el siglo XV que puede servir para proporcionar una perspectiva historiográfica. Solo algunas de ellas abordan directamente la experiencia sonora en el contexto urbano, pero todas ofrecen datos que pueden servir para desarrollar más esta línea de investigación.

Esta introducción –también muy concisa– propone unas ideas a tener en cuenta para situar los posibles discursos sobre la experiencia sonora de las ciudades durante el siglo XV en el contexto de los estudios recientes dedicados a distintas facetas de los paisajes sonoros históricos. Este tema de estudio ha crecido rápidamente durante las últimas dos décadas. En España fue iniciado por dos publicaciones fundamentales: la colección de ensayos que resultó del congreso del año 2000 en Valencia sobre música y cultura urbana en la Edad Moderna; y la monografía dedicada a la vida musical de la ciudad de Jaca en el siglo XVIII¹. Si bien estas aportaciones se concentran en gran parte en épocas más tardías, las aproximaciones y metodologías utilizadas y elaboradas en ellas son válidas y útiles para el análisis del paisaje sonoro urbano en una época más temprana. Otros tres estudios sintéticos más recientes demuestran el desarrollo e interés por el tema. El primero trata sobre las ciudades europeas en general en el siglo XVI; otro

¹ BOMBI, Andrea; CARRERAS, Juan José; y MARÍN, Miguel Ángel. *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Valencia, Universidad de Valencia, 2005; y MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*. Kassel, Edition Reichenberger, 2002.

es una *colección* de ensayos sobre algunas ciudades en particular; y el tercero versa sobre la ciudad de Granada después de 1492².

Resulta claro de estos avances en la disciplina de la musicología urbana que no se puede estudiar el sonido (incluyendo ruido, silencio y música) en el contexto urbano como si fuera un fenómeno aislado de su contexto histórico –cotidiano y extraordinario– y sensorial. La música, tanto en el siglo XV como en el siglo XXI, formaba y forma parte de la cotidiana vida social urbana y de la experiencia cultural, musical e identitaria de los ciudadanos. Por lo tanto, es imprescindible adoptar una aproximación más interdisciplinaria, adaptándola según el caso concreto. La tendencia en la musicología histórica a estudiar las instituciones –sean eclesiásticas, monárquicas o cívicas– favorece una narración histórica de la música urbana desde arriba hacia abajo (o *top-down*), es decir, desde la perspectiva de la élite urbana que a través de la música demostraba su poder, autoridad y, hasta cierto punto, mantenía control de la vida urbana³. Es tal vez sorprendente que la aproximación histórica de las vidas, culturas y tradiciones de los ciudadanos ordinarios que empezó en los años 60 del siglo pasado con los estudios de E.P. Thompson, Howard Zinn y otros, se haya filtrado tan poco en la historia de la música española en las edades medieval y moderna. De una consideración de la experiencia musical de la ciudadanía desde abajo (o *bottom up*), dentro del contexto de la vida cotidiana de los ciudadanos, pueden surgir distintas preguntas en relación con cuestiones tales como jerarquías sociales, identidad, comunidad, conexiones y redes de comunicación. La tradición historiográfica en relación con la música en el contexto urbano (ver Apéndice) demuestra que, en general, se han estudiado muy poco estos aspectos más dinámicos para el siglo XV⁴. Al contrario, en la gran mayoría de los casos, la tendencia (con la excepción ya mencionada de Miguel Ángel Marín para el caso de Jaca en el siglo XVIII) ha sido estudiar las instituciones cortesanas y catedralicias como islas culturales autosuficientes y aisladas, sin situarlas en el *hinterland* urbano que las rodea y con el cual existía una interdependencia que influía e impactaba en la vida de los ciudadanos a todos los niveles.

Esta carencia en la historiografía musical de integrar lo institucional dentro del complejo urbano y de la vida cotidiana de sus habitantes ha surgido, al menos en parte,

² FENLON, Iain. «Urban Soundscapes». *The Cambridge History of Sixteenth-Century Music*. Iain Fenlon y Richard Wistreich (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2019, pp. 209-259; KNIGHTON, Tess; y MAZUELA-ANGUITA, Ascensión (eds.). *Hearing the City in Early Modern Europe*. Turnhout, Brépols, 2018; y RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «La transformación del paisaje sonoro urbano en la Granada conquistada». *Paisajes sonoros medievales*. Gerardo Fabián Rodríguez y Gisela Coronado (coords.). Mar de Plata, Universidad de Mar de Plata, Facultad de Humanidades, GIEM, pp. 139-186.

³ ATTALI, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. París, Presses Universitaires de France, 1977.

⁴ La historia de la vida cotidiana en general –pero casi sin dirigirse al tema musical– ha disfrutado de más atención en años recientes; ver, por ejemplo, PEÑA, Manuel (ed.). *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*. Madrid, Abada Editores, 2012. Sin embargo, faltan hasta ahora estudios sobre la música desde el *bottom up* como el del historiador británico Christopher Marsh, quien aporta una gran riqueza de información sobre la práctica de la música en Inglaterra: MARSH, Christopher. *Music and Society in Early Modern England*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010. La autora está preparando actualmente una monografía intitulada *Daily Musical Life in Early Modern Spain: Hearing Barcelona 1470-1620*.

de la identificación de la tradicional musicología española con ciertos tipos de documentación relacionados con el eje corte-catedral. A partir de finales del siglo XIX, el estudio más bien filológico de las fuentes musicales y el análisis estilístico del repertorio musical que contienen, fueron complementados por la búsqueda de datos relativamente fáciles de encontrar en archivos reales o catedralicios que arrojaban luz sobre la identidad de los compositores cuyas obras se encontraban en los manuscritos y su esfera particular de actividad musical⁵. Registros de pagos, en el caso de la corte, y actas capitulares, en el de la catedral, suelen ofrecer datos con una inmediatez y densidad gratificantes, y los resultados aparecen en los múltiples estudios intitolados «la música en la catedral/corte» que han proliferado en la historiografía musical española⁶. Esta documentación ofrece también un punto de arranque para la musicología urbana, pero para escribir una historia desde abajo es imprescindible la investigación de otros materiales como, por ejemplo, documentación notarial o parroquial. Casi todos los ciudadanos llegaban a redactar con la ayuda de un notario al menos un documento (su testamento), y su presencia se detecta en los archivos parroquiales y de las cofradías a las cuales casi todos pertenecían y en las que muchos se involucraban. La investigación en los archivos notariales, por ejemplo, supone un proceso laborioso que se parece más a la búsqueda de la aguja en el pajar; pero es a través de protocolos y de un abanico de abundantes fuentes escritas, a veces difíciles de interpretar –como son relaciones de sucesos y fiestas, y literatura contemporánea de todo tipo (devocional, de viajeros, ficción, poesía, diarios, etc.)– como se puede llegar a vislumbrar la relación entre la vida cotidiana y la experiencia musical dentro de los centros urbanos⁷.

Este tipo de investigación supone una metodología de *close reading* (una técnica adaptada de los estudios literarios críticos) y de *thick description* (una aproximación adaptada de la antropología social y la historia de la cultura)⁸ y, por consiguiente, implica una imprescindible aproximación interdisciplinaria. La musicología urbana tiene que integrarse con muchas historias: historia urbana, historia social, historia de la cultura, historia de la materialidad, historia del libro, historia de los sentidos y de las emociones, historia del sonido (en su alcance más amplio, *sound studies*), historia de la religión, historia de arte y arquitectura (sobre todo los aspectos acústicos), entre otras. De esta manera, tal vez sería posible llegar a una visión más holística o global de un tema tan relevante y fascinante como la experiencia sonora en las ciudades. Es una

⁵ La autora reconoce que ha contribuido a esta línea de investigación en su tesis doctoral de principios de los años 80 del siglo pasado que llegó a ser publicado como: KNIGHTON, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando de Aragón, 1474-1516* (trad. Luis Gago). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.

⁶ Sobre este tema, ver: ROS-FÁBREGAS, Emilio. «Historiografía de la música en las catedrales españolas: positivismo y nacionalismo en la investigación musicológica». *CODEXXI: Revista de Comunicación Musical*, 1 (1998), pp. 41-105.

⁷ Sobre la necesaria consulta y análisis de distintos tipos de documentación, ver: BIDDLE, Ian; y GIBSON, Kirsten (eds.). *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300-1918*. Londres y Nueva York, Routledge, 2017, p. 12.

⁸ GEERTZ, Clifford. «Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture». *The Interpretation of Cultures*. Nueva York, Basic Books, 1973, pp. 310-323; y BURKE, Peter. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London, Temple Smith, 1978.

aproximación ambiciosa –aun idealista– que supondría bastantes dificultades dentro de los confines disciplinarios de la docencia e investigación universitarias, sin mencionar la capacidad del investigador o investigadora individual y la necesidad de solicitar y financiar proyectos de investigación. Dicho esto, uno de los retos fundamentales de la investigación musicológica del siglo XXI es precisamente que sea más abierta, más interactiva, más ambiciosa y más adaptada a la tecnología que facilita el rápido desarrollo de las humanidades digitales.

El estado de la cuestión

El esbozo historiográfico que sigue no pretende ser exhaustivo; la intención es analizar brevemente las líneas de investigación que hasta ahora se han desarrollado en la historia de la música en la Corona de Aragón en el siglo XV: en primer lugar, lo que se ha hecho y lo que queda por hacer; y, en segundo lugar, cuáles son las suposiciones subyacentes a raíz de esta historiografía que se debe cuestionar para avanzar en el conocimiento acerca de la experiencia sonora de las ciudades y para comunicarlo en la comunidad académica y fuera de ella. Así, el objetivo de este apartado es representar las tendencias más importantes de una manera puntual y según los discursos principales. En general, las historias generales y diccionarios de la música europea del siglo XV no suelen distinguir entre la historia musical de la Corona de Aragón y la de Castilla: tratan de España o la península ibérica⁹. Aun en las historias recientes de la música española publicadas en España, la distinción es muy escueta, y sigue bien establecidas tradiciones historiográficas. Al menos en el capítulo intitulado «La difícil transición hacia el Renacimiento» del primer volumen de la *Historia de la música en España e Hispano América* publicado por el Fondo de Cultura Económica se distingue la Corona de Aragón en los párrafos sobre la organería y la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo¹⁰. Dentro del corto apartado «Escenarios urbanos y espacios domésticos» del mismo capítulo, las fuentes –musicales y documentales– que se presentan son exclusivamente castellanas aparte de la mención de Montecassino 871N y las canciones de Cornago. Obviamente, esto refleja la falta de fuentes musicales aragonesas de esta época, pero también acusa la tendencia historiográfica musical –que, casi no cabe decirlo, no está restringida a estudios del siglo XV– a enfocarse más en Castilla donde se conservan más fuentes con repertorio polifónico anteriores a 1500 y donde se han estudiado con mayor detalle las grandes catedrales como Toledo o Sevilla.

⁹ Ver, por ejemplo, la voz «Spain» de Robert STEVENSON y Maricarmen GÓMEZ para el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie y John Tyrell (eds.), 29 vols. 2a ed. Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 24, pp. 114-135: I: «Art Music»: 1 «Early History», pp. 115-117; 2 «Renaissance», pp. 117-118.

¹⁰ RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «La difícil transición hacia el Renacimiento». *Historia de la música en España e Hispano-América. Vol. 1: De los orígenes hasta c. 1470*. Maricarmen Gómez Muntané (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 321-366.

Las historias y enciclopedias regionales, notablemente la coordinada por Xosé Aviñoa con el título *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, publicada en 2000, y el *Diccionario de la música valenciana*, en 2006, ayudan un poco a compensar este sesgo castellano¹¹, mientras el *Diccionario de la música española e hispano-americano* de 2002 ofrece voces dedicadas a las ciudades más importantes de la Corona de Aragón¹². En muchos casos, estos breves artículos aportan la única síntesis reciente sobre ciudades que, indudablemente, eran importantes centros de actividad musical en el siglo XV pero que están pendientes de un estudio más detallado. Inevitablemente, dada la brevedad de tales aportaciones y la falta de análisis adecuados de la documentación más amplia ya mencionada, los datos para este periodo se limitan a listas de maestros de capilla y organistas del entorno catedralicio: refleja muy claramente el predominio de la catedral en la historiografía musical española. Los diccionarios suelen ofrecer un punto de arranque, pero el problema aquí es que, en muchos casos en el *DMEH*, da la impresión de que la catedral es la ciudad, o la ciudad es la catedral.

Al mismo tiempo, los estudios con un enfoque regional raramente hacen comparaciones con otras regiones, ni analizan cuáles podrían ser las características culturales o prácticas sociales que diferencian una región de otra a partir del impacto de distintos sistemas políticos o tradiciones culturales o de la topografía y geolocalización de una ciudad. Tampoco identifican cuáles podrían ser las similitudes y continuidades a nivel regional. La situación de la Corona de Aragón en el Levante de la península ibérica, su frontera con Francia y, sobre todo, su fachada al Mediterráneo la distinguen de muchas maneras de otras regiones españolas. Por ejemplo, las conexiones y rutas comerciales y redes culturales eran más abiertas y fluidas entre la costa levantina e Italia, sobre todo en los territorios dominados por la Corona de Aragón durante la Edad Media en Nápoles, Sicilia y Cerdeña. Son pocos los estudios publicados que intentan estudiar los vínculos e intercambios en cuanto a los paisajes sonoros del siglo XV entre, por ejemplo, el Levante español e Italia. La mayoría de las ciudades italianas, francesas y mediterráneas ofrecen conexiones, rutas y redes para analizar desde el punto de vista de la experiencia sonora en las ciudades, pero la musicología urbana de esta época raramente cruza fronteras nacionales o regionales si bien hay excepciones notables para periodos más tardíos, y generalmente se relacionan más estrechamente con contextos cortesanos que urbanos propiamente dichos¹³. Por ejemplo, al leer el estudio reciente de Niall Atkinson sobre el paisaje sonoro de Florencia en el largo siglo XV, y el de Gretchen Peters sobre los ministriles en los centros urbanos del sur de Francia, se percibe

¹¹ AVIÑO A, Xosé; y GREGORI CIFRÉ, Josep Maria, *Història de la música catalana, valenciana i balear: Música universal. Vol. 1: Dels inicis al Renaixement*. Barcelona, Edicions 62, 2002; y CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la música valenciana*. 2 vols. Madrid, SGAE, 2006.

¹² CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana [DMEH]*. 10 vols. Madrid, SGAE, 1999-2002; ver el apéndice para detalles bibliográficos de algunos de estos artículos.

¹³ Ver, por ejemplo, DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, José María. Roma, Nápoles, Madrid. *Mecenazgo del Duque de Medinaceli 1687-1710*. Kassel, Edition Reichenberger, 2013; KNIGHTON, Tess (ed.). *Musica i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu. Textures 7*. Barcelona, MUHBA, 2017.

inmediatamente que hay semejanzas y diferencias en cuanto al papel de la música en la sociedad y su manera de manifestarse en los espacios y ceremonias urbanos¹⁴. Además, las dos colecciones de ensayos ya mencionadas –editadas por Bombi, Carreras y Marín (2005), y Knighton y Mazuela-Anguita (2018)–, junto con otra editada por Fiona Kisby (2001)¹⁵, ofrecen en su contenido «multi-ciudad» las semillas de una futura aproximación más comparativa.

Nápoles e Italia

El caso de Nápoles, durante gran parte del siglo XV bajo dominio aragonés, es, tal vez, paradigmático: con la excepción de un artículo de Dinko Fabris, o se estudia desde la perspectiva española/aragonesa –como hizo Anglés en dos artículos fundamentales sobre el tema¹⁶, o desde la perspectiva italiana/internacional como en una monografía importante de Allan Atlas¹⁷. Los dos artículos de Higinio Anglés –ambos largos y repletos de datos que, sorprendentemente, se ha citado relativamente poco– sí consideran el fluido intercambio musical entre el Levante y el sur de Italia, pero aún hace falta, tantas décadas después, un análisis más detallado y contextualizado de los mismos datos. A Atlas, en su clásica monografía intitulada *Music in the Aragonese Court of Naples*, le interesó poco la idea de intercambio o influencias culturales entre España e Italia; para el musicólogo norteamericano, «Aragonese» era un descriptor dinástico más que una realidad dinámica. Lo interesante para él –y para el mundo musicológico en general– estribaba en el desarrollo de la corte de Alfonso el Magnánimo y sus herederos en el contexto italiano y su relación con el repertorio polifónico de los *oltremontani*, los compositores franco-neerlandeses que trabajaban en la corte pontificia y otras cortes de la nobleza italiana. Este tema correspondía más con la corriente principal de la musicología internacional, pero, desgraciadamente, así se prescindió de la exigencia de hacer investigación en los archivos de Valencia y Barcelona. Este aspecto de la historiografía musical –las perspectivas y actividad archivística internacionales y centristas, y las regionales o locales y periféricas– necesita un estudio más analítico y sintético.

La edición musical del manuscrito Montecassino 871N de Isabel Pope y Masakata Kanazawa deja vislumbrar la combinación y yuxtaposición de repertorios

¹⁴ ATKINSON, Niall. *The Noisy Renaissance: Sound, Architecture, and Florentine Urban Life*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2016; PETERS, Gretchen. *The Musical Sounds of French Medieval Cities: Players, Patrons and Politics*. Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

¹⁵ KISBY, Fiona (ed.). *Music and Musicians in Urban Towns and Cities*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

¹⁶ FABRIS, Dinko. «El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico». *Nassarre*, IX, 2 (1993), pp. 53-93; ANGLÉS, Higinio. «La música en la corte del rey don Alfonso V de Aragón el Magnánimo (años 1413-1420)». *Spanische-Forschung*, 8 (1940), pp. 339-380; ANGLÉS, Higinio. «La música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso el Magnánimo». *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 11 (1961), pp. 81-142.

¹⁷ ATLAS, Allan W. *Music in the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

internacionales y locales que circulaban en Nápoles y su entorno¹⁸, pero, como en el caso de los datos documentales de Anglés, falta una aproximación a la vez más sintética y más hermenéutica para establecer, por ejemplo, hasta qué punto tal repertorio reflejaba –o no– el del Levante de la península ibérica. No olvidemos tampoco el vaivén diplomático entre Roma y la Corona de Aragón; la investigación de Richard Sherr¹⁹ en el archivo pontificio ha facilitado la comprensión del movimiento de los músicos entre España y Roma que se puede vislumbrar, sobre todo, a través de la documentación relacionada con la presentación papal a beneficios eclesiásticos, tanto en la Corona de Aragón como en la de Castilla. El uso de la palabra *nation* en este contexto no se refiere a la idea de una España unida, sino a la presencia de cantantes de distintos países – mejor decir regiones geográficas y políticas en el siglo XV– en la capilla pontificia durante los siglos XV y XVI. El intercambio no solamente involucraba a músicos, sino también repertorios musicales: un buen ejemplo es el dato que recoge José Ruiz de Lihory en su diccionario biográfico y crítico publicado en Valencia en 1903²⁰. En 1506 el clérigo Miquel Sans donó a su iglesia parroquial, San Juan del Mercado de Valencia, veintiocho «volums de llibres de cant dorgue» que había coleccionado mientras que estaba en Roma en el servicio del Cardenal de Valencia, Francisco Galcerán de Lloris y de Borja, sobrino nieto de Alejandro VI. Este dato suelto queda sin contextualizar ni profundizar: ¿qué sabemos sobre los protagonistas?, ¿es posible reconstruir cómo eran estos libros polifónicos y cuál era su repertorio?, ¿incluían manuscritos e impresos?, ¿para qué podían servir en una iglesia parroquial valenciana a principios del siglo XVI? Cabe presumir que no eran los únicos libros de polifonía que atravesaban el Mediterráneo en aquel momento.

Valencia

Esta infravaloración de los datos potencialmente valiosísimos ya publicados –a menudo en publicaciones locales de hace décadas (por ejemplo, en el caso de Valencia, las de Ruiz de Lihory, Salvador Carreres Zacarés o José Sanchis Sivera)²¹– es, en parte, debida a las expectativas de una disciplina musicológica que sobrevalora el

¹⁸ POPE, Isabel; y KANAZAWA, Masakata (eds.). *The Musical Manuscript Montecassino 871*. Oxford, Oxford University Press, 1978.

¹⁹ SHERR, Richard. «The Spanish “Nation” in the Papal Chapel 1492-1521». *Early Music*, 20 (1992), pp. 601-609; SHERR, Richard. «The Roman Connection: The Spanish Nation in the Papal Chapel 1492-1521». *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Tess Knighton (ed.). Leiden y Boston, Brill, pp. 364-403.

²⁰ RUIZ DE LIHORI, José (Barón de Alcahalí). *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1903, p. 400.

²¹ CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. 2 vols. Valencia, Imprenta de Hijo de F. Vives Mora, 1925; CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Libre de memorias de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia*. 2 vols. Valencia, 1930-1935, vol. 1, 1308-1641; SANCHIS SIVERA, José. *Libre de antiquitats: Manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia*. Valencia, Editorial Diario de Valencia, 1926; SANCHIS SIVERA, José. «Órganos y organeros medievales en Valencia». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 46 (1925), pp. 467-473.

descubrimiento de datos nuevos. Aun sin adentrarse más en los archivos, ya existe una acumulación impresionante de datos que quedan por analizar, contextualizar e interpretar²². Ya que el archivo de la catedral valenciana está más accesible, falta ya extender esta nueva ola de investigación más sistemática a los otros archivos de la ciudad, como, por ejemplo, el Archivo del Reino de Valencia. Mucho queda por hacer también en cuanto a otras históricas ciudades valencianas, por ejemplo Segorbe, Castellón y Morella (ver Apéndice). La rica tradición literaria y filológica de la capital, y su importancia en la historia del teatro y del libro²³, podrían abrir nuevos caminos interdisciplinarios a seguir, aunque es verdad que en cuanto a la música y la ceremonia urbana es el siglo XVI el que ha atraído más la atención, notablemente en la impresionante producción de Teresa Ferrer Valls.

Otro tema prometedor en cuanto al papel de la música en la vida social de las ciudades de la Corona de Aragón en el siglo XV es el de las cofradías. Los dos volúmenes sobre *Gremios y cofradías de la Antigua Corona de Aragón*, publicados por el archivero Manuel Bofarull y de Sartorio en 1876²⁴, aportan datos fundamentales para escribir la historia de las cofradías de Valencia, Barcelona, Zaragoza y otras ciudades de la región que hasta ahora los historiadores de la música han estudiado muy poco, si bien otros aspectos de la contribución socio-cultural de las cofradías en la Corona de Aragón han sido narrados más recientemente²⁵. La música formaba parte intrínseca de las ceremonias que las cofradías celebraban regularmente en las catedrales e iglesias parroquiales y monásticas de la ciudad a partir del siglo XV, y la gran mayoría de los ciudadanos pertenecían al menos a una cofradía. Estas ceremonias incluían oficios litúrgicos durante las fiestas en celebración del santo patrón del gremio o cofradía y misas de difuntos para los funerales de sus miembros. Bofarull y de Sartorio encontró los documentos de fundación de estas comunidades que fomentaban la porosidad entre los

²² Felizmente ya se pueden añadir nuevos datos relacionados con la ciudad de Valencia y su catedral gracias a la investigación reciente de Francesc Villanueva, quien ha podido entrar en el archivo de la catedral que solamente hace una década era más o menos impenetrable, para indagar aspectos de la vida musical de la ciudad en el siglo XV. Entre sus publicaciones recientes se destacan: VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «A la honor e mostrar stado». *La música en la corte de Juan II de Aragón*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2016; VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «El tractadista *Guillermus de Podio*: Bases per a la construcció d'una biografia». *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 3-24; VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento». *Nassarre*, XXX, 1 (2014), pp. 15-68; y VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Una perspectiva prosopogràfica dels oficis musicals de la catedral de València en temps de Guillem de Podio, 1480-1505». *Anuario Musical*, 72 (2017), pp. 9-50.

²³ Por ejemplo, sobre una época un poco más tardía: FERRER I VALLS, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral: estudios y documentos (1535-1621)*. Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993; BERGER, Philippe. *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia, Institució d'Estudis i Investigació Alfons el Magnànim, 1987.

²⁴ BOFARULL Y DE SARTORIO, Manuel. *Gremios y cofradías de la Antigua Corona de Aragón*. 2 vols. Colección de Documentos Inéditos de la Corona de Aragón, vols. 40 y 41. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, 1867.

²⁵ Para Valencia, ver: BENÍTEZ BOLORINOS, Manuel. *Las cofradías medievales en el Reino de Valencia (1329-1458)*. Alicante, Universidad de Alicante, 1998; para Zaragoza y su entorno, ver TELLO HERNÁNDEZ, Esther. *Aportación al estudio de las cofradías medievales y sus devociones en el reino de Aragón*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013; y para una cofradía en particular en Barcelona, ver VELA I AULESA, Carlos. *Especiers i candalers a Barcelona a la Baixa Edat Moderna: Testaments, família i sociabilitat*. 2 vols. Barcelona, Fundació Noguera, 2007.

ciudadanos y el ceremonial urbano en el Archivo de la Corona de Aragón; falta una investigación más amplia en archivos municipales y notariales para poder enriquecer nuestra percepción de la experiencia musical de los ciudadanos a través de las cofradías.

Zaragoza

Una tendencia notable en la historiografía musical dentro de la tradición de historia local de los centros urbanos de la Corona de Aragón es la tendencia de un historiador o historiadora de la música a dominar la literatura –tal vez inevitablemente, dada la reducida producción sobre el tema de la música en el siglo XV–. Pedro Calahorra Martínez es quien ha trabajado más en la vida musical de Zaragoza y otras ciudades aragonesas como Daroca, Calatayud y Tarazona²⁶. Sus contribuciones, especialmente sobre organería, son valiosas y nos ofrecen muchos datos interesantes, datos extrapolados de años de investigación en los archivos de Zaragoza. Sin embargo, en general son estudios puntuales, concebidos dentro de los límites de la tradicional musicología española, que no intentan dar una idea más global de la vida o experiencia musical de los centros urbanos aragoneses: esta historia queda por escribir. De modo parecido, muchos de los artículos publicados en *Nassarre*, la revista aragonesa de musicología que Calahorra fundó en 1985, son y serán útiles como puntos de arranque para otro tipo de estudios más sintéticos y hermenéuticos, si bien hasta ahora se ha intentado muy poco seguir este camino.

En este contexto destaca la serie de seis artículos publicados en *Nassarre* en los años 90 del siglo pasado por Miguel Ángel Pallares Jiménez con el título global de «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV»²⁷. Estas aportaciones no pretenden ser más que un depósito de datos que el

²⁶ Para dar solamente una lista breve de algunas de sus aportaciones: CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Vexilla regis, himno polifónico del siglo XV del Archivo Musical de la Seo Zaragoza». *Nassarre*, 1 (1985), pp. 177-184; CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Entremeses y paraliturgias en La Seo zaragozana ante la presencia de los Reyes Católicos». *Nassarre*, IX, 2 (1993), pp. 119-125; CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Claviórganos de Mahoma Mofferriz en la Corte de los Reyes Católicos». *Nassarre*, IX, 2 (1993), pp. 115-118; CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Los clavicímbalos, clavicordios y claviórganos de los artesanos moros zaragozanos de los siglos XV y XVI». *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830. Actas del I Y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española, Vera-Mojácar, 2000-2001*. Luisa Morales (coord.). Vera-Mojácar, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 127-132; CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Organería medieval en Aragón». *Encomium musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*. David Crawford y Grayson Wagstaff (eds.). Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2002, pp. 175-119; CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Documentos referentes al órgano que el arzobispo zaragozano Don Juan I donó en 1469 a su catedral, la Iglesia de San Salvador-la Seo- de Zaragoza». *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 153-161; y CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Dos inventarios de los ss. XVI-XVII en la colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses». *Revista de Musicología*, III, 1-2 (1980), pp. 33-76.

²⁷ PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–I». *Nassarre*, VII, 1 (1991), pp. 175-211; PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–II». *Nassarre*, VII, 2 (1991), pp. 171-209; PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–III». *Nassarre*, VIII, 1 (1992), pp. 213-271; PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–IV». *Nassarre*, VIII, 2 (1992), pp. 171-244; PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–V».

autor ha sacado primariamente del archivo de protocolos de Zaragoza, pero representan horas y horas de investigación y una mina de oro para empezar a escribir la historia musical urbana de la ciudad. Hasta ahora, se ha aprovechado muy poco de su trabajo, que se ve poco citado, aparte de una conferencia que presenté en Barcelona en 2011 sobre la vida musical cotidiana en Zaragoza en el siglo XV basada en los datos tan generosamente aportados por Pallares Jiménez²⁸. Las investigaciones del historiador de los libros, Manuel José Pedraza Gracia ofrecen, no solamente un depósito de datos sobre los «libros de canto» que circulaban y que se poseían en la Zaragoza de c. 1500, sino también un modelo metodológico muy útil que se puede adaptar a la historia musical urbana²⁹. Referencias a libros de música –generalmente designados de modo ambiguo «libros de canto» en los documentos de la época– son escasas, pero están presentes y llaman la atención sobre cuestiones de difusión y accesibilidad de la música, la producción del libro de música como objeto material y la posesión y el uso de tales objetos por los ciudadanos e instituciones religiosas de la ciudad.

Barcelona

El antiguo archivero del Archivo de Protocolos de Barcelona, José María Madurell Marimón, contribuyó con un depósito de datos, equivalente al de Pallares Jiménez en *Nassarre*, pero unas décadas antes a mediados del siglo XX, en el *Anuario Musical*, la revista de la Institució Milà i Fontanals-CSIC³⁰. Estos artículos han entrado algo más en la literatura musicológica y más allá, notablemente en las publicaciones del historiador

Nassarre, IX, 1 (1993), pp. 227-310; y PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–VI». *Nassarre*, XV, 1 (1999), pp. 419-514.

²⁸ KNIGHTON, Tess. «Aproximaciones metodológicas a la música urbana: documentación jurídica zaragozana c. 1500», conferencia dada en la serie Seminaris Recerca Avui: Noves Perspectives en Ciències Humanes o Socials, Institució Milà i Fontanals–CSIC, Barcelona, 12 de diciembre de 2011, sin publicar.

²⁹ PEDRAZA GRACIA, Manuel José. *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*. Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica, 1993; PEDRAZA GRACIA, Manuel José. «La librería zaragozana a finales del siglo XV». *Aragón en la Edad Media*, 14-15, 2 (1999), pp. 1243-1256; PEDRAZA GRACIA, Manuel José. «Lector, lecturas, bibliotecas...: el inventario como fuente para su investigación histórica». *Anales de Documentación: Revista de Biblioteconomía y Documentación*, 2 (1999), pp. 137-158; KNIGHTON, Tess. «“Libros de canto”: The Ownership of Music Books in Zaragoza in the Early Sixteenth Century». *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2006, pp. 215-239.

³⁰ MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 3 (1948), pp. 213-234; MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos para la historia de los maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 193-220; MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 5 (1950), pp. 199-212; MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 6 (1956), pp. 219-23; MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos de archivo. Libros de canto (siglos XIV-XVI)». *Anuario Musical*, 11 (1956), pp. 219-232; y MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos de archivo. Manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 23 (1968), pp.199-221.

de la cultura barcelonesa en la Edad Moderna, Albert García Espuche³¹. Tanto los datos de Madurell Marimón como los estudios de García Espuche han sido la inspiración para la investigación que estoy realizando en los archivos de la ciudad condal como parte del proyecto de investigación de la Fundación Marie Curie: *Urban Musics and Musical Practices in Sixteenth-Century Europe*, que empezó en 2012³². Uno de los resultados de este proyecto será una monografía dedicada a la vida cotidiana musical de Barcelona durante el largo siglo XVI, aproximadamente 1470 a 1620³³.

Como en el caso de Zaragoza y Valencia, las publicaciones de ciertos individuos se destacan en la historia musical local de Barcelona del siglo XV. En la primera mitad del siglo XX, el historiador que dominaba el campo –complementando el trabajo infatigable de Higinio Anglés– era Francesc de Baldelló³⁴. De particular interés son los estudios de Baldelló sobre las iglesias parroquiales de Barcelona. Más recientemente ha sido Josep María Gregori quien, a raíz de la investigación para su tesis sobre la música en la catedral de Barcelona, ha publicado una importante serie de artículos sobre distintos aspectos musicales de la ciudad³⁵. Cabe destacar también la aportación de Jordi Ballester sobre la iconografía musical en la Corona de Aragón, especialmente en la Cataluña medieval, y la representación y significado de la música en contextos devocionales³⁶. La tesis doctoral de Kenneth Kreitner sobre música y ceremonia en Barcelona durante el siglo XV es de gran envergadura porque ofrece uno de los pocos ejemplos dedicados a estudiar la vida musical y la experiencia sonora de un centro

³¹ GARCÍA ESPUCHE, Albert. *Dansa i musica. Barcelona 1700*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona/MUHBA, 2009; y GARCÍA ESPUCHE, Albert. *La Ciutat del Born. Economia i vida quotidiana a Barcelona (segles XIV a XVIII)*. Barcelona, MUHBA, 2009.

³² Ver la página web: <www.urbanmusics.com>.

³³ KNIGHTON, Tess. «Orality and Aurality: Contexts for the Unwritten Musics of Sixteenth-Century Barcelona». *Hearing the City in Early Modern Europe*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (eds.). Turnhout, Brépols, 2018, pp. 295-308.

³⁴ BALDELLÓ, Francesc de. *La música de l'antic Consell Barceloní: Notes històriques*. Barcelona, 1929; BALDELLÓ, Francesc de. *La música en Barcelona*. Barcelona, Llibreria Dalmau, 1943; BALDELLÓ, Francesc de. «Órganos y organeros en Barcelona (siglos XV y XVI)». *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 131-140; BALDELLÓ, Francesc de. «Notes sobre la música religiosa de Sant Just i Sant Pastor de la ciutat de Barcelona». *Revista Musical Catalana*, 21 (1924), pp. 29-32, 113-115, 221-223, y 304-306; BALDELLÓ, Francesc de. «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona». *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 155-179; y BALDELLÓ, Francesc de. «La música en la basílica parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona». *Anuario Musical*, 17 (1962), pp. 209-241.

³⁵ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona, 1450-1580*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1986; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona». *Recerca Musicològica*, 3 (1983), pp. 7-37; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Els Mestres de cant de la Seu de Barcelona». *Recerca Musicològica*, 4 (1984), pp. 19-79; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Marturià Prats i Mateu Çafont músics de capella de l'Infant Enric (1455-1522), compte d'Empuries». *Nassarre*, IX, 2 (1993), pp. 147-154; y GREGORI I CIFRE, Josep Maria. «Músics de la capella reial catalano-aragonesa de Joan II i Ferrán II a la catedral de Barcelona (1458-1514)». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 3 (1995), pp. 19-28.

³⁶ BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón: catálogo». *Revista de Musicología*, XIII, 1 (1990), pp. 123-201; BALLESTER I GIBERT, Jordi. *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500)*. Coneguem Catalunya, 32. Barcelona, Els Llibres de la Frontera, 2000; y BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Fonts iconogràfiques: pintura i música a la Corona d'Aragó entre els regnats de Pere el Cerimoniós i Ferrán el Catòlic». *Fuentes Musicales en la Península Ibérica / Fonts musicals a la Península Ibérica*. Maricarmen Gómez Muntané y Marius Bernadó (eds.). Lleida, Universitat de Lleida, 2002, pp. 425-465.

urbano de esta época desde varias perspectivas. El material de la tesis forma la base de artículos sobre la procesión de Corpus Christi, los ministriles cívicos y los *ensembles* de instrumentos bajos: este último se inspira y complementa, el trabajo de Ballester³⁷. En general, las otras ciudades catalanas quedan por estudiar en detalle, si bien en el caso de Gerona, la historia local de Julián Chía y Francesc Civil ofrece ya datos ricos como punto de arranque para la interpretación de aspectos de la experiencia sonora de este centro urbano³⁸.

Reflexiones para el futuro

Este breve resumen historiográfico demuestra que queda por hacer mucha investigación; al mismo tiempo, pone de manifiesto que ya es hora de dedicarse más al proceso de análisis hermenéutico de los datos, tanto de los que tenemos ya al alcance como los que saldrán en el futuro. Con el objetivo fijado en la recuperación de la experiencia sonora de las ciudades de la Corona de Aragón en el siglo XV, y para ayudar a escribir su historia siguen unas sugerencias de aproximaciones y metodologías que tal vez puedan servir como punto de arranque para desarrollar la cuestión:

- Intentar estudiar la vida musical de una ciudad en su totalidad, y, donde sea posible, en colaboración a nivel interdisciplinario.
- Adoptar y adaptar metodologías y modelos analíticos de otras disciplinas.
- Investigar un amplio abanico de documentación y testimonios escritos.
- Leer siempre críticamente y de una manera contextualizada, basándose en *close reading* y *thick description*.
- Aprovechase de las herramientas de las humanidades digitales para la creación y análisis de depósitos de datos.
- Comparar distintos aspectos de dos o tres centros urbanos dentro y/o fuera de la Corona de Aragón para identificar, no solamente semblanzas y diferencias, sino también modelos, líneas y redes de comunicación e intercambio, y rivalidades para obviar la tendencia a estudiar herméticamente un centro o una institución

³⁷ KREITNER, Kenneth. *Music and Civic Ceremony in Late Fifteenth-Century Barcelona*. Tesis doctoral. Duke University, 1990; KREITNER, Kenneth. «Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona». *Early Music History*, XIV (1995), pp. 153-204; KREITNER, Kenneth. «Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600». *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 532-548; y KREITNER, Kenneth. «The Ceremonial Soft Band of Fifteenth-Century Barcelona». «Una gentile et subtile ingenio». *Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocama y Leofranc Holford-Strevens (eds.). Turnhout, Brépols, 2009, pp. 147-154.

³⁸ CHÍA, Julián. La música en Gerona. Girona, P. Torres, 1886; CHÍA, Julián. La festividad del Corpus en Gerona. Noticias históricas acerca de esta festividad desde el siglo XIV hasta nuestros días. Gerona, P. Torres, 1895; CIVIL, Francisco. «Perspectiva musical de Gerona de los años 1000 a 1500». *Annals de l'Institut d'Estudis Catalans*, XXVI, 2 (1935); CIVIL, Francisco. «El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI». *Anuario Musical*, IX (1954), pp. 217-250; y VINAIXA I PLANES, Meritxell; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; y RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. «Panorámica de la música a Girona: de l'època medieval al segle XVI». *Revista de Girona*, 181 (1997), pp. 48-51.

dentro de un centro sin pensar en su entorno y sin ser abiertos a posibles contactos e influencias.

En conclusión, me referiré a dos datos sueltos de la bibliografía local como ejemplos con un potencial de análisis hermenéutico mucho más amplio. En su *Ensayo de una bibliografía* de 1925, Carreres Zacarés incluye un documento del Archivo Municipal de Valencia fechado en 1412 sobre el deseo de la ciudad de Valencia de festejar al rey Fernando de Antequera de la misma manera que en su entrada en Barcelona y otras ciudades antes se había hecho:

En lo present Consell fou proposat per los honorables Jurats que com lo senyor Rey sia prosiament venidor a aquesta ciutat e hagen sabut e sien certificats que en qualsevol ciutat solenne, on és estat, li han feta solenne festa e senyaladament en la ciutat de Barcelona, on molt bella festa li és estada feta e moltes belles entramesos e argent presentat, e fos digna cosa que en la seua benahyrada venguda e entrada en aquesta ciutat li fos feta solenne festa³⁹.

Unas décadas más tarde, el 2 de agosto de 1458, el Consell de Cent de Barcelona envió al conseller Pere Destorrent a Zaragoza para hablar con el rey Juan II e informarse sobre la ceremonia de su entrada real allí:

[...] rahonament hagüt per ell ab lo dit senyor [Joan II] en diverses voltes, e la entrada e jurament per lo dit senyor rey fets en la ciudad de Çeragoça, e la pràtica e forma allí tenguda, e moltes altres coses per lo dit mossèn Pere Deztorrent vistes e sentides...⁴⁰.

Estos documentos (y otros) proporcionan una perspectiva interesante sobre cómo las ciudades, cuando esperaban a la entrada del rey, se enteraban de las preparaciones y actuaciones de otros centros urbanos por donde pasaba: Barcelona quedaba pendiente de lo sucedido en Zaragoza, y Valencia de Barcelona: cada ciudad quería y necesitaba realizar un ceremonial urbano adecuado para la visita del monarca. En este contexto, se vislumbra la conectividad y las relaciones simbióticas entre las ciudades de la Corona de Aragón que en la musicología urbana es imprescindible analizar para llevar a cabo estudios más comparativos y para entender mejor la experiencia sonora de los ciudadanos.

³⁹ Reunión del Consell del 14 de diciembre de 1412; AMV, Manuals de Consells, A25, fol. 127; citado en CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. 2 vols. Valencia, Imprenta de Hijo de F. Vives Mora, 1925, p. 77.

⁴⁰ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, CC, *Deliberacions*, II-12, fol. 42r; citado en RAUFAST CHICO, Miquel. «¿Negociar la entrada del rey? La entrada real de Juan II en Barcelona (1458)». *Anuario de Estudios Medievales*, XXXI, 1 (2006), pp. 296-333.

Apéndice

Este apéndice presenta una bibliografía selectiva de estudios que se relacionan con la experiencia sonora y musical de la Corona de Aragón en el siglo XV. Se divide según las ciudades de la región y, dentro de cada ciudad principal, por los temas más relevantes. Se han seleccionado estudios que, sobre todo, aportan datos sobre el siglo XV, lo que, en general, significa que no se incluyen otros que tratan del siglo XVI, excepto en algunos casos cuando contienen datos del siglo anterior.

Historias generales de la música en España en el siglo XV

ANGLÉS, Higinio. «Spanien in der Musikgeschichte der 15. Jahrhunderts». *Scripta Musicológica*, 3 vols. José López-Caló (ed.). Madrid, CSIC, 1962-1963, vol. 2, pp. 869-912.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música medieval*. Barcelona, Llibres de la Frontera, 1993.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música medieval en España*. DeMusica, 6. Kassel, Edition Reichenberger, 2001. Especialmente el capítulo VI: «Los albores del Renacimiento», pp. 281-324.

RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «La difícil transición hacia el Renacimiento». *Historia de la música en España e Hispano-América. Vol. 1: De los orígenes hasta c. 1470*. Maricarmen Gómez Muntané (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 321-266.

CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana [DMEH]*, 10 vols. Madrid, SGAE, 1999-2002.

Zaragoza

Historia regional

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. *Historia de la música en Aragón (siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro; y PRENSA VILLEGAS, Luis (coords.). *Canto gregoriano en Aragón: de códices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y las habitaron*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.

Historia local

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Entremeses y paraliturgias en La Seo zaragozana ante la presencia de los Reyes Católicos». *Nassarre*, IX, 2 (1993), pp. 119-125.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Claviórganos de Mahoma Mofferriz en la Corte de los Reyes Católicos». *Nassarre*, IX, 2 (1993), pp. 115-118.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Los clavicímbalos, clavicordios y claviórganos de los artesanos moros zaragozanos de los siglos XV y XVI». *Claves y pianos españoles: interpretación y repertorio hasta 1830. Actas del I y II Symposium Internacional «Diego Fernández» de Música de Tecla Española, Vera-Mojácar, 2000-2001*. Luisa Morales (coord.). Vera-Mojácar, Instituto de Estudios Almerienses, 2003, pp. 127-132.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Organería medieval en Aragón». *Encomium musicae. Essays in Honor of Robert J. Snow*. David Crawford y Grayson Wagstaff (eds.). Hillsdale, NY, Pendragon Press, 2002, pp. 175-219.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Documentos referentes al órgano que el arzobispo zaragozano Don Juan I donó en 1469 a su catedral, la Iglesia de San Salvador –la Seo– de Zaragoza». *Aragón en la Edad Media*, 20 (2008), pp. 153-161.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Dos inventarios de los ss. XVI-XVII en la colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses». *Revista de Musicología*, III, 1-2 (1980), pp. 33-76.

Historia institucional

MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Jesús María. «Las capillas de música en las Colegiatas de Aragón durante los siglos XVI al XIX». *Musiker*, 13 (2002), pp. 83-100.

Repertorio

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Polifonía de la Corona de Aragón: Siglos XIV y XV*. Polifonía Aragonesa, VIII. Zaragoza, Institución de Fernando el Católico, 1993.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Vexilla regis, himno polifónico del siglo XV del Archivo Musical de la Seo de Zaragoza». *Nassarre*, I, 1 (1985), pp. 177-184.

Música cotidiana

PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–I». *Nassarre*, VII, 1 (1991), pp. 175-211.

PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–II». *Nassarre*, VII, 2 (1991), pp. 171-209.

PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–III». *Nassarre*, VIII, 1 (1992), pp. 213-271.

PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–IV». *Nassarre*, VIII, 2 (1992), pp. 171-244.

PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–V». *Nassarre*, IX, 1 (1993), pp. 227-310.

PALLARES JIMÉNEZ, Miguel Ángel. «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV–VI». *Nassarre*, XV, 1 (1999), pp. 419-514.

Historia de los libros

PEDRAZA GRACIA, Manuel José. *Documentos para el estudio de la historia del libro en Zaragoza entre 1501 y 1521*. Zaragoza, Centro de Documentación Bibliográfica, 1993.

PEDRAZA GRACIA, Manuel José. «La librería zaragozana a finales del siglo XV». *Aragón en la Edad Media*, 14-15, 2 (1999), pp. 1243-1256.

PEDRAZA GRACIA, Manuel José. «Lector, lecturas, bibliotecas...: el inventario como fuente para su investigación histórica». *Anales de Documentación: Revista de Biblioteconomía y Documentación*, 2 (1999), pp. 137-158.

KNIGHTON, Tess. «“Libros de canto”: The Ownership of Music Books in Zaragoza in the Early Sixteenth Century». *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. Iain Fenlon y Tess Knighton (eds.). Kassel, Edition Reichenberger, 2006, pp. 215-239.

Daroca

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Daroca. Música». *Gran Enciclopedia Aragonesa* [GAE] Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1983. <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13411>.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Daroca». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 4, pp. 406-408.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. *Fragmentos litúrgico-musicales (siglos XIII-XVI) en el archivo histórico notarial de Daroca (Zaragoza)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011.

Albarracín

MUNETÁ, Jesús María. «Apuntes para la historia de la música en la catedral de Albarracín (Teruel): los maestros de capilla y organistas». *Revista de Musicología*, 6 (1983), pp. 329-371.

GONZÁLEZ DEL VALLE, José V. *La tradición polifónica del Canto del "Passio" en Aragón. Pasiones de los siglos XV, XVI y XVII de las catedrales de Albarracín (Teruel), Gerona, Segorbe (Castellón) y Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990.

Calatayud

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Calatayud». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 2, p. 907.

Huesca

DURÁN GUDIOL, Antonio. «La capilla de música de la catedral de Huesca». *Anuario Musical*, 19 (1964), pp. 30-55.

Tarazona

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. «Tarazona. Música». *Gran Enciclopedia Aragonesa* [GAE] Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1983, vol. 13. <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=12040&voz_id_origen=13395>.

ESCRIBANO SÁNCHEZ, José Carlos. «Los órganos de la catedral de Tarazona (1490-1790), Fuentes documentales». *Nassarre*, II, 2 (1986), pp. 211-276.

Catalunya

Historia regional

VALLS, Manuel. *Historia de la música catalana*. Barcelona, Editorial Tabar, 1969.

AVIÑOÀ, Xosé; y GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *Història de la música catalana, valenciana i balear: Música universal. Vol. I: Dels inicis al Renaixement*. Barcelona, Edicions 62, 2002.

BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo reino de Aragón: catálogo». *Revista de Musicología*, XIII, 1 (1990), pp. 123-201.

BALLESTER I GIBERT, Jordi. *Els instruments musicals a la Corona d'Aragó (1350-1500)*. Coneguem Catalunya, 32. Barcelona, Els Llibres de la Frontera, 2000.

BALLESTER I GIBERT, Jordi. «Fonts iconogràfiques: pintura i música a la Corona d'Aragó entre els regnats de Pere el Cerimoniós i Ferrán el Catòlic». *Fuentes Musicales en la Península Ibérica / Fonts musicals a la Península Ibérica*. Maricarmen Gómez Muntané y Marius Bernadó (eds.). Lleida, Universitat de Lleida, 2002, pp. 425-465.

Historia local

ANGLÉS, Higinio. «Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya als segles XIV-XVI». *Scripta musicologica*. 3 vols. José López-Calo (ed.). Rome, Edizione di Storia e Letteratura, 1975-1976, vol. 2, pp. 735-752.

BALDELLÓ, Francesc de. *La música de l'antic Consell Barceloní: Notes històriques*. Barcelona, 1929.

BALDELLÓ, Francesc de. *La música en Barcelona*. Barcelona, Llibreria Dalmau, 1943.

BALDELLÓ, Francesc de. «Órgans y organeros en Barcelona (siglos XV y XVI)». *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 131-140.

Historia Institucional

BALDELLÓ, Francesc de. «Notes sobre la música religiosa de Sant Just i Sant Pastor de la ciutat de Barcelona». *Revista Musical Catalana*, 21 (1924), pp. 29-32, 113-115, 221-223 y 304-306.

BALDELLÓ, Francesc de. «Los órganos de la Basílica Parroquial de Nuestra Señora de los Reyes (Pino), de Barcelona». *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 155-179.

BALDELLÓ, Francesc de. «La música en la basílica parroquial de Santa María del Mar, de Barcelona». *Anuario Musical*, 17 (1962), pp. 209-241.

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *La música del Renaixement a la Catedral de Barcelona, 1450-1580*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1986.

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona». *Recerca Musicològica*, 3 (1983), pp. 7-37.

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Els Mestres de cant de la Seu de Barcelona». *Recerca Musicològica*, 4 (1984), pp. 19-79.

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Marturià Prats i Mateu Çafont músics de capella de l'Infant Enric (1455-1522), compte d'Empuries». *Nassarre*, IX, 2 (1993), pp. 147-154.

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Músics de la capella reial catalano-aragonesa de Joan II i Ferrán II a la catedral de Barcelona (1458-1514)». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 3 (1995), pp. 19-28.

Fuentes musicales

ROS-FÁBREGAS, Emilio. «Orígenes e inventario de un manuscrito catalán del Renacimiento con repertorio polifónico internacional: Barcelona, Biblioteca del Orfeó Català, Ms. 5». *Fuentes musicales en la Península Ibérica / Fonts musicals a la Península Ibèrica*. Maricarmen Gómez Muntané y Marius Bernadó (eds.). Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 141-176.

ROS-FÁBREGAS, Emilio. *Libros de polifonía hispana*. <www.hispanicpolyphony.eu>.

Música cotidiana

MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 3 (1948), pp. 213-234.

MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos para la historia de los maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 4 (1949), pp. 193-220.

MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos para la historia de músicos, maestros de danza, instrumentos y libros de música (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 5 (1950), pp. 199-212.

MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos para la historia de los maestros de capilla, cantores organistas, órganos y organeros (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 6 (1956), pp. 219-23.

MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos de archivo. Libros de canto (siglos XIV-XVI)». *Anuario Musical*, 11 (1956), pp. 219-232.

MADURELL MARIMÓN, José María. «Documentos de archivo. Manuscritos e impresos musicales (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, 23 (1968), pp. 199-221.

Presencia y ausencia de la corte real

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1442*. 2 vols. Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

KNIGHTON, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando de Aragón, 1474-1516*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «A la honor e mostrar stado». *La música en la corte de Juan II de Aragón*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2016.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «El tractadista *Guillermus de Podio*: Bases per a la construcció d'una biografia». *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 3-24.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «Some Precursors of the Spanish Lute School». *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 583-593.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «Enricus Foxer, alias Enrique de Paris (d.1487/8)». *Nassarre*, IX, 2 (1993), pp. 139-146.

ALBERNI, Anna; y CINGOLANI, Stefano Maria. Proyecto ERC Project, «Performing Music and Poetry in Medieval Iberia» [ministriles en el Archivo de la Corona de Aragón, 1235-1435].

Música y ceremonia urbana

KREITNER, Kenneth. «Music and Civic Ceremony in Late Fifteenth-Century Barcelona». Tesis doctoral. Duke University, 1990.

KREITNER, Kenneth. «Music in the Corpus Christi Procession of Fifteenth-Century Barcelona». *Early Music History*, XIV (1995), pp. 153-204.

KREITNER, Kenneth. «Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600». *Early Music*, XX, 4 (1992), pp. 532-548.

KREITNER, Kenneth. «The Ceremonial Soft Band of Fifteenth-Century Barcelona». «*Una gentile et subtile ingenio*». *Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocama y Leofranc Holford-Strevens (eds.). Turnhout, Brépols, 2009, pp. 147-154.

Cervera

ROS, Agustí. «Las danzas del manuscrito de Cervera». *III Semana de Música Española: El Renacimiento*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.

NOCILLI, Cecilia. *El manuscrito de Cervera. Música y danza palaciega catalana del siglo XV*. Barcelona, Amalgama Edicions, 2013.

Gerona

Historia local

CHÍA, Julián. *La música en Gerona*. Girona, P. Torres, 1886.

CHÍA, Julián. *La festividad del Corpus en Gerona. Noticias históricas acerca de esta festividad desde el siglo XIV hasta nuestros días*. Gerona, P. Torres, 1895.

CIVIL, Francisco. «Perspectiva musical de Gerona de los años 1000 a 1500». *Annals de l'Institut d'Estudis Catalans*, XXVI, 2 (1935), pp. 543-572.

CIVIL, Francisco. «El órgano y los organistas de la catedral de Gerona durante los siglos XIV-XVI». *Anuario Musical*, IX (1954), pp. 217-250.

VINAIXA I PLANES, Meritxell; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; y RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. «Panorámica de la música a Girona: de l'època medieval al segle XVI». *Revista de Girona*, 181 (1997), pp. 48-51.

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Girona». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 5, pp. 656-661.

Lleida

BERNADÓ, Marius. «Lleida». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 6, pp. 944-949.

Tarragona

TOMÀS ÀVILA, Andrés. *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*. Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses, 1963.

Tortosa

GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Tortosa». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 10, pp. 424-425.

Reino de Valencia / Valencia

Historia regional

RUIZ DE LIHORI, José (Barón de Alcahalí). *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento Tipográfico Doménech, 1903.

CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*. 2 vols. Valencia, Imprenta de Hijo de F. Vives Mora, 1925.

CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Libre de memorias de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e regne de Valencia*. 2 vols. Valencia, 1930-1935, vol. 1, pp. 1308-1641.

SANCHIS SIVERA, José. *Libre de antiquitats: Manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia*. Valencia, Editorial 'Diario de Valencia', 1926.

CLIMENT, José. *Historia de la música valenciana*. Valencia, Rivera Mota D.L., 1989.

CASARES RODICIO, Emilio (dir.). *Diccionario de la música valenciana*. 2 vols. Madrid, SGAE, 2006.

Historia institucional

SANCHIS SIVERA, José. «Órganos y organeros medievales en Valencia». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 46 (1925), pp. 467-473.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito del Gótico al Renacimiento», *Nassarre*, XXX, 1 (2014), pp. 15-68.

VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Una perspectiva prosopogràfica dels oficis musicals de la catedral de València en temps de Guillem de Podio, 1480-1505». *Anuario Musical*, 72 (2017), pp. 9-50.

Segorbe

RIPOLLÉS, Vicente. *Músicos castellonenses*. Castellón, 1935.

CLIMENT, José. «Segorbe». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 1999-2002, vol. 9, pp. 898-903.

Reino de Nápoles / Nápoles

Historia regional / Institucional

ANGLÉS, Higinio. «La música en la corte del rey don Alfonso V de Aragón el Magnánimo (años 1413-1420)». *Spanische-Forschung*, 8 (1940), pp. 339-380.

ANGLÉS, Higinio. «La música en la corte real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso el Magnánimo». *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, 11 (1961), pp. 81-142.

FABRIS, Dinko. «El nacimiento del mito musical de Nápoles en la época de Fernando el Católico». *Nassarre*, IX, 2 (1993), pp. 53-93.

ATLAS, Allan W. *Music in the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Repertorio

POPE, Isabel; y KANAZAWA, Masakata (eds.). *The Musical Manuscript Montecassino 871*. Oxford, Oxford University Press, 1978.

GERBER, Rebecca L. (ed.). *Johannes Cornago: Complete Works*. Madison, A-R Editions, 1984.

Islas Baleares

Mallorca

CARBONELL I CASTELL, Xavier; y MULET I BARCELÓ, Antoni. «La música a la Seu de Mallorca». *La Seu de Mallorca*. Aina Pascual (coord.). Palma de Mallorca, J.J. de Olañeta, 1995.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el cantoral del convento de la Concepción de Palma de Mallorca (E-Pm)». *Nassarre*, XIV, 2 (1998), pp. 333-372.

EL PATRONATGE MUSICAL CORTESÀ A LA CORONA D'ARAGÓ: D'ALFONS EL MAGNÀNIM A FERRAN EL CATÒLIC¹

Francesc VILLANUEVA SERRANO

De la mateixa manera que la resta de manifestacions culturals de l'ésser humà, la música no sorgeix espontàniament sinó que respon a necessitats dels individus o de les col·lectivitats. D'aquesta manera, aquells que exercien el poder polític a l'Europa Occidental de les acaballes de la baixa edat mitjana –els reis, els prínceps, els infants i els nobles– compartien diverses necessitats comunes que eren associades, total o parcialment, amb música de diferents gèneres.

Integrada dins de les cases dels més poderosos hi havia una institució eclesiàstica anomenada *capella* que s'encarregava de mantenir el culte als palaus dels seus patrons i oficiar allà on aquests els requeriren, així com d'atendre les necessitats religioses més personals, com ara la confessió o l'administració dels sagraments. Les capelles estaven formades fonamentalment per frares i sacerdots que desenvolupaven diferents funcions en una estructura jerarquizada. Entre els components de les capelles més grans hi havia un col·lectiu de músics que, en el format més complet, incloïa un mestre, xantres o cantors, organistes i infants cantors. La presència d'aquests especialistes permetia la pràctica del cant polifònic i de la música d'orgue no només als oficis sinó també a les sessions musicals privades als palaus o a l'aire lliure. La música polifònica de les capelles, un objecte de luxe a l'abast només d'un grapat de grans patrons, satisfieia fonamentalment dues necessitats: l'engrandiment de la imatge del poderós com a cap de la seua església particular en els oficis i l'entreteniment en els moments d'oci.

A més dels cantors, l'espai de la cambra de reis i grans nobles, podia ser també compartit per altres tipus de músics. Els sonadors de corda i els anomenats *cantadors*, amb la funció primordial de l'entreteniment, interpretaven música instrumental i cantaven en presència dels patrons i els seus convidats; fins i tot, podien actuar juntament amb ells, atés que no pocs d'aquests personatges eren capaços de sonar instruments de corda i de cantar d'acord amb els codis cavallerescs de l'època.

¹ El caràcter de síntesi d'aquest treball no només afecta al contingut sinó a la bibliografia citada, que es limitarà a aquella que s'ha considerat més fonamental pel seu caràcter pioner, comprensiu o actualitzat.

D'altra banda, la música dels ministrers de vent podia escoltar-se de vegades a palau, especialment en les sessions de dansa, i al menjador encara que la principal comesa d'aquest gènere de música era l'exaltació del patró en els actes públics, en especial a l'aire lliure. Després dels xantres, el ministrers eren els músics més associats culturalment al poder, atés que actuaven en conjunts altament especialitzats, que només estaven a l'abast de la reialesa i la més alta noblesa, interpretant el repertori polifònic almenys des de mitjan segle XV.

Finalment, la potent música de trompetes, tabals i tamborinos també engrandia la imatge del patró i, al mateix temps, satisfieia les seues necessitats heràldiques i les militars, fonamentalment als espais públics. Els trompetes i tabalers, músics molt menys especialitzats, podien ser contractats per gran part de la noblesa; de fet, especialment en els períodes bèl·lics, molts nobles comptaven amb, almenys, un trompeta.

A la cúspide política de la Corona d'Aragó hi era el rei i, en conseqüència, el seu patronatge musical era el més desenvolupat. Tots els oficis de la casa reial d'Aragó i llurs activitats es regien per les *Ordinacions sobre lo regiment de tots los officials de la sua cort* promulgades el 1344 pel rei Pere IV el Cerimoniós, a més de les addicions fetes per ell mateix i pels sobirans posteriors². D'acord amb elles, la capella reial d'Aragó al segle XV constava d'un confessor, un capellà major amb dos lloctinents, un almoïner amb dos lloctinents, un grup de capellans no músics, un altre de xantres –en el qual es consideraven inclosos el mestre de capella i els organistes–, un parell d'escolans o sagristans i, tot i que no especificats a la normativa, també un grupet d'infants cantors assimilats administrativament als anteriors. El ritus cistercenc era el practicat a la capella reial; no endebades era el propi dels monestirs de Santes Creus i de Santa Maria de Poblet, els abats dels quals posseïen a la capella del rei els càrrecs nats de capellà major i almoïner, respectivament³.

Els col·lectius de capellans, de xantres i d'infants xantres del rei d'Aragó varen tenir dimensions variables en el temps, atés que a més del nombre de membres ordinaris que marcaven les addicions, els quals cobraven de la caixa de l'Escrivania, el monarca podia contractar discrecionalment d'altres extraordinaris carregant les despeses a la caixa del tresorer general. Des d'almenys els temps dels rei Martí l'Humà, els capellans i xantres rebien fonamentalment una quitació de quatre sous diaris, a més d'altres 300 sous anuals en concepte de vestuari. Aquestes quantitats col·locaven els cantors de la capella reial en una posició salarial intermèdia a la cort, equiparable als escrivans o als responsables de serveis domèstics com ara els cambrers, botellers majors, rebosters

² La més recent edició de les ordinacions originals dins *Ordinacions de la Casa i Cort de Pere el Cerimoniós*, Francisco M. Gimeno; Daniel Gozalbo; i Josep Trenchs (ed.). *Fonts Històriques Valencianes*, 39. València, Universitat de València, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2009. Les addicions amb interès musical dins VILLANUEVA, Francesc. *A la honor e mostrar stado. La música en la corte de Juan II de Aragón*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2016, p. 44-45 i 318-338.

³ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 102-114.

majors o metges⁴. No obstant això, aquesta posició millorava quan rebien beneficis eclesiàstics del rei.

Al llarg del regnat dels Trastàmara, el creixement del contingent de xantres a la capella reial i la progressiva substitució dels d'origen francès, que havien monopolitzat la capella durant el segle XIV, per altres naturals dels territoris de la Corona i també castellans –especialment en temps de Ferran el Catòlic– van ser tendències generals. El contingent vocal a la cort del rei Alfons abans de la marxa definitiva a Itàlia el 1432 sembla que mai no va superar els deu xantres adults⁵. Aquests efectius degueren encarregar-se de la interpretació dels motets i de les parts de l'ordinari de la missa, que aleshores eren practicats en polifonia als oficis religiosos. Gómez ha comptabilitzat fins a 41 fragments diferents de l'ordinari conservats en 13 manuscrits a la Corona d'Aragó en la notació de l'Ars Nova, fonamentalment a Catalunya. En aquest repertori destaca l'anomenada *Missa de Barcelona*, conservada en el manuscrit 971 de la Biblioteca de Catalunya i datada al voltant de 1400, per ser l'únic cicle complet de l'ordinari⁶. El molt difós *Credo* d'aquesta missa, compartit amb la *Missa de Toulouse*, és atribuït a Sortis o Sortes, qui Gómez identifica hipotèticament amb Esteve de Sort, un cantor i organista al servei de la capella reial d'Aragó almenys fins el 1406⁷. Autor de música religiosa fou també el valencià Antoni Sanç, qui va servir a la capella reial des del 1399 successivament com a escolà, cantor, organista i finalment mestre, càrrec de què ja gaudia el 1424 mentre estava establert amb la cort reial a València, on també era canonge i rector de les escoles del cant catedralícies. Per aquesta raó, no causa estranyesa que dos antics xantres de la capella reial, com Simó d'Amor i Leonart Tallander, llavors exerciren a la seu valenciana l'ofici de mestre de les escoles de cant⁸. Sanç no va marxar el 1432 a Nàpols amb el seu patró, com altres músics del rei, sinó que va romandre a València exercint els seus oficis catedralícies fins la seua mort en 1437 sense cessar, no obstant això, del títol de mestre de la capella reial ni de la condició de conseller personal del monarca. Després del seu traspàs, la catedral valenciana va adquirir al rector del palau del Real un llibre de cant d'orgue d'obres seues, malauradament hui perdut⁹.

A les cambres reials, els xantres entretenien aleshores el rei Alfons amb un repertori profà segurament encara característic de l'*Ars Subtilior*, a base de rondells,

⁴ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 82-85.

⁵ GÓMEZ, Maricarmen. *La música en la casa real catalano-aragonesa, 1336-1442*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979, vol. 1, p. 107; VILLANUEVA, Francesc. «Il mecenatismo musicale di Alfonso il Magnanimo nel regno di Napoli (1441-1447): una lettura di nuove fonti documentarie». *Rivista Italiana di Musicologia*, 55 (2020), pp. 37-85.

⁶ E-Bc, ms. 971, f. 1r-8r. Una edició dins *El Manuscrito M971 de la Biblioteca de Catalunya. Missa de Barcelona*. Maricarmen Gómez (ed.). Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1989.

⁷ Entre altres publicacions de l'autora: GÓMEZ, Maricarmen. *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, p. 257-258; GÓMEZ, Maricarmen. «Música y corte a fines del Medioevo: el episodio del Sur». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los orígenes hasta c. 1470*. Maricarmen Gómez (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009, vol. 1, p. 271.

⁸ VILLANUEVA, Francesc. «Una revisió d'un mite historiogràfic: l'ordinació medieval de la catedral de València *Non cantetur cantus* de orgue *vel* de contrapunt». En premsa.

⁹ *Ibidem*.

balades o virelais, malgrat que estilísticament evolucionat. De fet, d'un dels cantors reials anomenat Gracian Reyneau o de Tours, actiu a la cort fins el 1429 o 1430, es conserva un rondell a tres veus al Còdex de Chantilly amb el títol de *Va t'en mon cuer avenc mes yeux*, escrit un estil que Maricarmen Gómez compara amb el del jove Dufay¹⁰. A més dels xantres, en aquest temps el rei Magnànim comptava per a les sessions musicals privades amb nombrosos –fins a onze en 1418– sonadors de corda, encara referits amb el mot de *ministrers*, els quals estaven especialitzats fonamentalment en el llaüt, l'arpa, la guitarra i el psaltiri¹¹; a més, si més no alguns d'ells, també cantaven acompanyant-se de l'instrument un repertori segurament no escrit. Sembla que el monarca va tenir especial predilecció per Rodrigo de la Guitarra, qui va servir a la cort d'Aragó des del 1415 fins, almenys, el 1427. Precisament a aquest músic s'ha atribuït per part de Gilbert Reaney la balada *Angelorum psallat tripudium* del mateix Còdex de Chantilly¹². Tot i que no era estrany en aquesta època que els músics més hàbils foren enviats temporalment a les cases d'altres patrons perquè gaudiren del seu art, l'alta freqüència amb què Rodrigo de la Guitarra va fer aquests viatges sí que sembla excepcional i definitori del seu talent¹³. Amb alguns dels sonadors devien actuar els poc coneguts *cantadors*, de vegades referits com a «moços» a la documentació, possiblement aleshores joves aprenents d'instruments de corda que cantaven acompanyats pel seu mestre, dels quals el 1417 n'hi havia almenys tres a la cort. Al costat de tots aquests músics, no es difícil tampoc imaginar fins i tot al mateix monarca, qui segons un ambaixador francès «sonava tota classe d'instruments i ballava admirablement»¹⁴, prenent part activa de les vetllades juntament amb altres nobles i cavallers que servien a la cort. De fet, entre aquests hi havia poetes-músics com ara el marquès de Santillana –a qui el 1413 l'aleshores infant Alfons havia regalat «una arpa apte a sonar»¹⁵–, o Jordi de Sant Jordi, qui cantava els seus propis poemes sonant un instrument de corda¹⁶. Malauradament, es desconeix amb certesa la música que interpretaven aquests poetes-músics de l'època, la qual podria procedir de l'herència trobadoresca. En aquesta època, el rei d'Aragó també gaudia molt de la música i dansa dels musulmans. No només comptava amb joglars i dansadors moros inscrits en la seua casa sinó que, a més,

¹⁰ F-CH, ms. 564, f. 56v. Entre altres publicacions de l'autora: GÓMEZ, M. *La música medieval...*, p. 244-245; GÓMEZ, M. «Música y corte...», p. 272-274.

¹¹ RUIZ DE LIHORY, José. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento tipográfico Doménech, 1903, p. XXV.

¹² GÓMEZ, M. *La música en la casa...*, p. 58-59; REANEY, Gilbert. «The manuscript Chantilly, Musée Condé 1047». *Musica Disciplina*, 8 (1954), p. 78.

¹³ ANGLÈS, Higiní. «La música en la Corte del rey don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (años 1413-1420)». *Higiní Anglés, Scripta Musicologica*. José López-Calo (ed.). 3 vol. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975 (1a edició 1940), vol. 2, p. 936-938.

¹⁴ GIMÉNEZ, Andrés. «Retrato histórico de Alfonso V de Aragón». *Revista aragonesa*, I (1907), p. 102. Citat a SOLER, Abel. *La cort napolitana d'Alfons el Magnànim: el context de Curial e Güelfa*. Vol. 3. L'Europa cavalleresca i la ficció literaria. Primera part. L'ambientació del real: el temps de la ficció i el temps de l'escriptura. València, Universitat de València, 2017, p. 154.

¹⁵ ANGLÈS, Higiní. «La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo». *Higiní Anglés, Scripta Musicologica*. José López-Calo (ed.). 3 vol., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975 (1a edició 1961), vol. 2, p. 927.

¹⁶ GÓMEZ, M. *La música medieval...*, p. 304.

requeria en ocasions expressament l'actuació de grups externs de moros i mores balladors, com aquells que es varen desplaçar en alguna ocasió des de Xàtiva a Saragossa o Barcelona, on llavors es trobava el monarca¹⁷.

Quasi des del mateix començament del seu regnat, el rei Alfons, apareixia als actes públics acompanyat d'un aleshores no només modern sinó també nombrós conjunt de ministrers de vent, compost per quatre xirimies i un trompeta dels ministrers, instrument especial amb un cos que lliscava per arribar a les notes més greus¹⁸. Entre ells, hi era el xirimia Johan Voisard àlies Verdet o Verdelet, un músic d'excel·lent habilitat que procedia de la cort del duc de Guyenne i que gaudia del títol de *Rei dels ministrers*, distingit càrrec de l'organització francesa d'instrumentistes nomenat personalment pel rei de França¹⁹. Aquests nous conjunts, ja sense cornamuses, que aleshores s'incorporaven al servei dels poderosos s'adaptaven progressivament al repertori polifònic i, per tant, a la lectura de la notació; possiblement per aquesta raó deixaren d'acudir a les escoles de Flandes on anualment viatjaven els seus predecessors per aprendre noves peces, les quals finalment desaparegueren²⁰. En contraposició, el conjunt de trompetes a la cort del Magnànim amb anterioritat a la definitiva marxa a Nàpols sembla que fou bastant modest, atès que no consta que sobrepassara el nombre de tres membres²¹.

El rei Alfons es feia càrrec aleshores de la compra d'instruments per als seus músics, per a si mateix o per a regalar. Les comandes conegudes arribaren a constructors de València i de Barcelona. A la capital del Túria treballaven l'orguener Jaume Gil, receptor de diversos encàrrecs d'orgues i xirimies, i Joan Burs, a qui almenys va comprar un arpa²². A Barcelona, Joan Comes va rebre l'encàrrec d'almenys dues arpes dobles i un llaüt²³. Fins i tot, el monarca va disposar d'un orguener al seu servei, anomenat Pere Granyena, que mantenia els instruments²⁴.

Altres membres de la família reial també disposaven de capelles de menor tamany. La del jove infant Joan, germà menor d'Alfons, fins i tot comptava amb set xantres en data tan primerenca com 1413, només un any després de l'entronització de son pare Ferran I, però malauradament es desconeixen més detalls de l'evolució d'aquesta capella²⁵. No consta que cap fill del rei d'Aragó més, sinó només els

¹⁷ ANGLÈS, H. «La música en la Corte del rey...», p. 935 i 942; ANGLÈS, H. «La música en la Corte Real...», p. 986.

¹⁸ ANGLÈS, H. «La música en la Corte Real...», p. 940.

¹⁹ GÓMEZ, M. *La música en la casa...*, p. 45-47; CHARLES-DOMINIQUE, Luc. *Les ménestriers Français sous l'ancien régime*. Toulouse, Klincksieck, 1994, p. 121 i 207.

²⁰ GÓMEZ, M. *La música en la casa...*, p. 73-77.

²¹ ANGLÈS, H. «La música en la Corte Real...», p. 982 i 987.

²² IGLESIAS, María José. *Música y músicos en Valencia durante el reinado de Alfonso el Magnánimo (1425-1428)*. Treball de recerca. Universitat de València, 2005, p. 199-203.

²³ ANGLÈS, H. «La música en la Corte del rey...», p. 948; GÓMEZ, M. *La música en la casa...*, p. 193.

²⁴ ANGLÈS, H. «La música en la Corte del rey...», p. 944-945; ANGLÈS, H. «La música en la Corte Real...», p. 995.

²⁵ GÓMEZ, M. *La música en la casa...*, p. 103.

primogènits, gaudiren a partir d'aleshores de la presència d'aquests músics altament professionalitzats en les seues respectives capelles. Tampoc sembla que cap de les reines consorts dels Trastàmara disposaren de cantors contractats com a tals, la qual cosa no significa que mai no es practicara la polifonia en les seues petites capelles, ja que en algun cas, com fou el de la reina Maria de Castella, muller del rei Alfons, consta la possessió d'algun llibre de cant d'orgue²⁶. Probablement, l'absència de l'element diferenciador dels xantres reflectia la posició subordinada al sobirà que corresponia a les consorts, atés que no eren titulars del poder. No obstant això, comptaven amb un mestre de capella que s'encarregava, almenys, de l'organització del cant i de les cerimònies. La reina Maria comptava el 1451 amb un mestre anomenat Joan Pérez a València, on la consort va romandre fins la seua mort²⁷.

La marxa definitiva del rei Magnànim amb la seua cort a Nàpols el 1432 significarà la desaparició durant un quart de segle d'una gran capella itinerant arreu dels estats ibèrics de la Corona com a element central i permanent de difusió del repertori i de les pràctiques musicals més modernes, al temps que dinamitzador de l'activitat d'elaboració de manuscrits de luxe. Potser no siga una casualitat que aquest fet pràcticament coincideix amb l'inici d'un període d'absolut silenci en les fonts musicals conservades que s'estendrà pràcticament fins el regnat de Ferran el Catòlic. No obstant això, la ubicació de la cort a la capital napolitana crearà una connexió política i cultural molt més intensa entre els territoris ibèrics i els italians. Durant quasi dues dècades, el rei Magnànim seguirà requerint quasi exclusivament els serveis de cantors dels seus territoris ibèrics i de Sicília, de la mateixa manera que ho féu amb la resta d'oficis qualificats de la cort²⁸.

El més destacat músic que feu el viatge a Nàpols per a servir a la capella reial en aquesta primera època fou el cantor i «gran compositore»²⁹ Pere Sànchez d'Oriola, d'origen presumiblement valencià. El músic era ja present a la cort reial dos anys abans de la presa de la capital napolitana, que esdevingué el 2 de juny de 1442, malgrat que el monarca no féu la solemne i recordada entrada a la capital napolitana, a la manera dels triomfs romans, fins el febrer de l'any següent³⁰. Oriola va gaudir d'alta estima per part del rei Magnànim i, després de la mort d'aquest, va continuar al servei del seu fill Ferran

²⁶ ANGLÈS, H. «La música en la Corte Real...», p. 1028.

²⁷ *Ibid.*, p. 1003.

²⁸ VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 45-46.

²⁹ Paraules del cortesà i poeta napolità Pietro Jacopo de Jennaro (*1436c; †1509). FABRIS, Dinko. «Il compianto per il perduto splendore artistico musicale della corte aragonese in un manoscritto napoletano del primo Cinquecento». *Trent'anni di ricerche musicologiche. Studi in onore di F. A. Gallo*. P. dalla Vecchia i D. Restani (ed.). Roma, Torre d'Orfeo, 1996, p. 319.

³⁰ VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 48. Sobre els aspectes musicals de la solemne entrada del rei Alfons a Nàpols, vegeu D'AGOSTINO, Gianlucca. «La musica nel Trionfo napoletano di Alfonso d'Aragona (febbraio, 1443)». *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese (1442-1503). Forme della legittimazione e sistemi di governo*. Fulvio delle Donne i Antonietta Iacono (ed.). Nàpols, FedOAPress, 2018, p. 137-177.

I de Nàpols abans de retornar possiblement a la península prop del 1480³¹. Entre les quatre peces conservades de l'autor, mereix una atenció especial el psalm *In exitu Israel* a quatre veus, inclòs al Cançoner de l'abadia napolitana de Montecassino –compilat al voltant de 1480–, una peça que, segons diversos autors, es feia interpretar pel rei Magnànim abans i després de les accions militars³². L'interès musical d'aquesta obra rau no només en el fet que no hi ha referències anteriors de la pràctica polifònica en el gènere salmòdic a la península ibèrica, d'on procediria el músic, sinó també que és el més primerenc exemple identificat a l'àmbit europeu de composició en la tècnica del fabordó o *falsobordone*³³.

La primera capella reial que va conèixer Oriola a Nàpols continuava mantenint un contingent de cantors no massa elevat. Del 1446 prové la nòmina més completa coneguda i actualment comprovable de la institució, on es comptabilitzen amb certesa huit xantres –un d'ells era tenorista–, que podrien ascendir a deu, a més de dos organistes i nou *fadrins* o infants, els quals, per desig del rei, eren seleccionats també dels seus regnes ibèrics³⁴. Entre els xantres companys d'Oriola durant aquells anys hi era Jaume Borbó, antic mestre de cant de la catedral de Barcelona, qui va exercir també com a mestre dels fadrins a la capella reial i va ser l'autor de dos escrits que es conserven, un incomplet sobre proporcions musicals i un altre sobre poètica³⁵. D'aquesta època i també d'una dècada més tard provenen diversos testimonis d'activitat teatral sacra a la capella del Magnànim durant el Divendres Sant i la Pasqua de Ressurrecció, així com a l'Epifania³⁶. Amb les representacions de Divendres Sant s'han relacionat hipotèticament algunes de les peces sacres en llatí del Cançoner de Montecassino³⁷.

Tan bon punt el regne de Nàpols fou pacificat i les finances reials sanejades, el sobirà d'Aragó va decidir incrementar notablement el nombre de músics de la capella reial al temps que expandia el seu mecenatge cultural. Així, el 1451 s'havien incorporat vint nous xantres que no hi eren cinc anys abans, el nom dels quals suggereix orígens majoritàriament hispànics i italians³⁸. En aquesta darrera etapa del regnat, la música del formidable grup de xantres de la capella reial elevava la imatge d'Alfons el

³¹ ATLAS, Allan W. *Music at the aragonese aragonese court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 60-62; VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 48-49; KNIGHTON, Tess. *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico*. Saragossa, Institución “Fernando el Católico”, Sección de Música Antigua, Excma. Diputación de Zaragoza, 2001, p. 328.

³² PIRRO, André. «Un manuscrit musical du XV^e siècle au Montcassin». *Cassinensia: Miscellanea di studi cassinesi*, I (1929), p. 207; POPE, Isabel; i KAZANAWA, Masakata. *The musical manuscript Montecassino 971. A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*. Oxford, Clarendon Press, 1978, p. 33; GÓMEZ, M. *La música medieval...*, p. 301.

³³ I-MC, Ms. 871, p. 253 (p. 123-124 de l'edició de Pope i Kazanawa). Una bibliografia d'aquest famós psalm dins ZAUNER, Sergi. «El fabordón hispánico como res facta salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico». *Revista de Musicología*, XXXVIII, 1 (2015), p. 54, nota 14.

³⁴ ANGLÈS, H. «La música en la Corte Real...», p. 1003; VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 44-45, 51-52.

³⁵ GALLO, F. Alberto. «Musica, poetica e retorica nel Quatttcento: *L'Illuminator* di Giacomo Borbo». *Rivista italiana di musicologia*, X (1975), p. 72-85. Informació actualitzada sobre la trajectòria aquest músic dins VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 154-155; VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 47, 50-51.

³⁶ POPE, I; i KAZANAWA, M. *The musical manuscript...*, p. 45; VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 53-54.

³⁷ POPE, I.; i KAZANAWA, M. *The musical manuscript...*, p. 45.

³⁸ ATLAS, A. W. *Music at the aragonese...*, p. 88-97.

Magnànim a l'altura del seu èxit polític i militar davant els estrangers que visitaven la cort. Així ho expressava el seu capellà Melcior Miralles, quan narrava l'assistència de l'emperador Frederic III als oficis de Setmana Santa de 1453: «E lo dit senyor rey féu fer los hoficis de la Setmana Santa als seus xantres, molt altament, que totes les gents de l'emperador estaven admirades, que nunca tal cosa ni tals officis havien vist ni hoyits en tantes beles sirimònies, ni en tal orde ni manera.»³⁹. A més, el caràcter cosmopolita dels darrers anys de la capella del Magnànim també fou posat en relleu, entre altres, pel seu cronista Antonio Beccadelli *Il Panormita* quan ressenyà que «en la música, e cantós e chantres, triats per tota Europa e pagats, los cercava singulars, qui ab les veus de armonia excelent despertaven a devoció los indevots e pereosos»⁴⁰. A aquest desig d'internacionalització en el moment d'ampliació de la capella respondria una missiva reial de 1449 destinada a buscar xantres a França i Anglaterra. Tot i això, en contra del que sembla transmetre aquell cronista, la carta no acredita que el monarca oferira a les incorporacions estrangeres un tractament salarial especial sinó el mateix de què gaudien la resta de xantres⁴¹.

En aquest temps, l'any 1452, va incorporar-se a la capella del rei Alfons, procedent de la capella de Joan II de Castella, el frare menor castellà Juan Cornago qui, atenent l'obra conservada, és hui considerat el més destacat compositor hispànic anterior a l'època dels Reis Catòlics⁴². Entre les dues obres sacres en llatí conservades de l'autor destaca la missa *Ayo visto lo mappamundi*, una de les primeres que fa servir un *cantus firmus* d'origen profà. D'altra banda, les huit cançons en castellà conservades de l'autor, tres de les quals podrien datar-se a l'època del Magnànim, són el testimoni del més primerenc desenvolupament de la *canción* polifònica castellana⁴³. Un altre compositor que podria enquadrar-se en els darrers anys del regnat del Magnànim es aquell que figura sota l'identificatiu de *Damianus* en dues peces llatines del cançoner de Montecassino. Han sigut fins a tres les hipòtesis d'identificació plantejades fins ara, la darrera de les quals apunta al napolità Damiano Leone, a qui el seu nebot, l'humanista Ambrogio Leone, descrivia com un destacadíssim músic apreciat pel rei Alfons⁴⁴.

Fins fa poc, pràcticament res es coneixia sobre els sonadors de corda i cantadors del rei Magnànim que podrien haver compartit el mateix espai cortesà napolità on

³⁹ MIRALLES, Melcior. *Crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*. Estudi i transcripció de Mateu Rodrigo Lizondo. Fonts històriques valencianes, 47. València, Universitat de València, 2011, p. 211.

⁴⁰ BECCADELLI, Antonio. *Dels fets e dits del gran rey Alfonso. Versió catalana del segle XV de Jordi Centelles*. Edició de Eulàlia Duran. Barcelona, Editorial Barcino, 1990, p. 252-253.

⁴¹ GARCÍA, Juan Vicente. *Art i societat a la València Medieval*. Catarroja, Afers, 2011, p. 257.

⁴² La procedència del músic, recentment incorporada a la seua biografia, pot trobar-se dins RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *Vida y obra de Pere Torroella*. Tesi doctoral. Girona, Universitat de Girona, 2008, p. LI.

⁴³ CORNAGO, Juan. *Complete works*. Rebecca Gerber (ed.). Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Renaissance, XV. Madison, A-R Editions, 1984; KREITNER, Kenneth. *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge, Boydell Press, 2004, p. 62-65; GÓMEZ, M. *La música medieval...*, p. 302-307; RUIZ, Juan. «La difícil transición hacia el Renacimiento». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los orígenes hasta c. 1470*. Maricarmen Gómez (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2009, vol. 1, p. 343-349 i 359-361.

⁴⁴ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 204-205.

s'escoltava la polifonia profana, fonamentalment les dues cambres de música dels palaus reials de Castelnouvo i Castel Capuano⁴⁵. Ara tenim constància de la presència en el període 1441-1447 d'almenys dos arpistes, sis sonadors de llaüt i dos cantadors, sembla que majoritàriament hispànics, que degueren donar continuïtat a la tradició musical no escrita. Entre ells, hi eren els arpistes «mestre Pere», possiblement Pere de Vallseca, i Diego de Soto així com el llaütista Rodrigo de Sevilla, a qui s'ha identificat hipotèticament amb Rodrigo de la Guitarra, tots els quals ja haurien servit el rei a la península ibèrica⁴⁶. Altres dos sonadors de llaüt, anomenats Martí de Calaforra i Alfons Sanç, sembla que formaven un duo, una agrupació de músics gens estranya durant el segle XV⁴⁷.

En aquest temps, la guitarra i el psaltiri deixen de ser citats en els documents de la cort coneguts. Per contra, l'auge del clavicèmbal (*clavisímbol*) és més que ressenyable. Només durant 1446, el rei alfons va rebre'n un com a regal, va comprar-ne un de segona mà, va encarregar-ne la construcció de dos més i va regalar-ne un altre a un fadrí de la capella. Els instruments de nova factura varen ser construïts per l'alemany Radolfo o Rodolfo, qui sembla que tres anys abans també conservava els instruments de la cort⁴⁸. La fabricació d'aquests darrers «per servey de la persona del senyor rey» suggereix, a més, que anaven destinats a l'ús personal del monarca⁴⁹. De segur que el sobirà no era l'únic músic aficionat a la cort sinó que probablement estava envoltat de nobles de perícia musical acreditada, com és sabut que ho era el seu camarlenc Enyego d'Àvalos⁵⁰.

D'altra banda, el 1446 el rei Alfons seguia comptant a Nàpols amb un conjunt de cinc ministrers, terme que a partir d'aleshores es tendirà a reservar exclusivament a la cort als músics de xirimia i al trompeta que completava el conjunt. Com era habitual a l'època, es tractava de músics que circulaven contínuament per les corts europees; quatre d'ells, de diversos orígens, procedien de la cort del rei de Castella mentre que el darrer degué afegir-se a la capital partenopea⁵¹. Contràriament, els trompetes que al llarg de l'etapa napolitana del rei Magnànim varen incorporar-se a la casa reial foren majoritàriament italians, alguns dels quals consta que procedien de cases nobiliàries locals. El contingent d'aquests músics va sofrir un ràpid increment des dels set que hi havia el 1441 fins els dèsset registrats el 1446, darrer any de què es disposa de dades, els quals formaven un enlluernador conjunt al servici de la propaganda reial imprescindible en un territori recentment conquerit⁵². Probablement, en el mateix context polític cal entendre les nombroses gratificacions que el sobirà va concedir als trompetes de la

⁴⁵ ATLAS, A. W. *Music at the aragonese...*, p. 101.

⁴⁶ GÓMEZ, Maricarmen. «Some Precursors of the Spanish Lute School». *Early Music*, XX, 4 (1992), p. 583; VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 55.

⁴⁷ VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 56-57.

⁴⁸ ANGLÈS, H. «La música en la Corte Real...», p. 1003; ATLAS, A. W. *Music at the aragonese...*, p. 26-27, nota 20; VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 52.

⁴⁹ VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 52-53.

⁵⁰ SOLER, A. *La cort napolitana...*, p. 149.

⁵¹ ANGLÈS, H. «La música en la Corte Real...», p. 990 i 1019; VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 58-59.

⁵² VILLANUEVA, F. «El mecenatismo...», p. 59-60.

noblesa aliada italiana⁵³. De semblant manera, tot i que la documentació coneguda del període napolità no reflecteix la inscripció de *tamborinos* a la casa reial, consta que alguns d'aquests músics –generalment sonadors de flauta de tres forats i tabalet– adscrits a les cases d'altres patrons també varen ser agraciats amb propines reials⁵⁴.

La capella del Magnànim no fou l'única que disposà de xantres a la cort napolitana durant el seu regnat. El seu fill natural Ferran, gran aficionat a la música⁵⁵, ja disposava d'almenys tres cantors poc després de ser legitimat el 1440, un dels quals fou l'abans citat Oriola⁵⁶; malauradament es desconeix l'evolució d'aquesta capella. A la mort de son pare en 1458, Ferran va heretar exclusivament la corona napolitana, encetant així la breu dinastia aragonesa que governà aquest estat fins el 1501. La capella de Ferran I de Nàpols com a rei també roman en la foscor per la pèrdua de les principals fonts documentals en l'incendi provocat per l'exèrcit alemany a l'Arxiu de l'Estat de Nàpols el 1945, que ha sigut lleugerament pal·liat fonamentalment per les notícies, incompletes i de vegades confuses, arreglades per l'estudiós Camillo Minieri Riccio al segle XIX⁵⁷. No obstant això, hi ha suficients indicis per pensar que el nou rei va atorgar continuïtat a gran part dels cantors del seu progenitor i va mantenir o, fins i tot, augmentar lleugerament el contingent d'aquests músics al llarg del seu regnat incorporant-ne també no pocs d'orígens diferents a l'hispanic o a l'italià, especialment franco-flamencs⁵⁸. A més de Cornago i d'Oriola, en aquesta capella hi varen formar part altres músics destacats de la península ibèrica com ara l'humanista i teòric musical Blai Romero o el compositor Bernat Icart⁵⁹. Però, sens dubte, el músic més rellevant d'aquesta institució fou l'influent tractadista i compositor flamenc Johannes Tinctoris⁶⁰. La font més completa i luxosa de les seues obres teòriques, que formava part de la biblioteca reial de Nàpols, es conserva a la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, procedent del llegat de Ferran d'Aragó, duc de Calàbria⁶¹.

La major part del contingut del Cançoner de Montecassino degué resultar familiar als cantors d'Alfons el Magnànim i Ferran I. El seu repertori mostra una gran afeció pels autors franco-flamencs de difusió internacional –com ara Dufay, Ockeghem o Compère– sense oblidar els músics vinculats a la cort napolitana –com

⁵³ VILLANUEVA, F. «Il mecenatismo...», p. 61-62.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ SOLER, A. *La cort napolitana...*, p. 157.

⁵⁶ ATLAS, A. W. *Music at the aragonese...*, p. 60-61.

⁵⁷ MINIERI, Camillo. «Alcuni fatti di Alfonso I. D'Aragona dal 15 Aprile 1437 al 31 di Maggio 1458». *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VI (1881), p. 1-36, 231-258 i 411-461; D'AGOSTINO, Gianluca. «La musica, la cappella e il cerimoniale alla corte aragonese di Napoli». *Cappelle musicali fra corte, stato e chiesa nell'Italia del Rinascimento. Atti del Convegno internazionale. Camaiore, 21-23 ottobre 2005*. Franco Piperno, Gabriela Biagi Ravenni i Andrea Chegai (ed.). Florència, Leo S. Olschki Editore, 2007, p. 153-180.

⁵⁸ ATLAS, A. W. *Music at the aragonese...*, p. 37-51.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 77-80 i 84; VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 146-151.

⁶⁰ ATLAS, A. W. *Music at the aragonese...*, p. 71-77; TINCTORIS, Johannes. *Opera theoretica*. Albert Seay (ed.). 3 vol. *Corpus scriptorum de musica*, 22. [Roma], American Institute of Musicology, 1975-1976; TINCTORIS, Johannes. *Opera omnia*. William Melin (ed.). *Corpus mensurabilis musicae*, 18. [Roma], American Institute of Musicology, 1976.

⁶¹ E-VAu, ms. 835.

ara Oriola o Cornago—. A la capella de Ferran I es practicaven els gèneres més moderns vinculats als oficis –himnes, psalms, antífonas o lamentacions– especialment de vespres, que pràcticament monopolitzen el citat cançoner, mentre que a la cambra s'interpretaven les chansons franceses i les peces italianes –majoritàriament sota les formes de *strambotti*, *ballate* i *barzellette*– amb un espai també per a les cançons castellanes i alguna catalana⁶². El desconeixement sobre els sonadors de corda, els ministrers, els trompetes, el tabalers i tamborinos de Ferran I és gairebé complet. No obstant, es tenen notícies sobre l'activitat a la cort de poetes-músics de gran habilitat improvisatòria molt del gust dels humanistes, entre els quals es trobava el català Benet Garet «Il Chariteo» o els italians Serafino Aquilano i Pietrobono del Chitarrino⁶³.

Al mateix temps que Ferran I seia al tron de Nàpols, a l'altra vora del Mediterrani regnava Joan II, el germà menor del Magnànim, qui havia heretat la corona dels regnes ibèrics, així com de Sardenya i Sicília. Des del 1425, en Joan era també rei consort de Navarra pel seu matrimoni amb l'hereva Blanca de Navarra, a través del qual va accedir a la titularitat del mateix regne a la mort d'aquesta el 1441. Aquesta circumstància va condicionar la primera configuració de la seua capella reial d'Aragó en pujar al tron el 1458; de fet, va continuar comptant amb un petit grup de músics veterans que ja el servien a la capella navarresa, al qual va afegir un contingent d'aproximadament el doble de components triats entre músics més joves però acreditats dels territoris ibèrics de la corona aragonesa⁶⁴. El cronista saragossà Diego de Espés contava que Joan II d'Aragó «era muy aficionado a música y así tuvo gran capilla de cantores»⁶⁵. La informació disponible apunta que, al llarg del seu regnat, Joan II va mantenir uns vint xantres adults, majoritàriament sacerdots, i un petit grup d'infants xantres; el nombre d'organistes es fosc al llarg del regnat encara que se sap que a la mort del rei n'eren tres. Tot aquest contingent de músics no era massa diferent a aquell de què disposava el seu germà a Nàpols i només pot considerar-se superat excepcionalment a l'època per algun gran patró europeu com el duc de Borgonya⁶⁶. Malgrat això, cal precisar que era habitual, almenys a partir d'aquest regnat, que una part dels xantres no estiguera present a la cort; malgrat això, en la segona dècada del regnat de Joan II, l'absentisme degué ser inferior al 20%⁶⁷.

No obstant això, la capella joanina no gaudí de la multiculturalitat de les capelles napolitanes del seu germà Alfons i del seu nebot Ferran I. De fet, el sobirà aragonès cobria les baixes quasi exclusivament amb músics dels seus regnes, fonamentalment xantres i mestres de cant procedents de les catedrals. Només excepcionalment varen ser

⁶² POPE, I.; i KAZANAWA, M. *The musical manuscript...*, p. 21-99.

⁶³ ATLAS, A. W. *Music at the aragonese...*, p. 10, 83 i 102.

⁶⁴ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 114-126.

⁶⁵ CALAHORRA, Pedro. *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII. 2. Polifonistas y ministriles*. Saragossa, Institución «Fernando el Católico», 1978, p. 165.

⁶⁶ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 118, 122-123, 134 y 208.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 119.

admesos músics estrangers a la seua capella⁶⁸. Segurament cal considerar entre aquests cantors Enric Foxer o de París, freqüentment identificat, tot i que sense evidències clares, amb el compositor «Enrique», a qui els cançoners de Palacio i de la Colombina atribueixen tres peces castellanes que, de confirmar-se la unicitat de personalitats, serien els únics vestigis polifònics coneguts d'un músic de la capella de Joan II⁶⁹. Aquest xantre arribà a la península ibèrica el 1460 amb la capella de Carles de Viana, fill primogènit de Joan II, procedent de Nàpols on havia estat protegit de l'hostilitat del seu pare pel seu oncle, el rei Magnànim, fins que aquest morí⁷⁰.

Encara que Carles de Viana, gran protector de les humanitats, sembla que ja comptava el 1439 amb una petita capella amb algun xantre com a príncep de Navarra⁷¹, no es disposa d'un retrat complet de la cort principesca fins a la seua mort el 1461. A més de Foxer, altres onze xantres adults de diversos orígens, un mestre de capella navarrès i un nombre indeterminat d'infants cantors en formaven part aleshores de la seua notable capella. Almenys tres d'ells –el tenorista sicilià Antonio Leontino, el flamenc Joan Onsem de Brussel·les i Felip Romeu– havien format part de la capella del Magnànim. Per tant, cal suposar que amb ells també arribaren a la península ibèrica repertoris i pràctiques musicals aleshores en ús a la cort partenopea com ara, potser, el fabordó salmòdic. Precisament, aquesta tècnica compositiva degué ser usada almenys en una part de les peces contingudes en un ofici i en un llibre d'entonacions de vespres, ambdós en cant d'orgue, que es trobaven entre els béns de Joan II⁷².

En morir Carles de Viana, aquells tres músics, a més d'Enric Foxer, varen ser incorporats a la capella del seu germanastre i nou príncep Ferran, la qual per primera vegada incloïa xantres adults, que s'afegien a quatre infants poc abans inscrits⁷³. Idèntic camí seguiren quatre dels cinc ministrers –tres xirimies i un trompeta– del malaurat Carles encara que no els sis trompetes⁷⁴. La capella del jove príncep Ferran és també força desconeguda en el període anterior al seu matrimoni amb Isabel de Castella, atés que només han aflorat alguns noms dels seus músics⁷⁵. Precisament aquestes transcendents noces, celebrades el 1469 enmig de la guerra que va enfrontar Joan II amb les institucions catalanes entre 1462 i 1472, van ser l'ocasió per a la composició d'un romanç anònim en castellà titulat *Muy crueles voses dan catalanes blasfemando* que, pel seu caràcter propagandístic, degué interpretar-se als palaus del príncep i del mateix rei.

⁶⁸ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 44-45.

⁶⁹ GÓMEZ, Maricarmen. «Enricus Foxer, alias Enrique de París (†1487/8)». *Nassarre*, IX, 2 (1993), p. 139-146.

⁷⁰ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 250-253.

⁷¹ ANGLÈS, Higiní. *Historia de la música medieval en Navarra*. Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1970, p. 398-403.

⁷² VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 167-172. Edicions a *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI). Volumen I*. Higiní Anglès (ed.). Monumentos de la Música Española, vol. 5. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, p. 127-129; *Cancionero de la Biblioteca Colombina (s. XV)*. Miguel Querol (ed.). Monumentos de la Música Española, vol. 33. Barcelona, CSIC, 1971, p. 4.

⁷³ ANGLÈS, H. *Historia de la música medieval...*, p. 405; VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 126-127 i 169-171.

⁷⁴ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 184-185 i 196-197.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 127-128.

La peça celebra les núpcies al temps que exigeix la retirada de Joan d'Anjou, fill i lloctinent de Renat d'Anjou, qui va governar a Catalunya des del 1466 al 1470⁷⁶. Durant el conflicte bèl·lic, la ciutat de Barcelona va acollir les corts d'altres dos reis estrangers que foren elegits successivament per les institucions catalanes; no obstant això, únicament consta que Pere IV de Portugal, en el poder des del 1464 al 1466, comptava amb cantors, en quantia indeterminada, a la seua capella⁷⁷.

D'altra banda, la informació disponible suggereix que Joan II no va mantenir el volum d'instrumentistes amb què comptava el seu antecessor sinó que va reduir-lo notablement. És possible que les fretures econòmiques endèmiques en el regnat, especialment durant la guerra catalana, influïra en aquesta circumstància. De fet, la presència dels pocs sonadors de corda i ministrers de vent coneguts es registra en temps de pau. Al principi del regnat, un parell d'arpers figuren adscrits a la casa de la reina Joana mentre que al servei del sobirà hi havia un conegut duo de sonadors de llaüt format per un jueu i un convers saragossans⁷⁸. En aquesta època, Joan II es feia acompanyar per un grup de tres o quatre ministrers de vent, majoritàriament hispans⁷⁹, i un altre d'almenys set trompetes, un nombre que pogué mantenir-se al llarg de la guerra catalana però que després sembla descendir. La major part dels trompetes de Joan II serviren durant curts períodes de temps, potser contractats esporàdicament per a episodis bèl·lics, i només Joan i Pere Navarro, pare i fill, gaudiren d'una absoluta continuïtat. La menor especialització d'aquests professionals pot explicar la seua procedència quasi exclusivament hispana, que els induïa a freqüents moviments entre les corts i les ciutats, on residien llurs famílies i podien gaudir d'un lloc de treball municipal. Quant als instrumentistes a la cort de Joan II cal ressaltar que els tamborinos tingueren una notable presència tant a la casa reial com a les dels prínceps Carles i Ferran; fins i tot, la reina Joana va comptar amb un d'aquests músics⁸⁰. A més de sonar per a la dansa, els tamborinos també desfilaven en els grans esdeveniments i participaven en les batalles⁸¹. Per contra, els tabalers continuaven sense deixar rastre a la casa del rei i només un s'ha pogut identificar adscrit a la del príncep Ferran. Diversos testimonis de l'època a València i a Nàpols assenyalen a esclaus negres com a responsables de sonar els tabals, la qual cosa potser podria ajudar a explicar aquest silenci documental⁸².

Durant la confrontació militar, Joan II es desplaçava incansablement amb la seua cort pels territoris fidels d'Aragó, de València i de part de Catalunya tractant de cercar

⁷⁶ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 181-182.

⁷⁷ GREGORI, Josep Maria. "Renaixement i manierisme". *Història crítica de la Música Catalana*. Francesc Bonastre (ed.). Barcelona, Institut de Musicologia "Josep Ricart i Matas", Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 63.

⁷⁸ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 200-202.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 183-186.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 191-200.

⁸¹ NOCILLI, Cecilia. *Coreografare l'identità. La danza alla corte aragonese di Napoli (1442-1502)*.

Torí, UTET Università, 2011, p. 82-86; VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 193-196.

⁸² VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 193.

recursos econòmics. Els problemes financers derivats de la contesa motivaren l'impagament freqüent dels salaris dels membres de la capella i el sobirà es va trobar en l'obligació de compensar-los intensificant fins al límit la pràctica habitual entre reis i nobles d'atorgar graciosament beneficis i prebendes eclesiàstiques del seu patronat, ja que les corresponents rendes annexes no carregaven els eraris reials; fins i tot, en un moment crític en què el monarca va témer per l'abandó dels seus servidors a causa dels deutes, va atorgar el dret exclusiu a gaudir d'aquestes concessions a aquells que seguiren la cort. Per als adjudicataris, aquests beneficis i prebendes representaven ingressos vitalicis que podien doblar i, en algun cas, triplicar el salari ordinari⁸³.

Un dels xantres més afavorits per aquesta política fou l'influent tractadista musical català Guillem Molins àlies de Podio, qui va servir Joan II al llarg de tot el seu regnat, encara que intermitentment durant els darrers anys. Podio, a més, gaudia del títol de mestre de la petita capella de la reina Joana que, com la de l'antecessora reina Maria, no comptava amb places de xantres, encara que algun capellà era també cantor del rei. Aquesta posició sembla que el facultava per exercir com d'una mena de segon mestre de la capella del rei; mentre que el mestre titular, el veterà Juan Aznar, exercia tasques organitzatives també pròpies del seu ofici, com ara la preparació dels oficis i de les representacions sacres, el tractadista es feia càrrec de la cura i ensenyament dels fadrins xantres⁸⁴. L'ara ben coneguda carrera de Guillem de Podio havia començat a la catedral de Barcelona, on arribà jove al magisteri de cant; aquest càrrec li va servir de plataforma per a accedir a la cúspide de les institucions musicals, la capella reial; després de vint anys al servei del monarca, es va retirar de la vida itinerant de la cort, cobert de beneficis reials, a la tranquil·litat d'una gran catedral com la de València, on fou mestre de cant i va produir les obres teòriques conegudes abans de morir el 1500⁸⁵.

Aquesta trajectòria catedral-cort-catedral no va ser infreqüent sinó que segurament fou la més paradigmàtica del *cursus honorum* d'un músic de la capella reial durant el segle XV. Per a retirar-se de la cort, els cantors de Joan II varen triar, fonamentalment, les catedrals de les principals capitals de la Corona –Saragossa, València i Barcelona–, d'on molts d'ells procedien. En aquests rellevants centres eclesiàstics pràcticament monopolitzaren els càrrecs de responsabilitat musical; de fet, almenys quatre d'aquests veterans músics, a més de Podio, hi varen ser mestres de cant, quatre cantors, dos organistes, dos entonadors i un sotscabiscol⁸⁶. És raonable pensar que tots aquests músics, procedents de la més prestigiosa institució musical als territoris de la Corona, també exerciren una acció renovadora i homogeneïtzadora del repertori polifònic en aquestes grans catedrals.

⁸³ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 65-76.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 117-118, 129-130 i 217-221.

⁸⁵ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 140-144 i 268-277; VILLANUEVA, Francesc. «La carrera profesional de un músico de la capilla de Juan II de Aragón: el tratadista musical Guillem de Podio (ca. 1420; +1500) como paradigma» (en premsa).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 136-139.

Quan la vida de Joan II arribava ja a la fi, el sonador Sancho Matilla encordava i posava a punt una viola del seu patró que tenia al guarda-roba i tocava per a ell. Possiblement era una viola de mà, atés que sembla que aquest músic també tocava el llaüt; si fóra així, estariem davant de la més primerenca referència coneguda a l'ús de la viola de mà a la cort dels reis d'Aragó, encara que molt probablement es fera servir amb anterioritat⁸⁷. Matilla també cantava, segurament acompanyant-se amb l'instrument com a continuador de la tradició medieval del cant acompanyat no escrit⁸⁸. També podrien fer-ho altres tres sonadors que, com ell, figuren aleshores en la documentació joanina sota la simple denominació de «músic»⁸⁹. Així mateix, en els darrers dies del monarca tornen a reparèixer els ministrers, un dels quals, Bartomeu Gaçó era membre d'una àmplia família d'aquests músics que posteriorment serviren al successor⁹⁰.

En pujar Ferran II el Catòlic al tron d'Aragó el 1479, va engrandir la capella que ja tenia com a príncep d'Aragó, rei de Sicília i rei consort de Castella, atorgant continuïtat als músics que ja el servien. Alguns dels antics cantors de son pare seguiren gaudint de la condició de membres de la capella reial però, llevat d'excepcions, probablement no hi serviren de fet⁹¹. Durant la dècada de 1480, Ferran II va mantenir adscrits de 13 a 18 cantors adults, un o dos organistes i alguns infants. Aquestes forces musicals eren potser una mica inferiors a aquelles que havia sostingut son pare però semblants a les de la seua esposa, la reina Isabel. Possiblement, les guerres de successió castellana i de Granada no permetien més despeses⁹². No obstant això, aquest fet no devia deslluir els oficis, atés que els membres de les capelles del rei i de la reina actuaven freqüentment junts. No debades, tots ells funcionaven des del 1486 amb unes mateixes ordinacions d'origen castellà que es refereixen, en singular, a «la capella de rei i reina»⁹³. No només en aquest aspecte Ferran II va separar-se de la normativa aragonesa, sinó també pel que fa al sistema retributiu dels adscrits a la seua capella, ja que va establir diferències en les quitacions dels seus membres, com succeïa també en la capella de la reina, i va carregar totes les quitacions a la Tresoreria General⁹⁴. A més, és probable que el ritus cistercenc deixara de ser l'imperant a la capella reial del rei Catòlic atés que el papa Sixte IV l'havia autoritzat el 1474 a fer servir també els ritus romà i toledà, que eren els que s'usaven a la capella castellana⁹⁵. En definitiva, la unió dinàstica també va representar l'assimilació de pràctiques administratives i costums castellanés i,

⁸⁷ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 203.

⁸⁸ KNIGHTON, T. *Música y músicos...*, p. 152.

⁸⁹ VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 203-204.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 186-187.

⁹¹ *Ibid.*, p. 135-136.

⁹² KNIGHTON, T. *Música y músicos...*, p. 94.

⁹³ NIETO, José Manuel. «La capilla real castellano-leonesa en el siglo XV: constituciones, nombramientos y quitaciones». *Archivos Leoneses*, 85-86 (1989), p. 7-54; KNIGHTON, Tess. «Ritual and regulations: the organization of the Castilian royal chapel during the reign of the Catholic monarchs». *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al profesor Dr. José López Calo, S. J.* Emilio Casares i Carlos Villanueva (ed.). Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 291-320; VILLANUEVA, F. *A la honor...*, p. 53, nota 53.

⁹⁴ KNIGHTON, T. *Música y músicos...*, p. 67-70 i 92.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 113.

per tant, el començament de la dissolució de les tradicions de la casa reial d'Aragó que culminaria a la mort del monarca.

De l'època de Ferran el Catòlic o de poc després ens ha arribat un nombre apreciable de manuscrits polifònics, ara no produïts majoritàriament a Catalunya sinó a Castella, on solien trobar-se les corts d'ambdós sobirans. Per a l'estudi de la música profana són fonamentals els anomenats Cançoner de Palacio (*E-Mp*, II-1335), el Cançoner de la Colombina (*E-SCO*, 7-I-28) i el Cançoner de Segòvia (*E-SE*, s/s), mentre que aquest darrer i el manuscrit 2/3 de la catedral de Tarassona (*E-TZ*, 2/3) són les fonts essencials del repertori religiós⁹⁶. Un recent treball d'Emilio Ros-Fàbregas sosté que cap dels 34 manuscrits citats en 1941 per Higiní Anglès com a portadors de repertori associat als Reis Catòlics es pot considerar amb certesa vinculat directament a les corts reials⁹⁷. Malgrat això, la presència de peces de l'autoria de músics del rei Ferran en una gran part d'aquells suggereix que moltes d'aquestes obres formaren part del repertori interpretat a la cort d'Aragó. Aquests compositors són nombrosos –Knighton identifica uns vint⁹⁸– encara que de la majoria només es conserven una o dues peces. Entre aquells que serviren en la primera part del regnat va distingir-se el flamenc Johannes Wreede (Juan de Urrede), qui va ser mestre de la capella des del 1477 fins el 1482 o poc després. Tot i la brevetat del seu magisteri, va deixar una forta empremta, fonamentalment a través de dues peces que tingueren una excepcional difusió i que demostren l'adaptació de l'autor a la cultura musical hispànica: la seua versió de l'himne *Pange lingua more hispano*, que assolí una singular popularitat a la península a través dels segles, i *Nunca fue pena mayor*, un *villancico* que fou conegut més enllà del context hispà⁹⁹. Precisament, el gènere del *villancico* estava aleshores desenvolupant-se a les corts a partir de la *canción*, respecte de la qual va guanyar flexibilitat poètica i possibilitats musicals mercé a la seua forma més oberta i multiforme. El *villancico*, la *canción*, i també el *romance* van ser els gèneres poètico-musicals característics del repertori profà cortesà en una època en què diverses formes poètiques semblants s'estaven també fixant en polifonia en altres indrets d'Europa. Algunes d'aquestes peces conservades al Cançoner de Palacio es varen escriure amb finalitat propagandística sobre esdeveniments històrics relacionats amb el rei d'Aragó com ara les campanyes militars sobre Granada i Nàpols o la mort del

⁹⁶ Només els dos primers compten amb edicions integrals: La música en la Corte de los Reyes Católicos...; Cancionero de la Biblioteca Colombina...

⁹⁷ ANGLÈS, Higiní. *La música en la Corte de los Reyes Católicos, I. Polifonía Religiosa*. Monumentos de la música española, I. Barcelona, CSIC, 1941, p. 95-135; ROS-FÁBREGAS, Emilio. «Manuscripts of Polyphony from the Time of Isabel and Ferdinand». *Companion to Music in the Age of the Catholic Kings*. Tess Knighton (ed.). Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Culture, I. Leiden, Brill, 2017, p. 404-468.

⁹⁸ KNIGHTON, T. *Música y músicos...*, p. 321-347.

⁹⁹ Entre altres treballs sobre aquestes obres: ANGLÈS, Higiní. «El "Pange lingua" de Johannes Urrede, maestro de capilla del Rey Fernando el Católico». *Anuario Musical*, VII (1952), p. 193-200; KREITNER, K. *The Church Music...*, p. 72-78; DE LAMA DE LA CRUZ, Víctor. «"Nunca fue pena mayor" o el éxito internacional de una canción castellana de la corte de Enrique IV». *Edad de Oro*, 22 (2003), p. 95-111; AGUIRRE, Soterraña. «Cronología y mecenazgo de *Nunca fue pena mayor* y sus "reelaboraciones" en latín». *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Esther Borrego i Javier Marín (ed.). Iberian Early Music Studies, 3. Kassel, Reichenberger, 2019, p. 325-348.

príncep Joan el 1497¹⁰⁰. Altres de caràcter religiós podrien haver format part de representacions sacres sobre la Passió de Jesucrist¹⁰¹.

Tot i la profusa presència de compositors hispans a les capelles dels Reis Catòlics, el repertori polifònic tant sacre com profà que allà es va quotidianament practicar no es va limitar a l'autòcton sinó que incloïa obres dels més prestigiosos mestres flanco-flamencs que arribaven aleshores a la major part d'Europa, si jutgem pel contingut de les fonts hispàniques conservades de l'època. No debades, alguns d'aquests compositors, com ara Marbriano de Orto, Pierre de la Rue i Alexander Agricola, estigueren a Castella amb la cort del seu patró Felip el Bell i, segons ha mostrat Kenneth Kreitner, varen influir musicalment en els compositors hispànics¹⁰². Completava el so polifònic a les capelles la pràctica tradicional del contrapunt improvisat que sembla plasmar-se en el paper en moltes de les obres conegudes dels autors hispànics d'aquesta època¹⁰³.

Conquerit el regne de Granada el 1492, la capella del rei Catòlic es va progressivament eixamplar, especialment a partir del 1504, en què tingueren lloc dos esdeveniments decisius: la mort de la reina Isabel i la recuperació del regne de Nàpols per a la Corona d'Aragó. De fet, l'immediat nomenament de Ferran II com a governador de Castella va alimentar la necessitat d'engrandir encara més la seua imatge davant unes elits castellanques que no acabaven d'acceptar-lo; l'increment dels seus ingressos procedents de Castella i de Nàpols possibilitaren el creixement de la seua casa. La capella va arribar a registrar 46 cantors adults en l'any 1514, una part dels quals procedien de la capella de la reina Isabel¹⁰⁴; no obstant això, és probable que alguns d'ells només actuaren amb la capella reial quan la cort passava per llurs ciutats de residència¹⁰⁵. En contrast, la segona muller del rei Catòlic, la reina consort Germana de Foix, seguint el costum dels Trastàmara aragonesos, no disposava aleshores de cantors adults però sí de tres a sis infants cantors i un organista¹⁰⁶.

En els darrers temps d'aquella gran capella reial d'Aragó varen servir compositors de la rellevància del castellà Francisco de Peñalosa, qui també fou mestre de

¹⁰⁰ KNIGHTON, T. *Música y músicos...*, p. 158-159.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰² KREITNER, Kenneth. «Spain Discovers the Motet». *The Motet around 1500: On the Relationship of Imitation and Text Treatment?*, Thomas Schmidt-Beste (ed.). Turnhout, Brepols, 2012, p. 455-471; KREITNER, Kenneth. «Spain Discovers the Mass». *Journal of the Royal Musical Association*, 139 (2014), p. 261-302.

¹⁰³ FIORENTINO, Giuseppe. «Unwritten Music and Oral traditions at the Time of Ferdinand and Isabel». *Companion to Music in the Age of the Catholic Kings*. Tess Knighton (ed.). Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Culture, I. Leiden, Brill, 2017, p. 504-548; KREITNER, Kenneth: «Music for the Royal Chapels». *Companion to Music in the Age of the Catholic Kings*. Tess Knighton (ed.). Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Culture, I. Leiden, Brill, 2017, p. 54.

¹⁰⁴ KNIGHTON, T. *Música y músicos...*, p. 93-95.

¹⁰⁵ Knighton, Tess. «Introduction». *Companion to Music in the Age of the Catholic Kings*. Tess Knighton (ed.). Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Culture, I. Leiden, Brill, 2017, p. 5-6.

¹⁰⁶ SCHWARTZ, Roberta Freund. En busca de liberalidad: Music and Musicians in the Courts of the Spanish Nobility, 1470-1640. Tesi Doctoral. University of Illinois, 2001, p. 264-265.

música de l'infant Ferran –fill de Joana la Boja¹⁰⁷, i el guipuscoà Juan de Anchieta, entre els quals signen quatre cinquenes parts de la música litúrgica conservada d'autors de les corts reials¹⁰⁸. La producció de Peñalosa és la més copiosa i variada dels músics hispànics de la mateixa generació, especialment quant a les obres litúrgiques, que aleshores comprenien fonamentalment misses, magníficats, motets i lamentacions; en aquest repertori, Peñalosa demostra un inusual domini dels recursos compositius de la tradició franco-flamenca, especialment en les seues sis misses, que son les primeres de caràcter cíclic sobre un material preexistent conegudes d'un autor hispà¹⁰⁹. A més de cantor de la reina i del rei, Anchieta també fou mestre de cant de Joana la Boja¹¹⁰ i de la capella del malaurat príncep Joan, mort el 1497, de la qual formarien part alguns infants cantors que, juntament amb el mestre i el patró, cantaven durant estones vespertines d'esbargiment a palau, segons el testimoni de Gonzalo Fernández de Oviedo¹¹¹. Tant els motets d'Anchieta com els de Peñalosa mostren certs recursos efectistes que, segons suggereix Kenneth Kreitner, semblen anticipar l'aproximació retòrica de la següent generació internacional de músics, reflectint un rerefons humanista tant en els compositors com a la mateixa cort¹¹².

De la mateixa manera que la capella, els conjunts d'instrumentistes per a la representació institucional de la Corona –ministrers, trompetes i tabals– varen créixer notablement al llarg del regnat del rei Catòlic fins assolir dimensions que també foren excepcionals a Europa durant els anys posteriors a la mort de la reina Isabel: al voltant dels 10 ministrers i dels 8 trompetes amb 4 tabalers¹¹³. En aquesta època es consolida a la cort d'Aragó la presència de sacabutxos al costat de les xirimies en substitució de les trompetes dels ministrers, a partir de les quals s'havia desenvolupat aquell instrument, amb la finalitat d'augmentar-ne el registre greu i facilitar-ne l'execució. Així mateix, les primeres referències a les cornetes en aquests conjunts apareixen a la casa de l'infant Joan qui, segons Fernández de Oviedo, comptava amb grups propis de ministrers, trompetes i tabals propis¹¹⁴. Encara que la música de dansa aleshores no solia notar-se

¹⁰⁷ KNIGHTON, Tess. «“Rey Fernando, mayorazgo/ de toda nuestra esperanza/ ¿tus favores a do están?”: Carlos V y la llegada a España de la capilla musical flamenca». *La Casa de Borgoña. La Casa del rey de España*. José Eloy Hortal Muñoz i Félix Labrador Arroyo (ed.). Leuven, Leuven University Press, 2014, p. 217-218.

¹⁰⁸ KREITNER, K. «Music for the Royal...», p. 29-32. Sobre la vida y obra de Juan de Anchieta es obra de referencia KNIGHTON, Tess; y Kenneth KREITNER. *The music of Juan de Anchieta*. Londres y Nueva York, Routledge, 2019.

¹⁰⁹ Una edició de gran part de l'obra religiosa dins PEÑALOSA, Francisco. *Opera omnia*. Dionisio Preciado (ed.). 4 vol. Madrid, Alpuerto, 1986-2000. Recents treballs sobre l'obra religiosa de Peñalosa en MACÍAS, Rigoberto. *El lenguaje contrapuntístico de Francisco de Peñalosa y Cristóbal de Morales a través de sus motetes*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 2013; CUENCA RODRÍGUEZ, María Elena. *Francisco de Peñalosa (ca. 1470-1528) y las misas en sus distintos contextos*. Tesi doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2017.

¹¹⁰ KNIGHTON, T. «“Rey Fernando...”», p. 218-219.

¹¹¹ FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Libro de la cámara real del príncipe don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Santiago Fabregat (ed.). Valencia, Universitat de València, 2006, p. 165-166.

¹¹² KREITNER, K. «Music for the Royal...», p. 53-54.

¹¹³ KNIGHTON, T. *Música y músicos...*, p. 145-146 i 148-149.

¹¹⁴ FERNÁNDEZ DE OVIEDO, G. *Libro de la Cámara...*, p. 166.

sinó que s'improvisava sobre uns patrons harmònics, al Cançoner de Palacio es conserva una Dansa Alta a tres veus de Francisco de la Torre, cantor del rei, que sembla una versió amb la melodia fortament ornamentada¹¹⁵. No es disposa d'una base documental que avale que en aquest temps els ministrers del rei ja actuaven també amb els cantors durant els oficis religiosos però, segons Knighton, sembla versemblant que això ocorreguera en ocasions especials com ara abans de les batalles¹¹⁶. D'altra banda, les cròniques ja es refereixen a dos tipus de trompetes: italianes i bastardes. Segons un estudi de Luis Robledo, les primeres eren més petites i especialitzades en els tocs de guerra, mentre que les segones, de major tamany, feien interpretacions polifòniques en un registre més greu¹¹⁷.

A les cambres dels palaus dels Reis Catòlics semblen multiplicar-se els instruments. Al costat de les tradicionals arpes i llaüts, i de les emergents violes d'arc i de mà, poden trobar-se ara altres instruments de corda com ara el rabell, el dulcemel o el salteri; de vent com ara les flautes i les dolçaines; i de tecla com ara els òrgans, els clavicèmbals, els monacords i els claviorgues. Encara que algun membre de la família reial, com ara el príncep Joan, sembla que era pràctic en música, probablement els nombrosos instruments –fonamentalment de corda i de tecla– que formaven part del patrimoni reial eren habitualment usats pels músics professionals¹¹⁸. No només els reis i el príncep Joan, sinó també les infantes Isabel, Joana i Caterina i, més tard, la reina Germana comptaren amb alguns instrumentistes per a les seues cambres entre els quals solia haver-hi sonadors de rabells i tamborinos, als quals probablement requerien per a la música de dansa¹¹⁹. La família reial va confiar tant el manteniment com la fabricació d'instruments de tecla al prestigiós constructor musulmà establert a Saragossa Mahoma Mofferiz qui, segons Fernández de Oviedo, fou l'introduïdor del claviorgue a Espanya¹²⁰.

La mort del rei Ferran va resultar nefasta per als seus cantors, atés que foren despedits en arribar la capella flamenca que acompanyà Carles V a la península, la qual va monopolitzar en avant la interpretació de la música polifònica a la cort imperial¹²¹. En canvi, alguns dels trompetes i dels ministrers del rei d'Aragó trobaren acomodament a la cort de l'emperador¹²².

És precisament durant el regnat de Ferran el Catòlic quan comencem a comptar amb notícies, encara que malauradament aïllades, del patronatge musical de diversos nobles a la Corona d'Aragó. Probablement no és un fet casual sinó que tot apunta que

¹¹⁵ KNIGHTON, Tess. «Instruments, instrumental music and instrumentalists: Traditions and transitions». *Companion to Music in the Age of the Catholic Kings*. Tess Knighton (ed.). Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Culture, I. Leiden, Brill, 2017, p. 113.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 119.

¹¹⁷ ROBLEDÓ, Luis. «3. La música en la casa del rey». *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Luis Robledo et al. (ed.). Madrid, Alpuerto, 2000, p. 172-187.

¹¹⁸ KNIGHTON, T. «Instruments...», p. 101-106.

¹¹⁹ KNIGHTON, T. *Música y músicos...*, p. 152-154.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹²¹ KNIGHTON, T. «"Rey Fernando..."», p. 211-214.

¹²² KNIGHTON, T. *Música y músicos...*, p. 146 i 150.

aleshores es va produir a una eclosió en el patronatge nobiliari a tota la península que Roberta Schwartz explica a partir de la rivalitat entre les diverses cases de la noblesa, que buscaven el favor reial en un temps de grans oportunitats a causa de les annexions territorials¹²³.

Enric d'Aragó, cosí del rei Catòlic, duc de Sogorb i Comte d'Empúries, va residir fonamentalment a Barcelona i a València, atés que fou lloctinent reial en ambdós estats en diferents períodes entre 1478 i 1505. Diversos documents aïllats revelen que disposava, almenys durant el regnat del seu cosí, d'una capella amb cantors entre els quals hi hagué dos compositors catalans amb obres conservades que hi exerciren el magisteri de capella: Marturià Prats i Antoni Marlet¹²⁴.

D'altra banda, Alfons d'Aragó, fill il·legítim del rei Ferran i arquebisbe de Saragossa des del 1478 fins a la mort el 1520 tenia, segons Diego de Espés «principalíssima capilla de muchos y excelentes músicos» a la capital aragonesa, de la qual només coneixem uns pocs noms que serviren des del 1510; a més, l'arquebisbe també ocupava sonadors de corda i disposava d'almenys dos claviorgues¹²⁵.

El noble castellà Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, I marquès del Cenete, va passar grans temporades a València des de l'inici del segle XVI, on va morir el 1522. Almenys en algun període, també va contractar cantors en aquesta ciutat i posseïa llibres de cant d'orgue¹²⁶. Investigacions actualment en curs revelen que famosos poetes-músics amb una rellevant obra profana conservada com ara Badajoz *el músico*, violista identificat amb Garci-Sánchez de Badajoz per Emilio Ros-Fábregas¹²⁷, i Gabriel *el músico* varen estar al seu servei. A més, el marquès disposava d'una notable col·lecció d'instruments de corda i de tecla d'acord amb el costum que aleshores s'estenia entre la reialesa i la noblesa hispana¹²⁸. Així mateix, és possible que la duquesa de Gandia Maria Enríquez i el seu fill Joan de Borja escoltaren polifonia al seu palau, amb cantors bé contractats privadament o bé adscrits a la col·legiata que ella mateixa va dotar econòmicament el 1499¹²⁹.

¹²³ SCHWARTZ, Roberta Freund. «Love or liberality? Music in the Courts of the Spanish Nobility». *Companion to Music in the Age of the Catholic Kings*. Tess Knighton (ed.) Brill's Companions to the Musical Culture of Medieval and Early Modern Culture, I. Leiden, Brill, 2017, p. 173-174.

¹²⁴ GREGORI, Josep Maria. «Marturià Prats i Mateu Çafont: músics de la capella de l'infant Enric (1445-1522), comte d'Empúries». *Nassarre*, IX, 2 (1993), p. 147-154; GREGORI, J. M. «Renaixement...», p. 66-67; VILLANUEVA, Francesc. *Guillem de Podio (*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principis musice discipline contra negantes illa et destruentes*. Tesi doctoral. València, Universitat Politècnica de València, 2015, vol. 1, p. 398-399.

¹²⁵ CALAHORRA, Pedro. *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII*. 1. Organistas, organeros y órganos. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1977, p. 96 i 98; CALAHORRA, P. *Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII*. 2..., p. 165.

¹²⁶ E-Bbc, M. 454. SCHWARTZ, R. F. *En busca...*, p. 288-289.

¹²⁷ ROS-FÁBREGAS, Emilio. «Badajoz el músico y Garci Sánchez de Badajoz: identificación de un poeta-músico andaluz del Renacimiento». *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*. Virginie Dumanoir (ed.). Madrid, Casa de Velázquez, 2003, p. 55-75.

¹²⁸ KNIGHTON, T. «Instruments...», p. 101-110.

¹²⁹ SCHWARTZ, R. F. *En busca...*, p. 454-455.

A Barcelona, sembla que els Requesens disposaven d'una capella amb músics el 1491¹³⁰. En aquesta ciutat, també la família catalana dels Cardona podrien haver mantingut cantors si s'assumeix la hipòtesi raonable de Ros-Fàbregas que relaciona l'elaboració del Cançoner de Barcelona amb l'entorn d'aquesta casa nobiliària¹³¹.

A Nàpols, la noblesa local, en part descendent de aquells que acompanyaren el rei Magnànim, així com els virreis nomenats per Ferran el Catòlic, de llinatges també ibèrics, també degueren ser patrons de músics, però es disposa de minsa informació d'aquest temps. Se sap que el virrei Ramon de Cardona comptava amb dotze cantors, trompetes italianes i tabals quan es dirigia a la Batalla de Ràvena (1512), segons va reflectir l'autor anònim de la novel·la *Qüestión de amor*. A més, segons un estudi de Ros-Fàbregas, a l'entorn napolità d'aquest noble pogué pertànyer el Codex Chigi, que presenta grafiat un escut de la seua família i que conté un repertori franco-flamenc en part concordant amb el del Cançoner de Barcelona¹³². En les reunions de l'aristocràcia d'origen hispànic al Nàpols de principis del segle XVI no faltaven els *villancicos*, que s'interpretaven pels mateixos nobles amb l'acompanyament del llaüt o de la viola de mà¹³³. Menys explícit però significatiu és el fet que Constanza d'Àvalos, duquesa de Francavilla i filla del gran camarlenc d'Alfons el Magnànim Enyego d'Àvalos, disposava en el moment de morir d'un llibre de cant figurat¹³⁴.

En conclusió, la informació actualment disponible ubica la cort reial com a visible referent central en el desenvolupament de la pràctica musical polifònica i de la música instrumental a la Corona d'Aragó dels Trastàmara en una època en què l'activitat musical professional de l'Església encara no es percep amb la intensitat de segles posteriors. Durant l'etapa final, corresponent al regnat de Ferran el Catòlic, l'absència freqüent del monarca dels seus territoris va ser compensat pel l'auge del patronatge nobiliari, que va eixamplar l'ambient musical cortesà en crear una xarxa de centres que generaren nous llocs de treball per als músics i estimularen la creació musical que caracteritzà aquesta època respecte de la precedent. La mort del rei Catòlic va suposar la desaparició definitiva de la cort reial als territoris de la Corona i una alta noblesa àvida de prestigi restarà en solitari en el manteniment d'aquesta activitat.

La recerca sobre el patronatge musical cortesà a la Corona d'Aragó dels Trastàmara ha posat tradicionalment el focus en el centre sens dubte més prominent, la casa reial. La riquesa documental conservada i el treball de no pocs investigadors l'han

¹³⁰ GREGORI, J. M. «Renaixement...», p. 67.

¹³¹ ROS-FÀBREGAS, Emilio. *The manuscript Barcelona*, Biblioteca de Catalunya, M-454: Study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions. Tesi doctoral. The City University of New York, 1992, vol. 1, p. 116-124.

¹³² ROS-FÀBREGAS, Emilio. «The Cardona and Fernández de Córdoba Coats of Arms in the Chigi Codex». *Early Music History*, 21 (2002), p. 242-243.

¹³³ COLELLA, Alfonso. «Musica profana a Napoli agli inizi del Cinquecento: i *villancicos* della *Cuestión de amor*». *Recercare*, XXVIII, 1-2 (2016), p. 5-41.

¹³⁴ DE VIVO, Raffaella. «La biblioteca di Constanza d'Àvalos». *Annali. Sezione Romanza*, XXXVIII, 2 (1996), p. 300.

convertit, a més, en la millor coneguda entre les ibèriques. No obstant això, encara hi ha bastants àrees del patronatge cortesà que romanen en la penombra o, fins i tot, en l'obscuritat, les quals mereixen una major atenció. D'una banda, caldria avançar en alguns aspectes concrets de l'activitat musical a la mateixa cort reial com ara la litúrgia, les representacions sacres i profanes, les sessions musicals a la cambra o els variats espais d'actuació dels trompetes i ministrers. D'altra banda, seria interessant explorar l'activitat promoguda per les cases menors de la família reial –reina, prínceps i infants– i la interacció entre els músics d'aquests i els del rei, el desconeixement de tot el qual impedeix una visió més global de la cort. Així mateix, l'activitat musical a les cases dels nobles fins a l'època de Ferran el Catòlic roman pràcticament fosca i, a partir d'ací, només s'endevina per notícies aïllades que permeten entreveure la rellevància d'aquest patronatge; per aquesta raó resulten urgents els estudis monogràfics bàsics en aquest terreny, que hauran de vèncer les dificultats derivades de la dispersió i, sobretot, de la desaparició de les fonts. Tant a les corts reials com, encara més, a les nobiliàries, les dones –reines, princeses, infantes, nobles– apareixen només col·lateralment en el relat. L'estudi sobre la música promoguda o protagonitzada per elles segurament mostraria especificitats que ens acostarien a una realitat més completa i diversa.

Quant al repertori polifònic, caldria concloure l'edició de les obres conservades encara inèdites i avançar en els estudis analítics des del punt de vista de la teoria de l'època. Així mateix, caldria aprofundir sobre la naturalesa del cant acompanyat no escrit dels nobles poetes, sonadors de corda i cantadors.

Finalment, es troba en falta una monografia dedicada a la música a la cort d'Alfons el Magnànim, atés que és l'única pendent dels tres grans regnats dels Trastàmara aragonesos i que la informació actualment disponible es troba molt dispersa en nombrosos treballs escrits al llarg de quasi segle i mig. Seria aquesta l'ocasió de revisar en profunditat les sèries documentals relacionades de l'Arxiu de la Corona d'Aragó i del Regne de València, que segurament aportarien novetats per a l'estudi, i d'aprofitar el gran volum d'informació que Stefano Cingolani està actualment exhumant del període anterior al 1435 en aquests arxius. La llista de desitjos es completaria amb un llibre que tractara des del punt de vista diacrònic i integral la institució reial almenys des de Pere IV el Cerimoniós, introductor dels xantres a la capella i redactor de les Ordinacions de la casa reial, fins a Ferran el Catòlic, titular de la darrera cort reial d'Aragó.

EL PENSAMIENTO MUSICAL EN LA CORONA DE ARAGÓN, 1412-1516

Santiago GALÁN GÓMEZ

Taller de Músics (Barcelona)

El siglo que transcurre entre el acceso de los Trastámara al trono de la Corona de Aragón y el deceso de Fernando el Católico testimonia una intensa evolución en el pensamiento musical en Occidente, tanto por lo que respecta a la teoría de la música como la teoría de la práctica musical¹. La teoría musical a inicios del siglo XV es heredera de los siglos «medievales» anteriores, mientras que al acabar la primera década del XVI, el Humanismo y la imprenta ya han impactado de pleno tanto en los fundamentos como en la transmisión del pensamiento musical.

Durante siglos el pensamiento musical se desarrolló en dos dimensiones: en su aspecto especulativo se basaba en una larga tradición escrita, mientras que la práctica musical se aprendía esencialmente de forma oral. Incluso entrado el siglo XVI, el aprendizaje práctico del canto o de la composición de polifonía se seguía realizando por medio de la enseñanza directa de un profesor que demostraba al alumno cómo realizar las melodías o el contrapunto. Esto era norma general en todo Occidente, donde los cantores en monasterios e iglesias compartían conceptos básicos para el aprendizaje del canto. Se basaba este en primer lugar en la memorización por imitación del enorme repertorio de salmos, antífonas y demás cantos, que proporcionaban melodías tipo usadas luego en la sistematización por modos de la entonación del repertorio gregoriano. Esas citas a melodías conocidas caracterizan los tratados desde la importante tradición centroeuropea de Johannes Hollandrinus hasta los textos hispanos, como el de Fernand Estevan de 1410 escrito en Sevilla hasta el de Francisco Tovar un siglo más tarde, en 1510 en Barcelona².

Por un lado, el pensamiento especulativo de la música como ciencia matemática según la doctrina de Boecio, la principal fuente de transmisión del pensamiento musical

¹ BLACKBURN, Bonnie J. «Music Theory and Musical Thinking after 1450». *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*. Reinhard Strohm y Bonnie J. Blackburn (eds.). Oxford, University Press, 2001, pp. 301-345; MENGOZZI, Stefano. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*. Cambridge, University Press, 2010; ZAZULIA, Emily. «The transformative impulse». *The Cambridge History of Fifteenth Century Music*. Anna Maria Busse Berger y Jesse Rodin (eds.). Cambridge, University Press, 2015, pp. 587-601.

² MENGOZZI, S. *The Renaissance Reform...*, p. 83; GALÁN GÓMEZ, Santiago. *La teoría de canto de órgano y contrapunto en el Renacimiento español: La Sumula de Canto de Organo de Domingo Marcos Durán como modelo*. Madrid, Alpuerto, 2016, p. 194.

de la Grecia antigua en la Edad Media, se asociaba a la enseñanza del *quadrivium*, en especial en las universidades, mientras que los cantores de un coro o los ministriles no precisaban este tipo de conocimiento especializado, ni tenían a menudo acceso al mismo. Por su parte, la formación práctica precisa para cantar en monasterios o catedrales se basaba en la memoria y la transmisión oral de los cantos incluso después de la generalización del uso de fuentes impresas ya entrando en el siglo XVI. Esta enseñanza, que podemos calificar de enseñanza de proximidad, por la necesaria presencia del maestro que la transmite, no obstante, no deberá ocultar el papel que tenía la transmisión escrita del conocimiento musical en los reinos hispanos a lo largo del siglo que nos ocupa.

La escasez de fuentes teóricas en Aragón o Castilla a lo largo del siglo XV condiciona el estudio del pensamiento musical del periodo. Las fuentes, de número indeterminado, se han perdido en su mayoría hasta llegar a la producción a fines del siglo de impresos teóricos, señal de un cambio de tendencia en cuanto a la importancia de la enseñanza letrada de la música. De todos modos, si nos atenemos a la información que proporcionan los más abundantes tratados de finales de siglo, debemos admitir un aprendizaje y práctica del canto –tanto monódico como polifónico– esencialmente oral, por lo que debió ser poco común la confección de tratados a lo largo de este periodo. Los textos, por escasos que fuesen durante el periodo, circularon regularmente entre Castilla y Aragón, como demuestran ejemplos tan alejados en el tiempo como una versión en catalán sobre el texto de Fernand Estevan escrito en 1410 en Sevilla, proveniente del convento de las clarisas de Valencia y localizado hoy en la Biblioteca de Catalunya (Ms. 1327), o la traducción parcial también al catalán de la *Sumula de canto de órgano* de Domingo Marcos Durán, obra publicada hacia 1503 en Salamanca y traducida por un estudiante en Barcelona poco después³. Estos testimonios de copia y traducción de textos de punta a punta de la península obedecen a una conceptualización común del pensamiento y la práctica musical hispanos a lo largo de todo este periodo.

Con el fin del Cisma de Occidente a principios del siglo XV y la coincidente entrada de los Trastámara en el trono aragonés, las circunstancias políticas hacen que la tradicional conexión entre la Corona de Aragón y el centro cultural de la corte papal de Aviñón bascule hacia Castilla primero y en seguida hacia Italia. La circulación de estudiantes, músicos y fuentes se dio tanto a nivel peninsular como hacia el contexto del reino aragonés de Nápoles de Alfonso el Magnánimo y su hijo Ferrante, en la segunda mitad del siglo. Progresivamente, hasta los tiempos de los papas valencianos Calixto III y Alejandro VI, la red de comunicación se amplió al resto de Italia, recuperada la

³ MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. *Artes de Canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona, 2012, p. 247 y ss.; GALÁN GÓMEZ, Santiago. «Estudiando música en la España bajomedieval: El Ms. 2044 de la Universidad de Barcelona». *Estudios Sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, 19 (2017), pp. 385-414.

centralidad musical de Roma como sede papal⁴. La fluidez de las ideas en el complejo hispano-italiano se refleja en las referencias de final de siglo asociadas a las obras de Guillermo de Podio y en especial en las polémicas, ahora ya internacionales, provocadas por la obra de Ramos de Pareja, que resuenan durante décadas en el continente.

A la evidencia de la circulación de fuentes teóricas entre Aragón, Castilla o Italia, se suma la circunstancia de que los tratados se ocupan siempre de la música religiosa, en especial del canto llano, por lo que los principios discutidos en los textos pertenecen a la tradición común al Occidente cristiano, aunque cada caso pueda mostrar sus particularidades locales. Por tanto, el pensamiento musical en la Corona de Aragón del siglo XV se relaciona directamente con los autores castellanos, dentro del contexto cultural común ibérico definido desde los siglos XII-XIII, con los autores activos en Nápoles luego, y lo hará indirectamente con los demás teóricos del norte italiano a finales de siglo, con la circulación de manuscritos y luego la de impresos.

Contenidos de la teoría musical en los tratados aragoneses

Los textos conservados tratan principalmente de la práctica del canto llano y la polifonía, aunque la tradición especulativa boeciana se mantiene, por supuesto, reflejada en las fuentes que se remontan hasta el siglo XI con el manuscrito Ripoll 42 del Archivo de la Corona de Aragón, el Ms. 9088 de la Biblioteca Nacional de España o el Ms. Latin 5577 de la Biblioteca Nacional de Francia. El *De musica* de Boecio se asocia a contextos monásticos, para la educación superior de parte de la comunidad. Más relevantes son los textos que tratan la práctica musical, útiles para todo contexto de enseñanza del canto, que además proporcionan información sobre las especificidades locales y son las que nos van a ocupar aquí.

La materia fundamental en los tratados son los principios del canto llano, a los que se podían sumar nociones de contrapunto como polifonía improvisada, y de canto de órgano o lectura de la música mensural. Esos tres asuntos eran los enseñados por el maestro de coro, como los documentados en las catedrales de Barcelona, Gerona, Lérida, Tarazona, Valencia o Zaragoza, así como en las capillas de los miembros de la realeza⁵. A lo largo del siglo XV en los reinos hispanos esas tres materias se estudiaban en ese mismo orden, en el que el lugar último del aprendizaje de la lectura de canto de órgano evidencia la importancia de la oralidad en la práctica de la polifonía. Pero llegando al siglo XVI el nuevo orden formativo parece ser canto llano, canto de órgano y finalmente

⁴ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «Música y corte a fines del medioevo: el episodio del Sur». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 1. Maricarmen Gómez (ed.). Madrid, FCE, 2009, p. 280 y ss.

⁵ Una serie de estos maestros en el catálogo en VILLANUEVA SERRANO, Francesc. *A la honor et mostrar stado: la música en la corte de Juan II de Aragón*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2016, pp. 213-316.

contrapunto, señal de una evolución hacia una cultura musical cada vez más letrada, en la que la imprenta tuvo su papel afectando a la producción y difusión de tratados musicales⁶.

Comenzando con la teoría del canto llano, los textos del periodo tratan de las bases del sistema de solmisación, los elementos del sistema de notación, las propiedades del canto y ponen atención especial en desarrollar la teoría de las conjuntas de música ficta. Del periodo se conservan textos como el Ms. Ripoll 139 del Archivo de la Corona de Aragón, y otros en la Biblioteca de Cataluña: el dominicano Ms. 2545, el Ms. 309, que comienza «Cante per becaire e pren la veu de gsolreut» –estos copiados hacia 1400–, el posterior ya citado Ms. 1327 proveniente del convento valenciano de las clarisas, o el Ms. 10-III-13, de inicios del s. XVI que comienza «En l'art de cant 7 letras en spetie». Estos testimonios de la tradición manuscrita adquieren nueva forma a finales del siglo XV en las nuevas artes de canto llano impresas en pequeño formato, breves y utilitarias obras por lo general en castellano y de tan amplia difusión como escasa posibilidad de supervivencia por el bajo coste de producción y de venta⁷. El éxito de este tipo de publicaciones es clara señal de la evolución de la cultura oral, a la que una creciente alfabetización permitió sumar estos textos que requieren la compañía del maestro que amplía los conceptos o aclara los ejemplos del impreso. Cabe considerar también el impacto que debieron tener estos textos en la aparición de la figura del «aficionado» que adquiere estos impresos por interés personal, que no profesional, y que ya en el siglo XVI propiciará la proliferación de métodos instrumentales.

Respecto a la teoría modal del canto llano, a inicios de nuestro periodo la autoridad más influyente en este asunto era Marchetto de Padua y su *Lucidarium in arte musice plane* de 1318, transmitido en numerosas copias completas o parciales a lo largo de todo el siglo XV, y recogido por autores como Johannes Ciconia o el profesor de la Universidad de Luca Prosdócimo de Beldomandi hasta los tratados, ya impresos, de Johannes Tinctoris y Franchino Gafurio, los más importantes autores de final de siglo en Italia. Se ha afirmado que el pensamiento de Marchetto se aceptó de manera generalizada por Europa gracias a las obras de estos autores. Pero, aunque casi todos los teóricos españoles estrictamente coetáneos, como Ramos de Pareja, Cristóbal de Escobar, Diego del Puerto o Alonso Spañón, conocen y citan a Marchetto, no lo hacen en cambio

⁶ VILLANUEVA SERRANO, Francesc. *Guillem de Podio (*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes*. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, 2015, p. 85, *passim*.; GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, pp. 79 y 176; FIORENTINO, Giuseppe. «Unwritten Music and Oral Traditions at the Time of Ferdinand and Isabel». *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Tess Knighton (ed.). Leiden, Brill, 2017, p. 508.

⁷ Se estudian por extenso en la citada tesis doctoral de MAZUELA-ANGUITA, A. *Artes de canto llano...*, quien además demuestra cómo esta importante producción impresa se incardina dentro de un movimiento cultural general en toda Europa que además afectó a diversas capas de la sociedad, más allá de los cantores eclesiásticos.

significativamente los teóricos en Aragón, Guillermo de Podio o Francisco Tovar⁸. Estos prefieren citar a las autoridades clásicas o eclesiásticas, en vez de los teóricos más cercanos a su tiempo y más relacionados con la práctica que con el pensamiento musical especulativo. Tovar y Podio siguen un planteamiento conservador que da más importancia al *sensus intellectus* de Boecio frente al *sensus auditus*, el juicio del oído que a nivel internacional ya se venía imponiendo a lo largo del siglo XV. Especialmente en la Universidad de Salamanca, a mitad de siglo Pedro de Osma ya daba testimonio en su tratado musical de la importancia del sentido del oído en la práctica musical, frente al juicio especulativo del intelecto⁹, una posición que caracterizará especialmente el pensamiento musical ya en el siglo XVI, como elemento fundamental del Humanismo musical.

La teoría del contrapunto es un tema central en este siglo, aunque los reinos peninsulares parecen haber transitado un tanto al margen de la corriente principal del tratado más copiado sobre este tema en Europa en los siglos XIV y XV, anónimo y escrito hacia 1330, que comienza *Quilibet affectans*. De este al menos se conservan doce copias, pero ninguna en España o Portugal. Este texto en pocas líneas enumera reglas de consonancia básicas para combinar una nota contra otra, así como qué intervalo debe idealmente seguir a otro cuando se realiza el contrapunto¹⁰. Los tratadistas españoles conocen y mencionan estas reglas, pero no las desarrollan por extenso como sí lo hacen en Italia primero Prosdócimo, Ugolino de Orvieto, o luego Tinctoris o Gafurio. Estas nociones de contrapunto pudieron entrar en los reinos hispanos desde mitad del siglo XV por los contactos con reino aragonés de Nápoles, pues en una copia realizada en Catania de un tratado contenido en el denominado Manuscrito de Berkeley de 1375, se discuten reglas basadas en la tradición del *Quilibet affectans*¹¹. Algo similar ocurre con el aprendizaje del contrapunto florido o disminuido, del que aparecen en este manuscrito ejemplos denominados *verbula*. Son muy escasos los textos del siglo XV que traten del contrapunto florido, basado en la improvisación de disminuciones melódicas que Petrus *dictus* Palma ociosa había denominado *flores* que servían para cantar con «mayor

⁸ GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, pp. 57-69; HERLINGER, Jan. «Marchetto's Influence: The Manuscript Evidence». *Music Theory and Its Sources: Antiquity and the Middle Ages*. André Barbera (ed.). Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1990, p. 237.

⁹ GALÁN GÓMEZ, Santiago. «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo XV». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30 (2017), pp. 113-135.

¹⁰ BUSSE BERGER, Anna Maria. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2005, pp. 130-150; FULLER, Sarah, «Organum – Discantus – Contrapunctus in the Middle Ages». *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (ed.). Cambridge, University Press, 2002, p. 477 y ss. El texto se atribuía a Johannes de Muris, pero hoy se considera anónimo y probablemente representativo de una tradición común de enseñanza.

¹¹ Catania. Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero, Ms. D 39. Véase ELLSWORTH, Oliver B. *The Berkeley Manuscript: University of California Music Library, Ms. 744 (olim Phillipps 4450)*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1984.

sutilidad»¹². Los autores en general no consideraron necesario sistematizar por escrito una práctica de fundamento oral, limitándose como mucho a mencionarla. Aunque el contrapunto es tema central en los tratados hispanos, como lo era en Italia en ese tiempo, algo que ya destacó en su día Palisca¹³, la técnica desarrollada es diferente. En los reinos hispanos el contrapunto consiste en improvisar sobre un canto dado (leído o recordado) al que se superponen («echan») otras voces, pero no siguiendo las reglas arriba citadas, sino por la memorización de intervalos consonantes que a final de siglo se plasman en los tratados impresos en forma de tablas de consonancias y sílabas de solmisación apropiadas. En los territorios aragoneses esta particular exposición del contrapunto se recoge en manuscritos conservados en Girona (Catedral, Ms. 91), Vic (Arxiu Capitular, Ms. 208) o Barcelona (Biblioteca de Catalunya, Ms. 883)¹⁴. El predominio del aprendizaje oral que evidencian estos testimonios, junto con la circulación entre Castilla y Aragón de las fuentes, que se copian y se traducen, indican una conceptualización y práctica común de contrapunto improvisado en la península, denominado *canto del viso*, comparable a tradiciones propias de otras regiones (la *regola del grado* en Italia, o la técnica de *sights, gymel y faulxbourdon* en Inglaterra), de las que se diferencia por sus particularidades locales¹⁵. El carácter oral y el papel de la improvisación en el aprendizaje del contrapunto –simple o florido– en los reinos hispanos, y la relevancia de la voz de tenor como fundamento de este contrapunto, quedan explícitamente confirmados por numerosas aseveraciones de los teóricos, desde Ramos de Pareja, a Domingo Marcos Durán, que señalaba en su tratado de h. 1503: «el canto de órgano no es sino contrapunto puntado, el qual va sobrel canto llano, así todas las bozes del canto de órgano van y se fundan sobre el Tenor»¹⁶, o Francisco Tovar en su tratado barcelonés de 1510, que explicitaba la diferencia entre polifonía improvisada y escrita: «el contrapunto y congregación de consonancias que es composición del contrapunto a la composición de canto de órgano no hay ninguna diferencia, salvo que el

¹² DESMOND, Karen. *Music and the Moderni, 1300-1350: The Ars Nova in Theory and Practice*. Cambridge, University Press, 2018, p. 46.

¹³ PALISCA, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven y Londres, Yale University Press, 1985, p. 10; RAMOS LÓPEZ, Pilar. «Spanish Treatises on Musica Practica c. 1480-1525: Reflections from a Cultural Perspective». *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs*. Tess Knighton (ed.). Leiden-Boston, Brill, 2017, p. 499.

¹⁴ GÜMPEL, Karl-Werner; y SACHS, Klaus-Jürgen. «Das Manuskript Girona 91 Und Sein Contrapunctus-Traktat». *Archiv Für Musikwissenschaft*, 45 (1988), pp. 186-205; GÜMPEL, Karl-Werner. «Der Anonyme Contrapunctus-Traktat Aus Ms. Vich 208». *Archiv Für Musikwissenschaft*, 31 (1974), pp. 87-115; MEYER, Christian. «Un témoin de la réception méridionale des traditions d'enseignement du nord aux XIV^e et XV^e siècles: Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 883». *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 9-59.

¹⁵ SCATTOLIN, P.P. «La Regola Del 'Grado' Nella Teoria Medievale Del Contrappunto». *Rivista italiana di musicologia*, 14.1 (1979), pp. 11-74; PARK, Eulmee. *De Preceptis Artis Musicae of Guilielmus Monachus, A New Edition, Translation and Commentary*. Tesis Doctoral. The Ohio State University, 1993; CANGUILHEM, Philippe. «Singing upon the Book According to Vicente Lusitano». *Early Music History*, 30 (2011), pp. 55-103; GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, pp. 149-182.

¹⁶ GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, p. 292.

contrapunto es *sub intellectu* y el canto de órgano es figurado en representación de voz»¹⁷. Giovanni Spataro, alumno de Ramos, explicaba en carta a Pietro Aaron que el contrapunto básico que enseñaban sus maestros era el más simple de nota contra nota, mientras que el arte de componer para más voces, la «*harmonia*», no puede ser enseñado, sino que depende de la ayuda de un maestro, pero ante todo de la «optima inclinatione celeste et gratia divina» del compositor¹⁸. En resumen, el contrapunto como polifonía improvisada en los reinos hispanos abarcaba desde las prácticas más simples de «cantar por uso» que no requerían más que un buen sentido del oído, como el fabordón usado de manera común en la liturgia, hasta la improvisación de varias voces sobre un tejido polifónico preexistente, habilidad que, como canto «por razón» se debía entrenar gracias a las tablas de intervalos y sílabas de solmisación consonantes que ilustran los tratados españoles en el paso al siglo XVI¹⁹.

Por lo que respecta a la teoría del canto de órgano, esto es, la lectura del ritmo en la música mensural, son escasos los tratados españoles que discutan las sutilezas (*subtilitates*) en la notación musical desarrolladas en Francia desde el primer tercio del siglo XIV, que caracterizan la denominada hoy música del *Ars nova*, a pesar del favor que esta tuvo en la corte aragonesa, en especial en los años de Juan I (1387-1396), amante de la música en general, y de la francesa en particular²⁰. Las novedades que caracterizaron este tipo de escritura musical se asocian a autores del entorno de la universidad de París, en especial Johannes de Muris, o ajenos a ella como Philippe de Vitry. Diversos tratadistas españoles desde Fernand Estevan (1410), hasta Marcos Durán (1498) o el anónimo autor sevillano del tratado conservado en el Escorial (1480) mencionan a Vitry, mientras que Ramos de Pareja, Cristóbal de Escobar y Martínez de Bizcargui además citan a Johannes de Muris, pero en relación con la teoría modal de los tonos, sin discutir la teoría rítmica de su *Libellus cantus mensurabilis*, el tratado más

¹⁷ TOVAR, Francisco. *Libro de musica practica*. Barcelona, Johan Rosembach, 1510, fol. XXXV. Sobre esta diferenciación, véase BENT, Margaret. «Resfacta and Cantare Super Librum*». *Journal of the American Musicological Society*, 36 (1983), pp. 371-391.

¹⁸ «L'arte et la gratia del componere la harmonia non se po insignare, perche el bisogna che li compositor nascano cosi come nascono li poeti». BLACKBURN, Bonnie J.; Edward Elias LOWINSKY; y Clement Albin MILLER (eds.). *A Correspondence of Renaissance Musicians*. Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 295; BUSSE BERGER, Anna Maria. «The Problem of Diminished Counterpoint». *Uno Gentile et Subtile Ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, y Leofranc Holford-Strevens (eds.). Turnhout, Brepols, 2009, pp. 23-24; OWENS, Jessie Ann. *Composers at Work*. Oxford, University Press, 1997, pp. 64-70.

¹⁹ FIORENTINO, Giuseppe. *Música española del Renacimiento entre tradición oral y transmisión escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación*. Tesis Doctoral. Universidad de Granada, 2009, p. 547; GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, p. 149 y ss., *passim*.; ZAUNER ESPINOSA, Sergi. «El fabordón hispánico como *res facta* salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico». *Revista de Musicología*, 38 (2015), pp. 47-77; FIORENTINO, G. «Unwritten Music...», p. 506.

²⁰ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música medieval en España*. Kassel, Reichenberger, 2001, p. 221 y ss.

importante sobre este tema²¹. Las nuevas teorías notacionales podían llegar a tierras aragonesas por dos conductos principales: por medio de estudiantes en el contexto francés –la universidad parisina o la corte papal en Aviñón– o por medio de músicos foráneos de servicio en la capilla real²², lo que limita el impacto de estas novedades a círculos específicos. Pocos son los indicios en las fuentes conservadas que dan idea de las sutilezas que la práctica del ritmo tenía en tierras aragonesas en ciertos contextos. A finales del siglo XIV, el tratado de un anónimo estudiante inglés en París destaca las particularidades rítmicas entre los «organistas in Francia, in Hyspania et Ragonia et in partibus Pampiloniae et Angliae», y menciona un género específicamente hispano caracterizado por su sutileza rítmica, el hoquetus «quod quidam Hyspanus fecerat»²³. Algo anterior es el tratado anónimo de origen catalán conservado en el Archivo Capítular de Barcelona que discute nociones de notación rítmica en un momento de transición hacia el *Ars nova*, apuntando particularidades locales respecto a la división de las figuras («in Cathalonia et aliquibus aliis locis») según los *moderni*²⁴. En el texto destaca la cita al *triplum* del motete de Petrus de Cruce *Aucun ont trouvé*, que menciona con un largo íncipit: «Aucuns ont trouve chant par usage, mais a moi ont done en chaison». Esta cita, repetida en un grupo de tratados, pero en ningún caso con tanta información textual, apunta a la familiaridad del autor con alguna fuente original de la pieza –que se conserva hoy en sendos manuscritos en Turín y Montpellier– aunque añade un tenor diferente no identificado. El texto barcelonés, copiado hacia 1340, quizá se relacione con la primera llegada de cantores aviñoneses a la capilla real de Aragón²⁵. También son relevantes las particularidades en la notación usada en el *Llibre Vermell* de hacia 1380²⁶, o los apuntes que tomó un estudiante catalán en Aviñón también a finales del siglo XIV, que trataban en especial de la doctrina mensural de Johannes de Muris²⁷. Esta debió ser asumida a lo largo del siglo XV, quizás en contextos profesionales reducidos, pues no disponemos de tratados hispanos que lo demuestren hasta que los textos desde Ramos en adelante ya traten todas las figuras musicales menores que una mínima, admitiéndolas como tales por su uso en la práctica, aunque precisamente son Podio y Tovar en tierras aragonesas quienes ponen reparos en admitir la naturaleza de estas figuras, que

²¹ Una copia napolitana del texto de Muris sí se conserva en el manuscrito Catania. Biblioteche Riunite Civica e A. Ursino Recupero, Ms. D 39, como ya se ha mencionado antes.

²² GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa durante los años 1336-1432*. Barcelona, Antoni Bosch, 1979, pp. 83-104.

²³ YUDKIN, Jeremy. *The Music Treatise of Anonymous IV, A New Translation*. Musicological Studies & Documents, 41. Hänssler-Verlag (Neuhausen-Stuttgart), American Institute of Musicology, 1985, p. 53.

²⁴ El manuscrito (sigla 23/1), comienza «Ad evidentiam cantus organici est sciendum», y fue editado por ANGLÉS, Higinio. «De cantu organico. Tratado de un autor catalán del siglo XV», *Anuario Musical*, 13 (1958), pp. 3-24; BENT, Margaret. *Magister Jacobus de Ispania, Author of the Speculum Musicae*. Farnham, Ashgate Publishing, Ltd., 2015, pp. 29-32; DESMOND, K. *Music and the Moderni...*, pp. 126-128.

²⁵ GÓMEZ MUNTANÉ, M. *La música medieval en España...*, p. 273.

²⁶ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *El Llibre Vermell: Cantos y danzas de fines del Medioevo*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 47-50.

²⁷ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «“De Arte Cantus” de Johannes Pipudi, Sus “Regulae Contrapunctus” y los apuntes de teoría de un estudiante catalán del siglo XIV». *Anuario Musical*, 31-32 (1976), pp. 37-49. Pipudi fue un teórico activo en el entorno papal de Aviñón, como lo fueron Philippe de Vitry, Johannes de Muris, Petrus de Sancto Dionysio o Marchetto de Padua.

consideran variaciones «accidentales» de la mínima, como hacían Tinctoris y Gafurio y antes Philippus de Caserta.

Por lo que respecta a Marchetto de Padua y su versión italiana de la teoría mensural del *Trecento* expuesta en su *Pomerium* hacia 1320 pero ya caduca iniciado el siglo XV, esta no parece haber tenido impacto en tierras hispanas, aunque entre los autores castellanos del periodo le citan Domingo Marcos, Fernand Estevan, Diego del Puerto y Alonso Spañon, pero como dijimos solo en relación a los modos, las propiedades o las especies (intervalos), en especial Ramos de Pareja, quien ataca violentamente el sistema de afinación de semitonos del italiano²⁸.

La apertura hacia Nápoles

La transmisión local de la teoría musical en Aragón se vio alterada con la conquista del reino napolitano por Alfonso V (1416-1458), hijo de Fernando el de Antequera²⁹. Desde su establecimiento definitivo en Nápoles en 1443, Alfonso patrocinó una corte de neto espíritu humanista, de manera que la ciudad recuperó el protagonismo en este sentido que había tenido ya en los tiempos del reinado de Roberto de Anjou (1309-1343) con la presencia en la ciudad de Petrarca o Boccaccio, o de los teóricos de la música Marchetto de Padua y Petrus de Sancto Dionysio³⁰. Alfonso propició inicialmente la llegada de humanistas foráneos con una liberalidad que le valió el calificativo de Magnánimo, aunque a fines de siglo fueron ya en general napolitanos los protagonistas de un humanismo cortesano y local, como sucedía en la corte de su primo Juan II de Castilla (1406-1454)³¹, y en otros estados italianos despóticos como Ferrara o Milán, pero diferenciable del humanismo republicano o aristocrático característico de Venecia, Roma o Florencia, centros de un poder más difuso³². Haciendo honor a su tutor don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, Alfonso V fue un rey notable desde su juventud por su amor a la cultura y en especial a los libros, que anteponía frente a la música porque podía distraerle de la lectura³³. El Marqués de Santillana transmitió no obstante su

²⁸ BLACKBURN, B. J. «Music Theory...», p. 318; HERLINGER, J. «Marchetto's influence...», p. 238.

²⁹ RYDER, Alan. Alfonso the Magnanimous: King of Aragon, Naples, and Sicily, 1396-1458. Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 210 y ss.

³⁰ VIVARELLI, Carla. «“Di Una Pretesa Scuola Napoletana”: Sowing the Seeds of the Ars Nova at the Court of Robert of Anjou». *The Journal of Musicology*, 24 (2007), pp. 272-296.

³¹ MONSALVO ANTÓN, José María. «Poder y cultura en la Castilla de Juan II: ambientes cortesanos, humanismo autóctono y discursos políticos». *Salamanca y su universidad en el primer Renacimiento*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011, pp. 15-92.

³² BENTLEY, Jerry H. *Politics and Culture in Renaissance Naples*. Princeton, University Press, 1987, pp. 39-51; RYDER, A. *Alfonso the Magnanimous...*, p. 306 y ss.

³³ PANORMITAE, Antonii. *De dictis et factis Alfonsi regis Aragonum libri quatuor*. Basileae, Ex officina Hervagiana, 1538, p. 6; RYDER, A. *Op. cit.*, pp. 319-322.

interés y conocimiento de las cuestiones musicales al joven Alfonso.³⁴ El hijo de este, Ferrante, nacido en Valencia en 1423, pasó a Nápoles hacia 1438, y como rey desde 1458 tuvo un mayor interés por el arte musical, a la par que modulaba su patronazgo literario a un humanismo más utilitario y pragmático³⁵.

Bajo el reinado de los Trastámara napolitanos las artes y la música florecieron, con una importante capilla de hasta 24 cantores, sin contar cantorcillos ni ministriles. A la corte regida por el Magnánimo, y luego por su hijo Ferrante hasta 1494, acudieron poetas castellanos y aragoneses, así como humanistas del prestigio de Lorenzo Valla, Antonio Beccadelli, Bartolomeo Facio, Giovanni Pontano, Giannozzo Manetti o Jorge de Trebisonda. También músicos, compositores y teóricos de vanguardia como el joven Franchino Gafurio³⁶ entre 1478-1480, o Johannes Tinctoris, quien sirvió desde 1472 unos 20 años en la corte de Ferrante, escribiendo una docena de tratados musicales, tres de ellos dedicados a su alumna la princesa Beatriz de Aragón³⁷. Los viajes de músicos españoles entre Nápoles y Aragón propiciaron una corriente intelectual que afectó de manera singular al pensamiento musical en la segunda mitad del siglo. En su estudio de 1985 Allan Atlas señaló cómo el rey Alfonso mantuvo una capilla fundamentalmente hispana, sin que faltasen los miembros extranjeros y los contactos con la música de los más importantes compositores franco-flamencos del siglo³⁸. Su hijo Ferrante contó en su corte durante los años 70 con la presencia y los servicios, entre otras figuras además de Tinctoris, de los cantores y compositores Johannes Vincenet, o el catalán Bernart Ycart, sucesores de los hispanos activos en Nápoles en el periodo anterior (Juan Cornago o el valenciano Pere Oriola).

En la corte napolitana se desarrolló una rica y agitada vida intelectual en torno al pensamiento musical, coincidiendo figuras como los citados Tinctoris o Gafurio con músicos provenientes de tierras aragonesas cuyas ideas a menudo se enfrentaban a las de los italianos³⁹. Al respecto proporciona importante información el tratado *Liber musices*, escrito entre 1485 y 1492 por Florentius de Faxolis, capellán y músico lombardo

³⁴ ANGLÉS, Higinio. *La música en la corte de los Reyes Católicos. I. Polifonía religiosa*. Madrid, CSIC, 1941, p. 29. Del mismo autor «La música en la Corte Real de Aragón y de Nápoles durante el reinado de Alfonso V el Magnánimo». *Cuadernos de trabajos de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, IX (1961), pp. 81-142; GÓMEZ MUNTANÉ, M. *La música medieval...*, pp. 282-304.

³⁵ BENTLEY, J. H. *Politics and Culture...*, pp. 62-65; ATLAS, Allan W. *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, University Press, 1985, pp. 6-9. Ferrante, hijo ilegítimo de Alfonso y Gueraldona Carlino Reverdit, nació el 2 de junio de 1425, fue legitimado en 1440 y reconocido como heredero del reino en 1443. BENTLEY, J. H. *Politics and Culture...*, pp. 22-23.

³⁶ Gafurio acompañaba en Nápoles a su señor, Próspero Adorno, dogo de Génova y refugiado en la capital partenopea huyendo de la revuelta popular contra su persona de 1478.

³⁷ WOODLEY, Ronald. «Johannes Tinctoris: A Review of the Documentary Biographical Evidence». *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981), pp. 217-248. Tinctoris pudo enseñar igualmente otras artes a Beatriz (a quien dedicó al menos una composición, *Beatissima Beatrix*) y a su hermano, Juan de Aragón. Véase MACCARTHY, Evan A. «Tinctoris and the Neapolitan Eruditi». *Journal of the Alamire Foundation*, 5 (2013), p. 52.

³⁸ ATLAS, A. W. *Music at the Aragonese Court...*, pp. 23-57, 59, *passim*.

³⁹ MILLER, Clement A. «Early Gaffuriana: New Answers to Old Questions». *The Musical Quarterly*, 56 (1970), pp. 367-388; BENTLEY, Jerry H. *Politics and Culture...*, pp. 72-76; MACCARTHY, Evan A. «Tinctoris and the Neapolitan Eruditi»..., pp. 41-67; GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, p. 152 y ss., *passim*.

al servicio del cardenal Ascanio Sforza (1455-1505), un texto conservado hoy en un lujoso códice en Milán (Biblioteca dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Ms. Triv. 2146)⁴⁰. Florentius debió contactar con Ascanio Sforza, amante y practicante de la música, durante el exilio del cardenal en Nápoles entre 1481-1482. Ansioso de demostrar su erudición y complacer a su culto patrón, Florentius cita en su texto numerosas autoridades, entre ellas referencias importantes a teóricos del contexto aragonés relacionados con el ambiente napolitano.

Destaca en primer lugar el nombre de «Abbas populeti uel magister Blasius», personaje identificado en 1775 por Carlo Trivulzio, quien lo denominó «Blasio Romero monacho Populeti philosopho ac thelogo celebri». Este Blas Romero no fue realmente nunca abad sino monje del monasterio cisterciense de Poblet, y se documenta como cantor al servicio del rey Alfonso V en 1451 y todavía veinticinco años más tarde al de Ferrante I. También promovió publicaciones en Nápoles por medio de la imprenta de Mathias Moravus⁴¹, de donde debió salir en 1481 la primera publicación de Tinctoris, el tratado *De inventione et usu musice* del que solo se conservan fragmentos⁴². No obstante, es de destacar que Tinctoris no cita a Blasius Romerus en sus textos, como tampoco Romerus o Faxiolis mencionan por su parte a Tinctoris. El tratado de Romerus, que constituye una fuente básica para el texto de Faxiolis, hoy día está desaparecido, pero su prestigio en su momento le llevó a ser citado como autoridad en el tratado de Cristóbal de Escobar publicado en Salamanca hacia 1496. La doctrina de Blas Romero, tal como expone Faxiolis, discrepa en diversos aspectos de la de Tinctoris o Gafurio, y parece claro que los bandos italiano y aragonés optaron por ignorarse mutuamente en sus respectivos escritos. El propio Tinctoris, colega y admirador de los humanistas activos en la corte napolitana, tanto en el *studio* como en las tertulias en la *Accademia Pontaniana* de Beccadelli y en la biblioteca real de Castel Nuovo, se consideraba a sí mismo un *musicus*, esto es, un verdadero conocedor de la ciencia musical, lo que a su juicio debía distinguirlo de Romero y los demás músicos de tradición hispana, más centrados en las cuestiones

⁴⁰ ROSSI, Francesco Rocco. Un manuale di musica per Ascanio Sforza: Il Liber Musices Di Florentius (Ms. 2146 Della Biblioteca Trivulziana Di Milano. Tesis Doctoral. Università degli Studi di Pavia, 2007; FAXOLIS, Florentius de. *Book on Music*. Bonnie J. Blackburn y Leofranc Holford-Strevens (eds.). Cambridge, Londres, Harvard University Press, 2010. Estos últimos rebaten la sugerencia de un posible origen español de Florentius señalada por ROSSI, Francesco Rocco. «Auctores in opusculo introducti: L'enigmatico Florentius Musicus e gli sconosciuti referenti teorici del Liber Musices (I-Mt 2146)». *Acta Musicologica*, LXXX, 2 (2008), pp. 165-177.

⁴¹ Obras de Séneca, Maius y una Biblia en 1476. FAXOLIS, F. *Book on music...*, p. XIII; ROSSI, F. R. «Un manuale di musica...», vol. 2, p. 372; VILLANUEVA SERRANO, F. *A la honor...*, pp. 147-151.

⁴² ATLAS, A. W. *Music at the Aragonese Court...*, p. 84; WOODLEY, Ronald. «The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise De Inventione et Vsv Mysice». *Early Music History*, 5 (1985), pp. 239-268. Rob C. Wegman defiende la pertenencia de estos fragmentos a un proyecto de mayor envergadura no acabado, o quizás hoy perdido, en WEGMAN, Rob C. «Tinctoris's Magnum Opus». *Uno Gentile et Subtile Ingenio' Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo y Leofranc Holford-Strevens (eds.). Turnhout, Brepols, 2009, pp. 771-782. Justo el año anterior a la impresión del tratado de Tinctoris, en 1480 publica también en Nápoles Gafurio su *Theoricum opus musicae disciplinae* en la imprenta de Francesco di Dino, primer tratado musical impreso y versión previa de su *Theorica musicae* publicada en 1492 en Milán. Véase ATLAS, A. W. *Op. cit.*, p. 80; COLLINS JUDD, Cristle. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 18.

prácticas del conocimiento musical⁴³. En este choque de pareceres se deben enmarcar también las discrepancias que tuvieron en Nápoles Tinctoris y Gafurio con el compositor catalán Bernat Ycart, probable alumno de los carmelitas Hothby y Johannes Bonadies, este a su vez profesor de Gafurio⁴⁴. Estos contrastes invitan a entender la actividad de los teóricos «italianos» (no olvidemos que Tinctoris era flamenco) como eruditos profesores de la nobleza y de la monarquía Trastámara en Nápoles, en contraste con los músicos y teóricos aragoneses, encargados del servicio práctico musical en la corte, herederos de las tradiciones musicales hispanas y por ello apartados en cierta medida de las especulaciones humanistas de los *eruditi* napolitanos.

La segunda autoridad que nos interesa en el texto de Florentius de Faxolis es un «Arnaldus Dalps germanus», quien solo aparece citado en los tratados de Marcos Durán y Bartolomé de Molina⁴⁵. Un cierto Arnaldo Dalps se documenta en 1415 como representante del vicario de la iglesia de Serraduy (Huesca) ante el obispo de Lérida⁴⁶. Por otro lado, una cita de Arnaldus Dalps en el tratado de Faxolis muestra coincidencias con un texto en el Ms. 91 del Archivo Capítular de Girona⁴⁷. Recientemente, Francesc Villanueva ha documentado la presencia de este Arnau Dalps en la sede de Lérida, donde además coincidió con Antoni Eiximénez, músico que luego pasó a la sede valenciana y a la capilla de Juan II de Aragón⁴⁸. Florentius debió conocer en Nápoles la doctrina de Arnau Dalps por medio de los escritos de Blas Romero, quien a su vez la recibió en el contexto catalán, que se extiende y enriquece con la coincidencia de Blas Romero con el teórico catalán Jaume Borbó en Nápoles, autor de un par de tratados copiados en tierras napolitanas en 1453. Además, resulta que Jaume Borbó había coincidido antes con un joven Guillermo de Podio estando ambos al servicio de la catedral de Barcelona, y como veremos Podio será figura clave en el pensamiento musical hispano a finales de siglo.

El tercer nombre destacable en el libro de Florentius de Faxolis es Goscalcus parisiensis, un autor citado solo por teóricos españoles: el autor anónimo del tratado conservado en el Escorial (Ms. C.III.23), Marcos Durán, Cristóbal de Escobar, Bartolomé de Molina y Alonso Spañón. Goscalcus escribió el tercer tratado presente en el antes mencionado Manuscrito de Berkeley, de 1375, del que se incluye una copia a nombre de

⁴³ BENTLEY, J. H. *Politics and Culture...*, pp. 93-95; WOODLEY, Ronald. «Tinctoris's Italian Translation of the Golden Fleece Statutes: A Text and a (Possible) Context». *Early Music History*, 8 (1988), p. 236; MACCARTHY, E. A. «Tinctoris and the Neapolitan Eruditi»..., pp. 42-43, *passim*.

⁴⁴ STEVENSON, Robert. *Spanish Music in the Age of Columbus*. The Hague, Martinus Nijhoff, 1960, pp. 124-125; ATLAS, A. W. *Op. cit.*, pp. 76-80; HAAR, James; y NÁDAS, John. «Johannes de Anglia (John Hothby): Notes on His Career in Italy». *Acta Musicologica*, 2 (2007), p. 335; GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, p. 152.

⁴⁵ Domingo Marcos Durán en su *Lux bella* y su *Comento sobre Lux Bella* (de 1492 y 1498, respectivamente), y Bartolomé de Molina en su *Lux videntis* de 1503. Véase ROSSI, F. R. «Auctores in opusculo introducti...», p. 172; GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, p. 57 y ss.

⁴⁶ PESQUÉ, José Miguel. «Documentos del priorado de Roda: siglos XI al XX». *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*. Huesca, Instituto de estudios altoaragoneses, 1995; FAXIOLIS, F. *Book on music...*, p. XVI.

⁴⁷ Según apuntan B. Blackburn y L. Holford-Strevens, en FAXIOLIS, F. *Book on music...*, p. 279.

⁴⁸ VILLANUEVA SERRANO, F. *A la honor...*, pp. 152-155.

«Gostaltus francigenus» en un manuscrito copiado en Catania junto a los tratados de Jaume Borbó ya mencionados (uno sobre poesía, otro sobre proporciones)⁴⁹, manuscrito copiado por Matheus de Collitortis de Castro Johannis, que se declara alumno de Borbó⁵⁰. Por su parte, Jaume Borbó era *mestre de cant o dels fadrins de la capella* cuando Romerus servía como cantor en Nápoles. La fuente del conocimiento de Goscalcus para Florentius parece ser igualmente Blas Romero, quien no hacía sino transmitir el interés que la doctrina de Goscalcus tenía para los autores españoles, en especial por lo que respecta a la teoría de las conjuntas o deducciones de música ficta. La importancia de este asunto entre los teóricos españoles a lo largo del siglo XV se refleja desde el texto de Fernand Estevan en 1410 hasta los impresos de los autores de principios del XVI, en especial Domingo Marcos Durán⁵¹. Cabe la posibilidad que Blas Romero, además de servir a Alfonso el Magnánimo y a Ferrante I, pudiese haber servido en la corte de Juan II de Aragón, circunstancia de la que no hay constancia documental⁵². De ser así, se cambiaría el peso de la evidencia que, de momento, inclina la balanza en favor de la corte aragonesa de Nápoles como el terreno en el que se conjuntaron y confrontaron las ideas del pensamiento musical de los teóricos catalanes y valencianos, contra las de los más importantes pensadores italianos del momento.

Podio, Bizcargui y Tovar: los tratados impresos en Aragón

En el último cuarto del siglo XV es novedad trascendental la introducción de la imprenta en España. Las primeras prensas hispanas datan de hacia 1472, y ya en 1474 se publican en Valencia las *Trobes en lahors de la Verge Maria*, primera obra literaria impresa en la península. En 1492 se imprime en Sevilla el primer tratado musical español conocido, titulado *Lux bella*, obra del bachiller de la universidad de Salamanca Domingo Marcos Durán. A partir de ese momento la impresión de tratados musicales prolifera por toda la península en las siguientes décadas, adelantando la producción de tratados europea que será ya general a partir de 1500⁵³.

Aunque en toda ciudad española de peso había imprentas manejadas inicialmente por impresores extranjeros que se naturalizaron y formaron familias en el país, los talleres hispanos, más o menos estables, en conjunto representaban un modelo de

⁴⁹ ELLSWORTH, O. B. *The Berkeley Manuscript...*, pp. 13-15.

⁵⁰ BELDOMANDI, Prosdócimo de. *Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet*. Jan W. Herlinger (ed.). Lincoln, University of Nebraska Press, 1987, p. 19.

⁵¹ GALÁN GÓMEZ, S. La teoría de canto de órgano..., p. 186 y ss.; OTAOLA, Paloma. Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: del 'Libro Primero' (1549) a la 'Declaración de instrumentos musicales' (1555). Kassel, Edition Reichenberger, 2000, p. 121 y ss.

⁵² Lo sugiere VILLANUEVA SERRANO, F. «Guillem de Podio...», pp. 330-331.

⁵³ STEVENSON, R. *Spanish music...*, p. 65; LEÓN TELLO, Francisco José. *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 229; SUBIRÁ, José. *Los tres tratados musicales de Domingo Marcos Durán*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1977, p. 41 y ss.; COLLINS JUDD, Cristle. *Reading Renaissance Music Theory...*, p. 17; GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, pp. 17-27.

negocio que no podía competir con grandes potencias como Venecia, donde en 1500 había 150 imprentas, mientras que en una ciudad española a lo sumo funcionaban tres o cuatro talleres⁵⁴. Entre los centros de impresión de tratados musicales en España destaca Salamanca, donde la universidad en combinación con la catedral ofrecía una excelente oportunidad de negocio, en especial para las breves y utilitarias «artes de canto llano», sin comparación en otras ciudades españolas de esos años. La situación era de hecho bien diferente en los reinos aragoneses, donde la implantación consolidada como universidad de los estudios generales previamente existentes se llevó a cabo de manera tardía, primero la Universidad de Valencia en 1500, seguida de la de Barcelona en 1533 o Zaragoza en 1583. El contexto determinaba además la diferencia entre diversas características de los tratados: los salmantinos son breves y de pequeño tamaño en octavo, apropiados para ser usados como textos básicos de referencia en las clases en las que el maestro dictaría información más detallada, mientras que los impresos en Valencia o Barcelona, no relacionados con el ambiente universitario, son de mayor tamaño, en folio, confección más cuidada y de contenido más prolijo y completo de tal manera que hace innecesaria la figura del profesor⁵⁵.

Otro factor a tener en cuenta es la coincidencia de la implantación de la imprenta en España con el hecho político de la constitución de la monarquía unificada de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón. Sin entrar en aspectos que exceden el ámbito de este estudio, debemos considerar una nueva movilidad entre reinos a partir de este momento, no solo de textos impresos (favorecidos por la corona especialmente en los primeros años del reinado) sino en especial de personas, que en el caso musical y por lo que respecta a la teoría queda ejemplarizada por el caso particular de Juan de Urrede. Este músico, nacido en Brujas, trabajó primero al servicio del Duque de Alba y entre 1477-1482 como maestro de capilla del rey Fernando. En esos años, Urrede opositó en vano a la cátedra de música de la Universidad de Salamanca, aunque de su paso por esta ciudad resta al menos un testimonio en forma de tablas para el contrapunto manuscritas y encabezadas por su nombre⁵⁶. Poco antes, Urrede debió estar en Sevilla acompañando a los reyes donde el autor de un tratado anónimo de 1480 lo incluye en una lista junto a principales compositores europeos del momento. Además, su música figura también en el *Cancionero*

⁵⁴ GRIFFIN, Clive. *Los Cromberger: La historia de una imprenta del siglo XVI En Sevilla y Méjico*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 27.

⁵⁵ MAZUELA-ANGUITA, A. «Artes de Canto...», p. 101 y ss.; RAMOS LÓPEZ, P. «Spanish Treatises...», pp. 481 y 503.

⁵⁶ KNIGHTON, Tess. «Gaffurius, Urrede and Studying Music at Salamanca University around 1500». *Revista de Musicología*, XXXIV, 1 (2011), pp. 11-36; GALÁN GÓMEZ, Santiago. «Las tábulas de Urrede de Salamanca en su contexto: contrapunto improvisado y teoría musical del siglo XV español en el contexto europeo». *Musicología global, musicología local*. Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente y Pilar Ramos López (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1831-1848.

Musical de la Colombina, seguramente copiado en Sevilla algunos años después⁵⁷. En el fracaso académico de Urrede en Salamanca debió influir su condición de extranjero, no educado en los hábitos locales de contrapunto improvisado que se reflejan en tratados de toda la península, a pesar del esfuerzo que representan las tablas mencionadas. El compositor pudo satisfacer las demandas musicales de sus patrones nobles, pero no se debió adaptar tan bien a las necesidades exigibles a un profesor de canto local. Como ya sucedía en Aragón desde los tiempos de Juan I, los músicos extranjeros eran bienvenidos en la corte, pero la actividad diaria de los coros en la generalidad de parroquias y centros de culto se basaba en prácticas musicales más modestas y de fundamentos propios⁵⁸.

En la Corona de Aragón se imprimieron tratados musicales en Valencia, Zaragoza y Barcelona. En Valencia lo hace en 1495, en el taller de Pedro Hagenbach y Leonardo Hutz a costa del editor Jacobus de Vila, el tratado *Ars musicorum*, de Guillermo de Podio, presbítero y maestro de las escuelas de canto. Es un extenso volumen impreso en folio a doble columna, pero sin música, que se debía añadir a mano en los pautados impresos a cuatro y cinco líneas. La impresión de música en tratados peninsulares anteriores, aquellos de Domingo Marcos, se realizaba a base de xilografías, cuyo resultado era quizás algo tosco para la calidad del volumen de Podio, que aspiraba a una cuidada presentación acorde a la erudición del texto⁵⁹.

Guillermo de Podio había sido maestro de canto en la sede barcelonesa, cantor del rey Juan y maestro de capilla de la reina Juana, donde debió conocer e instruir en su juventud a quien dedica su obra, el obispo de Tortosa Alfonso de Aragón, entonces afincado en Valencia y sobrino del rey Fernando⁶⁰. En 1495, un Guillermo de Podio ya de edad muy avanzada parece buscar el favor de su posible antiguo pupilo, aunque dedica su siguiente obra, manuscrita, a Juan de Vera, vicario representante de Rodrigo de Borja en Valencia, preceptor de su hijo César Borja y futuro cardenal y arzobispo de Salerno. Es probable que la formación teórica de Guillermo de Podio se iniciase en su juventud como escolán en Barcelona, de la mano del maestro de canto en la sede barcelonesa

⁵⁷ KREITNER, Kenneth. «The Dates (?) of the Cancionero de la Colombina». *Fuentes musicales en la Península Ibérica, ca. 1250-ca. 1550: Actas del coloquio internacional. Lleida, 1-3 abril 1996*. Maricarmen Gómez Muntané y Màrius Bernadó (eds.). Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2002, pp. 121-140; RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «“The Sounds of the Hollow Mountain”: Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance». *Early Music History*, 29 (2010), p. 223; GÓMEZ FERNÁNDEZ, Lucía. *Música, nobleza y mecenazgo: los Duques de Medina Sidonia en Sevilla y Santlúcar de Barrameda (1445-1615)*. Cádiz, Editorial UCA, 2017, pp. 81-91.

⁵⁸ GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, p. 179; KNIGHTON, Tess. «Northern Influence on Cultural Developments in the Iberian Peninsula during the Fifteenth Century». *Renaissance Studies*, 1 (1987), pp. 221-237.

⁵⁹ El tratado de 1481 de Gafurio, *Theoricum opus musicae disciplinae* no incluía música, solo el espacio para añadirla a mano, mientras que el *Musica practica* de Ramos de Pareja de 1482 incluía líneas impresas sobre las que dibujar las notas. Véase COLLINS JUDD, C. *Reading Renaissance Music Theory...*, pp. 18-19.

⁶⁰ La biografía detallada y actualizada en VILLANUEVA SERRANO, Francesc. *Guillem de Podio (*1420c; †1500): Estudi biogràfic crític, entorn musical a la cort de Joan II d'Aragó i l'obra Enchiridion de principis musicae discipline contra negantes illa et destruentes*. Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2015.

Jaume Borbó, quien luego pasó a ocupar el mismo cargo en la corte napolitana del Magnánimo⁶¹.

El tratado de Guillermo de Podio es un erudito compendio del conocimiento musical, excepcional testimonio que a pesar de su innegable importancia está todavía pendiente de una edición crítica completa. Escrito en latín y por lo tanto dirigido a una élite musical formada y culta, su publicación en Valencia se inscribe en un contexto de programa editorial humanista, también apuntado por Villanueva, favorecido por la pujanza de la ciudad en esos años. A la actividad de las escuelas municipales se sumaba la publicación de obras de alta formación del clero, como era precisamente el tratado musical de Guillermo de Podio. Este contexto de élite intelectual, junto con la avanzada edad y larga experiencia del autor explica la tendencia conservadora y tradicionalista de su tratado, que lo diferencia de los demás teóricos peninsulares del momento, en especial de los castellanos. Estos en general publicaron breves obras en romance, de tipo monotemático (canto llano, contrapunto...) destinadas a la formación práctica de los cantores en contextos como la universidad salmantina o los coros catedralicios. En cambio, el *Ars musicorum* de Podio, escrito en latín y de gran extensión, responde más bien a los planteamientos de teóricos de décadas anteriores, como Prosdócimo de Beldomandi o Ugolino de Orvieto, que produjeron verdaderas *summae* globales del conocimiento especulativo y práctico de la música⁶².

Guillermo de Podio escribe su tratado en sus últimos años de vida, fruto de una larga e intensa vida profesional en la música, en unos años en los que este teórico era de alguna manera una autoridad reconocida fuera de España. Así lo indican las referencias del carmelita inglés John Hothby (†1487) escritas en Luca años antes de la publicación del tratado de Podio. Hothby fue un teórico de mentalidad tradicionalista, defensor de los fundamentos boecianos de la música, que usó en sus textos la autoridad del español Podio para arremeter contra la doctrina de otro, el baezano Ramos de Pareja, quien había levantado una notable polémica con su tratado *Musica practica* publicado en Bolonia en 1482. Ramos pretendía renovar aspectos fundamentales de la teoría musical, en especial el tradicional sistema de solmisación por hexacordos, que pretendía substituir por otro basado en la octava, o la afinación de intervalos que alejó de las proporciones pitagóricas para aproximarlos al sistema de proporciones simples usadas en la práctica por los cantores. Tales innovaciones levantaron notable oposición no solo por parte de Hothby (este mismo objeto, además, como Guido, Ugolino de Orvieto o Marchetto de Padua, de ácidas críticas por parte de Ramos), sino de otros como

⁶¹ VILLANUEVA SERRANO, F. *Op. cit.*, pp. 76-77.

⁶² LOCKWOOD, Lewis. *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*. Oxford, University Press, 1984, pp. 77-85; MACCARTHY, Evan A. «The Sources and Early Readers of Ugolino of Orvieto's *Declaratio Musice Discipline*». *L'Ars Nova Italiana Del Trecento*, VIII (2014), p. 404 y ss.

Franchino Gafurio, Nicolás Burzio o el propio Guillermo de Podio, quien ridiculiza a Ramos en su texto sin ni siquiera citarlo por su nombre⁶³.

Ignoramos por qué medios se extendió por Europa la fama de Podio antes de publicar su *Ars musicorum*, aunque puede que tuviesen algo que ver otros textos que el propio autor declara haber escrito en años anteriores, sin que sea necesario invocar ningún hipotético aprendizaje suyo previo en Italia, como propuso Robert Stevenson en su día⁶⁴. En la extensión de su fama debió influir el trasiego de personajes entre los territorios peninsulares e italianos, donde ya hemos comentado el animado ambiente por lo que respecta a la teoría musical. Quizás fuese también gracias a los estudiantes hispanos en Bolonia, o a los músicos activos entre Roma y Valencia. En todo caso el erudito y ambicioso tratado en latín de Podio era sin duda un producto de prestigio perfectamente apropiado para el mercado internacional.

En Bolonia un manuscrito procedente del Colegio Español copia otros textos de Guillermo de Podio, incluyendo el titulado *Enchiridion de principiis musice discipline* dedicado al cardenal Juan de Vera, residente en Roma desde 1500 de donde procede el manuscrito antes de su llegada a Bolonia⁶⁵. Esta recopilación de textos pudo originarse en Valencia y de ahí viajar a Italia⁶⁶. El *Enchiridion* representa una defensa erudita de los principios de la doctrina musical boeciana, escrita como respuesta a las ideas que otros autores hispanos están difundiendo en asuntos como el uso de las conjuntas, de larga tradición entre los tratadistas españoles, que Podio no admite para el canto llano, o el semitono diatónico que defiende como menor. Las cultas referencias en este texto retratan un autor sólidamente formado en la tradición clásica, que tiene a Boecio como referencia máxima en los fundamentos de la música, despreciando a quienes difunden doctrina con escasa base especulativa y demasiada confianza en la simple práctica musical. En definitiva, Guillermo de Podio es un autor que se hubiese encontrado cómodo décadas después, cuando Francisco Salinas demostró que era posible conjugar la doctrina más sólida de fundamento clásico, con la aceptación de las novedades que la natural evolución de la práctica musical inevitablemente imponía en el pensamiento musical.

En cuanto a Zaragoza, la capital del reino de Aragón era plaza estratégica para el paso de mercancías y libros entre los mercados internacionales y Castilla, mientras mantenía el contacto con Valencia o Barcelona, puertos comerciales hacia el Mediterráneo. En la ciudad se instalaron imprentas en un régimen de monopolio alemán, primero por Pablo y Juan Hurus, y luego por Jorge Coci, bajo la protección

⁶³ STEVENSON, R. *Spanish Music...*, pp. 57-63; BLACKBURN, B. J. «Music theory and musical thinking...», p. 316 y ss.; MACCARTHY, E. A. «The sources and early readers...», p. 410; STROHM, Reinhard. *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge, University Press, 1993, pp. 595-596; MENGOZZI, S. *The Renaissance Reform...*, pp. 141-142, 163-166 y 182; GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, pp. 196-200.

⁶⁴ STEVENSON, R. *Spanish Music...*, p. 74.

⁶⁵ Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, manuscrito A.71 (*olim* 159).

⁶⁶ VILLANUEVA SERRANO, F. «Guillem de Podio...», pp. 424-431.

otorgada por los Reyes Católicos a la industria del libro⁶⁷. No obstante, Zaragoza y el reino de Aragón se apartaban culturalmente por cuestiones lingüísticas de Cataluña y Valencia, con el resultado de una orientación castellana por lo que se refiere a las publicaciones impresas en Zaragoza. En este sentido se entiende la publicación en el taller zaragozano de Jorge Coci en 1508 del tratado *Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano* de Gonzalo Martínez de Bizcargui, maestro de capilla en la catedral de Burgos. La obra, de gran éxito y reeditada en numerosas ocasiones, se dedicó en su primera edición al obispo de Burgos Fray Pascual, igual que la segunda, impresa ya en el taller burgalés de Fadrique de Basilea. Este obispo Pascual de Ampudia, que pasó en Italia más de quince años y por el favor de los Reyes Católicos recibió de Alejandro VI la sede burgalesa, pertenecía al grupo de obispos progresistas y reformadores cercanos a la monarquía católica y promovió la publicación de libros parroquiales y manuales de instrucción para mejorar la condición del clero, invirtiendo todos sus ingresos en beneficencia y mecenazgo, por lo que posiblemente debió costear la primera edición del tratado de Bizcargui⁶⁸.

El tratado de Bizcargui rendía tributo a la autoridad de Guillermo de Podio y su tratado de 1495, sin dejar no obstante de apartarse de este en un asunto tan sensible como la correcta afinación del semitono diatónico. Aquí Bizcargui abandonó las posiciones boecianas, defendiendo como cantable el semitono mayor, para acercarse tal como lo había hecho antes Ramos de Pareja a una afinación más acorde con la práctica real del momento. Esto, como era de esperar, le supuso duras críticas, como las de Juan de Espinosa en 1520, para quien «el sentido del oír sin el arte no puede ser juez de las consonancias ni disonancias»⁶⁹, y en especial las de otro importante autor en este contexto: Francisco Tovar.

Tovar era oriundo de Pareja, en Cuenca, y en 1510 pertenecía al cabildo de la catedral de Barcelona cuando publica en esta ciudad su *Libro de musica pratica*, un volumen en folio y en castellano. Lo imprimió Johan Rosembach de Heidelberg, impresor activo también en Valencia, Montserrat, Tarragona o Perpiñán. El tratado va dedicado al obispo de Barcelona Enrique de Cardona y Enríquez, hijo del duque de Cardona, un fiel aliado de los Trastámara que había conseguido del rey Fernando el nombramiento para su hijo pese a no tener la edad mínima, y además contra el parecer del capítulo de la catedral. Cardona fue modelo de obispo mecenas responsable de otras publicaciones

⁶⁷ PEDRAZA GRACIA, Manuel José. «Los talleres de imprenta zaragozanos entre 1475 y 1577». *Pliegos de bibliofilia*, 11 (2000), pp. 3-22.

⁶⁸ En la reedición de 1515, en Burgos y en el mismo taller, ya fallecido fray Pascual, Bizcargui dedicó la obra al nuevo obispo y presidente de la Junta de Indias Juan Rodríguez de Fonseca, a quien Alonso Spañón ya había dedicado su tratado publicado en Sevilla en 1504. La nueva impresión del tratado de Bizcargui se realizó a costa del impresor Fadrique, quien asumió el coste de una obra de éxito asegurado, que ya gozaba de varias ediciones.

⁶⁹ RAMOS LÓPEZ, P. «Spanish Treatises...», p. 478.

humanistas en Barcelona en el mismo taller de Rosembach. Por tanto, suponemos que este obispo favoreció la impresión del tratado de Tovar, una obra de calidad y cierto coste, en la que no obstante no se imprimió la música de los numerosos ejemplos, que se debía añadir a mano, como ya había sucedido también con el tratado de Guillermo de Podio⁷⁰.

El tratado de Tovar es otra obra conservadora que, sin abandonar la ortodoxia boeciana, se plantea como un texto práctico, y usa por ello como dijimos el castellano, excepto para citas eruditas en latín, como las de Boecio. Comparado con el tratado de Podio, la presentación es más «moderna» en tanto abandona la doble columna y distribuye el texto de manera más clara y espaciada⁷¹. El autor promete tratar «las antiguas doctrinas» en otro «mayor tratado» del que no nos ha llegado noticia, aunque dedica varios folios a desarrollar la teoría del sistema griego de las especies de octava, según las explica Boecio. De estas especies del sistema griego, Tovar deriva el sistema de ocho «modos de cantar» o «tropos», aunque medio siglo antes Pedro Martínez de Osma en Salamanca ya había demostrado que no cabía asimilar los modos griegos con los gregorianos⁷². Tovar se posiciona firmemente a favor de las tesis de Podio ya desde el inicio de su tratado, y del *sapientissimo* Guido⁷³, y explícitamente en contra de las de Bizcargui por lo que respecta a la afinación del semitono y otros intervalos usados por los cantantes, pues Tovar no quiere abandonar la autoridad de Boecio pese a admitir que la posición de Bizcargui se corresponde con la práctica real del momento, imperfecta según Tovar por haberse «reducido a la oreja»⁷⁴. La polémica se extenderá de manera más virulenta en los años siguientes con intercambio de reproches entre Bizcargui y Juan de Espinosa, ya fuera del ámbito geográfico y temporal que nos ocupa aquí. Tovar critica también ciertas definiciones y conceptos contenidos en los tratados de Domingo Marcos Durán, impresas en Sevilla y Salamanca, pues tal era el conocimiento y circulación de estas obras por todo el ámbito hispano⁷⁵. No consta que Tovar viajase a Valencia, donde no hubiese podido coincidir con Guillermo de Podio, fallecido en 1500, pero sí afirma

⁷⁰ STEVENSON, R. *Spanish music...*, p. 91. Los ejemplos musicales manuscritos contenidos en los ejemplares de Vic y Londres del tratado se transcriben en RUBIO, Samuel. *Libro de música práctica de Francisco Tovar*. Madrid, Joyas Bibliográficas, 1978.

⁷¹ RAMOS LÓPEZ, P. «Spanish Treatises...», p. 480.

⁷² GALÁN GÓMEZ, S. «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma...», pp. 127-131.

⁷³ TOVAR, Francisco. *Libro de musica pratica*, fol. II.

⁷⁴ «Porque, aunque la oreja lo consienta, no lo consiente el compás ni la pura matemática. [...] si tú eres instrumentista verás que si tempras las consonancias perfectamente no tempras bien, que es necesario que las quintas que son diapentes después de ser perfectamente tempradas les has de dar un poco de más ventaja, y esto es por la falsedad del todo se reparta por partes. Antiguamente que hacían los instrumentos perfetos con pura matemática tempravan por diapasones perfetos y así quedava temprado el dicho instrumento. Como se han reducidos a la oreja la qual no es vero índice de la música, es necesario que lo que falta en la verdad del todo se reparta por las partes». (*Libro de música práctica*, fol. XIIv).

⁷⁵ Critica la clasificación de Marcos Durán de los tonos en simples, compuestos y generales en su *Lux bella* (Salamanca, 1492), que Tovar clarifica en su texto (*Libro de música práctica*, fol. vv), también la incorrecta calificación de tonos «irregulares», que Tovar denomina «conmixtos» (fol. XVIIv) o la inapropiada denominación de figuras mayores que la longa o menores que la mínima (fol. XIX) por imposibilidad lógica, como hicieran Tinctoris, Gafurio y Guillermo de Podio. También rechaza aceptar el unísono como especie de contrapunto, lo que sí hacía Marcos Durán en su *Sumula de canto de órgano* (fol. VIIIv). En ningún caso Tovar menciona a Durán por su nombre. GALÁN GÓMEZ, S. *La teoría de canto de órgano...*, pp. 113-114.

haber viajado por Zaragoza, Sicilia y Roma, algo que pudo hacer en el séquito de los Cardona, pues el obispo Enrique fue arzobispo de Monreale en Sicilia, y su padre virrey de Nápoles. En todo caso, su conocimiento de la escena internacional por lo que respecta a la teoría musical se concreta en sus citas a Ramos de Pareja, Gafurio y Tinctoris, de quien destaca una mención en particular. Tovar se refiere al motete de Tinctoris *Difficiles alios delectat pangere cantus* por su uso de pausas para indicar la mensuración. Este es un motete didáctico presente en el manuscrito Perugia, Biblioteca Comunale Augusta 103 (*olim* M 36), al final de un tratado anónimo sobre proporciones, junto con otros ejemplos entre los cuales hay diversas concordancias con piezas similares de Tinctoris presentes en el manuscrito A.71 de Bolonia antes mencionado⁷⁶. El motete lo cita Gafurio en su *Practica musicae* de 1496, de donde pudo tomar Tovar la referencia, y mantuvo durante décadas su popularidad, pues todavía entre 1520 y 1530 discuten sus particularidades por correspondencia teóricos como Giovanni Spataro, Pietro Aaron, Giovanni da Legge, Giovanni del Lago y Lorenzo Gazio, junto con el motete hoy perdido de Ramos de Pareja *Tu lumen, tu splendor Patris*⁷⁷.

Las posiciones tradicionalistas defendidas por Guillermo de Podio, Tovar o Espinosa en sus tratados mantendrán su prestigio bien entrado el siglo XVI, en especial en el caso del tratado de Guillermo de Podio, del que ha sobrevivido la importante cantidad de hasta catorce ejemplares, por no mencionar las numerosas menciones posteriores al autor. No obstante, entrado el siglo XVI las obras de Juan Bermudo, Tomás de Santa María y, finalmente, Francisco de Salinas acabarán por imponer la realidad del sistema de afinación mesotónica que correspondía mejor a la práctica musical del momento y que dotaba del respaldo teórico definitivo a la percepción aural que se venía defendiendo desde los tiempos de Ramos de Pareja –y Pedro Martínez de Osma– y que caracteriza de manera específica el pensamiento musical humanista del siglo XVI.

En conclusión, la teoría musical en el siglo de los Trastámara en el reino de Aragón se inscribe en un contexto cultural en contacto con el contexto de Aviñón primero, como con el resto de Castilla y con Italia después por medio del reino aragonés de Nápoles. Pese a esta compleja red de intercambio de personas e ideas, al no disponer de un centro universitario de la talla del estudio salmantino, el pensamiento musical en Aragón se ciñó durante décadas a las cuestiones propias de la práctica del canto religioso, hasta que llegando a finales del siglo la pujanza de la capital valenciana y la aparición de una figura de la talla de Guillermo de Podio dejó un testimonio del nivel de pensamiento, en especial especulativo, al que los más elevados estamentos del clero aragonés podían llegar en determinados ambientes intelectuales. El nuevo contexto

⁷⁶ El motete se estudia en BLACKBURN, Bonnie J. «A Lost Guide to Tinctoris's Teachings Recovered». *Early Music History*, 1 (1981), p. 46 y ss., aunque la autora no menciona la cita del tratado de Tovar.

⁷⁷ BLACKBURN, B. J. *Op. cit.*, p. 93; BLACKBURN, Bonnie J.; LOWINSKY, Edward Elias; y MILLER, Clement Albin (eds.). *A Correspondence...*, p. 67, *passim*.

unificador tras el advenimiento de los Reyes Católicos propició la producción y difusión de los prácticos tratados castellanos impresos especialmente en Salamanca, cuya doctrina, junto con el rigor especulativo de los tratados de Tovar o de Podio, tendrán su perfecta conjunción en la importante tradición de tratadistas del siglo XVI, en un nuevo tiempo personificado en autores tan principales como Francisco de Salinas o Juan Bermudo.

LA EXPERIENCIA MUSICAL DE LA CIUDADANÍA EN LA CORONA DE ARAGÓN DURANTE EL SIGLO XVI

Ascensión MAZUELA-ANGUITA

Universidad de Granada

Cabe preguntarse qué tiene de diferente en lo musical el periodo comprendido entre 1516 y 1598 con respecto al anterior y al posterior. Carlos V recibió la Corona de Aragón al morir su abuelo Fernando el Católico y la acumulación de los territorios que heredó llevaría a la necesidad de una organización en virreinos, acentuada durante el reinado de Felipe II, que haría de Castilla el centro de su imperio, estableciendo la corte en Madrid. En el primer volumen de la *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, dirigida por Xosé Aviñoa, Romà Escalas dedica un apartado al «Renacimiento central», que ubica entre 1516 y 1600 e indica que, desde la muerte de Fernando el Católico, pocos nobles consiguieron mantener una actividad de mecenazgo musical que permitiera el mantenimiento de grandes capillas nobiliarias, lo que forzó el desplazamiento de los músicos a las capillas eclesiásticas¹. También señala que a partir de 1516 Valencia adquirió mayor importancia como centro cultural y musical como sede de la corte y la capilla del duque de Calabria, que ha sido objeto de estudios por parte de Josep Romeu, Maricarmen Gómez, Bernadette Nelson y Francesc Villanueva, entre otros². En la sección que dedica al periodo 1516-1600, Escalas parte de la idea de que el Renacimiento supuso en la música la priorización de la percepción individual por encima

¹ ESCALAS, Romà. «El Renaixement». *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Xosé Aviñoa (dir.). Barcelona, Edicions 62, 1999-2004, vol. 1, p. 185.

² ROMEU FIGUERAS, Josep. «Mateo Flecha el Viejo, la corte literario musical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala». *Anuario Musical*, 13 (1958), pp. 25-101; MCMURRY, William M. «Ferdinand, Duke of Calabria, and the Estensi: A Relationship Honored in Music». *The Sixteenth Century Journal*, VIII, 3 (1977), pp. 17-30; NELSON, Bernadette. «A Choirbook for the Chapel of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria: The Sacred Repertory in Barcelona M.1166/1967». *Fuentes Musicales en la Península Ibérica (ca. 1250-1550)*. Maricarmen Gómez y Màrius Bernadó (eds.). Lleida, Universitat de Lleida-Institut d'Estudis Ilerdencs, 2001, pp. 219-252; NELSON, Bernadette. «The Court of Don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c. 1526-c. 1550: Music, Letters and the Meeting of Cultures». *Early Music*, XXXII, 2 (2004), pp. 195-222; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen (ed.). *El cancionero de Uppsala. Estudio y comentarios*. Valencia, Generalitat de València, 2003; VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Mateo Flecha, el Viejo, en la Catedral de Valencia: sus dos periodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical». *Anuario Musical*, 64 (2009), pp. 57-108; y VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el ms. 2050 de la Biblioteca de Catalunya». *Anuario Musical*, 66 (2011), pp. 61-118.

del análisis teórico, por lo que resalta la importancia de estudiar el desarrollo de la actividad musical en este periodo desde la perspectiva del receptor³.

Este trabajo aborda la experiencia musical urbana en la Corona de Aragón durante los reinados de Carlos V y Felipe II desde el punto de vista del ciudadano, a través de una aproximación a las prácticas musicales en lugares que trascendían los espacios de la corte y las grandes instituciones religiosas, tales como espacios domésticos, conventos, calles y plazas, y a través de la integración de la música en celebraciones urbanas en las se producía un solapamiento entre lo religioso y lo secular. Se presenta una síntesis –que no intenta ser exhaustiva– de los estudios que se han realizado sobre la experiencia musical en las ciudades de la Corona de Aragón entre 1516 y 1598, identificando líneas de investigación a desarrollar en el futuro. Esta contribución se estructura en dos partes que abordan diferentes metodologías y aproximaciones a la experiencia musical urbana de este periodo desde la perspectiva de la historia de las emociones, a través del concepto de red –como un medio para estudiar músicas, personas y espacios en su contexto estético y sociocultural–, y mediante el uso de herramientas digitales que favorecen los estudios comparativos. Utilizaré como ejemplos diferentes estudios de caso resultantes de mi investigación previa sobre la experiencia musical urbana en el mundo ibérico renacentista⁴.

Fuentes literarias, crónicas y la historia de las emociones

Partiré de una ciudad de la Corona de Aragón en el siglo XVI, Barcelona, y de la imagen de la vida musical urbana que presenta la novela pastoril *Los diez libros de fortuna d'amor*, publicada en 1573 por el poeta y soldado Antonio Lo Frasso, natural de otro territorio de la Corona de Aragón: Cerdeña⁵. Lo Frasso se propone narrar, mezclando ficción y realidad, su propia vida a través del relato de la historia de amor del pastor Frexano, que se identifica con el propio autor. Los libros 7 y 8 se sitúan en Barcelona, a donde el pastor viajó tras ser condenado por un crimen que no había cometido y donde el autor realmente vivió al menos entre 1571 y 1573. La novela incluye, por ejemplo, una descripción de la llegada de Frexano a Barcelona en barco en 1572 y un retrato de la ciudad lleno de referencias musicales. Así, el libro detalla un torneo real celebrado en la Plaça del Born, que reunió a los miembros más importantes de la nobleza

³ ESCALAS, R. «El Renaixement»..., p. 185.

⁴ Inicié esta línea de investigación en el marco del proyecto «Urban Musics and Musical Practices in Sixteenth-Century Europe» (CIG-2012: URBANMUSIC n.º 321876), financiado por la Marie Curie Foundation, que se desarrolló entre 2012 y 2016 bajo la dirección de Tess Knighton en la Institució Milà i Fontanals del CSIC en Barcelona. Una base de datos documental resultado del proyecto estará disponible próximamente en <<http://urbanmusics.com>> [consulta 24-08-2019].

⁵ LO FRASSO, Antonio de. *Los diez libros de fortuna d'amor*. Barcelona, Pedro Malo, 1573. Esta novela se estudia desde un punto de vista musical en MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «The Contribution of the Requesens Noblewomen to the Soundscape of Sixteenth-Century Barcelona Through the Palau de la Comtessa». *Hearing the City in Early Modern Europe*. Tess Knighton y Ascensión Mazuela-Anguita (eds.). Turnhout, Brépols, 2018, pp. 197-217.

catalana y tuvo una gran presencia de música tanto vocal como instrumental. También se incluye un relato pormenorizado de una fiesta con música en los salones del Palau de la Comtessa con motivo de la boda de la noble catalana Mencía de Requesens (1557-1608).

Siguiendo el tropo pastoril de La Arcadia, el pastor Frexano visitó el Palau de la Comtessa con el fin de pedir permiso a Mencía de Requesens para vivir en el prado de Barcelona⁶. En la novela, se describe en detalle este palacio, que pertenecía a Lluís de Requesens (1528-1576), Comendador Mayor de Castilla y en ese momento gobernador de Milán, y era la residencia de su esposa, Jerònima de Gralla i Hostalrich (m. 1579), y la hija de ambos, Mencía de Requesens, que acababa de casarse con Pedro Fajardo, marqués de Los Vélez. La novela describe el baile de caballeros y damas al son de la música de «suavísimos ministriles», y cómo la novia pidió a Anna de Cardona i Pinós que interpretara una canción acompañándose con el arpa, que afinó cuidadosamente antes de empezar a cantar una glosa a un soneto de Jorge de Montemayor:

[...] a vna parte estauan las damas, y a la otra parte el excelentissimo Duque de Soma, y el desposado, y el Illustrissimo Conde de Quirra, con muchos caualleros, los quales de vno en vno, con las damas dançauan al son de la musica de suauissimos menestriles que alli eran [...].

[...] y passado vn buen rato, vieron que la desposada con muchas otras damas y caualleros estauan suplicando a la Illustre Señora Doña Ana de Cardona y de Pinos, les hiziesse merced por entretenimiento de la conuersacion, y por mas complimiento de la fiesta, y dar contento al desposado, y a los señores y señoras que alli estauan, tañesse y cantasse vna cancion: doña Ana viendo que todos los caualleros y damas se lo rogauan, y siendo cumplida dama como lo es, no pudo escusar de hazello, y luego le truxeron vna harpa, y templola muy finamente y tañendo canto suauemente vna glosa del siguiente soneto [...]⁷.

Esta noble se ha identificado con la esposa de Joan de Cardona-Rocabertí, y tía del conde de Quirra, que era el dedicatario de la publicación de *Lo Frasso*. Es una de las nobles barcelonesas a las que se alaba en verso en este mismo libro, ensalzando sus habilidades musicales⁸. Mencía de Requesens también pidió al pastor que cantara y este interpretó, acompañándose del rabel (el instrumento de La Arcadia por excelencia), un soneto y una canción en sardo. Como recompensa por esta interpretación, Mencía lo invitó a quedarse en el prado de Barcelona el tiempo que deseara.

Esta fuente literaria nos permite, por tanto, imaginar la vida musical de las calles y plazas de Barcelona, y acceder a prácticas musicales en contextos domésticos como los salones del Palau de la Comtessa donde, según la novela, incluso se escuchó música procedente de Cerdeña. Aunque es imposible saber en qué medida las descripciones de

⁶ LO FRASSO, A. de. *Los diez libros de fortuna d'amor...*, fol. 230v.

⁷ *Ibid.*, fols. 234v-235r.

⁸ *Ibid.*, fol. 216r.

Lo Frasso son ficticias, las pistas que ofrecen los documentos archivísticos pertenecientes al Palau Requesens preservados en el Arxiu Nacional de Catalunya de Sant Cugat del Vallès (Barcelona) claramente sugieren que las prácticas musicales descritas en la novela podrían, al menos indirectamente, haber reflejado las experiencias musicales de los barceloneses⁹. Una fuente literaria similar por la evocación que hace del paisaje sonoro, en este caso de Valencia, es *La famosa comedia del prado de Valencia*, de Francisco Agustín Tárrega (ca. 1554-1602), en la que se representa un torneo en la Plaça del Mercat con intervención de cornetas, tambores y ministriles (Figura 1)¹⁰. Este tipo de documentos escritos nos conducen a vislumbrar los sonidos y músicas no escritas que formaban parte de la experiencia de la ciudadanía.

El historiador Maarten Walraven, en un artículo de 2013 publicado en *Journal of Sonic Studies*, argumenta que es posible «escuchar» sonidos del pasado y atisbar cómo se experimentaban entonces a través del análisis de documentos archivísticos y el estudio de su contexto acústico, histórico, social y cultural¹¹. Así, el volumen *Hearing the City in Early Modern Europe* contiene un ensayo de Tess Knighton en el que se utilizan fuentes escritas –como documentos notariales, pregones y literatura de viaje– para aproximarse a músicas no escritas que circulaban en la Barcelona del siglo XVI, con un minucioso estado de la cuestión en el ámbito de los estudios sobre la experiencia y el significado de los sonidos en contextos históricos del pasado¹². Este volumen colectivo también incluye trabajos sobre la experiencia sonora en otras ciudades de la Corona de Aragón como Nápoles, Palermo y Valencia para periodos posteriores al que nos ocupa¹³. El concepto que subyace este libro es el de experiencia musical, que comprende a compositores, intérpretes, oyentes, tradiciones orales, repertorios escritos y no escritos, espacios performativos, prácticas sociales y que, por tanto, es parte de la historia social urbana. La perspectiva del oyente está latente, asimismo, en el volumen *El sons de Barcelona a l'edat moderna* (2016), también editado por Tess Knighton y derivado de un seminario celebrado en el Museu d'Història de Barcelona entre noviembre de 2013 y enero de 2014

⁹ MAZUELA-ANGUITA, A. «The Contribution of the Requesens Noblewomen...».

¹⁰ TÁRREGA, Francisco Agustín. *La famosa comedia del Prado de Valencia*. Valencia, s.n., [1590].

¹¹ WALRAVEN, Maarten. «History and Its Acoustic Context: Silence, Resonance, Echo and Where to Find Them in the Archive». *Journal of Sonic Studies*, 4, 1 (2013) <<https://www.researchcatalogue.net/view/290291/290292>> [consulta 24-08-2019]. Véase también el volumen colectivo DAMOUSI, Joy; y HAMILTON, Paula (eds.). *A Cultural History of Sound, Memory, and the Senses* [Routledge Studies in Cultural History]. Nueva York y Londres, Routledge, 2017.

¹² KNIGHTON, Tess. «Orality and Aurality: Contexts for the Unwritten Musics of Sixteenth-Century Barcelona». *Hearing the City in Early Modern Europe*, pp. 295-308.

¹³ TRAVERSIER, Mélanie. «Music as Dangerous Urban Leisure: Safety in and around Public Theatres in Enlightenment Naples». *Hearing the City in Early Modern Europe*, pp. 155-164; TEDESCO, Anna. «Shaping the Urban Soundscape in Spanish Palermo», pp. 165-176; GRIPPAUDO, Ilaria. «Music, Religious Communities and the Urban Dimension: Sound Experiences in Palermo in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», pp. 309-326; BOMBI, Andrea. «Cantaron a no más, or Musical Changes in Eighteenth-Century Spain as Constructed Through Valencian relaciones de fiestas», pp. 177-193.

bajo el título «El món dels oients. Música i Cultura a la Barcelona dels segles XVI-XVII»¹⁴.

Además de las fuentes literarias como la novela de Lo Frasso o *La famosa comedia del prado de Valencia*, los dietarios, diarios personales, literatura de viaje, crónicas y relaciones de sucesos también ofrecen referencias a la experiencia musical urbana que son susceptibles de ser analizadas desde la perspectiva de la denominada historia de las emociones, un campo de estudio multidisciplinar, muy amplio y relativamente nuevo¹⁵.



FIGURA 1. Francisco Agustín Tárrega. *La famosa comedia del Prado de Valencia*. Valencia, s.n., [1590]. Valencia, Biblioteca Valenciana, XVII/F-310. Fuente: BIVALDI.

¹⁴ KNIGHTON, Tess (ed.). *El sons de Barcelona a l'edat moderna* [MUHBA Textures 6]. Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2016. El volumen incluye contribuciones de Tess Knighton, James Amelang, Jaume Ayats i Abeyà, María Ángeles Pérez Samper, Jordi Raventós Freixa, Ascensión Mazuela-Anguita y Manuel Peña Díaz.

¹⁵ Véanse, entre otros ejemplos, GOUK, Penelope; y HILLS, Helen (eds.). *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*. Aldershot, Ashgate, 2005; TAUSIET, María; y AMELANG, James S. (eds.). *Accidentes del alma: Las emociones en la Edad Moderna*. Madrid, Abada, 2009. El artículo «History of Emotions». *German History*, 28 (2010), pp. 67-80, presenta una «mesa redonda virtual» acerca del creciente interés que habían despertado las emociones entre los historiadores, con la participación de Alon Confino, Ute Frevert, Uffa Jensen, Lyndal Roper y Daniela Saxer.

Seguramente nunca podremos saber lo que los ciudadanos sentían en el siglo XVI al experimentar la música en una ceremonia urbana como una procesión, una entrada real o un auto de fe de la Inquisición, o si la música les afectaba o no emocionalmente. Sin embargo, las referencias al impacto emocional de la música sobre los oyentes son muy frecuentes en las crónicas y relaciones de sucesos, y sugieren que esta era esencial para alcanzar un clímax emocional en determinados momentos de las ceremonias urbanas. Un ejemplo paradigmático de la aproximación a la experiencia musical de la ciudadanía desde la perspectiva de la historia de las emociones y a través de fuentes escritas como las relaciones de sucesos es la evaluación de las razones de los fuertes efectos emocionales y didácticos que tenía la música en el ritual de los autos de fe organizados por la Inquisición¹⁶. El clímax emocional del auto de fe, que coincidía con la reconciliación de los penitentes en la fe católica, era también motivado por un clímax sonoro: repiques de campanas e himnos y salmos cantados por la multitud. Esta ceremonia era una experiencia dramática que debió de funcionar como una catarsis social o colectiva, provocando en los participantes un sentimiento de alivio y absolución mediante la empatía y la compasión hacia los penitentes reconciliados en la fe católica, además de un sentido de involucración en los propósitos devocionales de la Inquisición. En la España de la Edad Moderna, las emociones se consideraban «accidentes del alma»; llorar era algo que se podía aprender y el llanto se expandía fácilmente al colectivo¹⁷. Las emociones se manipulaban con propósitos religiosos; de hecho, el llamado «don de lágrimas» se ha visto como símbolo de la religiosidad contra-reformista, pero también formaba parte de la tradición anterior de las plañideras¹⁸.

Las relaciones de sucesos ofrecen constantes referencias a la música y sus efectos emocionales sobre la ciudadanía. Estos textos suponen un reto adicional para los musicólogos, puesto que las descripciones de la música que contienen suelen ser breves y convencionales¹⁹. En los últimos años se han llevado a cabo estudios en el campo de la arqueología de los sentidos que demuestran que es posible recuperar fenómenos sensoriales del pasado²⁰. Del mismo modo, a través de la contextualización de los detalles de interés musicológico que ofrecen las relaciones es posible obtener información acerca del impacto de la música sobre los presentes en las ceremonias urbanas.

¹⁶ MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «Música para los reconciliados: Music, Emotion, and Inquisitorial Autos de fe in Early-Modern Hispanic Cities». *Music and Letters*, XCVIII, 2 (2017), pp. 175-203.

¹⁷ CHRISTIAN, William A. Jr. «Llanto religioso provocado en España en la Edad Moderna». *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*. María Tausiet y James S. Amelang (eds.). Madrid, Abada, 2009, p. 144.

¹⁸ BOSWORTH, David A. «Weeping in the Psalms». *Vetus Testamentum*, 62 (2013), p. 26; NALLE, Sara T. «Self Correction and Social Change in the Spanish Counter Reformation». *Religion and the Early Modern State: Views from China, Russia, and the West*. James D. Tracy (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 302-323.

¹⁹ KNIGHTON, Tess. «Relating History: Music and Meaning in the relaciones of the Canonization of St Raymond Penyafort». *Música e História: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*. Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo (coords.). Lisboa, Colibri/CESEM, 2017, pp. 27-52.

²⁰ Véase, por ejemplo, HAMILAKIS, Yannis. *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013. Para una edición española, véase *Arqueología y los sentidos. Experiencia, memoria, y afecto*. Nekbet Corpas Cívicos (trad.). Madrid, JAS Arqueología, 2015.

Así, Jordi Raventós Freixa, en su tesis doctoral sobre las entradas reales en Barcelona²¹, dedica una sección a la recepción de estos eventos y, los días 24 y 31 de enero de 2019, se celebró en el Museu d'Història de Barcelona un seminario sobre las entradas reales en esa ciudad entre 1500 y 1700, titulado «Entrades reials a Barcelona, 1500-1700» y coordinado por Tess Knighton y Alfredo Chamorro, que se dividió en dos secciones dedicadas, respectivamente, al impacto político y al impacto sociocultural. Las ponencias de esta última sección, pronunciadas por Tess Knighton, María Ángeles Pérez Samper y Jordi Raventós Freixa, se centraron en la recepción de la entrada real, utilizando la historia de las emociones como perspectiva y prestando especial atención al aspecto sensorial. Por ejemplo, Tess Knighton, en una ponencia titulada «Les entrades reials a Barcelona i la història de les emocions», analizó las relaciones y descripciones de las entradas en Barcelona de Carlos V en 1519 y Felipe II en 1564 y 1585 en cuanto a la introducción de conceptos como el de «sentir», relacionados a la vez con los sentidos y los sentimientos.

Las ceremonias y fiestas urbanas servían para reafirmar el poder de la Iglesia, la monarquía y las instituciones eclesiásticas y políticas locales, algo que se acentuó tras el Concilio de Trento. No solo era necesario llevar a cabo la celebración, sino también plasmar lo efímero del ceremonial en un relato escrito o relación, sufragada generalmente por los organizadores del evento, que propagara su mensaje en el espacio y en el tiempo –se trata de un fenómeno análogo al que se produce en la actualidad con las redes sociales²²–. Las relaciones buscaban la misma exhibición de autoridad y poder, en la que la música desempeñaba un papel esencial. La música vocal e instrumental, eclesiástica y civil, y otros componentes sonoros, como repiques de campanas y estallidos de cohetes, eran elementos esenciales del ceremonial urbano, puesto que se utilizaban para atraer al público al evento y producirle una emoción que lo convirtiera en partícipe de este e incrementara su devoción hacia Dios y hacia el Rey²³. Las relaciones ofrecen evidencia de que la música se utilizaba también para simbolizar tanto el poder divino –a través de música vocal que emulaba el coro celestial–, como la autoridad eclesiástica y la unidad política –mediante música instrumental de carácter heráldico–.

²¹ RAVENTÓS FREIXA, Jordi. *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (segles XV-XVIII)*. Tesis doctoral. Universitat de Girona, 2006 <<http://hdl.handle.net/10803/7843>> [consulta 24-08-2019]. Una tesis posterior sobre las entradas reales en Barcelona en cuanto al ceremonial se ha realizado en el campo de la historia general; véase CHAMORRO, Alfredo. *Ceremonial monárquico y rituales cívicos. Las visitas reales a Barcelona desde el siglo XV hasta el XVII*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2013 <<http://hdl.handle.net/10803/130018>> [consulta 24-08-2019].

²² Acerca de las relaciones de sucesos como fuente, véanse, por ejemplo, PENA SUEIRO, Nieves. «Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos». *Pliegos de Bibliofilia*, 13 (2001), pp. 42-66; GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz; et al. (eds.). *Las relaciones de sucesos en España 1500-1750: Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996.

²³ KNIGHTON, Tess; y MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «The Soundscape of the Ceremonies Held for the Beatification of St Teresa of Ávila in the Crown of Aragon, 1614». *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 6 (2015), pp. 225-250; MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «Music in the Poetry Competition Held in Girona, 1622» / «La música en el certamen poético celebrado en Girona en diciembre de 1622». *Quadrivium. Revista Digital de Musicología*, 7 (2016) <<http://avamus.org/es/quadrivium-2/>> [consulta 24-08-2019].

Cabe preguntarse si la unión de Castilla y Aragón y la necesidad de los Austrias mayores de proyectar una imagen de poder en sus vastos dominios tuvieron como consecuencia en los territorios de la Corona de Aragón un mayor uso de la música como símbolo de autoridad y prestigio, por parte del Rey, los virreyes y gobernadores, la nobleza y la Iglesia, que afectó a la experiencia musical de la ciudadanía²⁴. Por ejemplo, en el Virreinato de Nápoles los dirigentes políticos debieron preocuparse por construir una imagen de poder y esta fue seguramente una de las razones de que la ciudad funcionara como uno de los centros culturales y musicales más importantes de Europa²⁵. Del mismo modo, la música podía experimentarse como una forma de dar identidad a una determinada demarcación territorial, como una manera de distinguirse, en un momento de integración dinástica y cultural en la monarquía hispánica.

La música se utilizaba para ensalzar la categoría de un espacio o exhibir la grandeza de una determinada ciudad. Esto se aprecia, por ejemplo, en la importancia que las instituciones eclesiásticas mayores y menores, universidades, instituciones políticas y casas privadas daban a la música para solemnizar las festividades realizadas en los centros urbanos con motivo de procesiones y otras manifestaciones públicas de religiosidad, haciendo a la vez ostentación del poder institucional²⁶. Incluso los conventos de monjas tenían diferentes estrategias para contribuir, a pesar de las limitaciones espaciales y la clausura, a la experiencia sonora de la ciudadanía²⁷. Utilizaban el sonido no solo para exteriorizar la alegría y transmitir valores religiosos, sino también para desmarcarse en el ámbito urbano a través del sonido y focalizar la atención en el rango de su institución dentro de la jerarquía municipal. En este sentido, Pilar Ramos ha estudiado el papel de la música como medio de autorrepresentación en el contexto festivo de las procesiones del Corpus de la Edad Moderna, con referencias a las ciudades de la Corona de Aragón en el periodo que nos ocupa²⁸. En las relaciones de sucesos y crónicas

²⁴ Sobre el uso del ceremonial para la representación de poder en la Corona de Aragón, en particular por parte de la Inquisición, véase CHAMORRO, Alfredo. «La representación del poder en la Corona de Aragón: El encaje de la Inquisición en los ceremoniales cívicos (siglos XVI y XVII)». *Poder, sociedad, religión y tolerancia en el mundo hispánico, de Fernando el Católico al siglo XVIII*. Eliseo Serrano Martín y Jesús Gascón Pérez (eds.). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 441-456.

²⁵ ATLAS, Allan. *Music at the Aragonese Court of Naples*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008 [1985], p. 34.

²⁶ MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «Música y paisaje sonoro en las fiestas de beatificación de Santa Teresa en 1614». *Santa Teresa o la llama permanente. Estudios históricos, artísticos y literarios*. Esther Borrego y Jaime Olmedo (dirs.). Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2017, pp. 109-126; y MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «La música en el ceremonial jesuita: Granada y las fiestas de beatificación de Ignacio de Loyola, 1610». *Poder, identidades e imágenes de la ciudad: Música y libros de ceremonial religioso en España (siglos XVI-XIX)*. María José de la Torre Molina y Alicia Carmen Marchant Rivera (coords.). Madrid, Síntesis, 2019, pp. 149-184.

²⁷ MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «Música, conventos y festividades de beatificación en el mundo hispánico en torno a 1600». *A la luz de Roma: Santos y santidad en el Barroco iberoamericano*. José J. García Bernal, Paolo Broglio y Fernando García Quiles (eds.). Roma, Università degli Studi Roma Tre – Universidad de Sevilla, [en prensa, 2020].

²⁸ RAMOS LÓPEZ, Pilar. «Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España moderna». *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*. Miguel Ángel Marín López, Andrea Bombi y Juan José Carreras López (coords.). Valencia, Universitat de València, 2005, pp. 243-254.

se aprecia una cierta rivalidad entre ciudades que se expresa a través de la mucha o la poca música con la que se solemnizaba una ceremonia.

El reto de los estudios comparativos: el concepto de red, herramientas digitales y difusión social

En el periodo que nos ocupa, la ciudad funcionaba como núcleo identitario y resulta arduo metodológicamente el análisis de conexiones e intercambios musicales no solo entre centros urbanos sino también dentro de una misma ciudad. Normalmente se ha estudiado por separado cada ciudad como centro de actividad musical; así, en la *Historia de la música catalana, valenciana i balear*, Escalas dedica diferentes apartados a Barcelona, Tarragona, Girona, Lleida, Valencia y Baleares²⁹. No obstante, a través de inventarios y bases de datos, pueden encontrarse relaciones entre las fuentes musicales dispersas en las catedrales de lugares como Barcelona, Girona, Vic, Lleida, Seu d'Urgell, Taragona, Valencia, Tortosa o Mallorca. Por ejemplo, la base de datos de *Libros de Polifonía Hispánica*, creada bajo la dirección de Emilio Ros-Fábregas, permite detectar relaciones entre fuentes musicales dispersas en distintas ciudades de la Corona de Aragón³⁰. En el ámbito bibliográfico, el proyecto «Mapping Manuscript Migrations», que se está desarrollando entre 2016 y 2019, utiliza la tecnología para enlazar cientos de miles de registros procedentes de diferentes bases de datos con el fin de determinar la historia y procedencia de miles de manuscritos medievales y renacentistas, lo que permitirá trazar el movimiento geográfico de estas fuentes a lo largo de los siglos³¹. En el trabajo de Pedro Calahorra acerca de la historia de la música en Aragón se dedica una parte a los siglos XVI y XVII, que se organiza en tres apartados dedicados a ministriles, capillas de música, y organistas, organeros y órganos, respectivamente³². Aunque se centra sobre todo en Zaragoza, al tomar a personas –profesionales de la música– como foco, este libro permite vislumbrar conexiones personales e institucionales a través de la música que requieren análisis en profundidad.

La identificación de vínculos musicales entre centros urbanos de la Corona de Aragón podría ayudar a entender mejor la experiencia musical de la ciudadanía y a determinar si había características comunes y diferencias a este respecto. El concepto de

²⁹ ESCALAS, R. «El Renaixement»..., pp. 195-232.

³⁰ ROS-FÁBREGAS, Emilio (ed.). *Books of Hispanic Polyphony* <<https://hispanicpolyphony.eu/home>> [consulta 24-08-2019].

³¹ Este proyecto está liderado por Toby Burrows, University of Oxford (Reino Unido); Eero Hyvönen, Aalto University (Finlandia); Lynn Ransom, University of Pennsylvania (Estados Unidos); y Hanno Wijsman, Institut de recherche et d'histoire des textes (Francia). El proyecto en su conjunto está financiado por el «Digging into Data Challenge» de la «Trans-Atlantic Platform». Véase <<http://mappingmanuscriptmigrations.org>> [consulta 24-08-2019].

³² CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro. *Historia de la música en Aragón: (siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 51-150. Véase también su trabajo *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977.

red, entendido como un «conjunto de elementos organizados para determinado fin», en este caso, para la circulación de música, músicos e ideas y discursos musicales, puede resultar particularmente útil en este sentido³³. Esta aproximación no solo permite estudiar la música en su contexto sociocultural, sino también comprender el papel que desempeñaba la música en una determinada sociedad del pasado y, por tanto, acercarse indirectamente a la experiencia musical de la ciudadanía.

Estoy trabajando el concepto de red en una monografía en proceso sobre mujeres en espacios conventuales y las redes musicales de la Barcelona de la temprana Edad Moderna. Al menos diecisiete conventos femeninos estaban activos en la Barcelona del siglo XVI, un periodo que a menudo ha pasado inadvertido en la bibliografía. Algunos de estos conventos tenían emplazamientos muy céntricos, cerca de los principales focos de actividad musical en Barcelona, y funcionaban como puntos de encuentro entre monjas y mujeres seglares³⁴. A través de diferentes estudios de caso y el análisis de una variedad de documentos de archivo, he estudiado el modo en que los conventos de Barcelona funcionaban como centros de actividad cultural relacionados con la vida económica de su entorno urbano y formaban parte de las redes musicales que operaban dentro y fuera de la ciudad, y la manera en que mujeres pertenecientes a un amplio espectro socioeconómico contribuían a la vida musical utilizando los espacios conventuales. Así, la contratación de cantores, instrumentistas, copistas y organeros era solo una parte de la red musical que propiciaba la intersección entre los conventos y la ciudadanía, y también el contacto entre instituciones musicales tanto religiosas como civiles, formando redes. Mi objetivo último es comprender el rol de la música en la sociedad barcelonesa del siglo XVI y cómo la experimentaban los ciudadanos.

El estudio de los conventos femeninos como espacios integrados en redes musicales de una ciudad de la Corona de Aragón muestra que la música no solo se consideraba un producto comercial, que involucraba a personas –como compositores, cantores, instrumentistas, organeros, copistas e impresores– y artefactos materiales –como instrumentos musicales, música escrita y libros sobre música–. Las razones del papel tan intrínseco que desempeñaban las instituciones religiosas en la vida musical local y en las redes musicales derivan del valor atribuido a la música como símbolo de poder y, sobre todo, como una vía de enlace entre lo terrenal y lo celestial³⁵.

³³ FUHSE, Jan. «The Meaning Structure of Social Networks». *Sociological Theory*, 27 (2009), pp. 51-73. Véase también ATTALI, Jacques. *Noise: The Political Economy of Music*. Brian Massumi (trad.). Manchester, Manchester University Press, 1985 [1977].

³⁴ Véase, por ejemplo, el caso del monasterio de Santa Maria de Jonquieres, perteneciente a la Orden de Santiago: MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «La vida musical en el monasterio de Santa Maria de Jonquieres en los siglos XVI y XVII: Agraïda y Eugènia Grimau». *Revista Catalana de Musicologia*, 8 (2015), pp. 37-79; y MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «Controverses liturgiques et musicales au convent Santa Maria de Jonquieres de Barcelone: réformes et résistances de la première modernité». *Réalités et fictions de la musique religieuse à l'époque moderne. Essais d'analyse des discours*. Thierry Favier y Sophie Hache (dirs.). Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, pp. 273-287.

³⁵ TOMLINSON, Gary. *Music in Renaissance Magic. Toward a Historiography of Others*. Chicago y Londres, The Chicago University Press, 1993; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *Musica caelestis. Reflexions sobre música i símbol*. Tarragona, Arola, 2012.

Corporaciones como cofradías y gremios e instituciones como la Universidad fundaban misas y oficios con música en las instituciones eclesiásticas para celebrar, por ejemplo, las festividades de sus santos patronos. Como ha investigado Tess Knighton para el caso de Barcelona, los testamentos de un amplio espectro de individuos reflejan que las misas *post mortem* se consideraban una manera eficiente de aliviar el sufrimiento del alma y aligerar su paso por el Purgatorio³⁶. En otras palabras, una de las razones del importante papel que desempeñaban iglesias, monasterios y conventos como instituciones musicales se relaciona sin duda con esta experiencia de la música como un medio para alcanzar el cielo.

En el caso de los conventos de monjas esto también tiene un componente de género, puesto que las voces incorpóreas de las monjas, que cantaban sin ser vistas, se identificaban en mayor medida con las voces celestiales de los ángeles³⁷. El siguiente fragmento, tomado de una crónica del convento dominico de Santa María Magdalena de Valencia, fundado en el siglo XIII y localizado hasta la desamortización de Mendizábal en la actual Plaza del Mercado, ejemplifica la relación de los conventos con su entorno social a través de la música y también la vinculación del canto de las monjas con el mundo celestial:

[...] dispuso la venerable Priora [Catarina de Castro] se solemnizasse la festividad del Santissimo Sacramento con gran magnificencia; y una Procession lucidissima con el mayor concurso de Religiosos, y Nobleza. [...] En obsequios de Maria Santissima à quien sobre venerar Madre de la Religion de Predicadores, reconocia peculiar suya, dispuso todos los Sabados se cantasse una Salve solemnissima, en su Capilla, y ante la Santa Imagen de la Virgen de la Consolacion con mucha Musica. Entonavala el Confessor, y assistido de gran numero de vezinos, que concurrían de todo el barrio con velas en las manos, protestativas de los incendios de su devocion, se encaminavan à la Capilla de Nuestra Señora resonando las voces en el Coro, emulas de los acentos con que alaban sus prerrogativas los Angeles en el Cielo [...] y assi era el Convento un Cielo, donde no avia Estrella, que no brillasse con gran fervor, y luz copiosa³⁸.

Catarina de Castro, priora de este convento desde 1594, ordenó, por tanto, que cada sábado se cantase una Salve «solemnísima» en la capilla de Nuestra Señora «con mucha música». A este evento concurrían los vecinos del barrio con velas, mientras que desde el coro sonaban las voces de las monjas, según el cronista, emulando a los ángeles, de modo que incluso se identifica al convento con el cielo. Aunque el historiador Emilio

³⁶ KNIGHTON, Tess. «Music for the Soul: Death and Piety in Sixteenth-Century Barcelona». *Listening to Early Modern Catholicism*. Daniele V. Filippi (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 233-258.

³⁷ KNIGHTON, Tess. «Voces angélicas, voces femeninas: música y espiritualidad en la época de Santa Teresa de Jesús (1515-1582)». *Santa Teresa o la llama permanente. Estudios históricos, artísticos y literarios en el V centenario del nacimiento de la Santa (1515-2015)*. Esther Borrego y Jaime Olmedo (eds.). Madrid, Centro de Estudios Europa, 2017, pp. 57-70.

³⁸ BEAUMONT DE NAVARRA, Vicente. *Compendio historico del Real Convento de Santa Maria Madalena, de Religiosas del Gran Patriarca Santo Domingo de la Ciudad de Valencia*. Valencia, Juan Gonçalez, 1725, p. 110.

Callado Estela publicó en 2014 una monografía sobre el convento de Santa María Magdalena, su papel en la vida musical de Valencia durante sus seis siglos de existencia está –hasta donde sé– por investigar³⁹.

El capítulo más dificultoso de la monografía sobre los conventos barceloneses en la que estoy trabajando es el último, ya que supone analizar redes musicales y litúrgicas que conectan Barcelona con otras ciudades europeas y también con el Nuevo Mundo. Por ejemplo, las órdenes religiosas propiciaban redes musicales nacionales e internacionales en las que participaban los espacios conventuales. La dispersión de la información sobre estas otras ciudades dificulta y hace muy laborioso el desarrollo de una aproximación comparativa. Los intercambios musicales entre ciudades de la Corona de Aragón y Castilla constituyen una línea de investigación por explorar. Por ejemplo, las «gaitillas» traídas de Barcelona que contrató Ana de Mendoza, Princesa de Éboli (1540-1592) para que tocasen en una procesión en Pastrana causaron sensación en Castilla:

Quando habia falta de agua se hacian procesiones de disciplinantes por una calle, y por otra ivan danzas con las gaitillas de Barcelona que [Ana de Mendoza] ha hecho venir alli, de manera que acaescia encontrarse lo uno con lo otro⁴⁰.

Ana de Mendoza podría haber conocido los instrumentos musicales catalanes a través de su padre, Diego Hurtado de Mendoza (m. 1578), que había sido gobernador de Aragón desde 1555 y después de Cataluña entre 1564 y 1571. Otro ejemplo es la corte napolitana, que funcionó como conexión entre el mundo ibérico y el resto de Europa con respeto a la música⁴¹, y en cuanto a modelos de conducta para la nobleza femenina: se ha argumentado que las napolitanas (muchas de origen ibérico) fueron tomadas como modelo por otras nobles italianas⁴². Dinko Fabris, en su edición de la obra vocal de Fabrizio Dentice y su estudio sobre la música en Nápoles en tiempos de Felipe II, recoge otro ejemplo. En 1559, para las festividades asociadas a las nupcias del rey con Isabel de Valois llegó a Madrid «una tropa de virtuosos napolitanos, que se obligaron a tocar para S. Majestad todos los días madrigales y *villanelle* nuevas, jamás escuchados, durante

³⁹ CALLADO ESTELA, Emilio. *Mujeres en clausura. El convento de Santa María Magdalena de Valencia*. Valencia, Universitat de València, 2014.

⁴⁰ Carta de Pedro Núñez de Toledo a Mateo Vázquez, 7 de julio de 1581. Colección de manuscritos del Conde de Valencia de Don Juan, citado en: MURO, Gaspar. *Vida de la princesa de Éboli*. Madrid, Librería de don Mariano Murillo, 1877, p. 147. Véase MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «Pushing Boundaries: Women, Sounding Spaces, and Moral Discourse in Early Modern Spain Through the Experience of Ana de Mendoza, Princess of Eboli (1540-92)». *Early Modern Women Journal*, XIII, 1 (2018), pp. 5-29.

⁴¹ KNIGHTON, Tess. «Isabel of Castile and Her Music Books: Franco-Flemish Song in Fifteenth-Century Spain». *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*. Barbara F. Weissberger (ed.). Woodbridge, Tamesis, 2008, p. 49, indica que el cancionero polifónico del siglo XV conservado en El Escorial (Ms. IV.a.24) «refleja la importancia de la conexión napolitana para la difusión del repertorio internacional de canciones hacia la península ibérica».

⁴² EDELSTEIN, Bruce L. «Nobildonne napoletane e committenza: Eleonora d'Aragona ed Eleonora di Toledo a confronto». *Quaderni Storici*, CIV, 2 (2000), pp. 295-330.

todo un mes, y así lo hicieron, con varios y diversos instrumentos»⁴³. Cabe preguntarse cuál fue la experiencia musical de los madrileños en este episodio.

El establecimiento de diferencias y semejanzas entre los distintos centros urbanos de la Corona de Aragón en el siglo XVI con respecto a la experiencia musical de la ciudadanía es uno de los aspectos más difíciles de investigar desde la perspectiva musicológica. El uso de herramientas digitales para la compilación y análisis de datos que forman parte de las humanidades digitales podría ayudar a desarrollar una aproximación comparativa entre centros urbanos de la Corona de Aragón con respecto a sonidos y espacios. El objetivo último de esta aproximación sería la identificación de posibles características comunes dentro de la Corona de Aragón que se diferencien de las identificadas en otros lugares, y también de relaciones e intercambios de la Corona de Aragón con otras entidades políticas.

La cartografía digital es una importante herramienta en proyectos relacionados con la cultura urbana y tiene una utilidad clara para la musicología. Mi experiencia con tecnología de geolocalización comenzó en 2017, en la Library of Congress en Washington D.C.; la tecnología ESRI y la creación de aplicaciones como StoryMap facilitan la presentación de itinerarios musicales y la conexión de lugares con sonidos, imágenes y bases de datos⁴⁴. Esta tecnología puede ser útil para geolocalizar eventos sonoros del pasado en una misma ciudad. Por ejemplo, me ha sido posible crear, a modo de experimento, una aplicación de libre acceso que presenta la localización de los conventos activos en la Barcelona del siglo XVI en el plano actual de la ciudad, conectando cada institución con documentos de archivo de interés musical, y que podría desarrollarse en un futuro conectando diferentes centros urbanos (Figura 2). La interconexión entre centros urbanos a través de la geolocalización de eventos musicales es una línea de investigación que se está desarrollando en el marco del proyecto de Juan Ruiz Jiménez *Paisajes sonoros históricos (c.1200-c.1800)*⁴⁵. Revistas especializadas en geo-información,

⁴³ CERVIO, Vincenzo. *Il Trinciante*. Roma, Gabia, 1593, fol. 56r. Citado en: FABRIS, Dinko. *Da Napoli a Parma: itinerari d'un musicista aristocratico. Opera vocali di Fabrizio Dentice, 1530-ca.1580*. Roma y Milán, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1998, p. 42: «Capitorno in quel tempo in Madrid una muta di virtuosi Napoletani, che si obligarno far sentiré a S. Maestà ogni giorno madrigali, & vilanelle noue non più vdite per vno mese di lungo, & cosi fecero, con varij & diuersi instrumenti, che correua tutto il populo per udirli, tanto era allegrissima, & dolcissima la loro música & li furno fatti de molti ricchi doni da S. Maestà Catholica, & si partirno lieti & contenti».

⁴⁴ Véase, por ejemplo, «Alan Lomax's journey across Spain (1952-53)», aplicación online (StoryMap) de libre acceso en <<http://arcg.is/2x1K6u0>> en la que presento el itinerario del etnomusicólogo norteamericano Alan Lomax por España grabando en cinta canciones folclóricas, y combinándolo con imágenes y documentos de la Colección Alan Lomax de la Library of Congress, así como con la base de datos <<http://musicatradicional.eu>>.

⁴⁵ RUIZ JIMÉNEZ, Juan; y LIZARÁN RUS, Ignacio. *Paisajes Sonoros Históricos / Historical Soundscapes*. Granada, Paisajes Sonoros Históricos, 2019 <<http://historicalsoundscapes.com>> [consulta 06-09-2019]. Hasta la fecha, la plataforma incluye 1002 eventos y cinco itinerarios autoguiados. Sobre este proyecto, véase RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Historical Soundscapes (c.1200-c.1800): An On-line Digital Platform». *Hearing the City in Early Modern Europe...*, pp. 355-371.

como *ISPRS International Journal of Geo-Information*, están crecientemente incluyendo temas humanísticos y proyectos en el ámbito de las humanidades digitales⁴⁶.



FIGURA 2. «Urban Convents and Music Networks in Early Modern Barcelona», aplicación online (StoryMap) en construcción que presenta la ubicación de diecisiete conventos de monjas activos en la Barcelona del siglo XVI, combinando cada emplazamiento con imágenes.

Como investigadora, me he beneficiado del trabajo de transformación de mi investigación en datos digitales, ya que esto me ha permitido analizar, comparar e interpretar información. Al mismo tiempo, pienso que la accesibilidad de los resultados de la investigación en formatos audiovisuales, que faciliten las búsquedas y la interactividad a través de bases de datos y aplicaciones de geolocalización, permite a los investigadores desarrollar estudios comparativos y a una audiencia más amplia, fuera del ámbito puramente académico, acceder a los resultados de la investigación, incrementando así su impacto sociológico.

La aproximación a la experiencia musical de la ciudadanía a través de fuentes como novelas, crónicas y relaciones de sucesos, la perspectiva de la historia de las emociones y el análisis de redes de distribución de música, músicos y discursos musicales permite estudiar cada centro urbano en un contexto estético y cultural más amplio y determinar cuáles eran las funciones de la música en la vida cotidiana y, en definitiva, el lugar ocupado por la música en las mentalidades de una época. Así, para el periodo de reinado de los Austrias mayores, esta aproximación muestra la estrecha relación entre experiencia musical, sociedad urbana y cultura popular, ya que la experiencia musical de la ciudadanía se relacionaba con el concepto de música como símbolo de poder político y

⁴⁶ Por ejemplo, en 2019 se ha publicado la convocatoria para la presentación de artículos para ser incluidos en un número especial de la revista titulado «Historical GIS and Digital Humanities».

estatus social y como un medio para alcanzar el cielo en conexión con la religiosidad popular. Quizás la organización virreinal y la necesidad del monarca de proyectar una imagen de poder tuvo como consecuencia un mayor uso de la música como símbolo de autoridad y prestigio que afectó a la experiencia musical de la ciudadanía.

El concepto de red y el uso de herramientas digitales son, en mi opinión, esenciales en el desarrollo de estudios comparativos entre espacios urbanos de dentro y de fuera de la Corona de Aragón con respecto a la experiencia musical urbana. La conservación de fuentes inevitablemente determinará la selección de centros urbanos a comparar y los documentos conservados formarán un tipo de *patchwork* desde un punto de vista geográfico, con algunos huecos cronológicos y elementos variables. Sin embargo, quizás esta selección «obligada» pueda servir como un punto de partida útil para comprender la experiencia musical de la ciudadanía en los centros urbanos de la Corona de Aragón, que podrá enriquecerse progresivamente con más material.

EL PATRONATGE MUSICAL ECLESIASTIC A CATALUNYA EN EL MARC DELS REGNES DE LA CORONA CATALANO-ARAGONESA

Josep Maria GREGORI I CIFRÉ
Universitat Autònoma de Barcelona

Amb la desaparició del patronatge reial dels regnes de la Corona Catalano-Aragonesa¹, a partir del traspàs de Ferran II, el mecenatge civil va romandre a les mans exclusives de l'alta noblesa catalana i valenciana. Aquest fou el cas de les capelles que en el decurs dels segles XV i XVI van mantenir l'Infant Enric d'Empúries, nebot d'Alfons el Magnànim, i les famílies Requesens i Cardona a Catalunya; mentre la ciutat del Túria, acolliria la cort ducal de Ferran d'Aragó al Palau del Real, entre 1526 i 1554.

El dia que hom exhumi en profunditat la documentació de les grans famílies de la noblesa catalana, penso sobretot en el fons dels Cardona –amb el del comtat d'Empúries inclòs–, conservat a l'Archivo Ducal de Medinaceli, i en el dels Requesens, integrat dins del fons del Palau-Requesens de l'Arxiu Nacional de Catalunya, es podrà conèixer el paper del mecenatge musical que exerciren aquestes antigues famílies nobiliàries dins la Catalunya del Renaixement.

La desaparició de la vida cortesana del Principat i el discret mecenatge de la noblesa, va fer que el patronatge eclesiàstic esdevingués una alternativa estable per als cantors de la reialesa i la noblesa catalanes, alguns dels quals, per bé que fruíren de prebendes eclesiàstiques sota l'empara reial, van exercir els magisteris de les grans catedrals. Aquest fou el cas dels cantors Guillem Molins Despuig, Esteve Estarramats, Mateu Ferrer, Bartomeu Rovira, Pere Joan Aldomar, Antoni Marlet i l'organista Gabriel Terrassa, actius a les catedrals de Barcelona, Tarragona i Girona durant els regnats dels darrers monarques de la Corona Catalano-Aragonesa².

¹ La locució «Corona d'Aragó» ha estat considerada inadequada per descriure la realitat política i sociocultural dels antics regnes de Catalunya, València i Aragó. Cf. PARELLADA I CARDELLACH, Caius. «Corona d'Aragó», *denominació impròpia de l'estat català medieval*. Barcelona, Rafael Dalmau, 2008; i, també, SERRA I PUIG, Eva. «Les Corts dels regnes. La legislació de Corts dels anys de Ferran II: una aproximació comparativa dels regnes de la Corona Catalanoaragonesa». *Ferran II i la Corona d'Aragó*. Ernest Belenguer i Cebrià (ed.). Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2018, p. 339-364.

² GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Músics de la capella reial catalano-aragonesa de Joan II i de Ferran II a la catedral de Barcelona (1458-1514)». *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, III (1995), p. 19-27.

I. Tipologia de les capelles eclesiàstiques

A l'hora d'identificar les tipologies de les capelles es perfilen diversos models, en funció dels recursos econòmics dels seus respectius centres eclesiàstics:

1. Les capelles catedralícies. Eren capelles amb duplicitat de magisteris (cant i orgue), dotades amb escolanies d'entre 4 a 8 escolans cantors, una cantoria formada per d'entre 4 i 8 cantors amb dotacions beneficials, i que comptaven amb participació de cobles externes per a les celebracions de major solemnitat.
2. Les capelles de les grans basíliques urbanes (Santa Maria del Mar o Santa Maria del Pi a Barcelona, o l'antiga col·legiata de Sant Feliu a Girona). Eren capelles que també tenien duplicitat de magisteris (cant i orgue), i que, emmirallades en les de les catedrals, tractaven de mantenir un nombre d'efectius (d'escolans i cantors) el més proper a aquelles.
3. Les capelles parroquials de les grans ciutats i dels temples parroquials de les capitals comarcals més poblades de la geografia catalana, les quals comptaven amb una comunitat de preveres amb suficients recursos per mantenir de forma separada els càrrecs de mestre de cant i organista. Aquest model de capella, comptava amb una escolania (de 4 escolans), dues capellanies amb dos beneficis per a dos cantors adults (habitualment Contralt i Tenor) i un baixonista, que, amb el seu instrument, interpretava la part de Baix de la polifonia. A aquestes capelles s'hi sumaven les cobles externes de ministrers, les quals eren llogades, o contractades, pels consistoris per la seva polivalència a l'hora d'acompanyar tant les actuacions que la capella feia al temple, amb motiu de les principals celebracions de l'any (Nadal, Corpus i festivitats dels sants patrons de la vila), com les intervencions que feia a les celebracions populars (festes majors), acompanyant la interpretació de comèdies i amenitzant balls i saraus a l'aire lliure.
4. La darrera tipologia correspon a temples de viles amb suficients recursos econòmics per mantenir una plaça d'organista-mestre de cant, exercida per un únic titular, el qual també assumia les funcions de cabiscol, o conductor del cant pla de la comunitat de preveres, i que podia comptar amb un reduït nombre d'escolans (entre 2 i 4). Sovint, i a mesura que les dotacions econòmiques augmentaven amb el pas dels anys, aquest model de mínims podia créixer amb algunes dotacions beneficials per un o dos cantors i un baixonista, i apropar-se a la tipologia que la precedeix.

El model de les capelles catedralícies i de les grans basíliques urbanes

Els models de les capelles catedralícies, tot i que eren molt semblants entre elles, depenien dels respectius contextos administratius i socioeconòmics que vetllaven pel manteniment de les catedrals i de les seves necessitats culturals.

Les capelles de les catedrals trobaven en el mestre de cant el responsable i el coordinador dels elements que la integraven: escolans, cantors, ministrers i organista. El mestre era el responsable dels serveis musicals de la catedral i, per tant, havia de tenir cura del nivell musical dels membres de la capella i vetllar per la qualitat compositiva i interpretativa del repertori eclesiàstic. Ell mateix també era el responsable de posar al dia els cantorals de cant pla i de nodrir el repertori musical amb obres de composició pròpia i, si es donava el cas, noves adquisicions, per tal de solemnitzar amb el màxim compliment les celebracions del calendari litúrgic de les respectives Seus.

En el context de les catedrals catalanes, les capelles estaven formades pels escolans cantors, instruïts en la polifonia de «cant d'orgue» i en el contrapunt, que acostumaven a ser quatre; un nombre de cantors que oscil·lava ordinàriament entre quatre i vuit, i que hom ampliava amb més o menys estabilitat d'acord amb la dotació econòmica dels beneficis eclesiàstics que cada seu adscribia a la cantoria; les cobles de ministrers, externes i de composició variable, que se solien llogar per donar major lluïment a determinades festivitats; l'organista i el propi mestre de capella.

Les capelles catedralícies estaven en possessió d'uns drets de preeminència respecte a la resta d'institucions eclesiàstiques pel que feia a les actuacions musicals en els temples de cada ciutat. Aquells drets els permetien d'actuar en les celebracions litúrgiques de les festivitats que organitzaven les diferents confraries i ordes religiosos de la ciutat, així com en les professions de nous religiosos, primeres misses o misses noves, i oficis de difunts. D'aquí que les capelles de les catedrals sovintegessin, al llarg de l'any litúrgic, els escenaris eclesiàstics dels convents i monestirs de les seves ciutats, ocupant un protagonisme rellevant en les processons que marcaven els calendaris litúrgics i festius de cada ciutat.

Per la seva banda, les capelles de les grans basíliques urbanes rivalitzen amb els drets consuetudinaris de preeminència que feien valer les seves catedrals i tractaven d'obtenir el seu reconeixement jurídic per actuar fora dels seus temples sense dependre de l'autorització de la catedral. A Barcelona, les disputes entre la Catedral i Santa Maria del Mar durant la segona meitat del segle XVI, van fer córrer molta tinta fins arribar a pleitejar els seus interessos davant la cúria romana. El cas del Mar era també el de la resta de les basíliques de la ciutat –Santa Maria del Pi, Sants Just i Pastor o l'església de Sant Miquel, la parròquia dels consellers de la ciutat–, les quals tot i aconseguir el reconeixement jurídic de les seves capelles, veien limitades les seves actuacions a

l'estricta marc dels seus temples³. En el cas de Girona, les prerrogatives de la Seu sovint entraven en litigi amb les actuacions de Sant Feliu quan la seva capella pretenia fer-ho fora de la col·legiata⁴, mentre la de la catedral podia actuar en els escenaris eclesiàstics dels convents i monestirs de la ciutat, i fins i tot a la mateixa col·legiata de Sant Feliu⁵. A Tarragona, a mitjan segle XVI, el Capítol disposava «que ningú de qualsevol condició pugui cantar cant d'orgue en la Seu ni fora de aquesta sense que no y sia lo mestre de cant del Reverent Capítol»⁶.

El mestre de cant: perfil i servituds

Tot i que des de mitjan segle XIV les catedrals catalanes disposaven, d'un *magister cantus*, descendent del *caput scholae* o cabiscol, a mitjan segle XV es comencen a localitzar deliberacions capitulars que deixen constància de la voluntat d'instituir el magisteris de cant, amb una dotació per al manteniment d'un reduït nombre d'escolans cantors i sota la responsabilitat de la figura de l'anomenat mestre de cant.

En el camí que mena cap a la institució dels magisteris de cant, s'observa en diversos centres la seva convivència amb la figura d'un cantor entonador, que rep sovint el nom de «tenorista». La diversitat de les funcions musicals d'ambdues figures era evident: mentre el «tenorista» exercia d'entonador i conductor del cant pla del cor canonical —és a dir, assumint les funcions musicals que tradicionalment corresponien al *succentor*—, el mestre de cant tenia cura de la docència musical a les escoles de la Seu i del repertori polifònic que s'interpretava dins del culte catedralici⁷.

Les fundacions catedralícies de les primeres capelles anaven acompanyades d'una dotació econòmica que permetia el manteniment d'una escolania, habitualment formada per quatre escolans cantors, sota el càrrec i la dependència directa del mestre de cant, elegit per deliberació capitular. Es podria considerar que l'escolania era el nucli d'aquelles primeres capelles, a les quals s'hi sumaven els cantors beneficiats, de bona veu i destres en polifonia, sota les directrius del mestre de cant.

La capitulació de la catedral de Barcelona de 1484 amb Mateu Ferrer, explicitava que el mestre de cant havia de participar amb els escolans cantors als oficis matutins, missa, vespres i completes; responsabilitzar-se de l'aprenentatge musical de quatre escolans cantors, tenir cura de la seva instrucció doctrinal i moral, i finalment, vetllar pel seu manteniment material. Deu anys abans, el 12 d'abril de 1474, i sota l'impuls del

³ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «La controvertida preeminència musical de la Seu dins la Barcelona de la segona meitat del segle XVI». *Anuario Musical*, 46 (1991), p. 103-125.

⁴ CIVIL I CASTELLVÍ, Francesc. «Compositores y organistas gerundenses en el siglo XVII». *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XXI (1972-1973), p. 130-131.

⁵ PUJOL I COLL, Josep. «Quotidianitat i festa a la Girona del XVIII». *La música culta a les comarques gironines: Dels trobadors a l'electroacústica*. M. C. Pardo i M. Cuenca (ed.). Banyoles, CECB, 2015, p. 59-74.

⁶ ACCT, *Actes Capitulars*, 1539-1548, f. 25v. Resolució del juliol de 1540.

⁷ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Mateu Ferrer, tenorista i mestre de cant de la Seu de Barcelona (1477-1498)». *Recerca Musicològica*, III (1983), p. 7-37.

bisbe Joan Margarit, el Capítol de la catedral de Girona, havia instituït la fundació de l'escola de cant de la catedral amb un nombre d'entre 6 i 8 escolans⁸. Per la seva banda, el Capítol de la catedral de Tarragona instituïa el càrrec de mestre de cant entre els seus oficials el 7 d'octubre de 1477⁹.

Les capelles de cant de les catedrals es trobaven sota el patronatge dels seus respectius Capítols. Aquests, en la seva qualitat de propietaris absoluts, tenien capacitat per determinar les obligacions del seu titular, el sou que li pertocava i els seus canals de percepció, a través de les seves vies administratives internes. El Capítol tenia potestat per canviar qualsevol dels membres de la capella, des d'un cantor fins al propi mestre, així com punir econòmicament les accions dels seus membres que incomplissin els estatuts o la reglamentació establerta.

En el decurs del segle XVI els estatuts dels mestres de cant ja recullen, en forma de capitulacions, les obligacions musicals que havien d'assumir en fer-se càrrec del seus magisteri. Els primers estatuts del mestre de cant de la Seu de Barcelona daten de 1578; el document que els reglamenta consta de dotze clàusules, nou de les quals tracten aspectes relacionats amb la interpretació del cant pla (entonació, direcció, ajuda durant l'entonació dels cabiscols, distribució de les entonacions, cura dels llibres corals, girar full quan entonen els cabiscols...), mentre tres fan referència a la docència i, indirectament, a la pràctica de la polifonia al capdavant de la capella musical: dues vegades al dia, després de missa i completes, el mestre acomplia la funció docent d'ensenyar cant pla i «cant d'orgue» als escolans i als cantors beneficiats, a l'estança de l'escola de cant de la catedral. La comparativa entre els pactes dels anys 1483 i 1484 amb Mateu Ferrer i les obligacions reglamentades de Joan Borgunyó de 1578 i 1581, ofereix poques diferències substancials en aquest sentit.

Aquells primers reglaments d'obligacions dels mestres de cant del segle XVI derivaran en les futures ordinacions de l'època del Barroc. Un signe d'aquest recorregut històric l'ofereix el procés terminològic que condueix del «mestre de cant» inicial a la seva transformació en «mestre de capella» en el trànsit dels segles XVI al XVII, és a dir, a mesura que s'avançarà en la progressiva fixació de les plantilles de les capelles fins a l'absorció de les cobles de ministrers.

Aquest procés palesa les diferències terminològiques que es donen entre les catedrals hispàniques de la Corona Catalano-Aragonesa i les de la Corona Castellano-Lleonesa: mentre les primeres van fer ús del terme «mestre de cant» fins a principis del XVII, a les catedrals castellanones es fa palès el trànsit del «cantor» del XV i principis del XVI –León (1458), Àvila (1487), Sigüenza (1499), Palència i Burgos (1510)– al «maestro de capilla» a principis del segle XVI, sense fer ús o passar, en la majoria dels casos, pel

⁸ ACG, *Resolutiones*, 1473-1482, f. 19: «unum collegium viii / vel ad minus sex puerorum cum uno magistro cantus / qui instruit eos in cantum et moribus ad servitium / Dei et huius alme ecclesie [...]».

⁹ RAMON I VINYES, Salvador. «Canonges, Comensals i Beneficiats de la Seu de Tarragona». *Butlletí Arqueològic de la Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, época V, 21-22 (1999-2000), p. 351.

«maestro de canto». Així s'observa a les catedrals de Granada, Málaga, Oviedo (1517), Burgos (1521), Palencia (1524) o Sigüenza (1530), entre d'altres¹⁰.

Pel que fa a les condicions per accedir al magisteri de cant que solien demanar els Capítols, ben aviat va entrar en escena un factor sociològic que l'estament eclesiàstic començaria a reclamar i que afectaria l'estat civil dels seus mestres, al costat d'un ventall de requeriments de caràcter moral i social. Vegem pel cas els requeriments de la catedral de Barcelona dels anys 1578 i 1581:

- Ser «un home de bona edat», es a dir, comptar amb la maduresa suficient per poder i saber tractar de faisó correcte els escolans, i amb el sentit de la responsabilitat que li exigiria el governament del cor catedralici.
- Posseir la condició eclesiàstica, a fi d'evitar els múltiples problemes que generava l'elecció d'una persona laica, tant per l'adoctrinament i la formació religiosa dels escolans –la qual depenia exclusivament d'ell–, com per l'assumpció de les servituds annexes a la seva responsabilitat en el cant dels oficis litúrgics de la catedral. A partir del primer terç del segle XVI, l'Església tendirà, cada vegada més, a vincular l'exercici dels seus magisteris musicals a la recepció dels ordes religiosos, de tal manera que quan institucionalitzarà les oposicions, a partir del segle XVII, aquest fet esdevindrà un requisit gairebé ineludible.
- Ser una persona virtuosa «y de bona fama». Era força usual que el Capítol abans de procedir al nomenament d'un nou mestre –o també prèviament a l'acte de les oposicions en el seu cas– fes indagacions sobre el caràcter i els costums de l'aspirant.
- Ser «hàbil en cant y que tingue la veu bona per ha entonar los dies que li toque». És a dir, que fos un bon coneixedor tant del cant pla com de la composició polifònica, a més d'un excel·lent cantor (posseir la veu educada).
- Ensenyar cant pla i polifonia als escolans cantors, als beneficiats i a altres cantors de la ciutat. A la Seu de Barcelona ho feia en dues sessions diàries, després de Missa i de Completes, «cada volta una hora lo mancho». A la catedral de Tarragona als beneficiats que anaven a l'aula de música, situada a la capella de Santa Tecla, per aprendre cant pla i «cant d'orga» [sic] disposaven de «quatre mesos per abilitar-se per a que après y puguen entrar altres tants»¹¹.

¹⁰ Vegeu, entre d'altres, els primer treballs de ÁLVAREZ, J. M., «La polifonía y sus maestros en la catedral de León (siglos XV y XVI)». *Anuario Musical*, XIV (1959); LLORDEN, A. «Notes históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la catedral de Málaga (1498-1583)». *Anuario Musical*, XVI (1961); LÓPEZ CALO, J. *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada, 1963, vol. 1, p. 133-176; DURÁN, A., «La capilla de música de la catedral de Huesca». *Anuario Musical*, XIX (1966); MOLL, J. «El estatuto del maestro cantor de la catedral de Ávila del año 1487». *Anuario Musical*, XXII (1969); JAMBOU, L. «La capilla de música de la catedral de Sigüenza en el siglo XVI. Ordenación del tiempo musical litúrgico: del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología*, VI, 1-2 (1973); RUBIO, S. *Historia de la Música española desde el «ars nova» hasta 1600*. Madrid, Alianza Música, 1983.

¹¹ ACCT, *Actes Capitulars*, 1539-1548, f. 137. Resolució de l'abril de 1545.

- Ensenyar cant pla als canonges que ho demanessin amb l'obligació «d'anar ha sa casa ha dir-li lliadó de cant dos ho tres voltes la semana, fins sàpia cant pla».
- Fer anar els escolans a «confessar tots una vegada cada mes» i de fer que anessin a combregar els que tinguessin «judici y discretió»¹².

Durant els segles XV i XVI se solia accedir als càrrecs de mestre de cant i d'organista mitjançant informes i recomanacions documentades que el *succentor* presentava al Capítol. D'altres capitulars, comissionats pel Capítol, també podien rebre l'encàrrec de contactar directament amb un mestre determinat, o de demanar informes mitjançant intercanvis epistolars amb mestres de cant reconeguts d'altres catedrals. Aquest fou el cas dels capitulars de Girona, quan van sol·licitar la mediació de Pere Alberch per cobrir la vacant de la seva organistia el 1538¹³.

En aquest sentit, a l'hora de traçar comparatives entre els usos i costums de les catedrals hispàniques de les Corones Catalano-Aragonesa i Castellano-Lleonesa, caldrà tenir present l'àmbit d'expansió geogràfic que solien tenir, en primer terme els recaptés d'informes per a la recerca dels nous mestres, i, posteriorment, els límits geogràfics als quals se cenyia la publicació dels edictes d'oposicions quan es començaven a convocar.

L'elecció d'un nou candidat contemplava que després de superar un període d'acomodament pogués rebre la seva confirmació en el càrrec, i, a partir del segle XVII, la seva perpetuació. Aquesta va ser una de les grans reivindicacions que molts mestres van defensar amb pleits davant la cúria romana.

Durant la vacant de la plaça, aquesta podia ser regida amb caràcter interí pel *succentor*, per un cantor beneficiat de la capella o, en cas de ser-hi, per un ajudant del mestre de cant. La figura de l'ajudant, o coadjutor, entrava en escena quan el mestre titular la sol·licitava al Capítol, per raons de salut o per raons d'edat; d'altra banda, era força habitual que després del traspàs del mestre, fos el seu coadjutor qui el succeís en la titularitat sense haver de recórrer a oposicions, la qual cosa no deixava de ser un estalvi de recursos que el Capítol podia tenir en compte.

L'escolania

La relació del mestre amb els quatre escolans cantors era un dels grans reptes d'aquell ofici, atès que la seva missió consistia no solament a iniciar-los en l'art del cant i

¹² ACB, *Llibre de tot los oficis, 1581*, s. f. Cf. GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *La música del Renaixement a la catedral de Barcelona, 1450-1580*. Tesi Doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1986, vol. 1, p. 161-189; i GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Els escolans cantors de la Seu de Barcelona, 1459-1589». *Recerca Musicològica*, VIII (1988), p. 47-63.

¹³ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Pere Alberch artífex de la relació musical entre les Seus de Girona i Barcelona en el Renaixement tardà». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXVIII (1985-1986), p. 281-298.

en la música, sinó que contenia un plus de requeriment moral i religiós en haver-los d'instruir en doctrina cristiana i procurar, alhora, pel seu manteniment material allotjant-los amb ell, a casa seva.

Les catedrals acostumaven a tenir dues menes d'escolans: els que vivien amb el mestre i aprenien a cantar polifonia a cant d'orgue i contrapunt, i els que feien d'acòlits. Els primers feien residència contínua a les catedrals rellevant-se de dos en dos per cantar als oficis diürns i nocturns: eren anomenats escolans de *cota de grana* a la Seu de Barcelona; de *cota blava* a la basílica de Sant Just i Pastor a causa del seu abillament; *corers*, a la catedral de Vic; *xics* a la Seu de Tarragona i *preveners* a La Seu d'Urgell. L'actuació musical dels escolans acòlits quedava relegada solament a la interpretació del cant pla; a la catedral de Barcelona rebien el nom d'escolans de *cota negra*, i eren set, el 1459, i dotze, el 1589.

La vida musical dels escolans depenia de les seves capacitats vocals. Molts d'ells, després del canvi de la seva veu atiplada, i en alguns casos de contralt, s'integraven a la vida catedralícia i abraçaven l'orde religiós; aquells que eren músics vocacionals esdevenien cantors, ministrers, organistes i futurs mestres de cant, la bona reputació dels quals vindria, doncs, marcada pels orígens de la seva formació. A partir del segle XVII, era força habitual concedir els magisteri sense oposicions als candidats que provenien de l'Escolania de Montserrat.

La cantoria

A principis del segle XVI les catedrals catalanes acostumaven a comptar amb un mínim de quatre cantors, un nombre que hom ampliava i mantenia amb més o menys estabilitat segons la dotació econòmica dels beneficis eclesiàstics que cada seu destinava a la cantoria, o bé mitjançant el requeriment de l'ajuda puntual de cantors forans quan arribaven les solemnitats més assenyalades del calendari litúrgic. Aquest model inicial va tendir a créixer a les principals Seus catalanes.

La catedral de Barcelona disposava d'una cantoria formada per entre cinc i catorze cantors, un nombre que segons l'ofici litúrgic podia oscil·lar entre vuit, dotze i catorze –com era el cas de les misses matinals de la festivitat de Sant Agustí entre 1463 i 1556–, entre cinc i sis per al cant de la Passió dels anys 1521 i 1526, o amb un nombre doblat quan rebien el reforç de la capella del duc de Cardona en la interpretació dels salms de completes, com s'esdevingué l'abril de 1577¹⁴.

Durant el darrer terç del segle XV, hom constata la presència de sis cantors a Tortosa, mentre que a Vic i La Seu d'Urgell, a mitjan segle XVI, el seu nombre oscil·lava

¹⁴ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Els cantors de la Capella Musical de la Seu de Barcelona al segle XVI». *Recerca Musicològica*, VI-VII (1986-1987), p. 41-48.

entre quatre i vuit¹⁵. A Girona, el 1568 es va dur a terme una nova fundació de la capella de cant que establia una dotació per a dos escolans i set cantors (dos tibles, tres contralts i dos baixos).

El nucli estable de quatre cantors permetia bastir un repertori polifònic en consonància amb la progressiva fixació de les quatre tessitures de la veu masculina: *tible*, *altus* o contralt, tenor i baix, anomenat també *contra bassus* quan es tractava d'un baix de profunda tessitura. La part aguda de tible o tiple –designada també amb els termes *superius*, *sopranus* i *cantus* en funció de lleus diferències entre els respectius àmbits– era interpretada pels escolans tibles i podia rebre el reforç de cantors sopranistes adults, anomenats falsetistes, els quals podien ser naturals o capons, i en tal cas fruit d'una intervenció quirúrgica practicada abans del canvi de la veu¹⁶. La presència de tibles capons adults a les catedrals catalanes no era molt freqüent, però tampoc era inhabitual, de fet les actes capitulars en donen testimoni, en alguns casos, com la catedral de Girona, fins a finals del segle XVII¹⁷.

Les cantories, o capelles de cantors, participaven en les celebracions litúrgiques dels oficis matutins, misses, vespres i completes, especialment durant les solemnitats del temps de Nadal, Pasqua i Corpus, el cicle de les festivitats dedicades a la Verge Maria i les festivitats litúrgiques pròpies de cada Seu. El calendari litúrgic era pràcticament comú a totes les catedrals, llevat de les festivitats dels patrons de cada diòcesi, com Santa Eulàlia a Barcelona, Santa Tecla a Tarragona o Sant Narcís a Girona¹⁸. A Barcelona la festivitat de Sant Jordi, instituïda sota el patrocini de la Generalitat de Catalunya, va gaudir d'un destacat relleu musical a partir de mitjan segle XV, sent la capella de la catedral l'encarregada de la seva solemnització musical.

Pel que fa als efectius de les capelles de la Corona Castellano-Lleonesa, sabem que la catedral d'Àvila disposava el 1518 de cinc cantors *in canto figurato*, mentre un estatut capitular de la catedral de Sigüenza va veure augmentar progressivament el nombre dels seus cantors de quatre a dotze entre 1536 i 1545. La catedral de Burgos comptava amb deu capellans cantors el 1538, mentre Oviedo en tenia sis el 1588, és a

¹⁵ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Renaixement i Manierisme». *Història Crítica de la Música Catalana*. Francesc Bonastre i Francesc Cortès (coord.). Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 75-79 i 94-97.

¹⁶ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Falsetistas y evirados: reflexiones sobre la tradición tímbrica hispánica y las partes de *cantus* y *altus* en el tránsito del Renacimiento al Barroco». *Revista de Musicología*, XVI, 5 (1993), p. 64-75; i MEDINA, Ángel. *Los atributos del capón. Imagen històrica de los cantores castrados en España*. Madrid, ICCMU, 2001.

¹⁷ BONASTRE I BERTRAN, Francesc. *Completes a 15 (1686)*. Francesc Soler. *Obres Completes*. Vol. 3, 1. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1988, p. 17-21.

¹⁸ Vegeu al respecte MIRANDA LÓPEZ, M. Mar. «Música i cerimònia per a la festivitat de Sant Narcís a la Consueta de la catedral de Girona, 1595-1655». *Revista Catalana de Musicologia*, X (2017), p. 67-90. Vegeu també GIBERT, J. *Girona. Petita història de la ciutat i de les seves tradicions i folk-lore*. Barcelona, Imp. N. Gisbert, 1946, p. 272-277.

dir, amb unes xifres similars als efectius de les capelles de la Corona Catalano-Aragonesa¹⁹.

Les cobles de ministrers

Malgrat l'escassa confirmació documental, la implicació dels ministrers en la interpretació de la polifonia eclesiàstica era una tradició a l'època del Renaixement. Quan el 1420, el rei Alfons el Magnànim encomanava a l'orguener Jaume Gil de València la construcció d'uns orgues petits «intonats ab los ministrés» –afinats per a poder tocar amb els instruments–, palesava l'existència d'una tradició interpretativa a la capella reial, que estaria més o menys en consonància amb la de les capelles catedralícies.

La cobles de ministrers que es concertaven amb la cantoria de les catedrals solien ser cobles externes, llogades de forma puntual per reforçar el caràcter solemne de determinades festivitats del calendari litúrgic, tant a les catedrals com a les grans basíliques i parròquies de les ciutats i viles catalanes. La seva presència es revestia d'una significació popular durant la celebració dels oficis de Nadal, Corpus, i durant les solemnitats dels respectius sants patrons de cada ciutat.

Durant les festes processionals de Corpus, una festivitat molt celebrada ja a mitjan segle XV a les viles de la geografia catalana, hom hi escenificava quadres al·legòrics amb la representació d'entremesos que posaven en solfa els respectius mestre de cant o organistes. En la seva interpretació, les cobles de ministrers hi participaven al costat de les capelles de cantors. A les ciutats i viles, les mateixes cobles, després de participar amb les cantories al temple parroquial, solien amenitzar les bullangues i festes populars, i participar en les comèdies que es representaven a l'aire lliure.

L'escassetat de repertori escrit per a ministrers ha col·laborat a minimitzar el seu paper històric, quan, de fet, acomplien el doblatge i el reforç tímbric de les veus masculines dins dels amplíssims espais acústics de l'arquitectura gòtica. Al mateix temps, i dins dels mateixos oficis litúrgics, interpretaven un repertori de variacions instrumentals confeccionades a l'entorn del motet sacre. Una autèntica tradició oral de caràcter instrumental. En el decurs del segle XV, l'herència de la diversitat tímbrica tardo-medieval va donar pas a una tendència més homogènia que va acabar aplegant les cobles per famílies naturals (flautes, xeremies i bombardes, cornetes i sacabutxos, violes d'arc) i per tessitures, en consonància amb les quatre parts de la polifonia vocal. Durant el darrer terç del segle XVI, la corneta i el baixó van prendre un relleu destacat, mentre xirimies i sacabutxos seguien concertant-se amb els dissenys de la polifonia vocal.

¹⁹ Cf. nota 10.

A Girona tot i que la documentació capitular no fa esment dels ministrers a les funcions litúrgiques de la catedral, hom serva notícia de la presència de tres cobles de ministrers en la processó del Corpus de 1587²⁰.

Els models de les capelles parroquials

Encara ens trobem enmig d'un llarg trajecte per poder donar dades sistemàtiques i globals sobre els usos de les capelles dels centres eclesiàstics catalans. Tanmateix, la catalogació de diversos fons musicals ens ha conduït a consultar i a refer la història musical dels centres eclesiàstics de Santa Maria de Mataró, Sant Esteve d'Olot, Santa Maria de Castelló d'Empúries, Santa Maria d'Igualada, Sant Pere de Terrasa i Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, la qual cosa ens ha permès de traçar els models de funcionament de les capelles de música. Es tracta, però, de models força inestables, a mercè de les inclemències socioeconòmiques de cada època.

En termes generals, el mestre de cant acostumava a ser admès com un membre més a les comunitats de preveres, per la qual cosa, si estava ordenat, tal com era el cas de la majoria dels candidats, el mestre de cant podia percebre les distribucions quotidianes senceres que rebien els preveres de la comunitat; en cas de ser beneficiat, podia percebre les rendes annexes al benefici que estava unit al magisteri, però no les distribucions.

Per norma general, la seva acceptació en el càrrec acostumava a comportar el compromís d'assumir el sacerdoci, en cas de no haver rebut els ordes majors; després de cantar missa, podia tenir un període de sis mesos de servitud gratuïta, sense interrupció, a tots els oficis i fundacions de la comunitat. Aquest era un dels requeriments habituals, i principals, atès que condicionaven la recepció definitiva de l'admissió dels mestres de cant, un cop obtinguda la plaça, amb o sense oposició, dins les comunitats de preveres en qualitat de residents. D'aquesta manera, podien participar en el repartiment de les distribucions quotidianes, com la resta dels membres de la comunitat, un fet que a més d'arrodonir el seu salari, els permetia integrar-se sense fissures d'ordre social dins la vida litúrgica de la comunitat per exercir-hi les seves funcions musicals.

A diferència dels magisteris de les catedrals, quan el magisteri de la capella parroquial no posseïa l'adscripció de la dotació d'un benefici, els candidats que havien obtingut la plaça intentaven aconseguir la seva perpetuació en el càrrec, fent ús de tota mena de mitjans i d'estratègies.

²⁰ Vegeu CHÍA, Julián de. La música en Gerona. Apuntes históricos sobre la que estuvo en uso en esta ciudad y su comarca desde el año 1380 hasta á mediados del siglo XVIII. Gerona, Imp. y Lib. Paciano Torres, 1886, p. 13-20.

Capelles amb dos magisteris

Aquest era el cas de parròquies de viles capitals de comarca, formades per comunitats eclesiàstiques integrades per més de deu preveres i amb prou capacitat econòmica per mantenir un mestre de capella i un organista, una petita escolania de 4 escolans, dos cantors adults (Contralt i Tenor) i un baixonista.

Dins d'aquesta tipologia s'hi poden incloure les capelles de Mataró, Canet de Mar, Olot i Castelló d'Empúries. En ciutats d'aquestes característiques, era força habitual que el Consell de la Vila, a més a més de fer-se càrrec de la construcció de l'orgue de la parroquial, acabés també assumint el patronatge del benefici adscrit a l'organistia, a causa de la progressiva depreciació de les seves rendes fundacionals. Això acostumava a complicar les relacions entre els consistoris, els vertaders propietaris de l'orgue i del càrrec d'organista, i les respectives comunitats de preveres que, finalment, havien de subscriure i acollir en els seus temples els nous titulars de l'organistia. Sovint la divergència d'interessos entre uns i altres acabava generant despropòsits, pleits i enfrontaments entre l'estament eclesiàstic i el municipal.

En el cas de Mataró, les contínues desavinences entre el Consell i el rector van fer que fos el mateix consistori qui acabés establint les concòrdies o ordinacions que també regirien el magisteri de cant i se n'erigís en propietat; el rector solament havia de donar el seu vist-i-plau als nomenaments i admetre els titulars a les distribucions de la comunitat de preveres. A principis del segle XVII, Mataró tenia 22 preveres amb residència a la parroquial i la seva capella de música estava formada per un mestre de cant, un organista, quatre escolans de veu de tible, dos cantors adults de veu de Contralt i Tenor, i un grup de ministrers annexat a la capella²¹.

La parroquial de Canet de Mar destinava cinc de les catorze capellanies que posseïa al segle XVII, a consolidar el nucli estable de la capella de música, amb un mestre de capella, un organista, un baixonista, un contralt i un tenor –els quals havien de saber tocar també l'arpa i el violí–, i dos escolans tibles que participaven en la interpretació del cant pla i la polifonia, a banda de complir les funcions d'acòlits²².

Sant Esteve d'Olot ofereix l'exemple paradigmàtic d'una parroquial de capital de comarca que, gràcies al desenvolupament econòmic que va viure entre els segles XVI i XVII, va passar de 21 beneficis el 1598 a 32 el 1661, amb 27 residents, de tal manera que, juntament amb Castelló d'Empúries, era considerada una de les comunitats de preveres més importants de la diòcesi de Girona. En el cas d'Olot, l'orgue fou instituit

²¹ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; i CABOT I SAGRERA, Neus. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 4: Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*. Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya – Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, p. VII-LII.

²² BONASTRE I BERTRAN, Francesc; i GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 2: Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya – Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. IX-LI.

pels jurats de la vila el 1554, però les primeres notícies documentades sobre al magisteri de capella apareixen a partir del segle XVII²³.

Santa Maria de Castelló d'Empúries, coneguda com *la catedral de l'Empordà* per la seva magnificència arquitectònica, ja posseïa al segle XV una capella de fundada pels comtes d'Empúries²⁴. La seva comunitat de preveres comptava amb dotze residents al segle XV i fou, durant molts anys, la comunitat més gran del bisbat de Girona. A la mateixa vila hi convivia cinc comunitats religioses, amb el seus respectius convents: clarisses, mercedaris, franciscans, dominics i agustins. Tanmateix, no posseïm dades sobre la seva vida musical fins arribar pràcticament al segle XVIII, època en què la seva capella comptava amb mestre de capella, organista, dos infants cantors, tres músics beneficiats, admesos a residència, destres per a cantar i tocar un o dos instruments, i una cobla de quatre instrumentistes contractada pel Consell de la Vila i procedent de Banyoles²⁵.

Capelles amb un únic magisteri

Les viles en què les comunitats de preveres no disposaven de prou recursos econòmics per a mantenir la duplicitat d'ambdós càrrecs, es mantenia una organistia-magisteri de cant de tipus unipersonal. Tal com hem esmentat abans, el Consell de la Vila, responsable de la construcció i del manteniment de l'orgue de la parroquial, també acabava fent-se càrrec del sou de l'organista, el qual es podia beneficiar de les distribucions quotidianes quan era admès a la comunitat de preveres de la parroquial, prèvia ordenació sacerdotal.

L'administració bicèfala que requeia sobre el càrrec d'organista-mestre de capella era una situació força habitual en el paisatge musical de moltes viles catalanes dels segles XVI i XVII. Aquest bicefalisme solia suscitar desavinences entre les comunitats de preveres i els consistoris, tant en el moment de procedir a l'elecció d'un nou titular, com a l'hora de prendre decisions sobre la necessitat d'efectuar restauracions o ampliacions a l'orgue de la parroquial.

En el cas d'Igualada, l'organista de Santa Maria, a més a més de les obligacions pròpies del seu càrrec, centrades en fer sonar l'orgue durant les celebracions litúrgiques de les principals festivitats de l'any, reunia en la seva persona les funcions de succentor, amb la direcció del cant pla del cor de la comunitat de preveres i el manteniment del

²³ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; i MONELLS I LAQUÉ, Carme. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 6: Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. XVII-CLXII.

²⁴ RIERA FORTIANA, Enric. «Dos segles de música castellanina. Els germans Riera». *Annals d' Estudis Empordanesos*, 13 (1978), p. 67-92.

²⁵ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; i SALGADO COBO, Elena. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 7: Fons de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, p. XV-LIII.

repertori litúrgic dels llibres corals, i una dedicació docent aplicada a la formació d'una petita escolania orientada a reforçar el cant pla.

Amb aquest model de mínims, la interpretació de la polifonia estava supeditada a la presència de músics forans. En el cas d'Igualada, des de finals del segle XVI, cada any el Consell de la Vila llogava una cobla, formada per 3 o 4 ministrers, per tocar dins i fora del temple durant les principals festivitats de l'any: Nadal, Corpus, Santa Anna, Sant Roc i Sant Bartomeu. Aquells mateixos ministrers, en qualitat de cantors i instrumentistes, podien participar en la interpretació de la polifonia, amb el petit nucli de la capella, durant les festivitats més assenyalades de l'any i, també, les més esperades pels vilatans²⁶.

II. La circulació dels músics i del repertori

A través del seguiment dels trajectes i de les vies preferencials dels músics dels segles XV i XVI, es podria traçar el mapa de les relacions intercatedralícies i de les seves respectives zones d'influència; òbviament, una comparativa de les taules salarials dels respectius centres ajudaria a interpretar la mobilitat de mestres i cantors sobre el mapa catedralici.

Les relacions intercatedralícies

Barcelona – València

Les relacions entre les Seus de Barcelona i València, es veié accentuada durant el període comprès entre 1480 i 1540. La presència als magisteris de la catedral valenciana de l'organista vigatà Pere Vila²⁷, entre 1510 i 1538, i del tarragoní Mateu Fletxa oncle, entre 1526-1531 i 1539-1541²⁸, van ajudar a establir els lligams fonamentals d'aquesta relació. Deixebles d'un i altre, procedents de Catalunya, s'hi van formar abans de retornar al Principat per assumir-hi magisteris rellevants, com el cas conegut de Gaspar Sagristà, organista de la Seu de Girona format amb Vila a València.

²⁶ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; i ROMEU I SOLÀ, Anna. Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 8: Fons de la basílica de Santa Maria d'Igualada de l'Arxiu Comarcal de l'Anoia. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, p. XIII-CXV.

²⁷ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Pere Vila (ca. 1465-1538), organista de les catedrals de Vic i València, probable autor del *Magnificat* a 4 (BC: M 1167, olim E: TarazC 2/3)». *Revista Catalana de Musicologia*, XI (2018), p. 31-61.

²⁸ VILLANUEVA SERRANO, Francesc. «Mateo Flecha el Viejo en la catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical». *Anuario Musical*, 64 (2009), p. 57-108.

Barcelona – Vic

La relació entre les catedrals de Barcelona i Vic, va ser especialment estreta entre els anys 1530 i 1580. La nissaga d'organistes vigatans inaugurada per Pere Vila i continuada des de l'orgue de la catedral de Barcelona per Pere Alberch (1517–1582) i Lluís Ferran (*ca.* 1565–1631), va propiciar un intens intercanvi musical entre les seus de Barcelona i Vic, el qual es va veure afavorit pels bisbats dels vigatans Jaume Caçador i Guillem Caçador, bisbes de Barcelona entre els anys 1545 i 1570. Un dels fruits musicals d'aquella relació el constitueixen, sens dubte, les recopilacions del manuscrit M 681 de la Biblioteca de Catalunya, duta a terme per Antic Andreu de Vic, i del Ms. Boc 59, propietat d'Onofre Martínez, organista de la Seu de Vic i amb obres, entre d'altres, de Pere Beuló, organista també de la catedral de Vic i deixeble de Pere Alberch a Barcelona. Ambdós manuscrits han estat recentment estudiats per Andrea Puentes Blanco²⁹.

La seu de Vic comptava amb una sòlida tradició musical. A les seves constitucions del 1456 hi constava el servei dels quatre escolans cantors. La capella de cant, que comptava amb set cantors el 1534, la van dirigir músics com Pere Coll, Pere Peruga, García Govantes i Andreu Vilanova, els dos darrers dels quals van alternar l'exercici dels seus magisteris entre les catedrals de Vic i Barcelona a mitjan segle XVI. Les notícies a l'entorn de l'orgue vigatà afloren amb continuïtat des de principi del segle XV, i cal destacar-hi la presència dels organistes Pere Rusquelles, Pere Vila, Pere Ferrament i Diego Fernández. Pere Alberch va impulsar des de Barcelona la construcció del nou orgue que va obrar Pere Flamench, entre 1542 i 1545, mentre recomanava deixebles seus, com ara Pere Coll –futur organista de Santa Maria del Mar– per al seu magisteri³⁰.

L'eix musical de sud i ponent: Tarragona i Lleida i l'enllaç amb els regnes de València i Aragó

Al sud de Catalunya, la catedral de Tarragona esdevenia una cruïlla per als músics que circulaven entre València, Saragossa i Barcelona, i, alhora, un centre on hi afluien les vies musicals del seu radi d'influència: Lleida, La Seu d'Urgell i Tortosa.

El 7 d'octubre de 1477, el capítol instituï el càrrec de mestre de cant entre els seus oficials³¹. La nòmina de mestres de cant i organistes de la Seu, és prou coneguda gràcies

²⁹ PUENTES-BLANCO, Andrea. *Música y devoción en Barcelona (ca. 1550-1626): Estudio de Libros de Polifonía, contextos y prácticas musicales*. Tesi Doctoral. Universitat de Barcelona, 2018, vol. 1, p. 48-80; i CABRÉ, Bernat (ed.): *Himnes, motets i responsoris del manuscrit 59. Joan Pujol (1570-1626), Pere Egidí Fontseca (s. XVII), Pere Riquet (f. 1598-1619), Pere Beuló (fl. 1579-1584), Joan Borgueres (fl. 1612-1616)*. Vilablareix, Ficta, 2016. *Mestres Catalans Antics*, 8.

³⁰ VINAIXA I PLANAS, Meritxell; i GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Vic». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 2002, vol. 10, p. 843-844.

³¹ RAMON I VINYES, Salvador. «Canonges, Comensals i Beneficiats de la Seu de Tarragona»..., p. 351.

als estudis successius de Sanç Capdevila³², Higini Anglès³³, Andreu Tomàs i Àvila³⁴ i Salvador Ramon³⁵.

A partir de mitjan segle XV i, en especial, en el decurs del XVI es produí un fructífer intercanvi de mestres i organistes amb Barcelona, Saragossa, València i La Seu d'Urgell que perdurà fins ben entrat el segle XVII.

En aquells segles es coneix el pas per Tarragona, entre d'altres, dels mestres de cant Antoni Marlet, el 1506, Francesc Tovar, Joan Ferrer i Joan Borgunyó –els dos darrers van passar d'exercir els magisteris d'orgue i de cant de la seu de Tarragona als respectius de Barcelona durant el primer terç del XVI–, els aragonesos Melcior Robledo (1549–1562 i 1566–1569) i Diego Gascón –organista procedent del Pilar de Saragossa³⁶–, el valencià Nicasi Çorita (1578 i 1587), i el mataroní Joan Pujol, que hi féu estada, entre 1593 i 1595, abans de passar a la capella del Pilar de Saragossa. Dins la nòmina de mestres de Tarragona s'hi detecta la presència de l'organista flamenc Arnau de Lindren (1583-1593) i del mestre Joan Berart, probablement d'origen francès.

L'estratègia geogràfica de la catedral de Tortosa va afavorir la seva relació amb els centres musicals del nord de l'àrea valenciana –Sogorb i Morella– i del sud de l'aragonesa, mentre restava sota l'àrea d'influència de Tarragona.

Lleida – La Seu d'Urgell i les comarques del nord dels Pirineus

La catedral de Lleida es nodria, des del primer terç del segle XV, d'escolans cantors que provenien de les poblacions d'Osca i de les comarques de l'interior de Tarragona, i en molts, casos, esdevenia, com Tarragona, un pas obligat entre Saragossa i Barcelona. Alguns del seus mestres ho havien estat també de Tarragona, com fra Joan Berard (1477-1493), abans esmentat.

Lleida fou una de les poques catedrals catalanes que van acollir mestres procedents de la Corona Castellano-Lleonesa: entre 1573 i 1576 va regir el seu magisteri de cant Sebastián Vivanco, coetani i compatriota de Tomás Luis de Victoria. La seva proximitat amb Saragossa també li proporcionà l'admissió de Pedro Rimonte el 1590, abans de la seva marxa a Brussel·les.

³² CAPDEVILA I FELIP, Sanç. «Les antigues institucions escolars de la Tarragona restaurada». *Estudis Universitaris Catalans*, XII (1927, I), p. 78.

³³ ANGLÈS, Higini. *Mateo Flecha († 1553). Las Ensaladas*. Barcelona. Diputació Provincial de Barcelona – Biblioteca Central, 1955, p. 20.

³⁴ TOMÀS I ÀVILA, Andreu. *El Culto y la Litúrgia en la Catedral de Tarragona (1300-1700)*. Tarragona, Instituto de Estudios Taraconenses «Ramon Berenguer IV», 1963.

³⁵ RAMON I VINYES, Salvador. *Los Organos de la Catedral de Tarragona*. Tarragona, Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1974; i RAMON I VINYES, Salvador. «Canonges, Comensals i Beneficiats de la Seu de Tarragona». *Op. cit.*

³⁶ A fi de cobrir la vacant de l'organistia, R. Coloma recomanà al Capítol els organistes Diego Gascón i Lluís Ferran, nebot de Pere Alberch, per qui manifestà la seva predilecció. Cf. BONASTRE I BERTRAN, Francesc. «L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona (1589-91, 1595-1600)». *Recerca Musicològica*, III (1983), p. 66.

Servem testimoni de la relació musical entre les catedrals de La Seu i de Barcelona de principis del XVI, a través dels mestres de cant Joan Gallart i Antoni Salvat. Però a partir del traspàs de Pere Alberch, el 1582, i de la jubilació de Brudieu, el 1586, el capítol de La Seu va intensificar la relació musical amb Tarragona, amb la presència dels mestres de cant Pere Peruga, Rafael Coloma i Pere Riquet, dels organistes Pere Figueres i Mateu Torres, el cantor portuguès Alexandre d'Almeida i els músics de corneta i baixó Agustí Serra i Jeroni Pelegrí.

Per la seva proximitat als comtats de la Catalunya del Nord, les catedrals de La Seu d'Urgell i Lleida també van acollir en els seus magisteris músics forans procedents del Nord dels Pirineus. En el cas de La Seu, només cal fer esment del pas pel seu magisteri de Joan Brudieu (procedent de Llemotges amb quatre músics més) i de Pere Riquet, el repertori compositiu del qual s'interpretava a la parròquia de Sant Fructuós de Camélas i a les terres del Rosselló³⁷. Pel que fa a la recepció de músics del territori francès resulta d'interès remarcar la presència a la catedral de Lleida dels mestres de cant Francesc Mejuil (1438), Joanhhes Deloi (1445), Johannes Deqourin, de Tarbes, (1477), Jaume Lombart (1582) i l'organista Donastius de Brandenburch [sic] (1545)³⁸.

Girona i la relació amb les comarques de la Catalunya del Nord

Girona no solament mantenia estretes relacions musicals amb la resta de les catedrals catalanes, sinó que, entre els segles XIV i XIX, va esdevenir la principal porta d'accés i centre de connexió amb Perpinyà i amb els centres musicals dels territoris catalans del Conflent, el Rosselló, el Vallespir i el Capcir, malgrat la cessió del comtat del Rosselló, que Joan II féu a Lluís XI i que Ferran II recuperaria el 1493, i la signatura del Tractat dels Pirineus (1659).

La identificació de mestres, organistes i orgueners actius a la catedral durant aquestes centúries, i en especial durant l'època en què el flux migratori va ser més intens, fou una realitat durant els segles XV i XVI. Així ho testimonien la presència dels orgueners Guillem Pagana, el 1473, els membres de la família Bordons [Bourdons] al segle XVI³⁹, l'organista Joan Brescó, el 1474, i el mestre de cant Llorenç Casquer, entre 1532 i 1537. A partir del primer terç del segle XVII, els conflictes bèl·lics amb França van frenar la freqüència dels intercanvis musicals amb Perpinyà i les comarques catalanes del nord⁴⁰. Tanmateix, en aquella centúria es produí l'estada de l'organista Joan Verdalet a la Cort de Lluís XIV i no deixa de ser interessant comprovar la presència de

³⁷ MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. «Polifonía, redes musicales y ceremonias rurales en los Pirineos orientales a través de las crónicas de Honorat Ciuró (1612-1674)». *Revista de Musicología*, XXXIX, 2 (2016), p. 411-454.

³⁸ MUJAL ELÍAS, Juan. *Lérida. Historia de la Música*. Lérida. Dilagro, 1975, p. 66.

³⁹ SALISI I CLOS, Josep Maria. «Els Bordons, destacada nissaga d'orgueners, i la seva aportació a l'orgueneria catalana (segles XV-XVII)». *Revista Catalana de Musicologia*, X (2017), p. 15-44.

⁴⁰ Per seguir el detall de les escaramusses i incursions bèl·liques a les comarques gironines entre la guerra de 1635 i la Guerra del Francès, vegeu BLANCH É ILLA, Narciso. *Crónica de la Provincia de Gerona*. Madrid, Aquiles Ronchi, 1865, p. 125-158.

tres obres de Gaspar Dotart, originari del Rosselló, a la catedral de Girona. Dotart, coetani de Verdalet, posseïa un benefici a Sant Joan de Perpinyà el 1668, data en què el va permutar amb Joan Gallart, prevere de Perpinyà, mentre que ell romania al servei de la Capella del Palau de Barcelona⁴¹. Els intercanvis dels músics vinculats als magisteris de Girona amb els de les viles del sud de França es reprendran en el decurs del segle XIX, després de la Guerra del Francès (1808-1814), amb Antoni Guiu, Bernat Papell i Joan Carreras, entre d'altres⁴².

Les relacions interparroquials

Encara és aviat per traçar un mapa de les relacions interparroquials de les capelles de música de les viles i ciutats de Catalunya. Això no obstant, la catalogació que estem duent a terme dels seus fons musicals, amb l'estudi previ de la documentació que ajuda a reconstruir les seves capelles, permet dibuixar alguns dels eixos o itineraris intercomarcals dels músics que hi van treballar.

- a) L'eix Girona-Empordà, dibuixa un teixit de lligams, amb la catedral de Girona com a epicentre, entre les capelles Castelló d'Empúries, Figueres, La Bisbal i Torroella de Montgrí, Palamós, Perelada i Vilabertran.
- b) L'eix Girona-Garrotxa, ho fa amb un epicentre compartit entre la Seu de Girona i la parroquial d'Olot, entre les capelles d'Olot, Ripoll, Berga i Sant Joan de les Abadesses, però també amb nombroses connexions amb els magisteris de Figueres, Banyoles i Torroella de Montgrí.
- c) L'eix de ponent amb la catedral de Lleida com a epicentre, amb les capelles de Cervera, Tàrraga, Balaguer, Santa Coloma de Queralt, Verdú, Igualada i Manresa.
- d) L'eix central amb la catedral de Solsona com a epicentre, amb les capelles de Berga i Calaf, i en connexió amb La Seu d'Urgell.
- e) L'eix que enllaça Tarragona amb les capelles de Valls, Montblanc i Reus, i també amb el que enllaça les capelles de Vilanova i la Geltrú i Vilafranca del Penedès.

⁴¹ RIFÉ I SANTALÓ, Jordi. «Aspectes musicals del segle XVII català i francès: noves dades del compositor Gaspar Dotart». *Revista Catalana de Musicologia*, III (2007), p. 61-67; i PUIG I OLIVER, Jaume de. *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca Diocesana del Seminari de Girona*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2016, vol. 1, p. 252.

⁴² GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 10: Fons de la catedral de Girona*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona – Institut d'Estudis Catalans, 2019, p. XIII-LXXI.

Absència de músics catalans en el mapa catedralici castellà i músics forans al Principat

A grans trets, el mapa de la mobilitat dels músics del Principat de Catalunya va mantenir, amb major o menor intensitat, els seus itineraris en el decurs dels segles XV, XVI, XVII, bona part del XVIII, i en alguns casos van arribar fins al s. XIX.

La mobilitat dels mestres de les catedrals catalanes dels segles XV, XVI, XVII i XVIII rarament depassava el marc geogràfic dels regnes de la seva antiga Corona. Les seves rutes preferencials transitaven pels eixos de comunicació que enllaçaven les grans catedrals de València, Barcelona, Perpinyà i Saragossa, amb les de Tarragona, Lleida, Girona, Vic i La Seu d'Urgell.

A l'hora d'estudiar el mapa de la seva mobilitat cal no perdre de vista un fenomen que, al nostre entendre, esdevingué primordial. El comú denominador identitari de la llengua i la cultura catalanes afavorí, per una banda, la pervivència d'unes relacions cenyides a un mapa lingüístic i cultural comú a la majoria dels territoris, i, per una altra, propicià una certa permeabilitat a la recepció de músics forans de la Corona Castellano-Lleonesa dins dels territoris sociolingüístics de la Corona Catalano-Aragonesa.

Per entendre-ho és del tot necessari tenir present la diferència entre els models sociopolítics, econòmics i culturals de les dues Corones, un aspecte fonamental que la musicologia encara no té prou en compte:

Castella era un regne hispànic, amb una sola llei, unes mateixes institucions i una sola moneda de Galícia a Múrcia i Andalusia, però la Corona Catalano-Aragonesa era una monarquia mediterrània, una confederació de regnes i de territoris ibèrics i italians –i encara, les illes enmig d'ambdues penínsules–, amb una major diversitat jurídica, institucional, monetària, metrològica i fins i tot lingüística, que, després de dos segles d'hegemonia de Catalunya, havia accentuat el seu caràcter confederal amb la nova dinastia Trastàmara [...] que sobrevisqué, això no obstant, fins a la Guerra de Successió, al segle XVIII⁴³.

Quan hom analitza amb detall les nòmines de mestres de capella i organistes de les catedrals catalanes hom percep una absoluta absència de mestres procedents de les terres de Castella, llevat d'alguna rara excepció com fou el cas del burgalés Garcia Govantes, mestre a les seus de Vic i Barcelona a mitjan segle XVI⁴⁴. Aquesta situació era recíproca. De fet, i en relació al període que ens ocupa, els desplaçaments habituals dels mestres de la Corona Catalano-Aragonesa es produïen, a través dels eixos i zones

⁴³ FURIÓ, Antoni. «Les dues corones del Rei Catòlic. Ferran II, Castella i la Corona d'Aragó». *Ferran II i la Corona d'Aragó*. Ernest Belenguer i Cebrià (ed.). Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2018, p. 18-19.

⁴⁴ GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «Els Mestres de cant de la Seu de Barcelona en el Renaixement». *Recerca Musicològica*, IV (1984), p. 40-43.

d'influència adés esmentades, dins del mapa cultural i sociolingüístic d'un territori que els era comú: Catalunya–València–Aragó⁴⁵.

L'absència de mestres procedents de la Corona Castellano-Lleonesa contrasta amb la sovintejada presència de músics forans –mestres de cant, organistes, orgueners, cantors i ministrers–, que procedents de França, dels Països Baixos o d'Alemanya, s'establiren en els territoris de la Corona Catalano-Aragonesa per vincular-se amb els magisteris musicals de les seves catedrals, en el decurs dels segles XV i XVI.

La realitat d'aquest mapa sociolingüístic feia que els concursos d'oposicions als magisteris de les seues catalanes se circumscrivissin als usos i costums del territori, és a dir, a les pròpies catedrals de la Corona Catalano-Aragonesa. De fet, no serà fins després del decret de Nova Planta (1716), maquinat amb la intenció de tractar de diluir els lligams culturals i lingüístics dels territoris de la Corona Catalano-Aragonesa, quan veurem traspasar les fronteres dels territoris de la Corona de Castellano-Lleonesa als primers mestres catalans, a partir del primer terç del segle XVIII. Basti recordar els casos de Jaume Casellas (*et altera*) i ja a finals de segle Francesc Juncà (Toledo, 1780), Jaume Balius (Còrdova, 1785), Domènec Arquimbau (Sevilla, 1790) o Josep Pons, ajudant de Balius a Còrdova el 1790, el qual després d'opositar sense èxit a diversos magisteris castellans (Tuy, Cartagena, Salamanca, Alcalá de Henares i Capilla Real de la Soledad de Madrid), va acabar sent mestre de la Seu de València, el 1793, fins al seu traspàs el 1818⁴⁶.

Pel que fa a la presència del repertori polifònic castellà del Segle d'Or, els fons catedralicis catalans n'ofereixen ben poques dades. La deslocalització dels seus antics repertoris n'és la causa principal. L'exemple paradigmàtic l'ofereix la presència de llibres de polifonia dels segles XV i XVI que procedents de les catedrals de Barcelona, Vic i Girona avui es poden consultar a la Biblioteca de Catalunya i al Centre de Documentació de l'Orfeó Català. Pel que fa a aquest tema remetem al treball d'Emili Ros-Fàbregas i Andrea Puentes-Blanco adés esmentats⁴⁷.

No deixa de ser curiós observar l'escassa recepció al Principat de les edicions impreses que Tomàs Luis de Victoria, d'altra banda, maldava per fer arribar a les

⁴⁵ L'observació de les taules dels magisteris catedralicis permet detectar la mobilitat de músics catalans, aragonesos i valencians entre les Seus de València, Tarragona i Barcelona. Valguin d'il·lustració els desplaçaments de Pere Vila, Mateu Fletxa oncle i Pere Alberch a València; de Melcior Robledo i Nicasi Çorita a Tarragona; o, ja al s. XVII, de Jerónimo de la Torre i Lluís Vicenç Gargallo a Barcelona.

⁴⁶ CIVIL CASTELLVÍ, Francesc. «La capilla de música de la catedral de Gerona (siglo XVIII)». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 19 (1968), p. 168-171; i VILAR I TORRENS, Josep Maria. «Pons, Josep». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, p. 894.

⁴⁷ A les seves recerques només hi podem afegir els escassos documents que s'han conservat *in situ* dels segles XV al XVII i que hem pogut localitzar als fons de les catedrals de Tarragona, Girona i Solsona, els quals es poden consultar en els nostres catàlegs IFMUC en el web <<http://ifmuc.uab.cat>> dins la col·lecció Llibres de Faristol.

catedrals castellano-lleoneses⁴⁸. Fins al moment, no servem constància de la recepció de cap carta de Victoria als arxius de les catedrals catalanes, per oferir l'adquisició de les seves edicions. Tal fet es pot explicar per la senzilla raó que des de la inveterada configuració del mapa hispànic, les diferents realitats socials, econòmiques, lingüístiques i culturals en les que vivien immerses ambdues corones, les feien estrangeres l'una a l'altra.

L'escassa recepció a Catalunya de les edicions impreses de Victoria i la poca presència de còpies manuscrites del repertori polifònic del Segle d'Or castellà – Morales era, tanmateix, l'autor més present –, contrasta amb la recepció de repertori polifònic internacional, sent Barcelona la capital que assumia el rol de receptora de la major part del repertori que arribava de França i Itàlia als territoris de la Corona Catalano-Aragonesa⁴⁹.

Tot i que ara no és el moment de fer-ne una anàlisi, no deixar de ser indicatiu d'observar, per exemple, com en el cas de la recepció de Palestrina, dels 101 llibres de polifonia que s'han conservat en el conjunt del territori hispànic, 51 pertanyen a institucions de la Corona Castellano-Lleonesa, mentre els 50 restants es localitzen en institucions dels territoris de la Corona Catalano-Aragonesa. Si hom entra en el detall del repartiment d'aquests 50 exemplars, el seu còmput ofereix aquest resultat: 17 en territori aragonès (10 a la catedral de Tarassona, 6 al Pilar de Saragossa, 1 a la catedral de Terol); 26 al Principat de Catalunya (13 a la Biblioteca de Catalunya, 11 a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, 1 al fons de la Catedral de Girona, 1 a l'Arxiu del Monestir de Montserrat); i 7 en terres valencianes (5 al Corpus Christi i 2 a la catedral de Sogorb)⁵⁰.

⁴⁸ Vegeu pel cas RUIZ JIMÉNEZ, Juan. «Recepción y pervivencia de la obra de Victoria en las Instituciones eclesiásticas de la Corona de Castilla». *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Alfonso de Vicente i Pilar Tomás (ed.). Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, p. 301-352.

⁴⁹ KNIGHTON, Tess. «Petrucci's Books in Early Sixteenth-Century Spain». *Venezia 1501: Petrucci e la stampa musicale / Venice 1501: Petrucci, Music, Print and Publishing*. Giulio Cattin i Patrizia Dalla Vecchia (ed.). Venecia, Fondazione Levi, 2005, p. 623-642.

⁵⁰ PUENTES-BLANCO, Andrea. «Aproximación a la recepción de Palestrina en España (siglos XVI-XVII): fuentes manuscritas e impresas conservadas en Barcelona». *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Begoña Lolo i Adela Presas (ed.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, p. 1087-1106.

«MOTETE O STROPHA SPIRITUAL EN FORMA DE DIALOGO»: LOS ORATORIOS DE LA CONGREGACIÓN DE SAN FELIPE NERI EN EL INICIO DE LA GUERRA DE SUCESIÓN (1702-1706)¹

María-Teresa FERRER BALLESTER
Universidad Internacional de Valencia

Rosa SANZ HERMIDA
Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León

Introducción

El género oratorio surge en España en tierras levantinas pocos años antes de que la Corona de Aragón se extinguiera a consecuencia de la guerra de sucesión. En el lustro que transcurre entre la primera obra de este género (1702) y el Decreto de Nueva Planta que suprimía los reinos de Aragón y de Valencia (1707) se cuenta solo con cinco obras de este género², una reducida nómina sin embargo muy significativa por los motivos que se explicarán a lo largo del artículo. Esta fecha de inicio tan tardía en relación a su práctica ya documentada en 1640 en Roma, su tierra de origen, parece de difícil justificación si se considera que la congregación de la que surgió este género, la de San Felipe Neri o Congregación del Oratorio, llevaba implantada en España desde 1645, teniendo además en cuenta la estrecha relación entre género e institución, hasta el punto de que no es posible comprenderlo cabalmente sin aludir a ella, de la que incluso adopta metonímicamente su nombre –como explica el poeta y dramaturgo Arcangelo Spagna (1632-1726) en el prefacio a su volumen de oratorios³–.

¹ El presente artículo se enmarca dentro del Proyecto I+D+i titulado *El Patrimonio Musical de la España Moderna (siglos XVII-XVIII)* [ref. HAR2017-86039-C2-1-P].

² Por orden cronológico: *El hombre moribundo* (Antonio Teodoro Ortells. Valencia, 1702); *El juicio particular* (Antonio Teodoro Ortells. Valencia, 1703); *La conversión de un pecador* (Francisco Sarrió. Valencia, 1703); *Oratorio al nacimiento de Christo Nuestro Señor* (Pedro Martínez de Orgambide. Valencia, 1704) y *Oratorio a la Pasión de Christo Señor Nuestro* (Antonio Teodoro Ortells. Valencia, 1706).

³ «En primer lugar, para discutir sobre el origen de este nombre [oratorio] se ve claramente que representándose o, a decir mejor, cantándose en los coros sacros de los Oratorios, se derivó de ellos su etimología; y aunque no parezca bien aplicada ya que con el mismo vocablo se entiende el continente y el contenido, esto es, se llama de la misma forma Oratorio al edificio material y Oratorio a lo que allí se canta; sin embargo es un uso ya pretérito, puesto que incluso la diversidad de verbos con los que se conjuga son distintos, como cuando se dice *He estado en el Oratorio* o *He escuchado el Oratorio*». («Primieramente, per

Esta relación entre género y congregación es esencial, además, habida cuenta de que las primeras obras de este nuevo género se componen para la Congregación del Oratorio (en concreto, la de Valencia), hecho que explica por qué hasta 1702 no se inicia su práctica en España.

La escasa producción oratorial comprendida entre 1702 y 1707 contiene los elementos caracterizadores de estos dramas sacros tal y como serían cultivados por los filipenses durante el resto de la centuria: desde su estructura, estilo, temática, conformación de voces y caracteres dramáticos, etc., hasta la misma materialidad de sus libretos.

El oratorio con música: la práctica del género dentro de su contexto devocional

La congregación de San Felipe Neri surge en España en Valencia⁴ de manos del pavorde de Plasencia y defensor de Felipe IV ante la Santa Sede de la causa inmaculista Luis Crespí de Borja⁵, quien llegaría a ser obispo de Plasencia y Orihuela. Si bien ya existía en tierras valencianas culto a San Felipe Neri desde pocos meses después que el papa Gregorio XV lo proclamara santo (12 de marzo de 1622)⁶, Crespí de Borja acabará erigiendo la congregación en el año 1645, a imitación de la de Santa Maria in Vallicella de Roma en la que frecuentó los ejercicios espirituales durante sus viajes diplomáticos a la Santa Sede de los años 1633-1639 y 1640-1642. La fundación

discorrere de l'origine di un tal nome [oratorio] si vede chiaramente, che rappresentandosi, o per meglio dire, cantandosi questi, ne Sacri Chori de gl'Oratorii, da esi é derivata la sua Etimologia; e benche non paja ben'applicata, mentre con l'istesso vocabolo s'intende il continente, ed il contenuto, cioè, chiamandosi igualmente Oratorio l'edificio materiale di esso, ed Oratorio quel che ivi si canta; non di meno é ciò passato in tal uso, che solo dalla diversità de Verbi, che si congiungono, sono distinti, come à dire Io sono stato all'Oratorio, ovvero Io hò sentito l'Oratorio». *Oratorii ovvero melodrammi sacri con un discorso dogmatico intorno l'istessa materia*. Roma, Francesco Buagni, 1706, p. 2.

⁴ Y en el resto de la Corona de Aragón: Villena, 1650, y Barcelona, Mallorca y Zaragoza, 1690, tal como consta en el Catalogo delle città e luoghi Dove esiste la Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, insieme coll'anno in cui si trova fondata. Venecia, Marcellino Piotto, 1752.

⁵ Sobre esta cuestión, *vid.* FERRER BALLESTER, María-Teresa y SANZ HERMIDA, Rosa. «Valencia, cuna del oratorio». *Música, Estética y Patrimonio*. Xàtiva, Ajuntament, 2003, pp. 125-140; y FERRER BALLESTER, María-Teresa y SANZ HERMIDA, Rosa. «Literatura, música y devoción en torno a San Felipe Neri en España (siglo XVII y XVIII)». *Annales Oratorii*. Roma, Procura Generalis Confoederationis Oratorii, 2003, pp. 109-126, así como los recientes trabajos monográficos de Massimo BERGONZINI (*Storia della Fondazione della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri di Valencia*. Oporto, CICTEM, 2017) y Francisco PONS FUSTER («San Felipe Neri y la Congregación del Oratorio de Valencia». *La catedral ilustrada: Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*. Emilio Estela Callado Valencia (coord.). Valencia, Alfons el Magnànim, 2017, pp. 261-288). Sobre Crespí de Borja, *vid.* CALLADO ESTELA, Emilio. *El embajador de María. Don Luis Crespí de Borja*. Madrid, Sílex, 2018.

⁶ Culto promovido por el noble florentino Paulo Antonio Giuliani en la iglesia de San Andrés, como refieren los *Sucesos de [Valencia] desde 1589 a 1628* (Madrid, Real Academia de la Historia, Ms. 17.9/517, fol. 383r.): «Disabte a 4. de Juny 1622. A contengu que un florenti nomenat Paulo Antonio Juliani [...] y havent arribat nova en lo més de març que lo Smo. Papa Gregori 15. havia canonizat a zinch sants, y entres quals era st. Felip neri florentí confessor que era de st. Carlos borromeo archebisbe de milá, y lo dit Paulo Antonio prega [...] pera celebrar solemne festa en dita yglesia de st. Andreu del dit st. Felip [...]». De estas fiestas dio cuenta el primer biógrafo del santo florentino en su *Vida de San Felipe Neri* (Valencia, Felipe Mey, 1623). M. Bergonzini en su *Storia della Fondazione...*, atribuye al beato Francisco Jerónimo Simón (1578-1612), beneficiado de la parroquia de San Andrés, el arranque de la devoción tras las fiestas organizadas por Paulo Antonio Giuliani.

valenciana seguirá en todo al de la casa madre: desde la distribución de sus espacios⁷ hasta las normas para la gobernanza de la congregación⁸ y la práctica de los ejercicios devocionales, tal y como se explicita en el

Directorio de los ejercicios del oratorio parvo que se practican en la Congregación del Oratorio de la ciudad de Valencia conforme a las Constituciones y observancia de la Congregación de Roma fundada en Santa Maria de Vallicella por San Phelipe Neri. Con licencia, en Valencia, en la Imprenta de Antonio Bordazar, año 1709⁹.



ILUSTRACIÓN 1. *Theatrum in Ecclesia S. Petri in Vaticano*, grabado de la canonización de los cinco santos, Matthäus Greuter (Roma, 1622).

La expresión «conforme a las Constituciones» muestra el particular interés de esta consuetud por subrayar la fidelidad al modelo romano, aspecto en el que incidirán otros directorios españoles como el de Barcelona

Directorio de los ejercicios el Oratorio parvo que se practican en la Congregación del Oratorio de la Ciudad de Barcelona según las Constituciones y observancia de la Congregación de Roma, fundada en Santa Maria de Vallicela, por san Felipe Neri. Con

⁷ El espacio donde se celebraban las prácticas devocionales, el oratorio, ocupando un lugar propio separado de la iglesia, sobre la que asientan la librería, según relata el P. Tomás Güell: «y han derribado cassa y Porteria, y en el sitio que ocupavan, han levantado la capilla del Oratorio, y sobre esta han fabricado la librería, de 45 palmos de larga, y ancha tanto como la capilla». (Tomo que dexó escrito de su mano. Valencia, Biblioteca Histórica de la Universidad, 1755, Ms. 13, fols. 142v-143r).

⁸ En Sevilla verán la luz las Constituciones vulgares de la Congregacion del Oratorio de Roma. Fundada por el Glorioso S. Felipe Neri (1703, s.n.).

⁹ Hubo reimpresión de este Directorio en el año 1751, si bien ya a cargo de la viuda de Antonio Bordazar (cf. Biblioteca Valenciana, XVIII/3428). Por otra parte, existe un ejemplar manuscrito del texto en un volumen facticio de la Real Academia de la Historia: *DIRECTORIO/ Para los ejercicios del Oratorio/ Parvo/ según se practican en la Congre-/gacion del Oratorio de San Feli-/pe Neri en la ciudad/ de Valencia* (Ms. 9/3538/1).

licencia. Barcelona: por Thomas Piferrer, Impresor del Rey nuestro Señor. Plaza del Angel. Año 1766¹⁰.

O el de Madrid

Directorio de los ejercicios del Oratorio parvo y constituciones de los hermanos de él, según se practican en la Congregación del Oratorio de Madrid. Todo conforme a las Constituciones de la Congregación de Roma fundada por San Felipe Neri. Madrid: por don Benito Cano. Año de 1799¹¹.

⁵⁸
*Cantan luego los Musicos, acompañando el Organó, una de las ANTI-PHONAS DE N. S. A. variada según el tiempo; y aviendo cantado también el V. y R. diga el Sacerdote la ORACION correspondiente, como están desde la pag. 14. à 19. y concluida prosigue diciendo: Digamos vn PADRE NUESTRO, y vna AVE MARIA, con cinco vezes el Santísimo Nombre de JESUS, por diferentes necesidades, según la intencion de los Hermanos presentes.
Rezase en voz baxa, y ultimamente diga:
V. Divinum auxilium maneat semper nobiscum. R. Amen.
Empieça inmediatamente despues la MUSICA, que con variedad de voces, è instrumentos, canta por algun espacio un Motete, ò Strophá espiritual en forma de Dialogo.
Siguese vna PLATICA de saludables documentos, que haze uno de los Sacerdotes, y no passa de media hora.
Acabada esta, prosigue su canto la MUSICA; y se concluye el Exercicio.*

PRE-

ILUSTRACIÓN 2. Directorio de los ejercicios del Oratorio Parvo... (Valencia, 1709).

Todos ellos incluyen un capítulo dedicado al contexto devocional en el que se ejecutaban los oratorios, «Exercicio que se haze al anochecer con música en los domingos y días de fiesta»¹², que incluía media hora de oración mental, canto de letanías con órgano, canto de antifonas marianas («variada según los tiempos») y diversas oraciones, al término de las cuales

Empieça inmediatamente después la Musica que con variedad de voces, e instrumentos, canta por algun espacio un motete, o strophá espiritual en forma de Dialogo. Siguese una Platica de saludables documentos, que haze uno de los Sacerdotes, y no passa de media hora. Acabada esta, prosigue su canto la Musica, y se concluye el Exercicio.

¹⁰ Ejemplar de la Biblioteca de Catalunya, 14-III-38.

¹¹ Ejemplar de la Biblioteca Nacional, 3/28550.

¹² Cf. Directorio de los ejercicios..., pp. 57-58.

Así pues, el oratorio constituye ese «motete o stropa espiritual en forma de Dialogo» cantado «con variedad de voces e instrumentos» dispuesto en dos partes entre las que se intercala una plática, cubriéndose de esta forma la doble finalidad del ejercicio devocional: la fijación del contenido doctrinal, a través de la plática y del tema tratado en el oratorio en cuestión, y el fomento de la devoción con la «suavidad» del ingrediente musical, aspecto esencial de la práctica espiritual filipense, como expresa la proposición *Et musico concentu excitantur ad caelestia contemplanda* de sus Constituciones¹³. Por otra parte, la disposición bipartita con la «plática de saludables documentos» constituirá una característica específica de los oratorios de la Congregación frente a oratorios de otras instituciones que no la contemplan, y que además condicionará el estilo de sus textos y títulos, apostando por un tono sencillo¹⁴ que huya de todo artificio o retórica vacua que, por esta misma razón, impida o dificulte el objeto de estos ejercicios¹⁵. Conviene recordar que la espiritualidad filipense surge en pleno auge contrarreformista presentando una vuelta a la vida de las iglesias primitivas, lo que tuvo también su plasmación en el aspecto musical, incluyendo *laudi* y *moteti* en sus prácticas devocionales a imitación de la himnodia cristiana. El mismo texto del mencionado *Directorio* utiliza la expresión «motete» entendiéndolo como una «stropa espiritual» de carácter dramático («en forma de Dialogo») puesta en música, sentido que tiene la fórmula «reducido a concento musico» que se utiliza en las portadillas de los libretos de los oratorios filipenses:

*El hombre moribundo. Oratorio que se canto en la Iglesia de la Real Congregacion de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia, año de 1702. Reducido a concento musico por el licenciado Antonio Theodoro Ortells, Presbitero, Maestro de Capilla de la Metropolitana de la misma Ciudad*¹⁶.

¹³ Instituta Congregationis Oratorii S. Mariæ in Vallicella de urbe a B. Philippo Nerio Fundatæ. Roma, Ex Typographia Reu. Cameræ Apostolicæ, MDCXII, p. 5.

¹⁴ Es recurrente en las biografías de San Felipe Neri la alusión al estilo familiar, huido de toda afectación, que imponía el santo florentino a los padres del Oratorio. El uso de un reloj que midiera el tiempo empleado en los sermones y pláticas era uno de los medios para asegurar el «no passa de media hora». Las consuetas filipenses inciden en la obligatoriedad de suspender de inmediato la plática o sermón una vez que ha pasado el tiempo y ha sido advertido de ello por el toque de una campanilla: «Acabada la arena del reloj del lector, toca luego la campanilla, y el predicador en oyéndola no habla mas palabra, y mostrando con el silencio su obediencia se baja del pulpito y vuelve a la Eucharistia». («Relación breve de lo que passo en la fundación de la Congregacion del Oratorio de S. Phelipe Neri de Valencia y resumen de sus principales constituciones». [*Escritos sobre la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri*]. Valencia, Biblioteca Valenciana, Ms. 253, p. 13).

¹⁵ En opinión de Rafael Mitjana, el uso de una retórica excesivamente recargada motivó la decadencia del género en España hasta el punto de abocar en una «especie de vertedero de todas las expansiones musicales de baja estofa, cuyos mefíticos efluvios ahogan toda inspiración noble y levantada». No obstante, hay que reseñar que Mitjana hacía esta afirmación a tenor de títulos como *Ecos de la voz divina, formados por el famoso platero Beseleel, que en la maravillosa fábrica del Santuario en que se eternizó la memoria de la Divina virtud. Dirigido en articulación alegórica y tropológica, desde el Capítulo 31 del Éxodo, al Padre de Pobres, Exemplar de Santidad, Martillo de oro contra Simonicos, Joya preciosa de Francia, Apóstol de Flandes, el insigne platero San Eloy, después obispo Novionense* («Estudio sobre la decadencia de la música religiosa española. Notas sobre el oratorio en España durante el siglo XVIII». *Música Sacro Hispana*, IV, 5 (1911), p. 73).

¹⁶ Valencia, Jayme de Bordazar, junto al Real Colegio del Señor Patriarca. Valencia, Biblioteca Valenciana, NP2-25/F-460.

Si en el caso español transcurrieron 57 años desde que se implanta la Congregación (1645) hasta que aparece el primer oratorio (1702), en el de otras instituciones filipenses italianas ocurrió otro tanto de lo mismo, como en las de Perugia o Padova, que datan sus primeros oratorios, en 1685 y 1707 respectivamente, esto es, 60 y 83 años tras su fundación¹⁷. Sin embargo, en las congregaciones italianas durante estos años de «vacío» se recurrió, como había sucedido anteriormente en la casa madre de Roma, a formas y géneros musicales en lengua latina (los *moteti*) o en lengua vernácula (los *laudi*) para los ejercicios devocionales propios de la congregación hasta la conformación del género como tal. En lo que a los oratorios españoles atañe, se usaron, como describe el citado *Directorio*, las antífonas o motetes en lengua latina y, en lengua vernácula, los villancicos, explícitamente mencionados en la documentación valenciana:

Concluida la leccion y la platica en la iglesia del Oratorio, sale el prefecto del oratorio con los hermanos de él y otras varias personas [...]. Llegan á la iglesia destinada, cantan la musica un poco, sube un niño al pulpito y hace una platica o sermoncillo gracioso y discreto, compuesto por algun Padre. Concluido sigue la musica, inmediatamente sube un P[adre], hace una platica de 3 quartos de hora, que es el estilo de la Cong[regación]. Se descubre su Magestad. Se tiene media hora de oracion mental con musica y algunos villancicos¹⁸.

Esta presencia del villancico, un género de neto cuño hispánico en los espacios celebrativos religiosos (litúrgicos y/o paralitúrgicos), explicaría por qué tardó en conformarse el género oratorio en España ya que su funcionalidad podía ser cubierta, en parte, por esta forma tan versátil y de tan larga praxis en los más variados contextos (horas canónicas, fiestas, profesiones religiosas, siestas, etc.). El otro género que coadyuvó al cultivo tardío del oratorio fue el auto sacramental, forma músico-dramática también de honda raigambre dentro de la tradición hispana, conocido y practicado por los filipenses¹⁹ cuya pervivencia, en opinión de Rafael Mitjana, haría que no tuviera ningún sentido que se comenzara a practicar el oratorio:

¹⁷ Cf. SMITHER, Howard. *A History of the Oratorio. I. The Oratorio in the Baroque Era*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977, p. 174. No hay que olvidar que el género como tal se remonta a 1640, año en el que el viajero romano Pietro Della Valle (1586-1652) da cuenta de la composición de un oratorio para la Fiesta de la Purificación, el *Dialogo di Ester*, que fue interpretado el 2 de abril de ese año.

¹⁸ «Breve noticia de la Congregación de Murcia». *Escritos sobre la Congregacion de San Felipe Neri*. Op. cit. fol. 11. Si bien el texto procede, como menciona su título, del Oratorio de Murcia, más adelante se dice explícitamente que «En el oratorio parvo se guarda puntualmente todo lo que previenen sus constituciones arregladas al Directorio impreso en Valencia año 1709» (fol. 12).

¹⁹ «Otras veces, con semejante ocasión de fiestas públicas o por alguna solemnidad y, particularmente la *dom. infr. oct.* de San Felipe los lleva el P. Prep[osito] ó su ayudante a la huerta ó al huerto de Capuchinos y allí asistiendo la musica y algunas canciones devotas, se suele representar por los h[ermanos] algun auto sacramental de la vida del Sto Padre. Se hace una platica por un P[adre] alusiva á lo que se ha representado [...]». («Breve noticia...», fol. 13.). Por otra parte, uno de los últimos autos sacramentales representados en Valencia antes de la prohibición por Felipe V, el *Auto sacramental histórico y alegórico intitulado El Salvador en su imagen* (Valencia, 1701, cf. *El Sacrificio de Jefe*, drama sacro-tragico-alegorico. Fiesta que

Mientras este género artístico estuvo en pleno florecimiento, y es sabido que el genio de Calderón lo elevó a su mayor apogeo, el *oratorio* no tenía razón para aclimatarse en España [...] porque venía a constituir un espectáculo exótico, que no respondía en modo alguno a las exigencias del temperamento nacional²⁰.

La entronización de Felipe V y la llegada de un nuevo régimen, la dinastía borbónica, tan proclive a los gustos italianizantes, terminará favoreciendo el asentamiento del género operístico en España y, en consecuencia, el de las óperas o dramas sacros, los oratorios, al tiempo que contribuirá a la paulatina supresión de los autos sacramentales. Desde esta perspectiva no dejan de ser elocuentes las fechas de 1700 –ascenso al trono de Felipe de Borbón duque de Anjou–, 1701 –Valencia: representación del auto sacramental *El Salvador en su imagen* [...]–, 1702 –Valencia: interpretación del primer oratorio sacro español, *El hombre moribundo*– y 1703 –llegada de la primera compañía italiana, la de los Trufaldines, a la corte madrileña–.

De todo lo expuesto hasta aquí se concluye que la congregación filipense desempeñó un papel fundamental en el ámbito religioso, sirviendo de venero de la ortodoxia contrarreformista a través de unos ejercicios de carácter piadoso-catequético-doctrinal que seguían con fidelidad la praxis romana bendecida por los papas, y en el ámbito político-cultural, de exponente de los gustos estéticos del nuevo régimen. Por otra parte, los oratorios cantados en la Congregación aparecerán siempre ligados a su práctica devocional, lo que implica que dispongan de una estructura bipartita y entre parte y parte se intercale una plática.

Los oratorios en los *inicios de la guerra de sucesión*

Entre el año 1702 (primer oratorio) y 1707 (fin de la Corona de Aragón), Valencia produce cinco obras de un nuevo género musical religioso desvinculado del resto de actividades musicales de centros catedralicios, parroquiales o iglesias creado originariamente para la Congregación de San Felipe Neri²¹, como refiere Vicente Ximeno²²

cantò la música de entrambas Capillas de la Santa Iglesia Metropolitana, el día 17. De Setiembre del año 1716 en la Iglesia de la Compañía de Jesus de la Ciudad de Zaragoza. Dia en que se celebrò la Solemne Beatificacion el nuevo Apostol de Francia, el Gran Siervo de Dios Juan-Francisco de Regis, sacerdote professo de la Compañía de Jesus. En Zaragoza, por Pedro Carreras. Año 1716), se ejecuta en una de las iglesias frecuentadas por los oratorianos, la del Santo Cristo de S. Salvador, y concurren a él personalidades que se mueven en el ámbito de la Congregación como el marqués de Villatorcas José de Castelví, Virrey de Valencia, quien sufragó sus gastos.

²⁰ «Estudio sobre la decadencia de la música religiosa en España. Notas sobre el Oratorio en España durante el siglo XVIII». *Música Sacro-Hispana*, IV, 1 (1911), p. 5.

²¹ De algunas fuentes literarias de estos oratorios han tratado tanto BOMBI, Andrea. *Entre tradición y modernidad: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Valencia, Institut Valencià de la Música 2011, en el epígrafe «Libretos de oratorios» (pp. 181-184), como ISUSI, Rosa. *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el siglo XVIII*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2012, tomo II,

poemas ingeniosos en forma de dialogo sobre diversos asuntos reducidos à conuento músico por los más diestros Maestros de Capilla de esta Ciudad [Valencia], y de otras de España, se cantan en ciertos días en la Real Congregación de San Felipe Neri, con numerosa asistencia de Nobleza, y Pueblo, y algunos de ellos en otras partes.

Decimos «originariamente» porque a los pocos años de su implantación en España empezarán a difundirse por todo tipo de instituciones, adoptando además gran variedad de denominaciones²³, lo que explica que en la acepción del *Diccionario de Autoridades* aparezca con esta doble vertiente: «Composición dramática para cantar en la Iglésia en fiestas solemnes. Latín. *Drama pro Oratoriis vel Ecclesiis musicum*» (1737). Los oratorios filipenses, no obstante, conservarán características propias diferenciadoras, derivadas en gran medida de su finalidad espiritual.

El oratorio que inaugura el género en España se debe al maestro de capilla turolense Antonio Teodoro Ortells (1647-1706), que compone esta primera pieza en el año 1702, según dice su libreto:

*El hombre moribundo. Oratorio que se canto en la Iglesia de la Real Congregacion de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia, Año de 1702. Reducido à conuento musico, por el Licenciado Antonio Theodoro Ortells, Presbitero, Maestro de Capilla de la Metropolitana de la misma Ciudad. Con licencia: En Valencia, por Jayme de Bordazar, junto al Colegio del Señor Patriarca*²⁴.

en dos tablas dedicadas a los libretos de oratorios conservados en el Archivo Municipal de Valencia y la Biblioteca Serrano Morales (pp. 518-519).

²² *Escritores del Reyno de Valencia chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la christiana conquista de la misma ciudad hasta el MCXXXLVII*. I. Valencia, Joseph Estevan Dolz, 1747.

²³ Como, por ejemplo, la de «drama sacro-tragico alegorico» o «fiesta» de El sacrificio de Jefté... (vid. El Sacrificio de Jefté, drama sacro-tragico-alegorico. Fiesta que cantò la música de entrambas Capillas de la Santa Iglesia Metropolitana, el día 17. De Setiembre del año 1716 en la Iglesia de la Compañía de Jesus de la Ciudad de Zaragoza. Dia en que se celebrò la Solemne Beatificacion el nuevo Apostol de Francia, el Gran Siervo de Dios Juan-Francisco de Regis, sacerdote professo de la Compañía de Jesus. En Zaragoza, por Pedro Carreras. Año 1716.), una de las piezas más tempranas –1716– del género no pertenecientes a los oratorianos.

²⁴ Valencia, Biblioteca Valenciana, Fondo Nicolau Primitiu, 24-25/F-460.

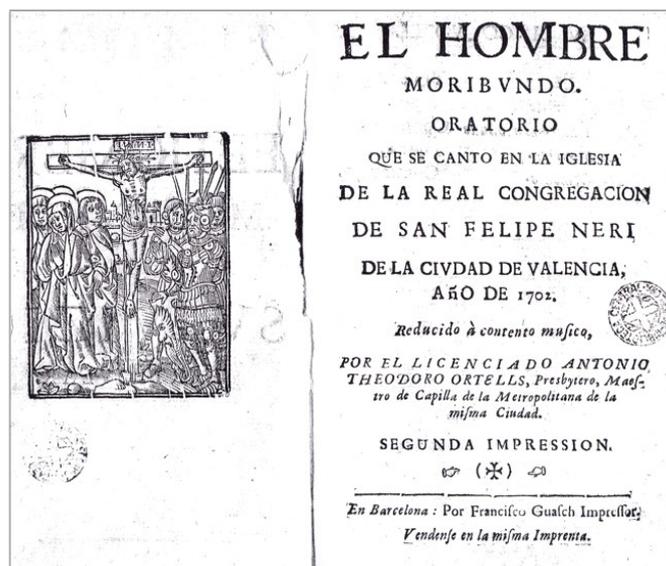


ILUSTRACIÓN 3. Portadilla del oratorio *El hombre moribundo*. A.T. Ortells. Segunda impresión (Barcelona, Francisco Guasch [1703]). Biblioteca de Catalunya.

Compuesto para cinco voces que desempeñarán los papeles de Ángel y Mentira (tiple 1º y tiple 2º), Temor de Dios (tenor), Hombre moribundo (contralto) y Demonio (contrabaxo), será uno de los oratorios que conocerán gran difusión a tenor de sus sucesivas ediciones y reimpressiones: una primera valenciana de Jayme de Bordazar (*op. cit.*); una segunda barcelonesa, de 1703, de Francisco Guasch²⁵; una tercera del año 1709 de Antonio Bordazar (en la Plaça del Palacio Arçobispal)²⁶; dos cuartas impresiones: una de Antonio Bordazar²⁷ y otra de Vicente Cabrera²⁸; y, finalmente, una quinta, de Antonio Bordazar²⁹. A estas habría que añadir las de Palma de Mallorca de la década de 1740: al menos tres ediciones, a cargo de los impresores Gerónimo Frau y de su viuda³⁰. Esta multiplicación de folletos plantea no solo interesantísimas cuestiones para la ecdótica (que deberá estudiar, entre otras cosas, por qué existen dos cuartas impresiones de diferentes libreros y oficinas tipográficas), sino también para la filología musical. En todo caso evidencia la notoriedad y éxito de esta obra, cuya música por el momento se desconoce. Su tema propone un asunto escatológico: la rendición de cuentas del individuo que está a punto de morir y sus tentaciones («Yo campeón del Infierno/ subo a tentarle»), la pugna con la muerte («¿Qué batalla tan fiera/ padeces en tu muerte, humana vida?»), la duda sobre el destino final («¡O momento fatal!, ¡o instante!, ¡o punto/ de quien está pendiente/ gozar ò padecer eternamente!») y la reflexión moralizante final:

²⁵ Biblioteca de Catalunya, Fondo Bonsoms, 9505.

²⁶ Archivo Municipal de Castellón, 3109.

²⁷ Archivo de Loyola, Fondo Nemesio Otaño, B06/L1668(7).

²⁸ Biblioteca Municipal de Valencia, Fondo Barberá Martí, 748(3).

²⁹ Biblioteca Municipal de Valencia, Fondo Churat 61(4).

³⁰ Información que puede extraerse de los libretos conservados en el Archivo de la Congregación de San Felipe Neri de Palma de Mallorca.

En esto has de ver, ¡hombre, despierta!
pues es cierto el morir, la suerte incierta
la sentencia final e irrevocable.

Similar fortuna corrieron los otros dos oratorios que este maestro de capilla compuso en cuatro años, 1703³¹ y 1706 respectivamente:

*El juicio particular. Oratorio que se canto en la Iglesia de la Real Congregacion de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia, año de 1703. Reducido a conuento musico por el Licenciado Antonio Theodoro Ortells, Presbitero, Maestro de Capilla de la Metropolitana de la misma Ciudad. Con licencia: en Valencia, por Jayme de Bordazar, junto al Real Colegio del Señor Patriarca*³².

*Oratorio sacro a la Passion de Christo Señor Nuestro. Que se cantó en la Real Congregacion de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia. Año 1706. Y reducido a conuento musico por el Lic. Antonio Theodoro Ortells, Maestro de capilla de la Metropolitana de la misma Ciudad. Con licencia. En Valencia, por Jayme de Bordazar. Vendense en la misma imprenta*³³.

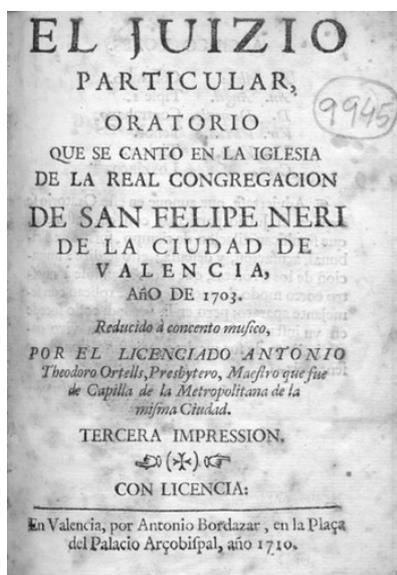


ILUSTRACIÓN 4. Portadilla del oratorio *El juicio particular*. A. T. Ortells. Tercera impresión (Valencia, Antonio Bordazar, 1710). Archivo de Loyola.

³¹ Si bien en la particella que se conserva de este oratorio en el Archivo de la Congregación de San Felipe Neri de Palma consta la fecha de 1704.

³² Valencia, Biblioteca Valenciana, Fondo Nicolau Primitiu, 24/25-F-458.

³³ Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal, 93058.

El primero de ellos, *El juicio particular*, del que se conserva una fuente musical³⁴, tuvo dos primeras ediciones, la mencionada más arriba de Jayme Bordazar y la de su sucesor, Antonio Bordazar (que además contó por lo menos con una reimpresión, como cabe conjeturar a raíz de las variantes ortotipográficas de sus portadillas); una segunda catalana por Francisco Guasch³⁵ y una tercera del año 1710³⁶, también a cargo de Antonio Bordazar.

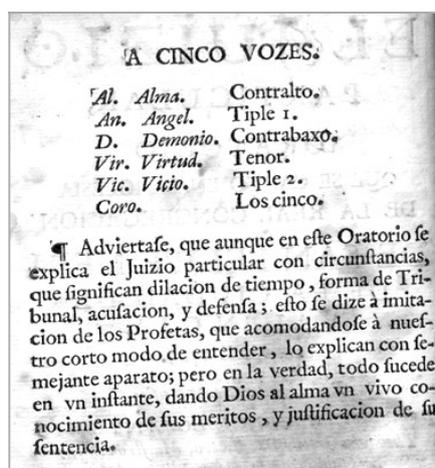


ILUSTRACIÓN 5. *Dramatis personae* y plantilla vocal del oratorio *El juicio particular* (1703).

Este oratorio consta de la misma plantilla vocal que su precedente, *El hombre moribundo*: dos tiples, un tenor, un contralto y un contrabaxo, con tesituras semejantes en la asignación de los *dramatis personae*: tiple para el Ángel y el Vicio; contrabaxo para el Demonio; contralto para el Alma y tenor para la Virtud. Además, comparte con *El hombre moribundo* la temática escatológica y de hecho se presenta como su continuación. Si aquel comienza con la sentencia «El hombre está para morir: ¡al arma, al arma!», este lo hace diciendo «Ahora acaba de morir el Hombre», tras lo cual se va a dar inicio a su juicio particular, con un desarrollo del conflicto semejante a *El hombre moribundo*: el debate entre la virtud y el vicio (los pecados), la duda de la desesperanza («no pierdas la confianza», dice la Virtud en un momento dado), la incertidumbre de la resolución divina final («ò Gloria para siempre, ò siempre Infierno») y la reflexión moralizante con la que concluye el drama:

Temed, mortales, día tan temido:
prevenid sus horrores desde ahora,
pues no sabéis el dia, ni la hora.

³⁴ La particella del contralto, cf. FERRER BALLESTER, María-Teresa. «El oratorio barroco hispánico: localización de fuentes musicales anteriores a 1730». *Revista de Musicología*, XV, 1 (1992) pp. 215-216.

³⁵ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Bonsoms, 9595.

³⁶ Archivo de Loyola, Fondo Nemesio Otaño, B06/L1668(1).

A la vista de esto es lógico conjeturar que Ortells se sirvió de la poesía de un mismo autor para su composición, y que siguió el dictamen o recomendación de algún padre oratoriano en relación al tema abordado que, por otra parte (y curiosamente) obedece al mismo planteamiento dialógico y alegórico del que se toma como primer oratorio, la *Rappresentatione di anima e di corpo* (1600) de Emilio Cavaliere con libreto de Agostino Manni (curiosamente discípulo de San Felipe Neri).

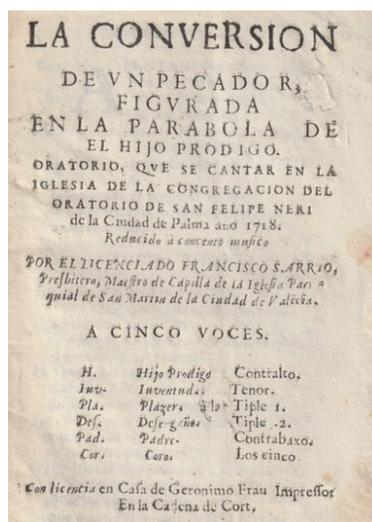


ILUSTRACIÓN 6. Portadilla del oratorio *La conversión de un pecador*. F. Sarrió. (Palma de Mallorca, Gerónimo Frau, [1718].

Tampoco es casualidad en este sentido que ese mismo año de 1703 se interpretara en la Congregación valenciana *La conversión de un pecador figurada en la parábola del hijo pródigo*³⁷, del maestro de capilla de San Martín Francisco Sarrió³⁸, de tema bíblico (neotestamentario) que completa esta primera hornada de oratorios en torno a la conversión («Aliente pues el Alma su confiança/ si à Dios buelve con tiempo arrepentida») y al desengaño de los placeres mundanos: «pues con voz lisongera/ te engaña el mundo [...]». La obra de Sarrió corrió igualmente con mucha fortuna a raíz de las sucesivas ediciones; además de la mencionada de Jayme de Bordazar (*cf.* nota), la valenciana de Antonio Bordazar³⁹; las murcianas: de 1703 de Joseph Díaz Cayuelas y de [1770] de

³⁷ El título exacto, tal como aparece en la portadilla de su primera edición es: *La conversión de un pecador figurada en la parábola de El hijo prodigo. Oratorio sacro, que se canto en la iglesia de la Real Congregacion del Oratorio de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia, año 1703. Reducido a concerto musico por el Licenciado Francisco Sarrio, Presbitero, Maestro de Capilla de la Iglesia Parroquial de S. Martin de la misma Ciudad. Con licencia En Valencia, por Jayme de Bordazar. Valencia, Biblioteca valenciana, Fondo Nicolau Primitiu 25-25/F459.*

³⁸ Autor también del oratorio sacro *Batalla de los ángeles* (1712).

³⁹ Archivo de Loyola, Fondo Nemesio Otaño, B06/L1668(9).

Felipe Teruel⁴⁰; y las mallorquinas de 1718 y 1719 de Gerónimo Frau⁴¹ y de la década de 1720 (1722 y [1729]), de Pedro Antonio Capó.

Los dos últimos oratorios anteriores a la Guerra de Sucesión pertenecen a los ciclos de Navidad y de Pasión, aunque más bien cabría decir que los inician. El de Navidad fue compuesto por el entonces capellán de El Patriarca (Colegio de Corpus Christi) Pedro Martínez de Orgambide, un autor poco conocido, con un exiguo corpus compositivo, que debió ser sin embargo muy valorado al relacionarse, como arroja la documentación disponible, con el selecto grupo de novatores valencianos proborbónicos⁴². En 1704 se interpreta su obra de la que, por fortuna, se conserva la música⁴³ (la única fuente musical de Martínez de Orgambide de la que disponemos a fecha de hoy):

Oratorio sacro al Nacimiento de Christo Señor nuestro, que se canto en la Iglesia de la Real Congregacion de San Felipe Neri de la Ciudad de Valencia. Año 1704. Reducido a concento musico por el Licenciado Don Pedro Martinez de Orgambide, Presbytero, Capellan en el Real Colegio de Corpus Christi de la misma Ciudad. Valencia, por Antonio Bordazar en la Plaza del Palacio Arçobispal. Año 1713⁴⁴.

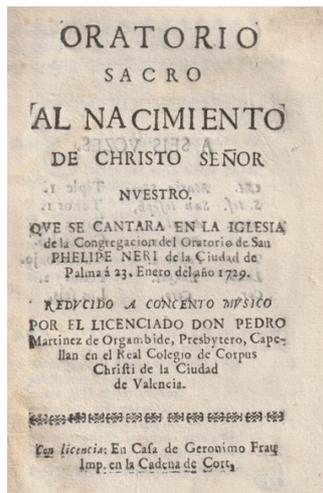


ILUSTRACIÓN 7. Portadilla del *Oratorio sacro al nacimiento*. P. Martínez de Orgambide. (Palma de Mallorca, Gerónimo Frau, 1729).

⁴⁰ Madrid, Biblioteca Nacional T/24599.

⁴¹ Palma de Mallorca, Archivo de la Congregación de San Felipe Neri.

⁴² Compuso la música para las Academias de Valencia de los años 1704 y 1705. Para él escribió Francisco Figuerola el texto de diversos villancicos fechados en 1710 en Aragón y Albarracín (cf. *Versos sacros propios*. Valencia, Archivo Histórico Municipal, Ms. 4608, pp. 14-16, 115-116, 118-120, 178-179 y 317-318). Asimismo, es autor de la siesta para la Congregación de San Felipe Neri de Valencia «Pues él Mundo os ofrezte», con la letra de José Vicente Ortí y Mayor que aparece en las «Óperas para cantar en algunas siestas» del Ms. 14097 –fols. 170v-174v– de la Biblioteca Nacional de España (reprodujimos su texto en «Literatura, música y devoción...», pp. 124-126).

⁴³ Vid. FERRER BALLESTER, M. T. «El oratorio hispánico...», p. 214.

⁴⁴ En lo que atañe a la inicial datación errónea de la fuente musical, vid. FERRER BALLESTER, María-Teresa; y SANZ HERMIDA, Rosa. «O primeiro oratorio español de Navidad» (notas al programa). *Pórtico do Paraíso. VI Festival Internacional de Música de Ourense*. Ourense, Concello de Ourense/Cultura, p. 13.

Por las impresiones de su texto sabemos que se cantó en Valencia en los años 1704 y 1713 (en varias ocasiones, a tenor del folleto de sus impresores –Vicente Cabrera⁴⁵ y Antonio Bordazar–, y de las diferencias ortotipográficas de algunos de los folletos de este último impresor⁴⁶), y en Mallorca en 1729⁴⁷. Está escrito a seis voces que se mueven en las tesituras de tenor (San José, Luzbel), tiple (María Santísima y Ángel), contralto (Pastor I) y un baxo (Pastor II); diseño vocal que se ajusta al usado por el maestro Ortells para sus oratorios (incluido el que trataremos a continuación) en los papeles de los antagonistas (Ángel y Luzbel) y que difiere de él en el de María (que será contralto en *A la Pasión*). A este dispositivo vocal se une un acompañamiento instrumental de arpa y violón, un «continuo» ciertamente sobrio, pero al tiempo ilustrativo del programa ideológico (contrarreformista) de esta música concebida para «contemplar las cosas celestes» (*ad caelestia contemplanda*).

El tratamiento musical presenta también una unidad discursiva semejante la del oratorio *A la Pasión*. Se inicia con la loa coral «Canten à Dios su gloria en las alturas» que cerrará la primera parte («Paz en la tierra a los felices hombres») y hará de coda final con la invocación trinitaria

Gloria al Padre de tal Hijo
Gloria al Hijo de tal Padre,
Gloria al Fuego que inflama Padre, y Hijo,
Que Santo Amor procede de Hijo, y Padre.

A este ciclo de Navidad inaugurado por esta pieza pertenecerán el *Oratorio sacro al Nacimiento temporal de Christo nuestro Señor* de Pedro Vidal (Valencia, 1732)⁴⁸; el *Drama sacro a la tierna festividad de Jesús recién nacido*, de José Pujol (Barcelona, 1768) y el *Drama sacro la adoración de los santos Reyes* (Barcelona, 1780 y 1788) de Francisco Queralt. Un conjunto un tanto exiguo en comparación con oratorios sobre otros asuntos que, sin embargo, alcanza nuevas perspectivas a la luz del comentario que hace Antonio Eximeno por boca de su Lazarillo Vizcardi con todo el carácter testimonial que implica:

[...] y la música no deben excitar sino afectos píos y devotos; y aquellas cantadas deben servir de una santa y espiritual recreacion. Me confirmó en este pensamiento el ejemplo del gran P. San Felipe Neri, que era amante de la música, el cual instituyó que en las casas de su instituto, en una capilla separada de la iglesia, las noches de gran parte de los

⁴⁵ «En la Plaza de la Seo. Año 1713». Valencia, Biblioteca Municipal, Fondo Barberá Martí 748(9).

⁴⁶ «En la Plaza del Palacio Arzobispal. Año 1713». Castellón, Archivo Histórico Municipal, 3109(4) y Valencia, Biblioteca valenciana XVI/378(3); «En la Plaza del Palacio Arçobispal. Año 1713». Loyola, Archivo de Loyola, Fondo Nemesio Otaño, B06/L1668(13).

⁴⁷ «[...] que se cantara en la Iglesia de la Congregacion de San Phelipe Neri de la Ciudad de Palma à 23. Enero del año 1729» dice el libreto conservado en el Archivo de la Congregación de San Felipe Neri de esa ciudad.

⁴⁸ Aunque los que se conservan tiene pie de imprenta de 1772 –«por Martin Peris, frente de S. Domingo». Valencia, Archivo Histórico Municipal, Fondo Serrano Morales, Ms. 4684(7)– y 1790.

domingos del año se cantasen con toda orquesta oratorios sagrados compuestos en forma de dramas. El ejemplo de un santo aficionado á la música me hizo venir la curiosidad de saber cómo pensasen orden á la música de Iglesia, y supe de persona bien informada que en la Iglesia, por él fundada en Roma, de la Virgen de la Vallicela no hay jamás música con orquesta, sino sólo á dos coros de puras voces interpoladas del órgano. Más he visto en esta materia: hallándome en Valencia por las fiestas de Navidad, con ocasion de concurrir á un canonicato de aquella iglesia, asistí á un drama del Nacimiento de Cristo, que un respetable prebendado de la misma iglesia hacia representar en su casa. La escena presentaba las montañas de Belen con una decoracion propia y sin lujo, y entre ellas la cuna del recién nacido Jesus, asistido de su Madre, representada por una jóven, á cuyos soliloquios con su Hijo no habia corazon tan duro que no se enterneciese; los más de los actores eran niños y niñas; las escenas, unas cantadas, otras habladas, y unas y otras interpoladas del coro; la música, según las escenas, ya era grandiosa y sublime, ya afectuosa y tierna. Hé aquí, dije entre mí, la contramina que abrir debieran los pastores de la Iglesia contra los teatros profanos⁴⁹.

El mismo año de su fallecimiento, y ya muy enfermo⁵⁰, Antonio T. Ortells aborda la composición del *Oratorio sacro a la Passion de Christo Señor Nuestro...*, que supone la culminación de su estilo⁵¹. En cierta forma no deja de ser una especie de testamento musical de este maestro, que se ha mantenido fiel al estilo antiguo («como se reconoce en sus obras acertadissimas»⁵²), practicando hasta en este género recién importado un estilo español, esto es, un oratorio *more hispano*. Si bien de la terminología usada en las diferentes secciones (*recitado* y *arieta*) podría inferirse la asimilación del lenguaje italiano, el análisis de la obra evidencia su adopción solamente en el plano formal: el *recitado* y la *arieta* compartirán funciones, utilizándose indistintamente para diferentes situaciones y distanciándose así del modelo italiano (*recitado* para el discurso narrativo y *arieta* para el expresivo). Y esta será la tónica general, aunque en algún momento Ortells asocie pasajes narrativos con *recitados* y pasajes meditativos con *arietas*. El *Oratorio a la Pasión...* se ciñe a un lenguaje musical inconfundiblemente autóctono⁵³, como por otra parte lo hiciera el *Oratorio al Nacimiento* de Martínez de Orgambide. La impronta italiana no empezará a asentarse en los oratorios españoles hasta 1715 con *La*

⁴⁹ Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasion del concurso á un magisterio de capilla vacante. Madrid, Sociedad de Bibliófilos españoles, I (1873), tercera parte, c.II, pp. 256-257.

⁵⁰ Cf. FERRER BALLESTER, María-Teresa. *Antonio Teodoro Ortells. Oratorio sacro a la Pasión de Cristo Nuestro Señor*. Estudio y edición. Valencia, Ajuntament, 2000, p. 17.

⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵² En palabras de Francisco Valls (*Mapa armonico practico...*, c. 18, fol. 103v).

⁵³ Conclusión que es la base de la argumentación de Ferrer Ballester en su estudio sobre esta obra (*Antonio Teodoro Ortells. Oratorio...*) cuando habla de dicotomía de forma italiana/estilo hispánico (forma italiana referida tanto al uso de la terminología como al modelo del libreto). Conclusión que comparte en gran medida Andrea Bombi en el epígrafe dedicado a esta pieza en su monografía *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2011, pp. 324-352.

gloria de los santos de Pedro Rabassa⁵⁴, y aun en este caso siguen conviviendo formas españolas con elementos italianizantes.

El libreto del *Oratorio a la Pasión...* conoció, al igual que sus predecesores, diferentes impresiones: las valencianas de Jayme de Bordazar⁵⁵, Antonio Bordazar⁵⁶, Vicente Cabrera⁵⁷ y Viuda de Bordazar⁵⁸, y las mallorquinas de Geronimo Frau ([1719]) y Pedro Antonio Capó (1722)⁵⁹. Planeado para cinco voces (un tenor, Lucifer; dos tiples, Ángel y Magdalena; un contralto, María Santísima, y un contrabaxo, San Juan) e iniciado por una breve introducción del coro —«Suspended, celestiales cadencias/ eclipsad, luminosos reflexos»— a la que sigue una trepidante intervención de Lucifer («Hasta quando infernales/ coleras del abismo») inquiriéndose sobre la naturaleza humana o divina de Jesús, el oratorio desarrolla en su primera parte los diferentes momentos de la pasión que desgrana el apóstol Juan ante María y la Magdalena (prendimiento, interrogatorio ante Caifás, flagelación y coronación de espinas y sentencia de muerte). La segunda parte arranca con sonidos de trompetas (las anuncia el coro), un recurso del que ya se ha servido en sus dos oratorios precedentes⁶⁰, que, por una parte, presagian el fatal desenlace y, por otra, sirven de *captatio benevolentiae* de los espectadores que retoman el oratorio tras la plática *de media hora* que acaban de escuchar.

⁵⁴ «Rabassa ha asimilado la práctica italiana del *aria da capo* con la correspondiente introducción motivica (*aria con motto*) y sus dos secciones contrastantes en el carácter musical; si bien su recitado no adopta la nomenclatura italiana –recitativo– es en su práctica un recitado a la italiana». (FERRER BALLESTER, María-Teresa; y SANZ HERMIDA, Rosa. «El primer oratorio de Rabassa». *XLV Semana Religiosa de Cuenca*. Cuenca, Fundación Patronato de las Semanas de Música Religiosa, 2006, p. 92.

⁵⁵ Barcelona, Biblioteca Pública Episcopal, 93058.

⁵⁶ Loyola, Archivo de Loyola, Fondo Nemesio Otaño, B06/L1668(15).

⁵⁷ Valencia, Biblioteca Municipal, Fondo Churat, 61(13).

⁵⁸ Madrid, Servicio Histórico Militar, Colección del Fraile, 1003.

⁵⁹ Palma de Mallorca, Archivo de San Felipe Neri.

⁶⁰ En *El hombre moribundo*, aparece la didascalia «Tocan instrumentos en tono de batalla» tras la intervención coral «El hombre està para morir: al arma, al arma» de la primera parte; en *El juicio particular*, la didascalia del libreto «Aquí los instrumentos forman algunos ecos como de trompeta» da pie a la intervención del Alma «Mas què horrorosa trompa es esta, ¡Cielos!» (Alma, primera parte). Resulta curiosa la indicación que incluye la particella, que concreta mejor la del libreto: «Aquí podra tocar brevemente, una trompeta, con pausa, y repetir sus ecos dos o tres vezes mientras el alma dize los siguientes versos».

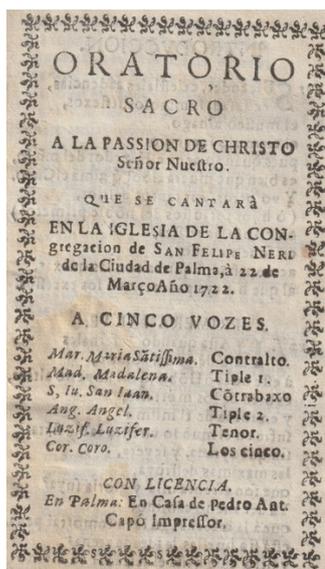


ILUSTRACIÓN 8. Portadilla del *Oratorio a la Pasión...* A.T. Ortells. (Palma de Mallorca, Pedro A. Capó, 1722).

O! quanto yerra quien vn punto yerra !
 pues que la Eternidad vn punto encierra.
*Aqui los instrumentos forman algunos ecos como de
 trompeta.*
 Al. Mas , què horrorosa trompa es esta , Cielos !
 que , sultos añadiendo à mis rezelos ,

ILUSTRACIÓN 9. Didascalia del libreto del oratorio *El juicio particular*. A.T. Ortells. (Valencia, 1703).

ILUSTRACIÓN 10. Indicación para el Alma sobre la particella de contralto del oratorio *El juicio particular*. A.T. Ortells (Valencia, 1703). Archivo de la Congregación de San Felipe Neri de Palma de Mallorca.

Y de nuevo, como un discurso en forma especular, vuelve Lucifer con su dudas sobre la divinidad de Jesús («¿Como si es hombre a mis iras no ha muerto?/ ¿como si es Dios no castiga mi saña?») y continúa el relato de Juan completado después por intervenciones de Lucifer: la cruz auestas, los dos ladrones, la llegada al Calvario, la crucifixión y las palabras de Cristo en la cruz (promesa del paraíso al ladrón arrepentido, entrega de María a Juan; «Sed tengo»; «*consummatum est*»). Termina el drama sacro con la anagnórisis de Lucifer («Qué tarde lo conozes, pues ya ha sido/ el mundo redimido», le dice el Ángel) y la conclusión del coro:

¡O! Assi sea, mortales,
pues Dios espira,
porque muerta la muerte,
viva la vida.

Así pues, estos primeros oratorios constituyen el legado de la Corona de Aragón a la historia del género en España, una contribución ciertamente modesta en cuanto al número de obras pero importante porque de tres de ellos se conserva la fuente musical (si bien en uno de ellos de forma incompleta); porque dan cuenta tanto de la producción oratorial de sus cultivadores como de la recepción que tuvieron en su época, tal y como se infiere de sus sucesivas ediciones y reimpressiones; porque desde el punto de vista de la materialidad de sus libretos, definen sus características formales: folleto impreso en 8^o⁶¹, que omite el nombre del poeta⁶², adopta una misma fórmula de título con escasas variantes de uno a otro oratorio e incluye el nombre del drama sacro en cuestión, la fecha de su primera interpretación en la congregación filipense⁶³, el nombre y cargo de su compositor⁶⁴ y el pie de imprenta. En el vuelto de la página de portada se explicita el número de voces: entre 4 y 6, que conforman el coro y la repartición de los personajes con su tesitura vocal (tenor, tiple, alto y bajo); precedidos o no de *Introducción*, se estructuran en dos partes separadas *por una plática de media hora* (sin duda, otro de los elementos diferenciadores o caracterizadores de estos oratorios filipenses). Y, finalmente son también representativos porque tratan algunos de los *topoi* más habituales de los

⁶¹ Frente a los italianos o a lo que va a ser común al resto de oratorios españoles fuera de la congregación filipense, que se imprimen en 4^o.

⁶² Alejándose así del modelo italiano, que sí suele contenerlo.

⁶³ La variante que puede haber en relación a la fórmula habitual –«que se cantó»– es que se utilicen las fórmulas «que se canta» o «que se cantará».

⁶⁴ En el caso de Valencia: la catedral (Antonio T. Ortells en tiempos de la Corona de Aragón y, posteriormente, Pedro Rabasa y José Pradas); el colegio de Corpus Christi (Pedro Martínez de Orgambide durante el reino de Aragón; después, Pedro Vidal, Francisco Hernández Illana y Francisco Vicente Cervera); las parroquias de San Martín (Francisco Sarrió) y de los Santos Juanes (Fabián Llazer, Juan Acuña y Pedro Furió tras la época de la corona de Aragón) y el convento de San Francisco (Andrés Fuertes, también posterior a la corona aragonesa).

oratorios dieciochescos: los escatológico-morales y los histórico-bíblicos de los ciclos de Navidad y Pasión⁶⁵.

⁶⁵ El resto de temáticas cultivadas se basa en motivos hagiográficos (con diferencia los más abundantes), marianos y josefinos.

Estudis específics

OFICIO Y MISA DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL Y SAN JERÓNIMO, DIFERENCIAS TEXTUALES Y MUSICALES EN LAS CASAS DE LA ORDEN DE SAN JERÓNIMO

María Isabel ARIAS VILLANUEVA
Universidad Internacional de Valencia

Nuestra visión de la música occidental sería distinta si en sus orígenes no se hubiera encontrado el canto gregoriano. Él es responsable de muchas de las características técnicas que distinguen la música de nuestra civilización de otras del resto del mundo. Y él mismo ha sabido acomodarse a las innovaciones de todas las épocas y permanecer vivo aún hoy dentro del marco para el que fue creado: la liturgia de la Iglesia¹.

Introducción

Una vez acabada la catalogación de los cantorales del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, situado extramuros en la ciudad de Valencia, se decide hacer una comparativa musical y textual de las misas y oficios de los dos santos más representativos de este monasterio con otros cantorales de la misma orden: san Jerónimo, titular de la orden jerónima, y san Miguel Arcángel, advocación del monasterio valenciano. Con este fin se han utilizado dos piezas de la fiesta de san Jerónimo, de la misa el Gradual *Os iustis* y del oficio el Himno de Vísperas *Exultent modulibus sobria pectora*, y dos piezas de la fiesta de san Miguel Arcángel, de la misa el Aleluya *Sancte Michaël iubilus* y del oficio el Himno de Maitines *Te splendor et virtus Patris*.

Esta comparativa se ha realizado con los cantorales provenientes de cuatro monasterios jerónimos: San Miguel de los Reyes (Valencia), conservados en el Archivo de la Catedral Metropolitana de Valencia, catalogación que aparece en la tesis inédita de Arias (2017)²; San Lorenzo de El Escorial (Madrid), donde los libros están guardados en muy buenas condiciones, para los cuales se utilizarán las signaturas utilizadas por el

¹ ASENSIO, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*. Madrid, Alianza Música, 2003, p. 13.

² ARIAS, M. Isabel. *El canto llano en la liturgia del Monasterio de San Miguel de los Reyes a través de los cantorales conservados en la Catedral de Valencia*. Tesis doctoral inédita. Universitat de València, 2017. <<http://mobiroderic.uv.es/handle/10550/61387>> [consulta 10-06-2019].

padre Vicente Rabanal al realizar su catálogo³; Santa María del Parral (Segovia), los cantorales que se encuentran en este monasterio están sin catalogar y proceden de distintos monasterios jerónimos, tanto masculinos como femeninos, de los que no se sabe exactamente su procedencia, para los estos la signatura ha sido asignada entera para la comparativa; y Santa Engracia (Huesca), cantorales conservados en el Archivo de la Catedral de Huesca y que han sido catalogados por David Andrés Fernández⁴. También se quisieron utilizar los libros conservados en el monasterio de Santa María de Guadalupe (Cáceres), pero no eran consultables por estar expuestos y el único catálogo que existe es el realizado por García, S. OFM (reeditado en 2008)⁵ y en el que se da título a los libros por su contenido y analizándose solamente las miniaturas más relevantes.

Para poder hacer una comparación tanto textual como musical, se ha decidido homogeneizar las signaturas utilizadas para facilitar el trabajo, por lo que se han añadido las letras ES (Escorial) a las dadas por el padre Vicente Rabanal, lo mismo se hará con las siglas utilizadas por David Andrés, añadiendo HU (Huesca) a los cantorales conservados en el archivo catedralicio oscense. Los cantorales de Santa María del Parral, que han sido catalogados para este trabajo, llevan una signatura creada expresamente para ellos, CP (Cantorales Parral) seguida de un número de dos cifras que se les asignó en ese momento.

También se han consultado fuentes musicales para poder ofrecer datos de los mismos cantos en otros manuscritos anteriores a su copia, estas son: el *Graduale Triplex* (1979), el *Graduale Novum* volúmenes I y II (2011 y 2018), y el *Liber Usualis* (1960), y se han consultado las bases de datos en línea: Global Chant Database⁶ y Cantus Database⁷. Las fuentes manuscritas referidas serán las citadas en el *Graduale Triplex*⁸:

- Laon, *Bibliothèque municipale*, 239 (Paléographie Musicale, t. X; desde 930).
- Einsiedeln, *Stiftsbibliothek*, 359 (P.M. t. IV; principios del siglo XI).
- Saint Gall, *Stiftsbibliothek*, 121 (P.M. IIª serie, t. II; finales del siglo IX).
- *Cantatorium de Monza* (segundo tercio del siglo IX).
- *Graduale de Rheinau* (ca. siglo VIII).
- *Graduale de Mont-Blandin* (entre los siglos VIII y IX).
- *Graduale de Compiègne* (segunda mitad del siglo IX).

³ RABANAL, Vicente. *Los cantorales de El Escorial*. El Escorial, Ediciones Escorialenses, 1947.

⁴ ANDRÉS, David. «Cantatur Communiter: el canto llano en los cantorales del antiguo monasterio de Santa Engracia de Zaragoza». *Cantorales de la Orden de San Jerónimo en la Catedral de Huesca*. Carmen Morte (coord.). Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017, pp. 121-181.

⁵ GARCÍA, Sebastián. *Los miniados de Guadalupe. Catálogo y museo*. Guadalupe, Ediciones Guadalupe, 2008.

⁶ Global Chant Database. Database of Melodies and Texts of Gregorian Chant. <<http://www.globalchant.org/index.php>> [consulta 07-03-2019].

⁷ Cantus. A Database for Latin Ecclesiastical Chant. <<http://cantus.uwaterloo.ca>> [consulta 07-03-2019].

⁸ *Graduale Triplex seu graduale romanum Puli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a solesmensibus monachis ornatum neumis Laudunensibus (COD.239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*. Solesmis, 1979, pp. avant-propos.

- *Graduale de Corbie* (después de 853).
- *Graduale de Senlis* (finales del siglo IX).

Las fuentes textuales que se han utilizado para la comparación de los textos son: la *Biblia Vulgata* (2005)⁹; *The hymns of the Breviary and Missal* (1922)¹⁰; *Los himnos del Breviario*¹¹ (1955) y *Los himnos de la tradición*¹² (2013). También se utilizaron para esta comparación textual los libros y webs que se han citado arriba para la comparación musical.

I. Festividad de San Jerónimo

Para poder hacer un estudio comparativo del Oficio y la Misa de la fiesta de San Jerónimo, que se celebra el 30 de septiembre, con cantorales de la misma orden se han utilizado, en primer lugar, uno de los cantorales de San Miguel de los Reyes, el LF132, en el que está tanto la misa como el oficio de esta festividad solemne. Después se han utilizado dos de los cantorales conservados en el monasterio de Santa María del Parral (Segovia), que no están catalogados y que han sido signados como CP01 y CP02, encontrándose en el primero el oficio de San Jerónimo y en el segundo la misa de esta fiesta. También hemos utilizado los cantorales conservados en el monasterio de El Escorial con los números ES117 y ES119, ambos solamente contienen el oficio. Y, por último, el oscense HUq para la misa, ya que para el oficio de esta fiesta no hemos encontrado ninguna referencia en los cantorales citados en la catalogación de Andrés (2018).

Misa

La fiesta de san Jerónimo es la fiesta más solemne en todas las casas de la orden jerónima, por ser este su titular. El LF132 es el que contiene la misa entera con dos aleluyas y se incluye también el Tracto para Septuagésima y Cuaresma, sin embargo, este no aparece en los libros de los otros monasterios y en el caso del oscense HUq se encuentra la misa incompleta. En cuanto en los pertenecientes a Santa María del Parral no se ha encontrado la misa, por lo que esta no se ha podido comparar.

En los siguientes cuadros se encuentran todas las piezas cantadas en la misa de san Jerónimo, contenidas en cada uno de los cantorales que se conservan en los monasterios utilizados para este trabajo:

⁹ COLUNGA, Alberto; y TURRADO, Laurentio. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2011.

¹⁰ BRITT, Matthew (OSB). *The Hymns of the Breviary and Missal*. New York, Benzinger Brothers, 1922.

¹¹ ZAHONERO, José; y CASANOVES, Luis. *Los himnos del Breviario*. Alcoy, Editorial Marfil S.A., 1955.

¹² AROCENA, Félix María. *Los himnos de la tradición*. El himnario de la «Liturgia Horarum» y otros himnos de la tradición litúrgica. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.

LF132 Misa			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
114v – 116v	<i>Gaudeamus omnes in Domino</i>	Introito	Misa
117r – 118v	<i>In medio Ecclesiae</i>	Introito	Misa
119r – 121r	<i>Os justi meditabitur sapientiam</i>	Gradual	Misa
121r – 112r	<i>Amavit eum Dominus</i>	Aleluya	Misa
122v – 123v	<i>Justus ut palma florebit</i>	Ofertorio	Misa
124r – 125v	<i>Justus germinabit sicut lilium</i>	Aleluya	Misa
125r – 127v	<i>Beatus vir qui timet Dominum</i>	Tracto	Misa
127v – 128v	<i>Fidelis servus et prudens</i>	Comunión	Misa

TABLA 1. San Miguel de los Reyes (tabla de elaboración propia)¹³.

ES36 Misa			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
39r – 42r	<i>In medio Ecclesiae</i>	Introito	Misa
42r – 43v	<i>Amavit eum Dominus</i>	Aleluya	Misa
43v – 45v	<i>Justus germinabit sicut lilium</i>	Aleluya	Misa
45v – 46v	<i>Justus ut palma florebit</i>	Ofertorio	Misa
46v – 48r	<i>Fidelis servus et prudens</i>	Comunión	Misa

TABLA 2. San Lorenzo de El Escorial (tabla de elaboración propia)¹⁴.

ES45 Misa			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
35v – 39v	<i>In medio Ecclesiae</i>	Introito	Misa
40r – 42r	<i>Os justi meditabitur sapientiam</i>	Gradual	Misa
42v – 43v	<i>Amavit eum Dominus</i>	Aleluya	Misa
43v – 44v	<i>Justus ut palma florebit</i>	Ofertorio	Misa
45r – 46r	<i>Fidelis servus et prudens</i>	Comunión	Misa

TABLA 3. San Lorenzo de El Escorial (tabla de elaboración propia)¹⁵.

¹³ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 651.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 652.

HU15q Misa: in festo sanctissimi santi Hieronymi presbiteri prioris nostri			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
132r	<i>Lacuna</i>	Introito	Misa
136v	<i>Hic pater Hieronymus</i>	Aleluya	Misa
137r	<i>Veritas mea et misericordia mea</i>	Ofertorio	Misa
137v	<i>Fidelis servus et prudens</i>	Comunión	Misa

TABLA 4. Santa Engracia (tabla de elaboración propia).

Ejemplo de comparativa: gradual Os iusti

Los textos comparados del Gradual *Os iusti*, marcado en gris en las tablas de elaboración propia, no ofrecen ninguna diferencia, ni entre los cantorales elegidos ni con el *Liber Usualis*. El texto de la antífona pertenece al salmo 36, verso 30 y el del versículo del mismo salmo 36, verso 31: *Os iusti meditabitur sapientiam et lingua ejus loquetur iudicium. V. Lex Dei ejus in corde ipsius: et non supplantabuntur gressus ejus.*

El gradual lo encontramos en el LU (p. 1191) y el GT (p. 494), son prácticamente iguales en lo que a la melodía se refiere y todos están en modo I o *protus* auténtico, cuya final es Re y el tenor salmódico o dominante es La. Las fuentes manuscritas en las que se halla este gradual son: Sain-Gall, Stiftsbibl. 359, fol. 129 (finales del siglo IX), Gradual de Mont-Blandin (entre los siglos VIII-IX), Gradual de Corbie (después del año 853) y Gradual de Senlis (último cuarto del siglo IX), se observa claramente la uniformidad de la pieza en toda la orden en la transcripción musical en el anexo 1.

Oficio

En el oficio de san Jerónimo se observa que todos los libros contienen los mismos cantos. En el caso de este oficio el dato más curioso es que los himnos utilizados, tanto en primeras Vísperas y Laudes, *Exsultent modulis sobria pectora*, como en Maitines, *Nunc Sancte nostris Spiritus*, están compuestos específicamente para san Jerónimo y no hemos encontrado las fuentes para ellos fuera de la orden, en los libros anteriormente citados para esta labor.

Los cantorales utilizados para la comparativa son el LF132 de San Miguel de los Reyes, los ES117 y ES199 de El Escorial y el CP01 de Santa María del Parral. Sin embargo, en los cantorales del monasterio de Santa Engracia no hemos encontrado el oficio de San Jerónimo.

Cuadros con las piezas del oficio en los diferentes monasterios:

LF132 Oficio			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
62v – 63v	<i>Magno Hieronymo</i>	Antífona	Vísperas
64r – 65r	<i>Initium sapientiae tuæ</i>	Antífona	Vísperas
65r – 66r	<i>Generatio religionis tuæ</i>	Antífona	Vísperas
66r – 67r	<i>Nobilitatem sanguinis cum</i>	Antífona	Vísperas
67r – 68r	<i>Laudemus Dominum qui sua</i>	Antífona	Vísperas
68r – 70v	<i>Exsultent modulis sobria pectora</i>	Himno	Vísperas
71r – 72r	<i>O doctor optime Ecclesiae</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
72r – 73r	<i>Princeps gloriosissime Michaël</i>	Antífona	Vísperas
73v – 74r	<i>Solem verum qui radio sapientiae</i>	Antífona Invitatorio	Maitines
74r – 75v	<i>Nunc Sancte nostris Spiritus</i>	Himno	Maitines
76r – 77r	<i>Plantatus secus decursus misericordie</i>	Antífona	I Nocturno
77r – 78r	<i>Ereberat illum Deus murum</i>	Antífona	I Nocturno
78r – 78v	<i>Gentes hæreticorum contrivisti</i>	Antífona	I Nocturno
78v – 81r	<i>Felix es pater fluminis impetus</i>	Responsorio I	I Nocturno
81r – 83r	<i>Lingua tua calamus</i>	Responsorio II	I Nocturno
83v – 86v	<i>Gratia que tibi data est</i>	Responsorio III	I Nocturno
86v – 87r	<i>Mirificavit Dominus sanctum suum</i>	Antífona	II Nocturno
87v – 88r	<i>Scuto bonæ voluntatis suæ</i>	Antífona	II Nocturno
88r – 89r	<i>Ex ore Hieronymi perfecisti</i>	Antífona	II Nocturno
89r – 91v	<i>Lucernam te statuit Deus</i>	Responsorio IV	II Nocturno
91v – 93v	<i>Quam tu sapienter philosophorum</i>	Responsorio V	II Nocturno
93v – 96v	<i>Age miles Christi quo dignus non erat</i>	Responsorio VI	II Nocturno
96v – 97v	<i>Quid pro te Domine in valle</i>	Antífona	III Nocturno
97v – 98v	<i>Prævenisti Domine sanctum</i>	Antífona	III Nocturno
98v – 99v	<i>Quem Deus tamquam civitatem</i>	Antífona	III Nocturno
99v – 101v	<i>Gladius tibi non contigit</i>	Responsorio VII	III Nocturno
102r – 105r	<i>In vasta illa solitudine</i>	Responsorio VIII	III Nocturno
105v – 106r	<i>Laudibus exsultet summis</i>	Antífona	Laudes y Horas
106v – 107r	<i>Jubilum de ore sonant</i>	Antífona	Laudes y Horas
107r – 108r	<i>Satiare Deo tuo</i>	Antífona	Laudes y Horas
108r – 108v	<i>Benedicte sacerdotes Dominum</i>	Antífona	Laudes y Horas
108v – 109v	<i>Laudes intonant cælestes</i>	Antífona	Laudes y Horas
109v – 112v	<i>Exsultet modulis sobria pectora</i>	Himno	Laudes
112v – 114v	<i>Magnus dies nobis</i>	Antífona Benedictus	Laudes
128v – 129v	<i>Sacerdos et Pontifex pastor</i>	Antífona	Horas menores
129v – 130v	<i>Euge serve bone et fidelis</i>	Antífona	Horas menores

TABLE 5. San Miguel de los Reyes (tabla de elaboración propia)¹⁶.

¹⁶ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 653.

ES117 Oficio

fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
2r – 2v	<i>Magno Hieronymo</i>	Antífona	Vísperas
3r – 4r	<i>Initium sapientiae tuæ</i>	Antífona	Vísperas
4r – 5r	<i>Generatio religionis tuæ</i>	Antífona	Vísperas
5r – 6r	<i>Nobilitatem sanguinis cum</i>	Antífona	Vísperas
6r – 7r	<i>Laudemus Dominum qui sua</i>	Antífona	Vísperas
7r – 11v	<i>Exsultent modulis sobria pectora</i>	Himno	Vísperas
12r	<i>O doctor optime Ecclesie</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
12v	<i>Solem verum qui radio sapientie</i>	Antífona Invitatorio	Maitines
13r – 14v	<i>Nunc Sancte nostris Spiritus</i>	Himno	Maitines
14v – 15r	<i>Plantatus secus decursus misericordie</i>	Antífona	I Nocturno
15r – 15v	<i>Erexerat illum Deus murum</i>	Antífona	I Nocturno
15v – 16r	<i>Gentes hæreticorum contrivisti</i>	Antífona	I Nocturno
16r – 17r	<i>Felix es pater fluminis impetus</i>	Responsorio I	I Nocturno
17r – 18r	<i>Lingua tua calamus</i>	Responsorio II	I Nocturno
18r – 19r	<i>Gratia que tibi data est nullo modo</i>	Responsorio III	I Nocturno
19r – 19v	<i>Mirificavit Dominus sanctum suum</i>	Antífona	II Nocturno
19v	<i>Scuto bonæ voluntatis suæ</i>	Antífona	II Nocturno
20r	<i>Ex ore Hieronymi perfecisti</i>	Antífona	II Nocturno
20v – 21r	<i>Lucernam te statuit Deus</i>	Responsorio IV	II Nocturno
21r – 22r	<i>Quam tu sapienter philosophorum</i>	Responsorio V	II Nocturno
22r – 23r	<i>Age miles Christi quo dignus non erat</i>	Responsorio VI	II Nocturno
23r – 23v	<i>Quid pro te Domine in valle</i>	Antífona	III Nocturno
23v – 24r	<i>Prevenisti Domine sanctum</i>	Antífona	III Nocturno
24r – 24v	<i>Quem Deus tamquam civitatem</i>	Antífona	III Nocturno
24v – 25v	<i>Gladius tibi non contigit</i>	Responsorio VII	III Nocturno
25v – 26v	<i>In vasta illa solitudine</i>	Responsorio VIII	III Nocturno
27r – 28r	<i>Laudibus exsultet summis</i>	Antífona	Laudes y Horas
28r – 29r	<i>Jubilum de ore sonant</i>	Antífona	Laudes y Horas
29r – 30r	<i>Satiare Deo tuo</i>	Antífona	Laudes y Horas
30r – 31r	<i>Benedicite sacerdotes Dominum</i>	Antífona	Laudes y Horas
31r – 32r	<i>Laudes intonant cælestes</i>	Antífona	Laudes y Horas
32r – 35v	<i>Exsultent modulis sobria pectora</i>	Himno	Laudes
35v – 37v	<i>Magnus dies nobis</i>	Antífona Benedictus	Laudes
38r – 38v	<i>Clarus doctor et lux</i>	Antífona Benedictus	Laudes
39r – 40v	<i>Nunc Sancte nobis Spiritus</i>	Himno	Prima
41r – 41v	<i>Amavit eum Dominus</i>	Responsorio breve	Tercia
42r – 42v	<i>Os justi meditabitur</i>	Responsorio breve	Sexta
42v – 43v	<i>Lex Dei ejus corde ipisus</i>	Responsorio breve	Nona
44r – 45r	<i>Amavit eum Dominus</i>	Responsorio breve	Tercia
44v – 45r	<i>Os justi meditabitur</i>	Responsorio breve	Sexta
45r – 45v	<i>Lex Dei ejus corde ipisus</i>	Responsorio breve	Nona

TABLA 6. San Lorenzo de El Escorial (tabal de elaboración propia)¹⁷.

¹⁷ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 654.

ES199 Oficio

fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
1v – 2v	<i>Magno Hieronymo</i>	Antífona	Vísperas
2v – 4r	<i>Initium sapientiæ tuæ</i>	Antífona	Vísperas
4r – 5r	<i>Generatio religionis tuæ</i>	Antífona	Vísperas
5r – 6r	<i>Nobilitatem sanguinis cum</i>	Antífona	Vísperas
6r – 7v	<i>Laudemus Dominum qui sua</i>	Antífona	Vísperas
7v – 11av	<i>Exsultent modulis sobria pectora</i>	Himno	Vísperas
11r – 12r	<i>O doctor optime ecclesiæ</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
14r – 15r	<i>Solem verum qui radio sapientiæ</i>	Antífona Invitatorio	Maitines
15r – 17r	<i>Nunc Sancte nostris Spiritus</i>	Himno	Maitines
17v – 18v	<i>Plantatus secus decursus misericordie</i>	Antífona	I Nocturno
18v – 20r	<i>Ereberat illum Deus murum</i>	Antífona	I Nocturno
20r – 21r	<i>Gentes hæreticorum contrivisti</i>	Antífona	I Nocturno
21v – 24r	<i>Felix es pater fluminis impetus</i>	Responsorio I	I Nocturno
24v – 27r	<i>Lingua tua calamus</i>	Responsorio II	I Nocturno
27r – 31r	<i>Gratia que tibi data est nullo modo</i>	Responsorio III	I Nocturno
31r – 32r	<i>Mirificavit Dominus sanctum suum</i>	Antífona	II Nocturno
32r – 33r	<i>Scuto bonæ voluntatis suæ</i>	Antífona	II Nocturno
33r – 34r	<i>Ex ore Hieronymi perfecisti</i>	Antífona	II Nocturno
34r – 37r	<i>Lucernam te statuit Deus</i>	Responsorio IV	II Nocturno
37r – 40r	<i>Quam tu sapienter philosophorum</i>	Responsorio V	II Nocturno
40r – 43v	<i>Age miles Christi quo dignus non erat</i>	Responsorio VI	II Nocturno
44r – 45r	<i>Quid pro te Domine in valle</i>	Antífona	III Nocturno
45r – 46r	<i>Prævenisti Domine sanctum</i>	Antífona	III Nocturno
46r – 47v	<i>Quem Deus tamquam civitatem</i>	Antífona	III Nocturno
47v – 50r	<i>Gladius tibi non contigit</i>	Responsorio VII	III Nocturno
50v – 54r	<i>In vasta illa solitudine</i>	Responsorio VIII	III Nocturno
54v – 55v	<i>Laudibus exsultet summis</i>	Antífona	Laudes y Horas
55v – 56v	<i>Jubilum de ore sonant</i>	Antífona	Laudes y Horas
56v – 57v	<i>Satiare Deo tuo</i>	Antífona	Laudes y Horas
57v – 58v	<i>Benedicite sacerdotes Dominum</i>	Antífona	Laudes y Horas
58v – 59v	<i>Laudes intonant cælestes</i>	Antífona	Laudes y Horas
59v – 64v	<i>Exsultet modulis sobria pectora</i>	Himno	Laudes
64v – 67r	<i>Magnus dies nobis</i>	Antífona Benedictus	Laudes
67v – 71r	<i>Exsultet modulis sobria pectora</i>	Himno	Laudes
71r – 72v	<i>O doctor optime ecclesiæ</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
75r – 75v	<i>Amavit eum Dominus</i>	Responsorio breve	Tercia
75v – 76v	<i>Os justi meditabitur</i>	Responsorio breve	Sexta
76v – 77v	<i>Lex Dei ejus in corde ipsisus</i>	Responsorio breve	Nona

TABLA 7. San Lorenzo de El Escorial (tabla de elaboración propia)¹⁸.

¹⁸ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 655.

CP01 Oficio

fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
1v	<i>Magno Hieronymo</i>	Antífona	Vísperas
2r – 2v	<i>Laudemus Dominum qui sua</i>	Antífona	Vísperas
2v – 4r	<i>Exsultent modulis sobria pectora</i>	Himno	Vísperas
4v – 5r	<i>O doctor optime ecclesiae</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
5r – 5v	<i>Exsultent modulis sobria pectora</i>	Himno	Vísperas
6v – 7r	<i>Solem verum quei radio</i>	Antífona Invitatorio	Maitines
7r – 8r	<i>Nunc Sancte nostris Spiritus</i>	Himno	Maitines
8r – 9r	<i>Plantatus secus decursus misericordie</i>	Antífona	I Nocturno
9r – 9v	<i>Ereberat illum Deus murum</i>	Antífona	I Nocturno
9v – 11r	<i>Gentes hæreticorum contrivisti</i>	Antífona	I Nocturno
11r – 13v	<i>Gratia que tibi data est nullo modo</i>	Responsorio III	I Nocturno
13v – 14r	<i>Mirificavit Dominus sanctum suum</i>	Antífona	II Nocturno
14r – 14v	<i>Scuto bone voluntatis tuæ</i>	Antífona	II Nocturno
14v – 15r	<i>Ex ore Hieronymi perfecisti</i>	Antífona	II Nocturno
15r – 16v	<i>Lucernam te stavit Deum</i>	Responsorio IV	II Nocturno
16v – 18r	<i>Quam tu sapienter philosophorum</i>	Responsorio V	II Nocturno
18v – 20r	<i>Age miles Christi quo dignus</i>	Responsorio VI	II Nocturno
20r – 20v	<i>Quid pro te Domine in valle</i>	Antífona	III Nocturno
21r – 21v	<i>Prævenisti Domine sanctum</i>	Antífona	III Nocturno
21v – 22r	<i>Quem Deus tanquam civitatem</i>	Antífona	III Nocturno
22r – 23v	<i>Gladius tibi non contigit</i>	Responsorio VII	III Nocturno
23v – 26r	<i>In vasta illa solitudine</i>	Responsorio VIII	III Nocturno
26v	<i>Laudibus exsultet summis</i>	Antífona	Laudes y Horas
27r – 27v	<i>Jubilus Deo resonant</i>	Antífona	Laudes y Horas
27v – 28r	<i>Satiare Deo tuo</i>	Antífona	Laudes y Horas
28r	<i>Benedicite sacerdotes Dominum</i>	Antífona	Laudes y Horas
28v – 29r	<i>Laudes intonat cælestes</i>	Antífona	Laudes y Horas
29v – 31v	<i>Exsultent modulis sobria pectora</i>	Himno	Laudes
31v – 33r	<i>Magnus dies nobis</i>	Antífona Benedictus	Laudes
33r – 33v	<i>Christe Fili Dei</i>	Responsorio breve	Prima
33v	<i>Amavit eum Dominus</i>	Responsorio breve	Tercia
34r	<i>Os justii meditabitur sapientiam</i>	Responsorio breve	Sexta
34v	<i>Lex Dei ejus in corde ipsius</i>	Responsorio breve	Nona

TABLA 8. Santa María del Parral (tabla de elaboración propia)¹⁹.

Ejemplo de comparativa: himno Exsultent sobria pectora

Antes de comparar los distintos libros hay que decir que los himnos tienen en su texto un ritmo que la música respeta, por eso la notación mensural utilizada para estos se divide en ritmos que llevan los mismos nombres que los metros utilizados por la poética; es el llamado *canto fratto* que Francesco Luisi²⁰ define como el término opuesto a canto llano e indica que este tipo de canto se apoya en el ritmo de los versos de los himnos. Los sonidos

¹⁹ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 656.

²⁰ LUISI, Francesco; GOZZI, Marco; y SCOTTI, Alba. *Il Canto Fratto, l'altro gregoriano*. Roma, Torre d'Orfeo Editrice, 2006, p. 1.

serán largos, representados por la *longa* (L) o sonidos breves, representados por la *brevis* (B), sus distintas combinaciones darán lugar a los seis modos:

- | | |
|------------------|--------------------|
| - Trocaico: LB | - Anapesto: BBL |
| - Yámbico: BL | - Espóndeo: LL |
| - Dactílico: LBB | - Tribráquico: BBB |

Este modelo se completa repitiendo la misma célula rítmica varias veces y lo encontramos en los escritos de musicólogos ya en el siglo XIII. Algunos de los himnos estudiados se corresponden con este tipo de notación mensural, pero otros responden una notación también mensural más evolucionada que Philippe de Vitry reflejó en su tratado *Ars nova* (siglo XVI).

Respecto al himno *Exsultent sobria pectora*, marcado en gris en las tablas de elaboración propia, se observa que aparece dos veces en el oficio de la festividad de san Jerónimo, utilizando en todos los cantorales el mismo texto. En el LF132, el ES117 y ES199 el himno se canta en primeras Vísperas y Laudes, y en el CP01 se encuentra en dos versiones distintas para las primeras Vísperas y una sola versión para Laudes.

Tampoco se ha encontrado nada respecto al origen de este himno en ninguna de las fuentes utilizadas para el trabajo, pero sí que se puede decir que el dímeter es yámbico, es decir BL (transcripción en el anexo). Se observa que la melodía es la misma en el LF132, ES199 y CP01, no hay ningún cambio.

El himno está dos veces en el CP01: la primera, que ya hemos visto, es para las primeras Vísperas; el segundo es para los Laudes y también el metro es el yámbico, pero la melodía no es la misma que en los otros casos anteriores, observable en la transcripción en el anexo 3.

II. Festividad de san Miguel Arcángel

La historia de la fundación del monasterio valenciano narra que doña Germana de Foix era muy devota del Arcángel San Miguel, tenía una imagen suya en su capilla que dejó al monasterio en su testamento²¹. El duque de Calabria, su esposo, también era muy devoto, incluso pertenecía a la Orden del Arcángel San Miguel, orden instituida por los reyes de Nápoles:

[...] y por q[ue] el mesmo duque era devoto de S[an] Miguel, y demás desto era de la orden del Archangel S[an] Miguel q[ue] se dize del armiño instituido por los Reyes de Nápoles en memoria de la veneración q[ue] se haze en la Pulia, en el monte Gordanono, cuya fiesta su

²¹ AHN, Códice 493, fol. 13r.

excell[encia] solemnissimamente cada año vistiéndose el hábito de la orden y caballería de S[an] Miguel o, del armiño[...]»²².

La festividad de san Miguel era celebrada en el palacio del duque de Calabria antes de que se celebrara en el propio monasterio. Más tarde, cuando el monasterio ya estuvo fundado, don Fernando, junto con la nobleza valenciana, acudían allí el 29 de septiembre, continuando la costumbre y celebrándose como fiesta de gran solemnidad. San Miguel Arcángel tenía dos fiestas en el año, antes de la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II, una es la de la Aparición del Arcángel y la otra la de su Dedicación, aunque ambas están en los libros de facistol que comparamos, solo nos detendremos a analizar la Dedicación de san Miguel Arcángel.

Para esta comparativa se utilizan los siguientes libros: el cantoral segoviano signado como CP01; de El Escorial se han utilizado ES117 y ES119; de San Miguel de los Reyes se utilizarán el LF132 y el LF103, en ambos está tanto la misa como el oficio; y, por último, en lo que se refiere a Santa Engracia en el HU15o se encuentra el oficio, pero no se puede aportar nada, ya que solamente está la rúbrica en la que se indica que piezas se han de cantar, pero no se encuentra la música ni el texto.

Misa

En los siguientes cuadros se puede observar el contenido de la misa de la misma fiesta en los distintos monasterios, comprobando que la fiesta celebrada en el monasterio valenciano era más larga, por lo que era más solemne. Se diferencia de las contenidas en los cantorales ES36, CP02, HU15o y HU15q en su duración y número de aleluyas cantados en la misa. Curiosamente en el cantoral oscense encontramos los incipits de muchos de los cantos que están en los cantorales valencianos, pero no está la música, lo cual nos indica que, o se sabían la música de esas piezas de memoria o, lo más probable, que los cantaran utilizando otros libros.

En los cantorales LF103 y LF132 está el propio de la misa completo, con su gradual y tres aleluyas en el primero: *Sancte Michaël Archangele, Concussum est mare* y *Qui facit angelos*; y dos en el segundo: *Sancte Michaël Archangele* y *Concussum est mare*. Mientras que en los cantorales CP02 y cantoral ES36 no está el gradual, en cuanto a los aleluyas, en el CP02 solo hay un aleluya: *Sancte Michaël Archangele*; mientras que en el cantoral ES36 hay dos: *Sancte Michaeël Archangele* y *Concussum est mare*.

En el cantoral ES36 del monasterio escurialense encontramos la misa de san Miguel Arcángel, pero no contiene el gradual, ni rúbricas que indiquen qué gradual es el que hay que cantar. Está anunciado con la inscripción «GRADUAL» y lo que le sigue es el Aleluya *Sancte Michaël Archangele*, ya que se sustituía el Gradual en Tiempo Pascual por un

²² AHN, Códice 493, fol. 14r.

Aleluya²³; lo mismo sucede en el CP02 de Santa María del Parral, porque en las fiestas más solemnes se sustituía el gradual por otro aleluya. En los cantorales de Santa Engracia HU150 y HU15q encontramos el aleluya, pero el primero, Hu150, no contiene música.

En esta ocasión compararemos el aleluya *Sancte Michaël Archangele*.

LF103 Misa			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
79r – 80v	<i>Benedicite Dominum omnes</i>	Introito	Misa
80v – 83v	<i>Benedicite Dominum omnes</i>	Gradual	Misa
83v – 85r	<i>Sancte Michaël Archangele</i>	Aleluya	Misa
85r – 86r	<i>Concussum est mare</i>	Aleluya	Misa
86v – 87v	<i>Qui facit angelos</i>	Aleluya	Misa
87v – 89v	<i>Stetit ES juxta aram</i>	Ofertorio	Misa
89v – 90v	<i>Benedicite omnes angeli</i>	Comunión	Misa

TABLA 9. San Miguel de los Reyes (tabla de elaboración propia)²⁴.

LF132 Misa			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
47r – 49r	<i>Benedicite Dominum omnes</i>	Introito	Misa
49r – 52r	<i>Benedicite Dominum omnes</i>	Gradual	Misa
52r – 53v	<i>Sancte Michaël Archangele</i>	Aleluya	Misa
53v – 55v	<i>Concussum est mare</i>	Aleluya	Misa
55v – 58r	<i>Stetit angelus juxta aram</i>	Ofertorio	Misa
58r – 61v	<i>Benedicite omnes angeli</i>	Comunión	Misa

TABLA 10. San Miguel de los Reyes (tabla de elaboración propia)²⁵.

ES36 Misa			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
28r – 31v	<i>Benedicite Dominum omnes</i>	Introito	Misa
32r – 33v	<i>Sancte Michaël Archangele</i>	Aleluya	Misa
33v – 35r	<i>Concussum est mare</i>	Aleluya	Misa
35r – 37r	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Ofertorio	Misa
37v	<i>Benedicite omnes Angeli</i>	Comunión	Misa

TABLA 11. San Lorenzo de El Escorial (tabla de elaboración propia)²⁶.

²³ APEL, Willi. *Il canto Gregoriano. Liturgia, storia, notazione, modalità e technique compositive*. Lucca, Librería musicale italiana editrice, 1998, pp. 446-469.

²⁴ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 643.

²⁵ *Ibid.*, p. 644.

²⁶ *Ibidem*.

CP02 Misa			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
76v – 77v	<i>Benedicite Dominum omnes</i>	Introito	Misa
77v – 78v	<i>Sancte Michaël Archangele</i>	Aleluya	Misa
78v – 80r	<i>Stetit angelus juxta aram</i>	Ofertorio	Misa
80r	<i>Benedicite omnes angeli</i>	Comunión	Misa

TABLA 12. Santa María del Parral (tabla de elaboración propia)²⁷.

HU15o Misa (sin música)			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
130r	<i>Benedicite Dominum omnes</i>	Introito	Misa
130r	<i>Benedicite Dominum omnes</i>	Gradual	Misa
130r	<i>Sancte Michaël Archangele</i>	Aleluya	Misa
130v	<i>Concussum est mare</i>	Aleluya	Misa
131r	<i>Qui facit angelos</i>	Aleluya	Misa
131v	<i>Stetit es iuxta aram</i>	Ofertorio	Misa
131v	<i>Benedicite omnes angeli</i>	Comunión	Misa

TABLA 13. Santa Engracia (tabla de elaboración propia).

HU15q Misa			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
130r	<i>Sancte Michaël Archangele</i>	Aleluya	Misa
131r	<i>Concussum est mare</i>	Aleluya	Misa
131r	<i>Qui facit angelos</i>	Aleluya	Misa
131v	<i>Stetit angelus</i>	Ofertorio	Misa
131v	<i>Benedicite Dominum</i>	Comunión	Misa

TABLA 14. Santa Engracia (tabla de elaboración propia).

Ejemplo de comparativa: Alleuia, Sancte Michaël Archangele

Los textos son iguales en todas las fuentes, incluido el GT y GN II²⁸. Hemos decidido separar los aleluyas con sus *iubilus* de los versículos para que la comparación sea más cómoda.

Iubilus: El LF103 coincide casi en su totalidad con el LU (p. 1655) y está en ambos casos en modo VIII, *tetrardus* plagal, es decir con nota final Sol y tenor salmódico Do. Sin embargo, el LF132, ES36 y CP02, son del modo II, *protus* plagal, con nota final Re y tenor salmódico Fa. No se han encontrado estos ni en el GT ni en el LU, pero las nueve notas del

²⁷ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 644.

²⁸ Graduale Novum editio magis critica iuxta SC 117 seu graduale Sanctæ romanæ Ecclesiæ Pauli PP. VI cura recognitum, ad exemplar ordinis santus missæ dispositum, luce codicum antiquiorum restitutum nutu sancti Œcumenici Concilii Vaticani II, neumis Laudunensibus et Sangallensibus ornatum. Tomus II de feriis et sanctis. Conbrio Verlagsellschaft Regensburg, Librería Editrice Vaticana, 2018.

incipit coinciden con las que aparecen en Global Chant Database como *Alleluia: Deus autem rex noster*. En los dos ejemplos siguientes, ES36 y CP02, aparece la misma melodía con ligeras variantes.

En el LU y el cantoral LF103 las melodías son semejantes, casi en su totalidad: están en modo VIII, *tetrardus* plagal, lo que quiere decir que en ambos casos la nota final es Sol y el tenor salmódico es Do.

En LF132, ES36 y CP02 el versículo no tiene la misma melodía que la conservada en el LU, pero sí se encuentra con las mismas primeras notas musicales en Global Chant Database y cuya melodía también es utilizada en el aleluya *Sancte Paule Apostole*, utilizado en la conmemoración de san Pablo Apóstol el 30 de julio. Estas melodías son muy parecidas, con pocas variaciones y están en modo II, *protus* plagal, con la nota final Re y el tenor salmódico en Fa, igual que el aleluya antes mencionado de la conmemoración de san Pablo. Este mismo canto, para esta misma festividad, en el LU (p. 1526) y en el GT (p. 666) no es igual al que encontramos en estos cantorales jerónimos, aunque sí que está en modo VIII, al igual que en el contenido en el GN II (p. 294).

Esta pieza no es del fondo antiguo, es decir, no está en los manuscritos más antiguos, ya que en el GT y el GN, volumen II, no se referencian neumas *in campo aperto*, sobre la notación cuadrada, ni en el aleluya ni en el versículo, tampoco se han encontrado en los manuscritos conservados en diferentes archivos y bibliotecas indexados en Cantus Data Base.

En todos los casos el texto es el mismo: *Alleluia. V. Sancte Michaël Archangele, defende nos in praelio: ut non pereamus in tremendo iudicio*. El texto tiene su origen en una oración o invocación a san Miguel Arcángel que se decía al final de la misa; no es, por lo tanto, ni un texto bíblico, ni un texto patrístico. El papa León XIII (1810-1903) lo fija en la liturgia aunque es un texto más antiguo.

Para una realizar mejor la comparación musical se decidió separar el *iubilus* del aleluya (anexo 4) del versículo de este (anexo 5).

Oficio

Cuando se compara el oficio observamos que los cantos de todas las horas son iguales, incluso en los cantorales en los que está el oficio de la Aparición de san Miguel Arcángel. La única diferencia está en los himnos, *Te splendor et virtus Patris*, utilizado para la festividad de la Dedicación, y *Tibi Christe* para la Aparición.

Al igual que la misa, el oficio de la festividad de san Miguel Arcángel es solemne por lo que también presenta alguna diferencia con los otros de las casas jerónimas comparadas. En los cantorales LF103 y LF132 prácticamente coinciden los cantos, lo mismo pasa con el cantoral escurialense ES180, aunque en este ya hay más ausencias que en el LF132. Si nos paramos con más detalle veremos en los listados presentados a continuación que contienen las primeras Vísperas, Maitines con los tres Nocturnos, Laudes, las Horas menores y las

segundas Vísperas. Es el cantoral segoviano CP11 en el que se encuentran muy pocos cantos, pero como ya se ha indicado puede que se cantaran con otros libros o se los supieran de memoria, solo están presentes algunos cantos de Laudes, Horas menores y Vísperas. Por último, es en el cantoral HU15o donde aparecen una mayor cantidad de cantos, pero la mayoría solamente están indicados con el incipit y de nuevo nos encontramos con piezas que no contienen la música.

LF103 Oficio

fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
1r – 2r	<i>Dum sacrum mysterium cerneret</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
2r – 2v	<i>Regem Archangelorum Dominum</i>	Antífona Invitatorio	Maitines
3r – 4r	<i>Te splendor et virtus Patris</i>	Himno	Maitines
4v – 5r	<i>Concussum est mare</i>	Antífona	I Nocturno
5v – 6r	<i>Laudemus Dominum quem laudant</i>	Antífona	I Nocturno
6r – 6v	<i>Ascendit fumus aromatum</i>	Antífona	I Nocturno
6v – 9r	<i>Factum est silentium in caelo</i>	Responsorio I	I Nocturno
9r – 11v	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Responsorio II	I Nocturno
12r – 14v	<i>In conspectu Angelorum psallam</i>	Responsorio III	I Nocturno
14v – 15r	<i>Michaël Archangele veni</i>	Antífona	II Nocturno
15r – 15v	<i>Michaël prepositus paradisi</i>	Antífona	II Nocturno
15v – 16r	<i>Gloriosus apparuisti in conspectu</i>	Antífona	II Nocturno
16r – 18r	<i>In conspectu gentium nolite</i>	Responsorio IV	II Nocturno
18v – 20v	<i>Hic est Michaël Archangelus</i>	Responsorio V	II Nocturno
20v – 23r	<i>Venit Michaël Archangelus</i>	Responsorio VI	II Nocturno
23r – 24r	<i>Angelus Archangelus Michaël</i>	Antífona	III Nocturno
24r – 24v	<i>Data sunt ei incensa multa</i>	Antífona	III Nocturno
24v – 25r	<i>Multa magnalia de Michaële</i>	Antífona	III Nocturno
25r – 27v	<i>In tempore illo consurget Michaël</i>	Responsorio VII	III Nocturno
27v – 29v	<i>Michaël Archangelus venit</i>	Responsorio VIII	III Nocturno
30r	<i>Fidelis sermo et omni</i>	Responsorio IX	III Nocturno
30v – 32r	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Antífona	Laudes y Horas
32r – 32v	<i>Archangele Michaël constutui te</i>	Antífona	Laudes y Horas
32v – 33r	<i>Angeli Domini Dominum</i>	Antífona	Laudes y Horas
33r – 34r	<i>Angeli Archangeli Throni</i>	Antífona	Laudes y Horas
34r – 36r	<i>Christe sanctorum</i>	Himno	Laudes
36r – 37r	<i>Factum est silentium in caelo</i>	Antífona Benedictus	Laudes
37r – 38r	<i>Princeps gloriosissime Michaël</i>	Antífona Magnificat	II Vísperas

TABLA 15. San Miguel de los Reyes (tabla de elaboración propia)²⁹.

²⁹ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 645.

LF132 Oficio

fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
1r – 1v	<i>Te splendor et virtus Patris</i>	Himno	Vísperas
123r – 3r	<i>Te splendor et virtus Patris</i>	Himno	Vísperas
3r – 4r	<i>Dum sacrum mysterium</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
4v – 5r	<i>Regem Archangelorum Dominum</i>	Antífona Invitatorio	Maitines
5r – 7r	<i>Te splendor et virtus Patris</i>	Himno	Maitines
7r – 7v	<i>Concussus est mare</i>	Antífona	I Nocturno
7v – 8v	<i>Laudemus Dominum quem laudant</i>	Antífona	I Nocturno
8v – 9r	<i>Ascendit fumus aromatum</i>	Antífona	I Nocturno
9r – 11v	<i>Factum est silentium in caelo</i>	Responsorio I	I Nocturno
11v – 15r	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Responsorio II	I Nocturno
15r – 17v	<i>In conspectu Angelorum psallam</i>	Responsorio III	I Nocturno
18r – 18v	<i>Michaël Archangele veni</i>	Antífona	II Nocturno
18v – 22r	<i>Hic est Michaël Archangelus</i>	Responsorio IV	II Nocturno
22r – 24v	<i>Venit Michaël Archangelus</i>	Responsorio V	II Nocturno
24v – 28r	<i>In tempore illo consurget Michaël</i>	Responsorio VI	II Nocturno
28r – 29r	<i>Angelus Archangelus Michaël</i>	Antífona	III Nocturno
29r – 29v	<i>Data sunt ei incensa multa</i>	Antífona	III Nocturno
29v – 30v	<i>Multa magnalia de Michaële</i>	Antífona	III Nocturno
30v – 32v	<i>In conspectu gentium nolite</i>	Responsorio VII	III Nocturno
33r – 35r	<i>Michaël Archangelus venit</i>	Responsorio VIII	III Nocturno
35v – 37r	<i>Benedicamus Domino</i>	Entonaciones	–
37v – 38v	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Antífona	Laudes y Horas
38v – 39v	<i>Dum praeliaretur Michaël Archangelus</i>	Antífona	Laudes y Horas
39v – 40r	<i>Archangele Michaël constitui te</i>	Antífona	Laudes y Horas
40r – 41v	<i>Angeli Domini Dominum</i>	Antífona	Laudes y Horas
41v – 44r	<i>Christe sanctorum</i>	Himno	Laudes
44r – 45r	<i>Factum est silentium</i>	Antífona Benedictus	Laudes
45r	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Responsorio breve	Tercia
45v	<i>Ascendit fumus aromatum</i>	Responsorio breve	Sexta
45v – 46r	<i>In conspectu Angelorum psallam</i>	Responsorio breve	Nona

TABLA 16. San Miguel de los Reyes (tabla de elaboración propia)³⁰.³⁰ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 645.

ES180 Oficio

fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
1v – 3r	<i>Tibi Christe splendor Patris</i>	Himno	Vísperas
5r – 6v	<i>Dum sacrum mysterium</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
6v – 7r	<i>Regem archangelorum Dominum</i>	Antífona Invitatorio	Maitines
7r – 10r	<i>Tibi Christe splendor Patris</i>	Himno	Maitines
10v – 11r	<i>Concussum est mare</i>	Antífona	I Nocturno
11v – 14v	<i>Factum est silentium</i>	Responsorio I	I Nocturno
14v – 18r	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Responsorio II	I Nocturno
18r – 21v	<i>In conspectu angelorum psallam</i>	Responsorio III	I Nocturno
21v – 22v	<i>Michaël Archangele veni</i>	Antífona	II Nocturno
22v – 25v	<i>Hic est Michaël Archangelus</i>	Responsorio IV	II Nocturno
25v – 30v	<i>Venit Michaël Ancangelus</i>	Responsorio V	II Nocturno
30v – 31v	<i>In tempore illo consurget Michaël</i>	Responsorio VI	II Nocturno
32r – 33r	<i>Angelus Archangelus Michaël</i>	Antífona	III Nocturno
33r – 35v	<i>In conspectu gentium nolite</i>	Responsorio VII	III Nocturno
36r – 38v	<i>Michaël Archangelus venit</i>	Responsorio VIII	III Nocturno
39r – 39v	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Antífona	Laudes y Horas
40r – 41r	<i>Dum præliaretur Michaël Archangelus</i>	Antífona	Laudes y Horas
41r – 41v	<i>Archangele Michaël constituite</i>	Antífona	Laudes y Horas
42r – 42v	<i>Angeli Domini Dominum</i>	Antífona	Laudes y Horas
42v – 43v	<i>Angeli Archangeli Throni</i>	Antífona	Laudes y Horas
43v – 47r	<i>Christe sanctorum</i>	Himno	Laudes
47r – 48r	<i>Factum est silentium</i>	Antífona Benedictus	Laudes
48v	<i>Princeps gloriosissime Michaël</i>	Antífona Magnificat	II Vísperas
Sin foliar	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Responsorio breve	Tercia
Sin foliar	<i>Ascendit fumes aromatum</i>	Responsorio breve	Sexta
Sin foliar	<i>In conspectu Angelorum psallam</i>	Responsorio breve	Nona

TABLA 17. San Lorenzo de El Escorial (tabla de elaboración propia)³¹.

CP11 Oficio			
fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
181v	<i>Stetit Angelus juxta aram</i>	Antífona	Laudes y Horas
182r	<i>Dum præliarentur Michaël</i>	Antífona	Laudes y Horas
182v	<i>Archangele Michaël constituite</i>	Antífona	Laudes y Horas
182v – 183r	<i>Angeli Domini Dominum</i>	Antífona	Laudes y Horas
183r – 183v	<i>Angeli Archangeli Throni</i>	Antífona	Laudes y Horas
183v – 184v	<i>Dum sacrum mysterium</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
184v – 185r	<i>Factum est silentium</i>	Antífona Benedictus	Laudes
185r – 185v	<i>Princeps gloriosissime Michaël</i>	Antífona Magnificat	II Vísperas

TABLA 18. Santa María del Parral (tabla de elaboración propia)³².

³¹ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, p. 648.

³² *Ibid.*, p. 649.

HU15o Oficio

fols.	Incipit	Tipo pieza	Liturgia
B98v	<i>Stetit angelus</i>	Antífona	Vísperas
B98v	<i>Tibi Christe splendor</i>	Himno	Vísperas
B99r	<i>Dum sacrum mysterium cerneret</i>	Antífona Magnificat	Vísperas
B99v	<i>Regem Archangelorum Dominum</i>	Antífona Invitatorio	Maitines
B100r	<i>Tibi Christe virtus</i>	Himno	Maitines
B100r	<i>Concussum est mare</i>	Antífona	I Nocturno
B101r	<i>Ascendit fumus aromatum</i>	Antífona	I Nocturno
B101v	<i>Stetit angelus iuxta aram</i>	Responsorio I	I Nocturno
B101v	<i>Factum est silentium in caelo</i>	Responsorio II	I Nocturno
B102r	<i>Stetit angelus iuxta aram</i>	Responsorio	I Nocturno
B102v	<i>In conspectu Angelorum</i>	Responsorio III	I Nocturno
B103r	<i>Michaël Archangele veni</i>	Antífona	II Nocturno
B103r	<i>Michaël praepositus paradisi</i>	Antífona	II Nocturno
B103v	<i>Ascendit fumus aromatum</i>	Responsorio IV	II Nocturno
B103v	<i>Hic est Michaël Archangelus</i>	Responsorio V	II Nocturno
B104r	<i>Venit Michaël Archangelus</i>	Responsorio breve	II Nocturno
B104v	<i>In tempore illo consurget Michäel</i>	Responsorio VI	II Nocturno
B104r	<i>Angelus Archangelus Michaël</i>	Antífona	III Nocturno
B105r	<i>Data sunt ei incensa multa</i>	Antífona	III Nocturno
B105v	<i>Multa magnalia de Michaële</i>	Antífona	III Nocturno
B105v	<i>In conspectu angelorum</i>	Responsorio breve	III Nocturno
B105v	<i>Adorabo ad templum</i>	Responsorio	III Nocturno
B105v	<i>In conspectum gentium nolite</i>	Responsorio VII	III Nocturno
B106r	<i>Michaël Archangelus venit</i>	Responsorio VIII	III Nocturno
B107r	<i>Stetit Angelus iuxta aram</i>	Antífona	Laudes y Horas
B107v	<i>Dum praelitur Michaël Archangelus</i>	Antífona	Laudes y Horas
B108r	<i>Archangeli Michaël constituit</i>	Antífona	Laudes y Horas
B108r	<i>Angeli Domini Dominum</i>	Antífona	Laudes y Horas
B108v	<i>Angeli archangeli Throni</i>	Antífona	Laudes y horas
B109r	<i>Stetit Angelus</i>	Himno	Laudes
B109r	<i>Factum est silentium</i>	Antífona Benedictus	Laudes
B109v	<i>Princeps gloriosissime Michaël</i>	Antífona Magnificat	II vísperas
B109v	<i>Adorabo ad templum</i>	Responsorio breve	Nona

TABLA 19. Santa Engracia (tabla de elaboración propia).

Ejemplo de comparativa: Te splendor et virtus Patris

La autoría de este himno de Maitines ha sido atribuida a Rábano Mauro (776-856) y su metro es un *dímetro yámbico*, con estrofas de cuatro versos (BL). En 1632 fue revisado en la reforma del breviario llevada a cabo por el papa Urbano VIII (1568-1664), sufriendo algunos cambios. En este caso el himno se ha encontrado en los himnos del breviario de BRITT (1922)³³, en el que se da noticias de su origen. En ninguno de los cantorales en los que se encuentra, LF103 y LF132, hay diferencias textuales.

³³ *Op. cit.*, Britt, Matthew (OSB), 1922, pp. 291 y 292.

La métrica utilizada en el cantoral LF132 (fols. 1r-1v) es el modo segundo o yámbico, con un ritmo LB; sin embargo, el segundo himno del LF132 (fols. 123r-3r), con un folio insertado (fol. 123) y que está escrito con la notación más evolucionada, utiliza las figuras del tratado de *Ars Nova*. En el LF103 la melodía está en notación cuadrada, en modo V, *tritus* auténtico, con final Fa y tenor salmódico Do, no mensural, por lo que en tan solo dos cantorales del monasterio de San Miguel de los Reyes se encuentra el mismo himno evolucionando desde la notación cuadrada y hacia la mensural del siglo XVI, siendo diferentes las melodías en los tres himnos (ver anexo 6).

Este himno no se ha encontrado en ninguno de los cantorales de los otros tres monasterios, lo que indicaría de nuevo la solemnidad de la fiesta en el monasterio jerónimo de Valencia.

Conclusiones

El análisis musical de misas e himnos nos revela que se enmarca en el rito romano, que sustituyó al toledano en la orden jerónima a finales del siglo XV³⁴, pero con pequeñas variaciones propias de la región en la que se ubicase el monasterio o, como en este caso, diferencias derivadas por la advocación del monasterio. La música no tiene muchas variantes respecto a las ofrecidas en los cantorales de El Escorial, Santa María del Parral y Santa Engracia, los tres pertenecientes a la Orden de San Jerónimo (OSH), sobre todo como se ha visto en la misa y el oficio de san Jerónimo, fiesta solemne en toda la orden. Sin embargo, las diferencias son palpables en la misa y el oficio de san Miguel Arcángel, donde se observan diferencias al darse más importancia a esta fiesta en el monasterio valenciano de San Miguel de los Reyes.

La comparativa realizada da una imagen de la relevancia de la música en la vida monástica de la Orden de San Jerónimo. Hay que recordar lo importante que es la música en su liturgia para la alabanza de Dios y, sobre todo, que en la liturgia jerónima, si bien es igual en toda la orden, siempre se encuentran diferencias en cuanto a santos propios en las distintas casas diseminadas por toda la península.

La perspectiva que se nos abre hacia la música en el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes con la investigación de estos libros de facistol es un camino en el que encontramos la base de la vida en comunidad apoyada en la liturgia que era cantada. Se nos muestra la vida de un monasterio en concreto, con sus festividades y celebraciones litúrgicas recogidas en su calendario litúrgico anual y las fiestas de los santos que se celebraban³⁵. Al comparar las misas y oficios de dos santos importantes, san Jerónimo por ser el patrón de los monjes jerónimos y san Miguel Arcángel por ser la advocación del monasterio jerónimo valenciano, se observa claramente que la solemnidad cambia respecto a otros santos, y sobre todo que la celebración de san Miguel Arcángel en el monasterio de

³⁴ SIGÜENZA, José (OSH). *Historia de la Orden de San Jerónimo (siglos XV -XVI)*. Valladolid, 2000, 2 vols.

³⁵ ARIAS, M. I. *Op. cit.*, pp. 311-350.

San Miguel de los Reyes, contiene piezas que no se encuentran en otros cantorales de la orden. Esto último nos dice que ni las piezas son iguales para toda la Orden, ni que la liturgia es un corsé insalvable, sino que se adapta a las festividades e idiosincrasia del lugar.

Por último, es claro que los libros de facistol que pertenecieron a este monasterio y que han llegado hasta nosotros son un cuerpo bastante completo y representativo de lo que era su liturgia, a pesar de las pérdidas sufridas en el traslado a la catedral valenciana en 1830 consecuencia de la Desamortización, su traslado al Colegio del Patriarca en junio de 1937 a causa de la Guerra Civil y su vuelta al archivo catedralicio finalizada esta. Por lo tanto, no se puede comparar con el fondo de cantorales del monasterio de El Escorial, que nunca han salido de este, así pues, su conservación es envidiable, como pasa con los conservados en el monasterio de Guadalupe. Y tampoco con los cantorales conservados en la actualidad en el monasterio de Santa María del Parral, que fueron recogidos de distintos monasterios de la orden y su estado no es bueno, sin contar que no se sabe de qué monasterios proceden.

Hay que destacar que este conjunto de libros de facistol es un testimonio relevante de lo que fue en su día la orden jerónima en el antiguo Reino de Valencia. De todo el patrimonio artístico y documental del monasterio de San Miguel de los Reyes lo único que nos ha llegado prácticamente en su totalidad son estos cantorales con los que se ofrece una visión bastante completa en comparación con los otros monasterios jerónimos valencianos, de los que apenas se conserva documentación musical. Se ha realizado un acercamiento y puesta en valor del patrimonio musical litúrgico valenciano que se seguirá en futuras investigaciones.

ANEXOS

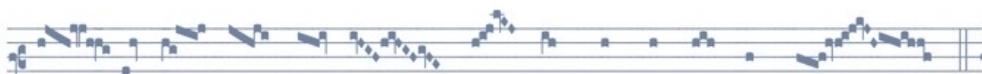
Anexo 1

Misa de san Jerónimo (30 de septiembre)

Gradual: *Os iustis*



Os jus- ti me- di- ta- bi- tur sa- pi- en- ti- am



et lin- gua e- jus lo- que- tur ju- di- ci- um.



¶ Lex De- i e- jus in cor- de ip- si- us:



et non sup- plan- ta- bun- tur gres- sus e- jus.

Anexo 2

Oficio de san Jerónimo (30 de septiembre)

Himno: *Exsultent modulis sobria pectora*

LF132

ES190

CP01

Ex sul- tent mo- du- lis so- bri- a pec- to- ra, pur- ga- tis a- ni- mis sint no- va

LF132

ES190

CP01

gau- di- a, mag- no nam ca- ni- mus quam pi- a pos- su- mus, nos- tro sa- cra Hie-ro-

ny- mo.

Anexo 3

Oficio de san Jerónimo (30 de septiembre)

Himno: *Exsultent modulis sobria pectora*

Himno para las Laudes, es mensural y lo encontramos en el cantoral de Santa María del Parral CP01.

CP01 (Himno para Laudes, mensural)



Ex sul- tent mo- du- lis so- bri- a pec- to- ra, pur- ga- tis a- ni- mis sint no- va



gau- di- a, mag- no nam ca- ni- mus quam pi- a pos- su- mus, nos- tro sa- cra Hie-



ro- ny- mo.

Anexo 4

Misa de san Miguel Arcángel (29 de septiembre)

Aleluya: *Sancte Michaël Archangel*

Iubilus.



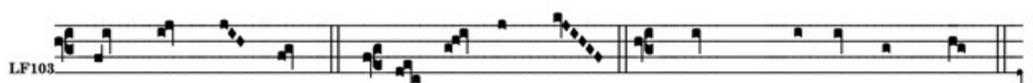
Al- le - lu- ia

Anexo 5

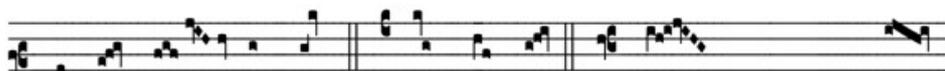
Misa de san Miguel Arcángel (29 de septiembre)

Aleluya: *Sancte Michaël Archangel*

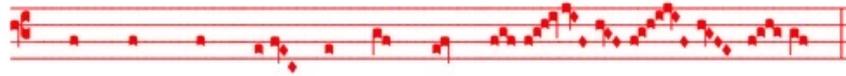
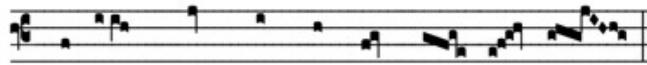
Versículo



☩ *Sanc- te Mi- cha- el Ar- chan- ge- le, de-fen- de nos*



in præ-li- o: ut non pe- re- a- mus



in tre- men- do ju- di- ci- o.

Anexo 6

Oficio de San Miguel (29 de septiembre)

Himno: *Te splendor et virtus Patris*



Te splen- dor et vir- tus Pa- tris, te vi- ta, Je- su cor- di- um, ab o- re qui



pen- dent tu- o, lau- da- mus in- ter An- ge- los.

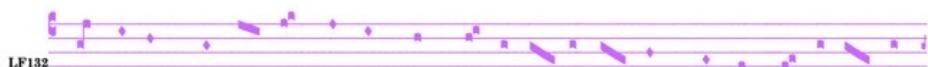


Te splen- dor et vir- tus Pa- tris, te vi- ta, Je- su cor- di- um, ab o- re qui

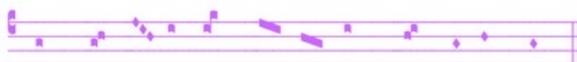


pen- dent tu- o, lau- da- mus in- ter An- ge- los.

LF132 (mensural: ritmo LB)



Te s-plen- dor et vir- tus Pa- tris, te vi- ta, Je- su cor- di- um, ab o- re qui



pen- dent tu- o, lau- da- mus in- ter An- ge- los.

LA CELEBRACIÓN DE LA CUARESMA Y LA SEMANA SANTA EN EL COLEGIO SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI DE VALENCIA EN EL SIGLO XVII: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA RENOVACIÓN MUSICAL

Mireya ROYO CONESA

Introducción

Los inicios en 1605 del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia y su capilla, fundados por el arzobispo Juan de Ribera (1532-1611) con su propia fortuna, coinciden con los de la lenta transformación cultural propiciada por el Concilio de Trento (1545-1563). En lo referente a la música, la polifonía en la iglesia había suscitado controversia a lo largo del siglo XVI e intensos debates ya al final del mencionado Concilio. Las conclusiones evidenciaron la inevitabilidad de algunas prácticas musicales, ofreciendo como solución proscribir del templo las interferencias causadas por la música profana, «Aparten también de sus iglesias aquellas músicas en que ya con el órgano, ya con el canto se mezclan cosas impuras y lascivas [...]»¹, con el control de los sínodos provinciales: «El sínodo provincial prescribirá según la utilidad y costumbre de cada provincia, y método determinado a cada una, así como el orden de todo lo perteneciente al régimen debido en los oficios divinos, al modo con que conviene cantarlos y arreglarlos, y al orden estable de concurrir y permanecer en el coro»². Craig Monson desveló que fueron la nobleza y la curia hispánica quienes mostraron mayor oposición a la limitación de la música polifónica, vínculo esencial de los fieles con Dios desde tiempos inmemoriales:

Que las más licenciosas clases de música deberían ser eliminadas, y la música sobria retenida, lo que es más adecuado a la simplicidad eclesiástica. Por tanto, si el objetivo es que la polifonía sea inmediatamente eliminada de todas las iglesias, Nos no lo aprobaremos, pues consideramos que una ofrenda divina como la música, que a menudo enciende las almas de los hombres —especialmente aquellas versadas o entusiastas de

¹ *Documentos del Concilio de Trento*, Sesión XXII, El sacrificio eucarístico: «Decreto sobre lo que se ha de observar, y evitar en la celebración de la misa». <web.archive.org/> [consulta 10-07-2019].

² *Documentos del Concilio de Trento*, Sesión XXIV (segunda parte), Decreto sobre la Reforma, cap. XII: «Cuáles deban ser los que se promuevan a las dignidades y canonicatos de las iglesias catedrales; y qué deban hacer los promovidos». <web.archive.org/> [consulta 10-07-2019].

tal arte–, hacia la más elevada devoción, de ninguna manera debiera ser expulsada de la iglesia³.

Para dar continuidad a la aplicación de los decretos tridentinos, el arzobispo Ribera convocó siete Sínodos entre 1578 y 1607 durante su mandato (1568-1611), reflejándose en el carácter de su propia fundación. El presente texto abordará la celebración en el Colegio de la Cuaresma y la Semana Santa, festividad cuya tradición se replicaba de manera general en todas las diócesis de los territorios hispánicos, siendo de gran interés presentar aquí las particularidades de la celebración del Colegio. El Patriarca delimitó el recurso a la polifonía y al acompañamiento instrumental en función de la categoría de las festividades y el tiempo litúrgico; al mismo tiempo a lo largo del siglo, los compositores interpretados, así como la música compuesta por sus maestros, tal y como Judith Etzion explica en relación con Mateo Romero, ejemplifican

[...] el nuevo estilo de la polifonía Latina en el barroco español temprano y su asociación con acontecimientos litúrgicos suntuosos en las principales capillas durante la contrarreforma [...] exhiben, primero y ante todo, una preponderancia de textura homorrítmica en bloques de acordes [...] coros armónicamente independientes, un tratamiento más libre de la disonancia, abundantes técnicas antifonales, y basso seguente o bajo continuo para cada coro⁴.

Tradición y renovación se suman durante el primer siglo de vida de la capilla, de la misma manera que en otras capillas hispánicas, aunque el hecho de ser privada contribuyera a un cierto y evidente grado de impermeabilidad, siendo un claro ejemplo la proscripción de las prácticas paralitúrgicas en lengua romance.

La Cuaresma

El domingo ‘de carnestolendas’ se preparaba la ceniza para iniciar la Cuaresma: «[...] quemen los Acólitos dela capilla maior los palos de los ramos que quedaron Benditos del Año Passado [...] y hecha la ceniza la haga çerner i desta manera la traigan

³ «Therefore if the objective is that polyphony forthwith be removed from churches altogether, We are not going to approve it, for We consider that such a divine gift as music, which often kindles the souls of men – especially of those skilled or zealus in that art– to heightened devotion, ought in no way to be driven out of church». Carta de Fernando I (1503-1564), Emperador del Sacro Imperio Germánico tras la abdicación de Carlos I en 1556, a la lectura de los decretos preliminares. En MONSON, Craig. «The Council of Trent revisited». *Journal of the American Musicological Society*, LV, 1 (2002), p. 16. La traducción es mía.

⁴ «[...] the new ‘style’ of Latin polyphony in the early Spain baroque and its association with sumptuous liturgical events in the principal *capillas* during the Counter-Reformation [...] exhibit, first and foremost, preponderance of homorhythmic, block-like chordal texture [...] harmonically independent choirs, freer dissonance treatment, abundant antiphonal techniques, and *basso seguente* or basso continuo for each choir». ETZION, Judith. «Latin polyphony in the early Spanish Baroque: suggestions for stylistic criteria». *Anuario Musical*, 56 (2001), p. 78. La traducción es mía.

Primero día de quaresma por la mañana ala sacristía»⁵. La misa del miércoles de ceniza se celebraba a canto de órgano –Kyrie, Sanctus y Agnus Dei–, y lo mismo sucedía las dominicas de Cuaresma, en cuyas Vísperas se interpretaba el salmo *In exitu Israel* «[...] con algunos sencillos à canto de órgano»⁶, y acompañamiento de órgano y bajón, instrumento que intervenía siempre que en el Oficio hubiera canto de órgano⁷. La celebración del Oficio de Vísperas se adelantaba a las mañanas salvo el segundo y quinto jueves que se celebraban antes de comer. Las Completas solemnes de los jueves se mantenían invariables dedicadas al Santísimo Sacramento, y con ministriles⁸:

[...] el Sábado primero de quaresma por respeto las Vísperas se principia alas siete y media, los Jueves y Viernes a las siete y un cuarto, los domingos aunque aia sermón alas ocho horas, y los Jueves de quaresma Completas a las tres [...] con flautas, i an de tañerse los dos órganos assí lo mandó el Patriarca mi Señor. El Jueves segundo de quaresma que se dizen las Vísperas antes de comer [...]»⁹.

El arpa aparece por primera vez en 1630 para las Completas de Cuaresma, siendo maestro de capilla Juan Bautista Comes: «[...] a mossén Gerónimo Bernat [...] por aver asistido con el arpa en las completas dela quaresma y del ochavario del Santísimo Sacramento, 4»¹⁰. En 1631 fue Jacinto Navarro quien cobró las 4 libras «[...] por el trabajo de tañer el arpa los jueves desta quaresma»¹¹. No hay presencia de arpa hasta 1634 en que Fray Joan de Sossa cobra dos veces por servir todo el año, y de nuevo hasta 1636, 1637 y 1638 en que Jaime Escuder cobra específicamente por «[...] tañer el arpa todos los jueves de la quaresma [...]»¹². De nuevo desaparece este instrumento hasta 1660 en que de manera indefectible acompaña las Completas de todos los jueves del año. En marzo de 1660 Carlos Pareja cobra por tañer los jueves de Cuaresma, pero a partir de abril será Eustaquio Sarrión quien acuda al Colegio hasta su probable fallecimiento en marzo de 1693, siendo sustituido entonces por Félix Macip¹³. En la Cuaresma de 1632, el maestro Comes amplió la disposición a tres coros –dos junto al presbiterio y uno arriba junto al órgano grande–, enviando instrumentistas y cantores a las tribunas, sobre las cuatro capillas laterales: «Mandaré pagar a Frances Martí cerrajero [...] por ocho facistoles queha hecho para los balcones dela Yglesia para los músicos y menestriles

⁵ E-VAcp. *Consueta Original de la Sacristía*, 270 ACC-AR/3-183K, fol. 83v.

⁶ *Constituciones de la Capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de 1610*. Impresión de Antonio Bordázar. València, 1739, cap. XL-17. Se encuentran disponibles en la *Biblioteca Valenciana Digital*, <bivaldi.gva.es>. Los sencillos hacen referencia a un cantor por voz.

⁷ *Ibid.*, cap. XXI-4.

⁸ *Ibid.*, caps. XXI-2 y XL-9.

⁹ E-VAcp. *Consueta de Sacristía...*, fols. 83v-84r. Si caía baja comenzaba a las siete.

¹⁰ E-VAcp. Sacristía, libro de gastos, 8 de junio 1630. Se refiere a Completas de Cuaresma solamente los jueves. Las anotaciones dinerarias se indicarán l (libras), s (sueldos), d (dineros) junto a la cantidad.

¹¹ E-VAcp. Sacristía, recibo 5 de mayo 1631.

¹² E-VAcp. Sacristía, recibos 11 de mayo y 19 de octubre 1634, 9l cada uno, gasto menudo 6 de marzo 1636, 2l, recibo 13 de abril 1637, 2l, recibo 5 de abril 1638, 1l 4s.

¹³ E-VAcp. Sacristía, Carlos Pareja, recibo 20 de marzo 1660; Eustaquio Sarrión[n] y Félix Macip, gasto menudo mensual de abril 1660 a 1706.

[...]»¹⁴. En 1637 hubo necesidad de acudir a la ayuda de un corneta: «Jo Jusepe Settimio menestril de la Seu [...] per haver servit en la missa y completes los sis dichous dela quaresma conforme mos predecesors de menestril y corneta, 6l»¹⁵. En 1649 la presencia instrumental se incrementaría: «[...] he dado a Andrés Valls Menestril dela Cathedral por aver tañido algúnos Jueves dela quaresma pasada enla Capilla de dicho Colegio, 11 10s»¹⁶, aprovechándose también las habilidades diversas de algunos de los músicos, como los componentes de la familia Úbeda: «A mosén Vicente Úbeda corneta por aver asistido todos los jueves dela Quaresma enla capilla [...] por el exerçio delos instrumentos que en ellos exercido [...]»¹⁷; «Digo io Francisco Úbeda Capellán del Ilustre Colegio de Corpus Christi que herecivido [...] ocho libras [...] para mis hermanos i yo por aver venido atañer los Jueves de la quaresma este año 1657 [...]»¹⁸; «Digo yo mosén Vicente Úbeda presbítero queherecivido [...] seis libras por haver asistido junto con mi hermano todos los Jueves porla tarde de la quaresma con los instrumentos de corneta y otros [...]»¹⁹ y «Yo mosén Gaspar Úbeda [digo] ser verdad haver resevido del Señor [...] Sacristán del Colegio de Corpus Christi sinco libras a mí devidas porhaver hacudido, y tañido la corneta y demás ynstrumentos sinco Jueves dela Quaresma demañana, y detarde enel año 1662»²⁰.

La última semana de Cuaresma desde la *Dominica in Passione*²¹, tras las Vísperas se veneraba la Vera Cruz mediana de las tres que había, y el jueves –quinto de Cuaresma previo al Domingo de Ramos– no se sacaban flores ni se incensaba, cerrándose la custodia antes de Vísperas, que se adelantaban²². La procesión transcurre al tiempo en que los cantores entonan el himno *Vexilla Regis* y la cruz, colocada tras un cortinaje, se descubre mientras el coro acompañado por órgano y bajón canta su sexta estrofa, *O Cruce, ave, spes única*:

[...] parten del relicario puestos por su orden en principiando *Vexilla Regis prodeunt*, van aespacio haziendo sus paradas midiendo el tiempo según el himno. Quitasse el paño dela Sepultura del Patriarca mi señor van con este orden, el Asistente delante muy aespacio tras dél dos monezillos delos maiores, luego dos acólitos con los ciriales blancos después los seis capellanes tres a una parte y tres a otra por su antigüedad, y los dos Collegiales perpetuos los postreros, y el Señor Sacristán detrás del sacerdote que lleva la Vera Cruz;

¹⁴ E-VAc. Sacristía, carta de pago de 2 de abril 1632, 13l 6s 8d.

¹⁵ E-VAc. Sacristía, recibo 30 de abril 1637, 6 l. Es de señalar que firma de su mano con magnífica caligrafía, algo poco común entre los instrumentistas.

¹⁶ E-VAc. Sacristía, recibo 18 de abril 1649.

¹⁷ E-VAc. Sacristía, recibos 18 de marzo 1655, 6l y 21 de abril 1656, 6l. Vicente Úbeda era capellán de la catedral, hermano de los capellanes músicos Francisco y Gaspar Úbeda, capellanes del Colegio. Francisco tocaba bajón, ministril, violón, tiorba y otros instrumentos no especificados en su nombramiento, mientras que Gaspar interpretaba con la corneta, chirimía, violín grande y pequeño, bajón, bajoncillo, flauta, guitarrilla y otros no especificados en su nombramiento. E-VAc. *Libro de Nominaciones*, ACC-SF-140, fols. 28r y 37r.

¹⁸ E-VAc. Sacristía, recibo 7 de abril 1657.

¹⁹ E-VAc. Sacristía, recibo 11 de mayo 1658.

²⁰ E-VAc. Sacristía, recibo 31 de marzo 1662.

²¹ Domingo anterior al de Ramos, última semana de Cuaresma.

²² E-VAc. *Consueta de Sacristía...*, fol. 85v.

llegados a la Capilla maior los dos monezillos cierran las cortinas juntándolas en el medio, el señor Sacristán descubre la Vera Cruz, da el cirio el Acólito poniendo antes el pavellón alto al pie de la Vera Cruz. Uno de los monezillos apaña las faldas y puestos los acólitos en sus lugares al tiempo que en el coro dicen *O Crux* tiran las cortinas enseñando la Vera Cruz; buélvela a cubrir el señor Sacristán y buelven por su orden dando la buelta por la parte de San Mauro a la Sacristía²³.

En los inventarios de música de 1625, 1656 y 1675 aparecen anotados unos papeles del *O Crux* a cuatro voces y sin identificación de autor, como consta específicamente en el de 1675²⁴. José Climent atribuyó a Ginés Pérez el recogido en el libro de polifonía catalogado como libro de atril IX²⁵ en sus *Fondos Musicales de la Región Valenciana* n.º II²⁶, pero dicha filiación ha sido desmentida por Esperanza Rodríguez García, quien lo considera anónimo²⁷. Climent explicó que fue Vicente García Julbe²⁸ durante los años 40, quien atribuyó a Ginés Pérez el anotado en E-VAcp-Mus/CM-LP-9 como copia de los custodiados en la catedral de Valencia, confirmando la autoría²⁹. La comparación de los *O Crux* custodiados en la catedral y presentes en el mencionado artículo de Climent con el del Colegio, editado por Esperanza Rodríguez, permite concluir que hay más diferencias que concomitancias, siendo lo más sensato considerarlo de autor desconocido.

Todos los viernes del año y también los de Cuaresma, se celebraba el Oficio de las llagas de Cristo y se cantaba el Miserere en tinieblas, para lo que se oscurecía la iglesia cerrando las cortinas del cimborrio: «[...] por la media añada deponer las cortinas los viernes a los misereres en el Cimborrio que feneció en este presente mes de Deziembre [...] 2L 12S»³⁰. Al compás de los primeros cinco versos del Miserere se descubría el Cristo crucificado situado tras el cuadro de la Santa Cena, que descende mediante un mecanismo de poleas y deja a la vista cinco cortinas que son abiertas paulatinamente para mostrar la cruz:

²³ E-VAcp. *Consueta de Sacristía...*, fol. 85r.

²⁴ E-VAcp. *Inventarios de música*, 1625, 1656, 1675, 1687, 1647, 1963, VaCP-Mus/BM-714. 1625 s/f, 1656 p. 7, 1675 p. s/n. La transcripción de los inventarios de 1625, 1656, 1675 y 1687 fue publicada por José Climent sin incluir los libros de coro. CLIMENT, José. «La música en Valencia durante el siglo XVII». *Anuario Musical*, 21 (1966), pp. 219-241.

²⁵ Actualmente E-VAcp-Mus/CM-LP-9. Puede consultarse la ficha en el Catálogo Colectivo del Patrimonio, <<http://bv.gva.es>>. Agradezco a Rosa Isusi las aclaraciones realizadas en la consulta de este catálogo. Para más información, se puede consultar ISUSI, Rosa. «Los libros de coro del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de València: catálogo en línea y valoración». *Boletín DM*, 18, 2014, pp. 92-97.

²⁶ CLIMENT BARBER, José. *Fondos Musicales de la Región Valenciana, II*. València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 21-22.

²⁷ RODRÍGUEZ GARCÍA, Esperanza. Un libro de atril del Colegio del Patriarca; El manuscrito de música n.º 9. Valencia, IVM, 2006, p. 122.

²⁸ GARCÍA JULBE, Vicente. *Maestros Españoles del Siglo de Oro de la Polifonía Vocal*. Valencia, Ediciones Corpus Christi, sin fecha.

²⁹ CLIMENT BARBER, José. «Ginés Pérez y su *O crux*». *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 79-80.

³⁰ E-VAcp. Sacristía, recibo 16 de diciembre, 2 libras 12 sueldos.

[...] acabada la missa maior y dichas Vísperas luego se saca la Santa Cruz y lo último es el Miserere y corrida la cortina quedá delante la Cena [.] puede el de guarda baxar antes la tapa y en principiando el *Miserere* principiando por la de afuera viene a correrse la última al *Tibi soli peccavi*. Acabado el Miserere, al revés se haze: Principian porla de adentro y corridas todas pueden quando quisieren subir la tapa [.] Todo esto se puede hazer solo este Viernes por haver cinco cortinas con la de afuera³¹.

La Semana de Pasión en la capilla del Colegio

El Oficio de Domingo de Ramos comenzaba a las siete de la mañana; al finalizar y en procesión por el interior de la iglesia, la capilla cantaba la primera estrofa del himno *Gloria, Laus et Honor* a canto de órgano³², aunque Esperanza Rodríguez constata que en el libro de polifonía E-VAcp-Mus/CM-LP-9 se copió después la segunda estrofa, obviamente para ser cantada: «[...] en el manuscrito se copió, inicialmente, ese fragmento. La segunda estrofa es una adición de mano posterior. Compuesto en contrapunto imitativo, más desarrollado en la primera estrofa, destaca la sobriedad general del estilo utilizado»³³. Para la celebración se decoraba la iglesia y repartían ramos con palmas de Elche a fieles, colegiales y capellanes, «[...] a mosén Pedro Maçian de Elche por el precio y porte de treynta palmas para el domingo de Ramos [...]»³⁴, y si asistían el virrey y su esposa se les obsequiaba de manera especial: «[...] de labrar tres palmas para los Virreyes [...]» y «[...] de quatro Ramilletes para los Marqueses [...]»³⁵. Al finalizar la procesión,

[...] quando han acabado de baxar dela Capilla maior se dan ramos ala gente que está en la Iglesia [.] en llegando ala puerta dela Iglesia se parten los cantores unos ala parte de adentro y otros ala parte de afuera [...] Este día al tiempo delas Vísperas saca el señor Rector la Vera Cruz y ha de ser delas tres la maior pues la mediana sale los demás días³⁶.

La Pasión según san Mateo para el Domingo de Ramos era la más fastuosa de las cuatro que se cantaban, ordenándose que «[...] los que dixeren el proceso, y el dicho del Jesús, y el de San Pedro, y otros, sean las mejores voces [...]»³⁷. Las Pasiones de martes y miércoles eran cantadas a tres voces a canto llano, «[...] juntándose los tres a canto de órgano, en los pasos que están señalados en las Pasiones [...]»³⁸, siendo el proceso a cuatro voces en la de Viernes Santo:

³¹ E-VAcp. *Consueta de Sacristía...*, fol. 85v.

³² Constituciones de la Capilla 1610..., cap. XL-19.

³³ RODRÍGUEZ GARCÍA, Esperanza. Un libro de atril del Colegio del Patriarca..., p. 105.

³⁴ E-VAcp. Sacristía, recibo 4 de abril 1626, 4l 10s.

³⁵ E-VAcp. Sacristía, gasto menudo 17 de abril 1628, dos apuntes de 12s y 15s 2d.

³⁶ E-VAcp. *Consueta de Sacristía...*, fol. 87r.

³⁷ Constituciones de la Capilla 1610..., cap. XL-19.

³⁸ *Ibid.*, cap. XL-19 y 20.

Los días que se sacan los púlpitos son Domingo de ramos, lunes santo a medio día para el martes santo y se quedan martes para el miércoles, advirtiendo que el que está a la parte de San Mauro se ha de apartar i retirar ala parte dela puerta de San Mauro³⁹ por la Vera Cruz al baxar dela Capilla Maior [...] i Viernes por la mañana entre cinco i seis se buelven a sacar los púlpitos iel grande digo el tablado donde se lee el proceso [...]⁴⁰.

En conclusión, no había tablado los martes y miércoles, en que las Pasiones eran mayoritariamente a canto llano, pero sí en la de Viernes Santo en que el proceso se cantaba en el tablado y la turba en el coro. Las gradas o tablados para la turba y los púlpitos se almacenaban fuera del Colegio: «A dos bastoxos por traer y volver los púlpitos delos passios y gradas [...]⁴¹, y cada año se limpiaban y pintaban de negro con betún o «humo de imprenta»: «[...] por remendar los tres púlpitos en donde se cantan los Passios en la Semana Santa y los facistoles remiendos de madera y dar de negro, más de remendar un banco dela Iglesia y hazer un caxón para el coro aescupir [...]⁴². Este marco escenográfico se acompañaba de una cuidadísima preparación de vestuario y telas: «[...] por seda y manos y remendar los guantes de seda para los que sacan los estandartes dela pasión»⁴³, «[...] por una vara de tela verde para [...] la turba [...]⁴⁴, y «[...] por damasco recados y hechuras de estolas negras que se han hecho para los que cantan los Passios [...]⁴⁵. No se tocaban campanas desde el Jueves Santo hasta el Gloria de la Misa de Resurrección, sino matracas⁴⁶, incluso para sustituir las campanillas del altar. En el Colegio –que conserva su matraca en el campanario, cerrada en una caja–, se retiraban también el Domingo de Ramos:

[...] este día [domingo] a medio día se quitan los púlpitos y el tablado donde se dize el processo. Advierta el Aiudante alos monezillos mientras se dize la Passión este día, martes y miércoles no hagan señal al Santo ni toquen [campanillas] ala elevación del Santíssimo Sacramento. Es açertado quitarlas de los altares i entrarlas en la sacristía después acabada la passión sacarlas⁴⁷.

³⁹ La capilla de San Mauro se encuentra en el transepto de la iglesia en el lado de la epístola.

⁴⁰ E-VAc. *Consueta de Sacristía...*, fols. 87v-88r.

⁴¹ E-VAc. Sacristía, gasto menudo 17 de marzo 1619, 13s. *Bastoxos* son los bastajes o mozos de carga que hacían este trabajo.

⁴² E-VAc. Sacristía, recibo 23 de marzo 1693, 3l 6s.

⁴³ E-VAc. Sacristía, gasto menudo 5 de marzo 1668, 3s.

⁴⁴ E-VAc. Sacristía, gasto menudo 24 de marzo 1668, 4s 6d.

⁴⁵ E-VAc. Sacristía, recibo 27 de diciembre 1695, 16l 5s 9d.

⁴⁶ Matraca: (Del ár. hisp. *maṭrāqa*, y este del ár. clás. *miṭraqah*, martillo).

1. f. Rueda de tablas fijas en forma de aspa, entre las que cuelgan mazos que al girar ella producen ruido grande y desapacible. Se usa en algunos conventos para convocar a maitines, y en Semana Santa en lugar de campanas.

2. f. Instrumento de madera compuesto de un tablero y una o más aldabas o mazos, que, al sacudirlo, produce ruido desapacible. Real Academia Española de la Lengua. <<http://www.rae.es>> [consulta 02-08-2019].

En la web del Gremio de Campaneros de Valencia se puede consultar la historia y el toque de las matracas, así como un inventario fotográfico de matracas entre los que se encuentra la del campanario del Colegio. <<http://campaners.com/>> [consulta 02-08-2019].

⁴⁷ E-VAc. *Consueta de Sacristía...*, fol. 87r.

Al finalizar las Pasiones, se ofrecía un refrigerio: «[...] para los del passio del viernes santo media libra de vizcochos [y] para las mugeres que cuydan del monumento» o «[...] se truxo para los que dixeron la pasión una libra de vizcochos»⁴⁸. A lo largo del siglo y según los datos de archivo, únicamente hubo que contratar voces adicionales en 1625: «A varios cantores que ayudaron alas passiones domingo y viernes santo a cada uno seys reales, 1l 4s»⁴⁹; sin embargo, para la elección de capellanes cantores se buscaban voces acordes a los papeles solistas de la Pasión, como ejemplifica la propuesta de elección del capiscol turolense Vicente Vera: «[...] voz de tenor muy diestro y con todas las calidades que han menester en la Capilla, assí para hazer el Jesús como para las Lamentaciones y cantar enel primer Coro enlos días de mayor lucimiento [...]»⁵⁰. En lo referente a los instrumentos, consta en las *Constituciones* que solo el bajón intervendría en las mismas junto al órgano⁵¹.

En cuanto a la *Pasión* según San Mateo para domingo de Ramos atribuida a Juan Bautista Comes, esta ha sido estudiada por Greta Olson, demostrando que se trata en realidad de una *Pasión* que «[...] hunde sus raíces en una composición *sin secciones repetidas* basada en los tonos romanos de la Pasión del compositor flamenco Jan Nasco (ca. 1510-1561)»⁵², de la que se conservan actualmente nueve copias fragmentarias o modificadas. En 1605 Cosme Rodrigo cobró dos veces por copiar «[...] para el colegio [...] la paçión del domingo de ramos que se canta en la Seo, 1l 8s 9d», y «[...] para en quenta de la letra y la solfa del paçionero que traslada para la yglesia del colegio, 3l 7s 1d»⁵³. Olson afirma que esta copia está perdida y la que queda hoy debió ser hecha en la misma época que la *Pasión según San Juan* de Comes para Viernes santo –copiada por primera vez en 1610 por su hermano Pedro Pablo⁵⁴– copiada en 1679⁵⁵, como confirman los albaranes de la copia y la encuadernación: «[...] pagué a Mosén Francisco Gallén veinte y seis libras y ocho sueldos por haver copiado, y puesto en solfa el passio que se canta el Viernes Santo que contiene ochenta y ocho ojas en pergamino a razón de 6S por cada oja [...]»⁵⁶ y «[...] pagué a Agustín de Bonilla librero Diez libras, por haver encuadernado dos libros en pergamino del Passio del Viernes Santo el mayor con tablas y cubiertas de

⁴⁸ E-VAcp. Sacristía, gasto menudo, 4 de abril 1643, 16s 6d y 18 de marzo 1663, 8s.

⁴⁹ E-VAcp. Sacristía, gasto menudo, 24 de marzo 1625.

⁵⁰ E-VAcp. *Nominaciones...*, fol. 97v. Nombramiento de Vicente Vera, 5 de diciembre 1703.

⁵¹ *Constituciones de la Capilla 1610...*, (1739), cap. XXI-4.

⁵² «[...] has roots in a through-composed setting based on the Roman Passion toners by the Flemish composer, Jan Nasco (ca. 1510- 1561)». OLSON, Greta. «Mixing chant traditions: An Italian Passion in Spain». *Alamire Yearbook*, IV (2001), p. 414. La traducción es mía. El término *through-composed* es traducido *sin secciones repetidas* por GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Madrid, Akal, 2008.

⁵³ E-VAcp. *Libro de Fábrica*, 264 ACC-SF-183, 17 de enero 1605 *s/f* y 25 de marzo 1605, fol. 379r. CLIMENT BARBER, José; y PIEDRA MIRALLES, Joaquín. *Juan Bautista Comes y su tiempo*. Madrid, 1977, p. 35.

⁵⁴ *Ibid.* p. 46. «[...] 24 R, por la puntuación, papel y pautar de la Pasión del viernes santo que a hecho mi hermano el maestro Comes [...]». E-VAcp. Sacristía, recibo 29 de marzo 1610.

⁵⁵ OLSON, G. «Mixing chant traditions...», p. 424.

⁵⁶ E-VAcp. Sacristía, carta de pago 17 de julio 1679. En CLIMENT BARBER, J.; y PIEDRA MIRALLES, J. *Juan Bautista Comes...*, pp. 47-48.

cordován y el otro por ser delgado, con cartones y assí mesmo con cubiertas de cordobán [...]»⁵⁷. Desgraciadamente, los documentos de pago por la copia de la *Pasión* de Nasco están perdidos. Retrocediendo al inicio del siglo, en 1607 Gabriel Gironés cobraría 75l en cuatro veces «[...] a cuenta de los maitines y misas dela feria quinta, sexta, sábado sancto que escrivo paral Collegio o Seminario de nuestro señor Patriarcha, y acerca de otras cosas» y «[...] en compte y a part de paga delos Misereres y Mises dela feria quinta, sexta, y sábado dela Semana Sancta [...]»⁵⁸. El mismo Gironés cobraría también «[...] por tantas iluminaciones en los libros de los Maytines de la semana santa y en la última parte del dominical de vísperas, 2s 8d»⁵⁹. En el inventario de música de 1625 aparece «Un quaderno para la procesión del Domingo de Ramos»⁶⁰ anónimo, quizás encuadernado en 1656 por Agustín Bonilla junto a otros arreglos: «[...] por aber [...] encuadernado un cuaderno que sirve el domingo de Ramos en la Processión, 1l 4s»⁶¹.

Los Maitines de Semana Santa en la capilla del Colegio

El Oficio de Maitines en el Colegio solamente se celebraba en Navidad, y Miércoles, Jueves y Viernes Santo, correspondientes en realidad al Triduo «[...] Jueves, Viernes y Sábado Santo [...] debido a que, tradicionalmente, se adelantaba [...] por la complejidad de la ceremonia [...]»⁶²: comenzaban a las 14.30 a.m. para finalizar antes de que anocheciera⁶³, velando así por el descanso de colegiales y capellanes. Por constitución eran a canto llano pero el *Benedictus* se cantaba *alternatim* canto llano y fabordón con algunos *sencillos* a canto de órgano. En cuanto al Miserere, debía alternar un verso a fabordón y otro a canto llano, excepto los versos *Tibi soli peccavi* y *Benigne fac Domine*, «[...] que se han de decir à canto de órgano, con voces sencillas. Dos infantes diràn el verso, *Christus factus est pro nobis etc.* Y las Responsiones serán à canto de órgano»⁶⁴. La iglesia quedaba entre tinieblas al cubrir las vidrieras del cimborio: «[...] las cortinas moradas se pongan en su lugar que tienen señalado enla Capilla Maior i el hilo en medio de las dos cortinas que se hecha de arriba dela bóveda para que estando iguales corran parejas»⁶⁵. La oscuridad se intensificaba al apagar un cirio con cada verso que se

⁵⁷ E-VAcp. Sacristía, carta de pago 2 de agosto 1679. Fueron 9l, y 1l por copiar unas Letanías.

⁵⁸ E-VAcp. Sacristía, armario 1, legajo 6, estante 2, n.º 5 (1-6-2-5), recibos 25 de abril 1607, 20l; 19 de mayo 1607, 20l; 19 de junio 1607, 5l; 17 de julio 1607, 30l.

⁵⁹ E-VAcp. *Libro de Fábrica*, ACCV-SF-183c, fol. 469r, 1 de diciembre 1608.

⁶⁰ E-VAcp. *Inventarios de música 1625 s/f*, apareciendo en los de 1656 p. 2, 1675 p. 12 y 1687 s/f, en el que se atribuye inopinadamente a Marcos Pérez. Se encuentra en CLIMENT, J. «La música en València...», inventarios 1625 y 1656, p. 221; 1675, p. 226; y 1687, p. 240.

⁶¹ E-VAcp. Sacristía, recibo 19 de abril 1656.

⁶² RUIZ JIMÉNEZ, Juan. *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*. Granada, Consejería de Cultura, 2007, p. 269.

⁶³ No había Laudes, solo se cantaba el Benedictus y el Miserere tras los Maitines. *Constituciones de la Capilla 1610...*, cap. XXIV-1 y cap. LIV-5.

⁶⁴ *Constituciones de la Capilla 1610...*, cap. LIV-5.

⁶⁵ E-VAcp. *Consueta de Sacristía...*, fol. 84v.

cantaba, dejando una sola vela encendida, la *María* símbolo de la Virgen. Después, repetida la antífona del *Benedictus* se cantaba el *Miserere*:

Cuidado no falten los Acólitos en asistir a los maitines [.] vanse mudando por el cansancio de estar tanto en pie y apagando los cirios asu tiempo cada uno por su parte; dichas las laudes al *Benedictus* sube el Aiudante con estola i en cantando el verso *ut sine timore*⁶⁶ hará señal al Acólito que está ala parte del evangelio apague el primer çirio delos que están asu parte haziendo al principio su humiliación y ala postre en haverle apagado desta manera como son seis los versos que quedan acada verso se apaga un cirio de suerte que entre los dos Acólitos vienen a cada uno de su parte tres y acabado el *Benedictus* quedan apagados todos. A este propio tiempo quando principian a apagar los çirios del altar mande a los de guarda salgan juntos dela sacristía con sus ganchos y baxando las lámparas de la Capilla Maior a una, las apagan i buelven a subir hecha su humiliación juntos cada uno va por su parte apagando las demás lámparas de la Iglesia. Entre tanto que se repite la antífona del *Benedictus*, el acólito baxa la María i la da al Aiudante; tiénela arrodillado todo el *Miserere*. Dicha la oración la esconde mientras las tinieblas en sacándola la entrega al Acólito, enciende el Blandón de medio (que también ha de quedar apagado este tiempo mientras, o, en acabando el *Benedictus*). Las lámparas assí dela Capilla maior como dela comunión se buelven a encender. Esto mismo se ha de observar Jueves y Viernes Santo por la tarde⁶⁷.

La descripción contiene al margen algunos detalles significativos: «Advirtió el Maestro de ceremonias que mientras se repite la aria del *Benedictus* tome el Aiudante la María i teniéndola un poco ala parte de la epístola sobre el Altar, la esconda después tras el altar i la saque encendida hecho el ruido ~~de suerte que mientras se dize i escondida siempre la entregue al acólito~~»⁶⁸. Ello significa que a lo largo del siglo algunas secciones polifónicas se interpretarían, ya no con sencillos a canto de órgano, sino con una o dos voces solistas acompañadas, con configuraciones corales heterogéneas y dispersas en el espacio de la iglesia. Por otra parte, el ruido mencionado era –no queda claro que esto se produjera exactamente en el Patriarca–, una señal dada por el maestro de ceremonias seguida del ruido de matracas que simulaba el temblor de tierra descrito en Mateo 27:51 al morir Jesucristo en la cruz. Al reaparecer la *María* cesaba en seco, añadiendo dramatismo al momento.

En correspondencia con la ampliación de la disposición coral a lo largo del siglo, además de bajón y órgano, ya en 1640 se tomó prestada una espineta: «[...] por traer y llevar la espineta para el miserere, 3s»⁶⁹, y desde 1660 participaba el arpa, como confirma abiertamente el recibo de 1672: «A Sarrión por tañer el arpa al miserere en las

⁶⁶ *Ut sine timore* es el verso que marca el comienzo de la segunda mitad del Cántico de Zacarías (Lc 1: 68-69).

⁶⁷ E-VAcp. *Consueta de Sacristía...*, fols. 90r-90v.

⁶⁸ *Ibid.*, fol. 90v margen izquierdo. Texto tachado en el original.

⁶⁹ E-VAcp. Sacristía, gasto menudo, 7 de abril 1640.

tinieblas, 6s»⁷⁰. A partir de 1694 y hasta 1699, se tomaron prestados teclados del Palacio Real en cinco ocasiones: «Porte de unos clavicordios del Real al Colegio para cantar los maytines de Tinieblas, 8s», que necesitaban afinarse, «A un hombre que dereçó el Clavicémbalo de el Real para el miserere, 4s», y «Por bolver el Clavicordio el Miércoles al Real dos veces, 12s»⁷¹; « [...] al hombre que traxo y se llevó el clavicymbalo que sirvió en lamentaciones y miser[e]res en la Semana Santa, 3s»⁷². En 1699 se interrumpen los traslados, que se reinician a partir de 1704 desde la Congregación del Oratorio de san Felipe Neri, más próxima que el Palacio Real al Patriarca: «Por traer el Clavisímbulo dela Congregación, 2d», «Por bolver el Clavisímbulo ala Congregación, 6d»⁷³. Solamente en 1694 se apunta «clavicordio», instrumento de estudio que era conocido también como monocordio o monacordio. En el resto de ocasiones se indica siempre el préstamo de un clavicémbalo.

En cuanto a la música, y volviendo al libro de polifonía E-VAcp-Mus/CM-LP-9, explica Esperanza Rodríguez que entre sus obras hay un *Magnificat defunctorum* y un *Officium defunctorum* a cuatro y seis voces anónimo, cuyo responsorio *Ne recorderis*, fue atribuido a Ginés Pérez por Climent⁷⁴, siendo probablemente de Francisco de la Torre⁷⁵; los responsorios polifónicos son anteriores a las lecciones polifónicas conservadas más antiguas, por lo que «[...] estas últimas siguen, por lo general, la práctica del rito romano, mientras que los responsorios presentan peculiaridades que se explican por la existencia de una antigua tradición hispana previa a ese rito»⁷⁶; por esta razón en los maitines de difuntos de tradición hispánica no se canta el verso *Requiem Aeternam*, propio del ritual romano, que se impone progresivamente a partir del Concilio de Trento⁷⁷. Juan Ruiz Jiménez analizó también diversas fuentes de la catedral de Sevilla –cuya celebración guarda similitudes con la nuestra, en consonancia con la tradición hispánica–, concluyendo que «Hacia 1630, los cambios introducidos por Trento ya estaban plenamente asentados pero, a pesar de ello, la catedral de Sevilla mantenía sus diferencias ceremoniales con respecto a Roma [...]»⁷⁸, debido al peso de la tradición. En el inventario de música del Colegio de 1625 hay anotados trece pergaminos del *Ne recorderis* sin indicación del número de voces, que pasan a ser ocho a cuatro voces en el de 1656; en cuanto a los Misereres compuestos para la capilla a lo largo del siglo XVII,

⁷⁰ E-VAcp. Sacristía, gasto menudo, 13 de abril 1672.

⁷¹ E-VAcp. Sacristía, gasto menudo 5, 9 y 10 de abril 1694. En los mismos términos se expresan otros apuntes del gasto menudo de 30 de marzo 1695, y 23 de marzo y 22 de abril 1696.

⁷² E-VAcp. Sacristía, gasto menudo, 3 de abril 1698. En los mismos términos se expresan otros apuntes del gasto menudo de 20 de abril de 1698 y 20 de abril 1699.

⁷³ E-VAcp. Sacristía, gasto menudo 19 y 21 de marzo 1704. En los mismos términos se expresan otros apuntes del gasto menudo de 4 y 11 de abril 1705 y 3 de abril 1706.

⁷⁴ CLIMENT BARBER, J. *Fondos Musicales...*, p. 355, n.º 2.189.

⁷⁵ RODRÍGUEZ GARCÍA, E. *Un libro de atril del Colegio del Patriarca...*, p. 103, refiriéndose a WAGSTAFF, George. *Music for the Dead: Polyphonic Settings the "Officium" and "Missa pro defunctis" by Spanish and Latin American Composers before 1630*. Tesis doctoral inédita. University of Texas, 1995, pp. 138-139.

⁷⁶ RODRÍGUEZ GARCÍA, E. *Un libro de atril del Colegio del Patriarca...*, p. 100.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 101, mencionando a WAGSTAFF, G. *Music for the Dead...*, p. 16.

⁷⁸ RUIZ JIMÉNEZ, J. *La Librería de Canto de Órgano...*, p. 270.

en el inventario de música de 1675 encontramos uno a catorce de Gracián Babán, uno a nueve de Aniceto Baylón y otro de José Hinojosa del que no se indica número de voces. En el de 1687 hay otro Miserere de Baylón, a catorce voces con instrumentos, tres de Hinojosa a doce, catorce y dieciséis voces, y dos anónimos; uno de ellos indica que se cantaba todos los viernes del año⁷⁹.

Las Lamentaciones debían cantarse en canto llano como el resto de las lecciones, encomendando «[...] a los que mejores voces tuvieran para este propósito»⁸⁰; sin embargo, en los inventarios de música de 1625 hay dos a ocho voces de Comes, dos a seis, de Ambrosio Cotes y de [¿Ginés?] Pérez y una a cuatro de Dominique Phinot; en el inventario de 1656 hay una de Diego de Grado a cinco y seis voces y otra de Corts a seis, mientras que en el de 1675 hay una Lamentación anónima a doce de cuarto tono, una a diez de segundo tono para Feria V de Sebastián Romero, dos a diez y a doce de Antonio Ortells, una Cogitabit Dominus (Feria VI) a once de quinto tono de Bargués, y una para el Viernes Santo a once de primer tono de Aniceto Baylón. Finalmente, además de las mencionadas, en 1687 hay una de Baylón a 12 de sexto tono para Jueves Santo⁸¹. Cabe recordar, además, que a final de siglo eran acompañadas por el clavicémbalo. Es evidente, por tanto, que la práctica de la polifonía para el canto de las Lamentaciones era un hecho en el Colegio, como lo era en el resto de sedes catedralicias europeas ya durante el siglo XVI. Olson ha analizado las Lamentaciones presentes en el Colegio y copiadas en 1606, sugiriendo una conexión con la tradición aragonesa⁸². Por otra parte, Sergi Zauner afirma que cuando apareció el Breviario de Pio V la estructura textual de las Lamentaciones variaba para cada uso litúrgico, además de haber sufrido desde la Edad Media una paulatina reducción, diferente en cada diócesis: «La miríada de tradiciones resultante, podía variar en los versos que eran incluidos, así como en el número de versos que formaban cada lectio»⁸³. Hay, además, importantes incógnitas en torno al contexto en que se cantaban, al contrario de lo que sucede con las Lamentaciones en canto llano para las Lecturas de Tinieblas (lecturas del primer nocturno de los maitines del Triduo Sacro): la ambigüedad contextual de las Lamentaciones polifónicas sugiere «[...] por un lado, una cierta autonomía del género respecto a la tradición cantollanista que le precede. Por otro, la necesidad de replantear la vinculación de las Lamentaciones con las Lecturas de Tinieblas»⁸⁴ que dejarían entrever una tradición de carácter devocional, particularmente en la península ibérica. Ello podría explicar la importante

⁷⁹ E-VAcp. *Inventarios...*, 1625, 1656, 1675, 1687.

⁸⁰ Constituciones de la Capilla 1610..., cap. XL-21.

⁸¹ E-VAcp. *Inventarios...*, 1625, 1656, 1675, 1687.

⁸² OLSON, Greta. «Two post-Tridentine Lamentation Chants in Eastern Spain». *Pure gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*. Tess Knighton y Bernadette Nelson (eds.). Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 135-153.

⁸³ «The resulting myriad of traditions could vary in the verses that were included, as well as in the number of verses forming each *lectio*». ZAUNER, Sergi. «Revising polyphonic Lamentations». *New perspectives on Early Music in Spain*. Tess Knighton y Emilio Ros-Fábregas (eds.). Kassel, Reichenberger, 2015, p. 435. La traducción es mía.

⁸⁴ ZAUNER, Sergi. «Lamentaciones de Jeremías en Barcelona». *Nassarre*, 26, 2010, p. 81.

colección de Lamentaciones polifónicas del Colegio, de las que solo cuatro mencionan pertenecer a la Semana Santa.

Procesión y velatorio en la Capilla del Monumento

El jueves a las dos de la tarde, antes de comenzar los Maitines, se trasladaba el Santísimo Sacramento a la capilla del Monumento, donde se había colocado el Cristo yacente, bajo «[...] el dosel rico de la guarda ropa y los paños de Pasión que han de estar a los lados la figura del Christo, [...] y también los cuatro vancos de respaldar [...]»⁸⁵, en los que tres capellanes y tres colegiales mantenían el velatorio toda la noche, en turnos de cuatro horas hasta el viernes a las diez de la mañana. Para esta ceremonia se preparaban cazoletas de olor y se compraban flores varias para destilar: «[...] por violetas amarillas y boscanas, benjuí, clavos y randa, almisque [almizcle] para los olores al monumento [...]»⁸⁶. En la vigilia de 1626, siendo maestro Diego de Grado, «[...] cuatro capellanes que fueron Beltrán, Ximénez, Peña y Soriano que asistieron y cantaron estando todo el día patente el Santísimo Sacramento motetes y villancicos, 8S»⁸⁷. Es posible, aunque extraordinario, que ello sucediera y que –puesto que entre los capellanes se encontraba el organista Antonio Beltrán–, se trasladara allí el órgano portátil. En cualquier caso, la prohibición de cantar chanzonetas⁸⁸ se cumplió siempre en el Colegio. El Viernes Santo a partir de las diez de la mañana, se realizaba la procesión de vuelta del Santísimo Sacramento desde la Capilla del Monumento al altar mayor, portando el palio los Jurados de la Ciudad con ciriales de plata blanca encendidos y tras la Vera Cruz grande. A la llegada de la Procesión se celebraba la última Pasión de la semana, preparada al alba, antes de iniciar los Oficios de la mañana. Finalizaba el día con los Maitines, Benedictus y Miserere ya explicado:

Este día por la mañana entre cinco y seis antes que venga gente a la Iglesia mandará poner los púlpitos y el tablado de madera grande el qual se cubre con la tela morada dízese la Pasión; como el domingo de Ramos [.] ha de sacar seis albas para los que dizen la Pasión [...] para la missa, uno de los sacerdotes del choro [dice] la lezión i acabada el subdiácono dize la otra en tono de la epístola en el propio lugar donde se acostumbra dezir asistiéndole dos acólitos entretanto salen los que han de dezir la Pasión⁸⁹.

⁸⁵ E-VAcp. *Consueta de Sacristía*, fol. 87v.

⁸⁶ E-VAcp. *Sacristía*, gasto menudo 27 de marzo 1619.

⁸⁷ E-VAcp. *Sacristía*, recibo 27 de marzo 1626.

⁸⁸ «[...] *chanzonetas* (coplas, canciones o composiciones poéticas ligeras y festivas que se cantaban en Navidad o en otras festividades religiosas) [...]». EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. *Villancicos aragoneses del siglo XVII: de una a ocho voces*. Monumentos de la Música Española, vol. 55. Barcelona, CSIC, 1998, p. 15. La prohibición del Patriarca se encuentra en *Constituciones de la Capilla 1610...*, cap. XL-4: «[...] que en esta capilla no se canten tonos profanos, ni se mezclen las canciones humanas con las divinas».

⁸⁹ E-VAcp. *Consueta de Sacristía...*, fol. 93v.

Pascua de Resurrección

Sábado Santo, el Oficio era a canto llano, seguido del canto del *Lumen Christi* durante la ceremonia del fuego nuevo, símbolo de Cristo resucitado alumbrando el recinto sagrado con el *arundine*, una suerte de caña con tres velas en su extremo, encendida a las tres invocaciones del *Lumen Christi*. Mientras se entonaba el Pregón Pascual o *Exultet* el fuego era llevado por la caña con las tres velas –la Santísima Trinidad–, al gran cirio pascual –Cristo resucitado–. El Pregón Pascual o *Exultet*, es un himno de métrica regular datado entre los siglos V y VII, presente por primera vez en el *Misal de Bobio*, de tradición galicana y conocido en el misal como *Praeconium*. En el Colegio hay numerosas alusiones al *arundine* a lo largo del siglo XVII, como «caña del exultet», que muy entrado el siglo se decoraba con flores: «Por el ramo para cantar el Exultet», y «[...] por la caña del ramo del exultet»⁹⁰. Seguían las doce *Profecías* entonadas a canto llano y encomendadas a los cantores «[...] que mejores voces tuvieren [...]»⁹¹, seguidas de la *Letanía*, con respuestas a canto de órgano. La Misa era a canto llano hasta los Kyries en que pasaba a ser a canto de órgano, dando inicio así a la Pascua de Resurrección, a canto de órgano con máxima solemnidad; a diferencia del triduo pascual, se celebraba la Misa y el Oficio de Vísperas con ministriles el primer y segundo día⁹², y a partir del año 1653 se incluye también el tercer día⁹³. En 1695 y 1696 asistieron instrumentistas, posiblemente de cuerda frotada, procedentes del Palacio Real:

Propuso el Señor Vicario de Coro; que avían experimentado la fineza como avían asistido los Músicos del Real con sus estrumentos al lucimiento dela Semana Santa, y que a éstos no se les debía dar paga y en otro año en agradecimiento se les había embiado á sus casas un Regalo de dulces de San Christóval y que así este año no se demeriera. Pareció á todos justo y se encargó el regalo al Sacristán⁹⁴.

El gasto quedó anotado, «[...] para los Músicos del Real por haver asistido las Semana Santa con sus instrumentos enla Capilla [...]», como ya había sucedido en 1695: «[...] a los Músicos del Real por haver asistido Miércoles y Viernes Santo a tañer los instrumentos enla celebración delos divinos officios [...]»⁹⁵.

⁹⁰ E-VAcp. Sacristía, gasto menudo 24 de marzo 1674, 8s y 17 de abril 1683, 8s 3d.

⁹¹ Constituciones de la Capilla 1610..., cap. XL-22.

⁹² *Ibid.*, cap. XXI-1.

⁹³ E-VAcp. *Nominaciones...*, fol. 21r, determinación de *prima mensis* octubre 1653. Se trata de un aumento salarial a los ministriles Joan Alapont y Jusepe Sariñena.

⁹⁴ E-VAcp. *Libro de Determinaciones*, fol. 117v, determinación 22 de abril 1696.

⁹⁵ E-VAcp. Sacristía, gasto menudo 22 de abril 1696, 2l 10s; recibo 16 de abril 1695, 5l.

Conclusiones y futuras líneas de investigación

Tras el análisis de la documentación conservada en el Archivo del Colegio Seminario de Corpus Christi, y en lo concerniente a la música concretamente, el análisis de la norma emanada de las Constituciones desvela una intencionalidad clara de limitar las prácticas polifónicas más sofisticadas y complejas, en consonancia con los problemas planteados durante el Concilio de Trento; se regula todo lo referente al canto llano o polifónico, este último en sus diversas formas y técnicas, así como su utilización en las diferentes festividades a lo largo del calendario litúrgico, y se detalla la solemnidad con que debe procederse en el canto de los Oficios, incluyendo indicaciones sobre el acompañamiento instrumental, si este se produjera. Por otra parte, al analizar el desarrollo normativo reflejado en la Consueta de la Sacristía, se observa también una conciencia de la vertiente dramática –muy bien podríamos decir teatral– fruto de siglos de tradición aunada al momento histórico –estamos en el Siglo de Oro– y el primoroso cuidado con que se preparaban todas las ceremonias, en consonancia con la espectacularidad del espacio que constituyen las dos capillas del Colegio. De la misma manera, y mediante el resto de documentación presentada, se observa que la música interpretada iba plasmando la aceptación de la norma por una parte, y el cambio estilístico conforme a una renovación no solo sociocultural, sino también musical: obras de diferentes maestros que amplían la policoralidad e incorporan instrumentos; pago a músicos por interpretar nuevos y diferentes instrumentos; aparición del arpa y el clavicémbalo; copia de música destinada a la celebración a lo largo del siglo. La información aportada por los inventarios de música y los pagos por su copia reflejan las preferencias, necesidades diarias y evolución, especialmente en lo que respecta a la configuración coral y sus voces. En cuanto a los estudios presentados sobre la música del Triduo Sacro, se observa la pervivencia de antiguas tradiciones hispánicas que convivieron durante largos años con los usos del nuevo rito romano y se desvelan atribuciones de autorías cuya clarificación facilita el conocimiento del repertorio utilizado. Sin embargo, falta un estudio real y de primera mano de numerosas fuentes musicales del siglo XVII que aún se conservan en el Archivo de Música del Colegio; ello permitiría identificar con claridad todo lo referente al estilo y usos de la polifonía del siglo XVII, distribución de acompañamientos e intervención instrumental, tratamiento del lenguaje contrapuntístico y armónico e incorporación de nuevas técnicas y recursos compositivos, así como análisis de las fuentes copiadas en siglos posteriores y posibles modificaciones. Esta vertiente musicológica requiere de mayor desarrollo y debe ser el objetivo a abordar en un futuro próximo.

**LA ESCUELA VIOLINÍSTICA NAPOLITANA A FINALES DEL SIGLO XVII:
APROXIMACIÓN ANALÍTICO-PERFORMATIVA A LAS SONATAS DE PIETRO
MARCHITELLI Y GIOVANNI ANTONIO GUIDO**

Nieves PASCUAL LEÓN

Conservatorio Superior de Música de Valencia

Pablo MARTOS LOZANO

Conservatorio Profesional de Música de Granada

Pietro Marchitelli (*1643c; †1729) y Giovanni Antonio Guido (*1675c; †1728) son dos de las figuras más influyentes en la composición e interpretación violinística napolitana a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. La inclusión de cuatro sonatas napolitanas para dos violines, violonchelo o bajo continuo –dos sonatas de Guido y dos de Marchitelli– como anexo a la colección de *Sonatas op. 2* de John Ravenscraft (Amsterdam, Estienne Roger, 1710c) debió de comportar una amplia circulación de estas piezas en ámbito continental. Si bien se trata de cuatro pequeñas muestras instrumentales, estas sonatas concentran en sí los rasgos propios de su escuela y suponen una excelente representación de la escritura violinística napolitana en el cambio de siglo.

La vinculación política y circulación, tanto comercial como cultural, entre Nápoles y los territorios peninsulares de la corona aragonesa a finales del siglo XVII nos invita ahora a analizar el legado musical de la ciudad italiana y a considerarlo como propio. El presente texto no pretende abordar un estudio biográfico de Marchitelli y Guido, ni siquiera describir su obra desde la estela impregnada en el virtuosismo violinístico por la obra de Arcangelo Corelli. En este sentido, los escritos del musicólogo Guido Olivieri suponen un importante corpus bibliográfico sobre la producción musical napolitana en este periodo¹. Así, el estudio práctico de estas sonatas que aquí se presenta supone un

¹ OLIVIERI, Guido. *L'attività violinistica a Napoli fra XVII e XVIII secolo*. Tesis doctoral. Università Federico II di Napoli, 1993; OLIVIERI, Guido. «Si suona a Napoli!». I rapporti fra Napoli e Parigi e i primordi della sonata in Francia». *Studi musicali*, XXXV (1996), pp. 409-427; OLIVIERI, Guido. «Tra Napoli e Vienna: musicisti e organici strumentali nel Viceregno Austriaco (1707-1736)». *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten. Analecta Musicologica*, vol. 32. Enrico Careri y Marcus Engelhardt (eds.). Laaber, Laaber Verlag, 2002, pp. 161-182; OLIVIERI, Guido. «Stylistic Influences of Arcangelo Corelli's Music on the Neapolitan Violin Sonata Repertory». *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis*, 37 (2016), pp. 211-236.

primer acercamiento desde el ámbito de la investigación performativa a dos figuras fundamentales de la escuela violinística napolitana en este periodo y, con ello, a una muestra ejemplar del sonido de un territorio en el que, bajo dominio político español, se estaba formulando el nuevo arte del arco.

La contribución de ambas figuras debe ser considerada desde su doble labor, tanto pedagógica como estilística, a través de las cuales debieron de ejercer sobre la producción violinística posterior. De este modo, el análisis performativo desde el que se abordan estas obras pretende, en primer lugar, reivindicar el valor artístico y didáctico de estas sonatas, injustamente excluidas del repertorio habitual de auditorios y planes de estudios, y, por extensión, motivar el estudio e interpretación del interesante corpus instrumental compuesto en torno al núcleo de producción napolitano. Al mismo tiempo, se pretende facilitar el acercamiento a estas obras a través de una herramienta de trabajo que resulte de utilidad al ejecutante que se enfrente a este repertorio y que desee basar su interpretación en el conocimiento de los principios técnicos bajo los que fue concebido originalmente.

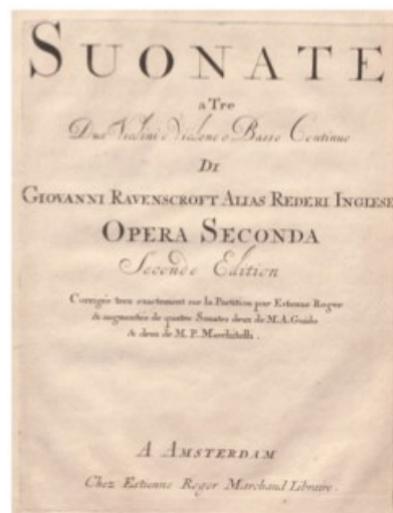


IMAGEN 1. J. Ravenscroft. *Suonate* (Amsterdam, Etienne Roger, 1710c).

Ante el creciente interés por la interpretación musical histórica o historicista (históricamente informada), las enseñanzas técnicas transmitidas por la pedagogía suponen una fuente de suma importancia para afrontar la ejecución según el paradigma de la época. De este modo, son ya numerosos los estudios, teóricos y prácticos, que abordan la interpretación musical del repertorio desde los principios expuestos en la tratadística coetánea. Especialmente enriquecedor resulta el análisis performativo del repertorio compuesto desde mediados del siglo XVIII a la luz de las descripciones

contenidas en los numerosos textos sobre música escritos por los propios compositores². Es este el caso de F. Geminiani, G. Tartini, J. J. Quantz, C. P. E. Bach o L. Mozart, cuyo contacto diario como «músicos prácticos» con la actividad musical de su entorno les hacía concededores de los malos hábitos interpretativos y justificaba su afán por establecer ciertos criterios que guiaran al ejecutante en la correcta «traducción» del texto escrito.

Sin embargo, a la hora de examinar el repertorio violinístico previo, faltan las referencias pedagógicas, pues la tratadística del violín no comienza su verdadero recorrido hasta entrado el siglo XVIII, cuando el instrumento se había instituido completamente como solista y los requerimientos virtuosísticos de la escuela italiana habían contribuido a desarrollar su técnica de tal modo que se hacía ya necesaria cierta normalización y sistematización de los recursos. Por otra parte, la creciente demanda de violinistas aficionados exigía la publicación de textos pedagógicos que les permitieran adquirir los fundamentos del instrumento por sí mismos, con o sin la asistencia de un instructor.

De este modo, los procesos de enseñanza instrumental previos debieron de estar condicionados por la cercanía entre tutor y alumno –en la capilla musical, entre maestro y discípulos–, lo que aseguraba una instrucción diaria e inmediata en la que los recursos, habilidades y técnicas se adquirían de forma natural ante la presencia del instructor. En este sentido, todavía a finales del siglo XVII, Jean Rousseau se manifestaba crítico con la adquisición de conocimientos técnicos a través de fuentes escritas, tanto por la dificultad de comprensión que su lectura comportaba al instrumentista novel como por su creencia en la necesidad de que un profesor condujera al alumno hacia la corrección y lo desviara de sus errores:

Il m'a toujours semblé que c'étoit une chose inutile de vouloir enseigner par écrit la maniere de placer la Violle, de porter la main, & de tenir & conduire l'Archet; parce qu'il est difficile de comprendre ces choses par une simple lecture, & encore plus de les pratiquer sans le secours d'un Maître³.

La práctica ausencia de fuentes teóricas que contribuyan a la definición de unos principios técnicos con los que abordar con la seguridad de la fidelidad histórica el repertorio violinístico de finales del siglo XVII y principios del XVIII plantea un reto al intérprete que desee formular una ejecución respetuosa con la idea original del

² DONINGTON, Robert. *The interpretation of Early Music*. Londres, Faber and Faber, 1963. [Nueva York, Norton & Company, 1992, pp. 527-528]; PASCUAL LEÓN, Nieves. *La interpretación musical en torno a 1750: estudio crítico de los principales tratados instrumentales de la época a partir de los contenidos expuestos en la Violinschule de Leopold Mozart*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016; STOWELL, Robin. *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Nueva York, Cambridge University Press, 1985.

³ «Siempre me ha parecido que era cosa inútil pretender enseñar por escrito la manera de sujetar la viola, de mover la mano, y de asir y conducir el arco. Pues es difícil comprender estas cosas a través de una simple lectura, e incluso más practicarlas sin la ayuda de un maestro». ROUSSEAU, Jean. *Traité de la viole*. París, Christophe Ballard, 1687, p. 26.

compositor. El análisis de las sonatas de Marchitelli y Guido que se plantea a continuación parte del estudio de las propias fuentes musicales y formula hipótesis performativas basadas en la escritura melódica, así como en la construcción formal de las piezas y en la relación entre las partes intervinientes. El conocimiento de las condiciones organológicas impuestas por los instrumentos y arcos de la época resulta también fundamental a la hora de determinar variables interpretativas como son dinámica, agógica, articulación u ornamentación.

Como se ha dicho arriba las piezas que se estudian aquí aparecen complementando a las *Seis sonatas op. 2* de Ravenscroft, de modo que reciben la numeración VII-X en la colección. A continuación se presenta el esquema de movimientos de estas sonatas:

Giovanni Antonio Guido

<i>Sonata en La menor (VII)</i>	<i>Sonata en Sol menor (VIII)</i>
I. <i>Spiritoso. Presto</i>	I. <i>Adagio</i>
II. <i>Adagio</i>	II. <i>Allegro</i>
III. <i>Allegro</i>	III. <i>Adagio</i>
	IV. <i>Allegro</i>

Pietro Marchitelli

<i>Sonata en La menor (IX)</i>	<i>Sonata en Si menor (X)</i>
I. <i>Vivace. Presto</i>	I. <i>Grave</i>
II. <i>Canzone</i>	II. <i>Allegro</i>
III. <i>Adagio</i>	III. <i>Adagio</i>
IV. <i>Allegro</i>	IV. <i>A tempo giusto</i>

Las cuatro sonatas –de tres o cuatro movimientos– se aproximan a la estructura de la ya antigua *sonata da camera*, alternando movimientos contrastantes en *tempo* y carácter. Quizás las sonatas de Marchitelli, por su ordenación en cuatro movimientos, permitan afirmar una mayor cercanía a la obra de Corelli, mientras que la obra de Guido, activo en París a partir 1702, sugiere cierta proximidad al estilo francés –

estéticamente opuesto al italiano— con el que convivía como violinista en la capilla del Duque de Orléans⁴.

A continuación abordaremos el estudio interpretativo de estas piezas desde distintos parámetros. La reflexión sobre los parámetros técnico-estéticos vigentes en la época permitirá afrontar su ejecución de acuerdo con una concepción históricamente informada de las mismas.

Uno de los parámetros más llamativos es la dinámica: los matices *forte* y *piano* se alternan sucesivamente y plantean la concepción de estos recursos, tal como aparecerán definidos más tarde por F. Geminiani, no como meras marcas de intensidad, sino como adornos musicales en el más estricto sentido⁵. Su anotación dota de una mayor dimensión al diálogo entre los dos violines y resulta coherente con la estética barroca del contraste entre las partes del conjunto.

Otro de los elementos que debe analizarse es la ornamentación, representada en la fuente que nos ocupa únicamente por marcas de cruz que denotan la ejecución de trinos según algunas fuentes hasta mediados del siglo XVIII. La escasez de otras indicaciones no debe inducir a una interpretación de estas sonatas desprovista de más ornamentos. Al contrario, tal como afirman los propios tratados de la época, la ausencia de indicaciones alude realmente a la capacidad de improvisación del intérprete de la época, acostumbrado a repentizar ornamentos a su propio criterio —en ocasiones, contra el espíritu original bajo el que había sido concebida la pieza— sobre la propia melodía⁶.

La ubicación de las citadas marcas de trino no resulta en absoluto casual: estos adornos cumplen la función de subrayar determinadas notas de la melodía y destacarlas como puntos de atención dentro del discurso melódico. Al referirse al uso del trino, G. Tartini le atribuía una doble función dependiendo de su ubicación cadencial o melódica. Así, en primer lugar, el trino se utilizaba para adornar los finales de frase, coincidiendo con cadencia y, por tanto, contribuyendo a subrayar este momento de articulación del discurso musical. Sin embargo, la ejecución de este adorno varía dependiendo del tipo de cadencia en que se desarrolle. Así, el trino de la cadencia final debía resultar más efectivo para resaltar el carácter conclusivo de la misma⁷. Sin embargo, en cadencias intermedias o rotas, el trino «debe estar formado por tres notas», es decir, debía contar con una resolución en la que se sirviera de la nota auxiliar inferior. G. Tartini dice que este tipo de trino «es melodioso, acorde a la naturaleza y produce muy buen efecto»⁸.

⁴ FILLION, Michelle y OLIVIERI, Guido. «Guido, Giovanni Antonio». *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). <www.oxfordmusiconline.com> [consulta: 27-10-2019].

⁵ GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*, op. 9. Londres, editor desconocido, 1751, pp. 6-8.

⁶ TARTINI, Giuseppe. *Traité des agréments de la musique*. Pierre Denis (trad.) París, el autor, 1771, p. 4. Erwin R. Jacobi, (ed.). Celle y Nueva York, Hermann Moeck, 1961, p. 66.

⁷ PASCUAL LEÓN, Nieves. *La «Escuela de Violín» de Leopold Mozart (Augsburgo, Jakob Lotter, 1756): análisis y estudio crítico*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, 2015, pp. 319-320.

⁸ «Ce trille est chantant, il est suivant la nature, et fait très bon effet [...]». TARTINI, Giuseppe. *Traité des agréments...*, p. 13.

Los siguientes ejemplos ilustran el uso cadencial del trino en valores largos en los movimientos lentos de las sonatas de Marchitelli. En este caso, se trata de cadencias finales en las que la penúltima nota recibe un mayor apoyo a través del trino. La duración de estas notas y su lugar en la curva melódica nos hace abogar por una ejecución en que, partiendo de la nota superior, se realiza un número elevado de batidas con velocidad regular.



IMAGEN 2. *Sonata IX* (Adagio, cc. 26-29) y *Sonata X* (Grave, cc. 18-21) de P. Marchitelli.

Los siguientes ejemplos ilustran la función del trino como ornamento de determinadas notas importantes de la melodía. Si bien en el *Allegro* nos encontramos de nuevo ante notas de cierta duración que permiten un cierto número de batidas, no parece aconsejable añadir resolución inferior, tanto por razones melódicas como por la dificultad de ejecución en este *tempo*.



IMAGEN 3. *Sonata IX* (Allegro, cc. 1-12) de P. Marchitelli.

En este último ejemplo, el trino subraya la parte fuerte en notas con puntillo o ligaduras de prolongación. Su función aquí podría ayudar, a través del control de las batidas del trino, a la subdivisión interna de dichos valores más largos. Además, la presencia de ligaduras de expresión indica la ejecución en un mismo arco arriba de cada una de estas fórmulas apuntilladas, a la vez que contribuye a dotar de mayor entidad a la primera nota de cada una de estas figuras como apoyatura de la nota real melódica que le sigue en el primer tiempo del siguiente compás:



IMAGEN 4. *Sonata X* (Adagio, cc. 24-26) de P. Marchitelli.

La ausencia de adornos en las sonatas de Guido, que precede generacionalmente a Marchitelli y cuyas sonatas, a pesar haber sido publicadas juntas en esta edición holandesa, podrían ser anteriores a las de este, puede deberse a la mayor libertad interpretativa en una etapa más temprana del Barroco. De hecho, una de las críticas más recurrentes en la tratadística de la época está dedicada a la excesiva ornamentación, que incurría incluso en desfiguración de la línea melódica.

Mención aparte requiere la articulación, que en la técnica violinística se traduce en la ordenación y movimiento del arco. El interés por este parámetro fue aumentando desde finales del siglo XVII hasta mediados del XVIII, bajo la consideración general de que su dominio constituía el alma del instrumento por el potencial expresivo que ofrecía, especialmente en el deseo de emular la técnica del canto, que se convierte también en referente de la interpretación instrumental.

La escasez de ligaduras de articulación requiere el análisis del discurso rítmico-melódico en busca de fórmulas que sugieran pautas de fraseo. La regularidad rítmica que impregna gran parte de esta música aconseja mantener el orden natural del arco, esto es respetando la jerarquía de tiempos (o partes de tiempos) fuertes y débiles a través del movimiento del arco abajo y arriba, respectivamente, aprovechando la mayor fuerza natural del arco abajo sobre el arco arriba por el también mayor peso del talón sobre la punta. Sin embargo, determinadas figuras rítmicas suponen una «alteración» sobre la sucesión natural de acentos y exigen un análisis detallado.

Uno de los elementos más elocuentes es el silencio breve (de corchea o semicorchea en estos ejemplos) en parte fuerte que, obligatoriamente, conlleva una pausa en el movimiento del arco o levantamiento del mismo, así como la continuación arco arriba del siguiente motivo, en parte débil:



IMAGEN 5. *Sonata IX* (Canzone, cc. 20-25) y *Sonata X* (Adagio, cc. 1-3) de P. Marchitelli.

Nótese cómo, realmente, el silencio pierde en este caso su valor real y se convierte en un signo de articulación, similar a una leve respiración o aspiración.

Otro elemento interesante es el puntillo, al que se le puede definir como motivo rítmico que cohesiona los tres movimientos que integran la *Sonata VII en La menor* de

Guido. En todos ellos, esta figura adquiere el significado de signo de articulación similar a un breve silencio que, en el caso de los instrumentos de cuerda, se aprovecha para levantar ligeramente el arco, contribuyendo al mismo tiempo a la acentuación de la nota apuntillada:



IMAGEN 6. *Sonata VII* (Presto, cc. 32-42; Adagio, cc. 8-15 y Allegro, cc. 43-54) de G. A. Guido.

Un tercer elemento rítmico, recurrente en esta música y representativo de la expresividad musical barroca es la síncopa, donde la intención del compositor contradice el orden natural de tiempos fuertes y débiles, incidiendo con mayor expresividad en una parte de compás naturalmente desprovista de acento métrico. La técnica de arco prescribiría para esta figura una mayor presión sobre las figuras sincopadas, en contraste con las notas que, incluso en parte fuerte, coinciden con el orden del compás.



IMAGEN 7. *Sonata VIII* (Allegro, cc. 19-23) de G. A. Guido y *Sonata IX* (Canzone, cc. 3-7) de P. Marchitelli.

Para estos casos, los diferentes teóricos abogan por alternar el movimiento del arco en la sucesión de figuras sincopadas y J. J. Quantz incluso recomienda levantar el arco para ejecutar de forma diferenciada cada una de las notas en este tipo de figuras y dotarlas de una mayor vitalidad⁹.

⁹ MOZART, Leopold. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburgo, Johann Jakob Lotter, 1756, p. 79; QUANTZ, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlín, Johann Friedrich Voss, 1752, tabla XXII, F. 2.

El estudio de los parámetros de la ornamentación o la articulación, sin duda dos de las variables interpretativas que más preocupaban en la composición instrumental barroca, revela, en primer lugar, la transferibilidad de los principios teóricos expuestos en la tratadística posterior sobre unas piezas compuestas a principios del siglo XVIII. En este sentido, puede afirmarse que el corpus pedagógico emanado de los tratados de Geminiani y Tartini y cultivado especialmente en la *Violinschule* de Leopold Mozart resuelve muy bien las cuestiones técnicas planteadas por la literatura violinística previa y, por tanto, que estas fuentes teóricas pueden ser tenidas en cuenta a la hora de plantear una interpretación históricamente respetuosa de aquel repertorio.

Por otra parte, el estudio de estas sonatas napolitanas descubre en G. A. Guido y en P. Marchitelli a dos compositores cuya valía, si bien reconocida por algunos estudios musicológicos, no ha supuesto todavía suficiente aliciente para su reivindicación práctica a través de la restitución sonora. Confiamos en que esta pequeña contribución anime a la interpretación de su obra y, con ella, a la recuperación efectiva de esta muestra de nuestro rico patrimonio musical.

MÚSICA, FIESTAS Y TEATRO EN LA CIUDAD DE VALENCIA DE 1694 A 1707: NOTICIAS DE LOS *MANUALS DE CONSELLS* Y DE LOS ALBARANES DE LA *CLAVERIA COMUNA* Y ADMINISTRACIÓN DE LA LONJA NUEVA

Raquel SERNEGUET ROMERO

Son muchas las páginas de la historia de la música valenciana que todavía hoy se escapan a una sistematización historiográfica. Uno de los capítulos más descuidados ha sido el estudio de la música civil, quizá debido a las especiales características de las fuentes donde se documenta alejada de las más comunes, como pueden ser los archivos y documentación eclesiástica o de corte.

La documentación utilizada para estudiar la música, fiestas y teatro en la Ciudad de Valencia de 1694 a 1707 ha sido la custodiada en el Archivo Municipal de Valencia y se corresponde con dos series de manuscritos que contienen noticias sobre la organización de los festejos públicos: la serie A-*Manuals de Consells y Establiments de la Insigne Ciutat de València* y la serie K-*Clavería Comuna y Administración de la Lonja Nueva. Albaranes*¹. Aunque a veces algunos datos aparecen repetidos en las dos series mencionadas, ambas han sido fuentes esenciales, ya que, en la mayoría de ocasiones, aportan hechos diferentes, ayudándonos a completar la información y dándonos así un panorama más completo de lo sucedido.

En la serie de *Manuals de Consells* se narra, día a día, todo lo que acontecía en Valencia capital siguiendo un orden cronológico, mientras que en la serie de *Clavería Comuna* se recogen diversos pagos de la Ciudad que estaban estructurados en unos apartados concretos, reiterados siempre de igual forma e incluidos al principio de cada libro en un índice común para todos los de la serie.

La delimitación temporal objeto de la comunicación (1694 a 1707) incluye el final del reinado de Carlos II, el inicio del de Felipe V y acaba con la abolición de los fueros, por lo que esta investigación se mantiene siempre dentro del marco foral. Históricamente se trata de un periodo complejo y muy interesante para analizar debido a que el cambio de gobernante implicó, además, un cambio dinástico (de los Austrias a los Borbones).

¹ Respecto a la grafía, puntuación y subrayados de las citas, respetaré siempre el texto original.

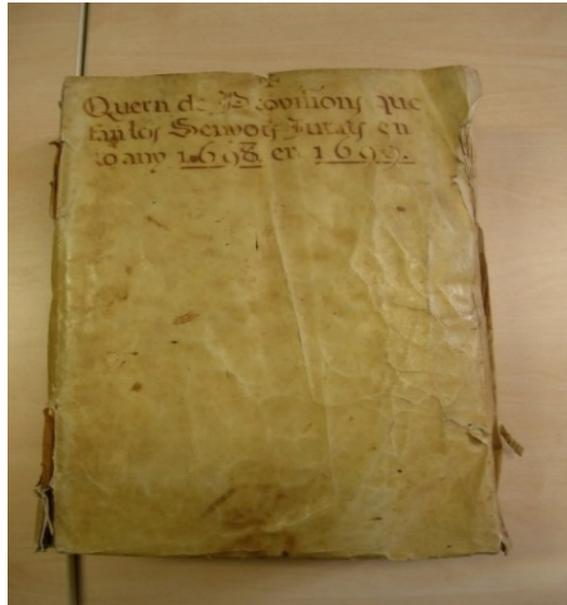


IMAGEN 1. Portada del libro A-230, encuadernada como los otros de la serie en pergamino, donde podemos leer: «Quern de Provisions que fan los Senyors Jurats en lo any 1698 en 1699».



IMAGEN 2. Interior del libro, donde se puede observar la escritura manuscrita de los volúmenes.

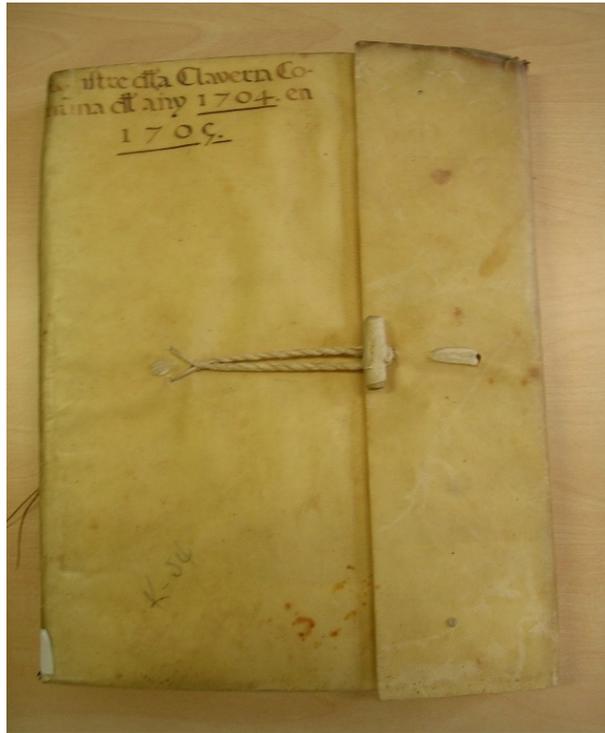


IMAGEN 3. Portada del libro K-54, donde podemos leer: «Registre dita Claveria Comuna dit any 1704 en 1705».

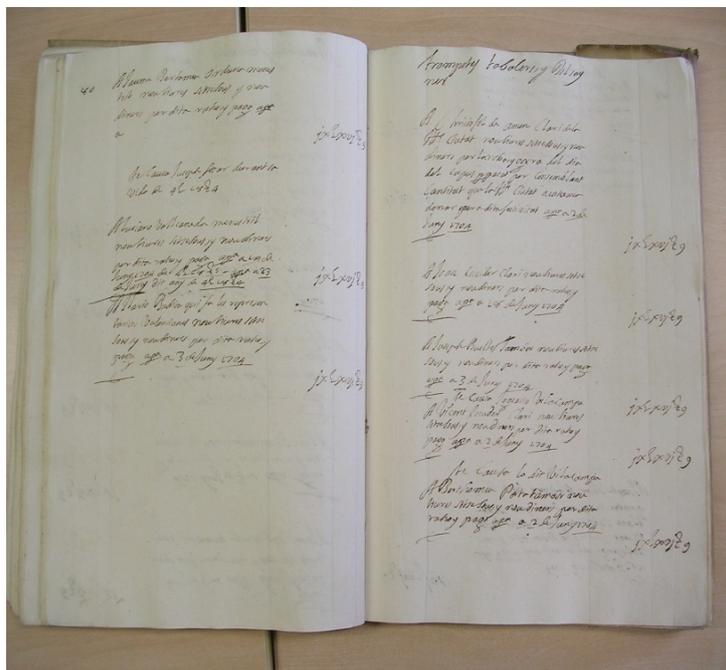


IMAGEN 4. Fotografía del interior donde se observa el texto manuscrito en valenciano y el dinero que contabilizan apuntado al margen. Todos los libros están encuadernados en pergamino, al igual que la otra serie, escritos a mano y en valenciano, excepto los últimos documentos del año 1707 que están en castellano.

Podemos dividir en varios bloques diferentes la documentación estudiada:

- Los músicos de la Ciudad.
- Las capillas musicales.
- Fiestas anuales:
 - religiosas.
 - civiles.

En cuanto a los músicos: la ciudad tenía a su servicio dos agrupaciones musicales municipales: ministriles y los trompetistas y atabaleros. Los ministriles² eran los músicos que tocaban las chirimías, bajones, flautas, serpentones, cornetas o sacabuches en las procesiones y otras fiestas públicas. Estaban organizados en coblas y daban esplendor a las fiestas solemnes que con carácter ordinario o extraordinario disponían los Jurados³, tenían un salario fijo y una indumentaria adecuada para los actos oficiales, celebraciones y necesidades propias de la Ciudad.

Otro gran grupo eran los trompetistas⁴ y atabaleros⁵. Servían, al igual que los ministriles, para solemnizar los actos públicos, tanto de la realeza como de los Jurados. Tocaban normalmente acompañando al Cabildo municipal en la procesión del Corpus Christi, en los pregones y para dar salida a las reses bravas en la plaza de toros cuando presidía algún edil o en las recepciones reales. Conocemos qué instrumento tocaba cada uno de los músicos del grupo de los trompetistas y atabaleros gracias a que en la documentación aparece especificado nombre e instrumento de cada uno de ellos. Excepcionalmente aparece documentado en alguna ocasión el pago por su actuación a un dulzainero.

El grupo de los ministriles es diferente: desconocemos qué instrumento tocaba cada uno de los músicos del grupo debido a que la documentación solamente especifica –y no siempre– que hay un sacabuche y una flauta, por lo tanto no podemos saber si estos ministriles eran especialistas en un instrumento en concreto o interpretaban música con cualquiera de los disponibles. Dentro de estos dos grupos existían diferentes cargos. El colector era una figura que cumplía la función de recaudar y distribuir entre todos los

² LAMAÑA, José María. «Los instrumentos en la música de la época del barroco». *Miscellanea Barcinonesia XLIII*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Delegación de Servicios de Cultura, 1976, pp. 59-100; LAMAÑA, José María. «Los instrumentos en la música de la época del barroco (2ª parte)». *Miscellanea Barcinonesia XLVI*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Delegación de Servicios de Cultura, 1977, pp. 7-52; LAMAÑA, José María. «Los instrumentos en la música de la época del barroco (3ª parte)». *Miscellanea Barcinonesia XLVII-XLVIII*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Delegación de Servicios de Cultura, 1977, pp. 7-53; LAMAÑA, José María. «Los instrumentos en la música de la época del barroco (Conclusión)». *Miscellanea Barcinonesia, XLVIII-XLXII*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Delegación de Servicios de Cultura, 1977, pp. 7-52; PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona, Isidro Torres Oriol, facsímil de la 2ª edición: Librerías París-Valencia, 1992, p. 282.

³ RUIZ DE LIHORY, José (Barón de Alcahalí). *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Establecimiento tipográfico Domenech, 1903, edición facsímil. Librerías París-Valencia, 1987, pp. 132-142.

⁴ LAMAÑA, J. M. «Los instrumentos en la música de la época del barroco (3ª parte)»..., pp. 7-53; LAMAÑA, J. M. «Los instrumentos en la música de la época del barroco (Conclusión)» ...; PEDRELL, F. *Diccionario Técnico...*, pp. 474-475.

⁵ PEDRELL, Felipe. *Diccionario Técnico...*, pp. 31-32.

músicos el dinero que la Ciudad les pagaba por ejercer las actuaciones realizadas para el municipio. Otros cargos existentes dentro de estos grupos fueron los de ministril mayor, trompeta mayor y atabalero mayor. Las funciones de cada uno de ellos fueron diferentes: el ministril mayor era el encargado de tocar la flauta en las procesiones y otras festividades, mientras que el trompeta mayor o atabalero mayor debían realizar los pregones que convocaban a Consejo General u otros actos, como las fiestas de toros, a veces solos y a veces en compañía de los demás trompetas, confiriéndole la presencia de estos mayor importancia al pregón.

Dentro del grupo de las trompetas había varias personas encargadas del mantenimiento de los instrumentos, cobrando por las reparaciones necesarias y el cuidado de estos.

Aparte de estos músicos, hay otras personas dedicadas a los cuidados de los instrumentos: Maria Font cobró cada año por cuidar los tambores de cobre y sus tapas y Feliciano López, sastre, cobró en 1700 por la ropa, seda, hilo y lienzo que usó para confeccionar las mantillas de los tambores de la ciudad. También hay un músico encargado de enseñar a otros, Carlos Francisco Blanco, trompeta, que cobró dinero en 1695 por enseñar a tocar a los trompetas.

Además de los grupos de músicos empleados permanentemente, y cuando la ocasión lo requería, el Cabildo contrataba los servicios de las capillas de música⁶ de la Seo y de san Juan del Mercado con objeto de engrandecer algunos actos públicos, tanto civiles como religiosos, como por ejemplo con motivo de la festividad del Corpus, la fiesta de san Miguel, el aniversario de las Ánimas de los Difuntos o el nombramiento del rey. Los pagos por estos actos los cobraban los colectores asignados por cada capilla.

A partir de la documentación analizada hemos podido deducir que las capillas musicales de la capital se repartían el trabajo demandado por el municipio, ya que en la procesión del Corpus siempre intervenían los músicos de la capilla de la Seo, mientras que los de la capilla de san Juan del Mercado lo hacían en la fiesta de san Miguel Arcángel.

Para concluir con el grupo de músicos de la Ciudad hemos de destacar que el número de ministriles y trompetas, así como el de los actos en los que participaban los músicos de las dos capillas musicales fueron disminuyendo a lo largo de estos años reduciéndose considerablemente: de 1694 a 1707 los ministriles pasaron de ser ocho a cuatro, los trompetas de once a siete y los actos en los que participaban las capillas musicales pasaron de cuatro a dos; todo esto debido al aumento del gasto de las arcas públicas en otros menesteres que conllevó la guerra de sucesión (a partir del levantamiento popular en 1705), pese a todo, el municipio siguió organizando las

⁶ RUIZ DE LIHORY, J. *La Música en Valencia...*, pp. XVIII y XXIV.

festividades demandadas por los ciudadanos e intentó normalizar la actividad en la Ciudad.

Otro apartado es el de las fiestas anuales y casi siempre religiosas que se celebraban en la Ciudad: el Ángel Custodio⁷, san Dionisio⁸, san Miguel, san Vicente Mártir, san Vicente Ferrer⁹ que contiene los llamados milagros de san Vicente –una de las manifestaciones teatrales más significativas del teatro valenciano que todavía hoy se realiza– y el Corpus Christi¹⁰.

Todas incluyen elementos musicales en sus respectivas celebraciones y procesiones que no están especificados en la documentación y tenían un presupuesto diferente asignado para cada una según fuera su importancia para la ciudad.

En todas las fiestas religiosas participaron los distintos oficios y parroquias de la Ciudad llevando sus estandartes, banderas, música e incluso *rocas*, originando de esta forma procesiones que desplegaban una gran espectacularidad a lo largo de todas las calles del municipio.

Cada una de las fiestas celebradas tenía asignado un administrador que cumplía una función parecida a la de los colectores, ya que se encargaba de su organización, así como de pagar los gastos que esta generaba al municipio. Pero es alrededor de la fiesta del Corpus Christi donde hemos encontrado más referencias musicales y teatrales que analizar ya que fue la fiesta por excelencia en la Ciudad, tanto que llegó a eclipsar al resto de fiestas religiosas debido a que se desarrollaba –y todavía hoy lo hace– tanto

⁷ ADELANTADO SORIANO, Vicente. *Rituales, procesiones, espectáculos y fiestas en el nacimiento del teatro valenciano*. Valencia, Universidad de Valencia, Colección tesis doctorales, 1995, pp. 18-21; MERIMÉE, Henri. *El arte dramático en Valencia*. 2 volúmenes. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, vol. 1, pp. 16-20; SIRERA, Josep Lluís. «2. Festes i Teatre. Antecedents Històrics». *El Teatre en la Festa*. Antonio Ariño (dir.). Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 26-29.

⁸ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. «5. El nou d'octubre». *El Teatre en la Festa*. Antonio Ariño (dir.). Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 61-69; SIRERA, J. L. «2. Festes i Teatre...», pp. 29-31; SIRERA, Josep Lluís: «17. Els miracles de sant Vicent». *El Teatre en la Festa valenciana*. Antonio Ariño (dir.). Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 241-256.

⁹ SIRERA, J. L. «17. Els miracles...», pp. 241 a 256.

¹⁰ Relación y explicación históricas de la solemne procesión del Corpus, que anualmente celebra la ciudad de Valencia, dispuesta por el muy ilustre Ayuntamiento: año 1815. Valencia, Oficina de D. Benito Monfort, 1815; BLASCO CARRASCOSA, José Ángel. *La procesión valenciana del Corpus*. Valencia, Vicent García Editores, 1978; BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *Corpus Valencia*. Valencia, Ajuntament, 1982; BOIX, Vicente. *Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*. Valencia, Imp. de la Regeneración Tipográfica de Don Ignacio Boix, 1858, pp. 9-41; *Relación de la Solemne Procesión del Corpus que se celebra en esta ciudad: Año 1861*, Valencia, Ayuntamiento, Delegación Municipal de Fiestas, 1971; BUENO TÁRREGA, Baltasar. *La festa del Corpus*. Valencia, Federico Doménech, 1997; FERRER OLMOS, Vicente. *El Corpus valenciano: relación histórico – descriptiva de la procesión*. Valencia, Talleres AGEBE, 1955; *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*. Valencia, Imprenta de José Rius, editor, 1865; MERIMÉE, H. *El arte dramático...*, pp. 21-23; MORALEDA I MONZONÍS, Joan. *La festa del Corpus en Valencia*. Valencia, Lo Rat Penat, 2000; *La música en el Corpus de Valencia*. Valencia, Ajuntament, 1993; *El corpus en Valencia*. Valencia, Ajuntament de Valencia, Presentado en los CVIII «Jocs Florals» de 1991; NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. «3. Els Orígens de la festa del Corpus Christi». *El Teatre en la Festa valenciana*. Antonio Ariño (dir.). Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1999; TARÍN, Bernat. *La processo valenciana del Corpus. Lamines fra Bernat Tarin i Juaneda, 1913*. Text de Manuel Sanchis Guarner, Valencia, Vicent García, 1978; ZACARÉS Y VELÁZQUEZ, José María. *La procesión del Corpus*. Valencia, Excmo. Ayuntamiento, 1955.

dentro como fuera de la iglesia, convirtiéndose así en una ceremonia de culto popular y pública propia de todos los ciudadanos.

Los elementos más importantes del Corpus son: las danzas, los gigantes y enanos, las rocas y las representaciones teatrales. Las danzas: participaban en la procesión por medio de varios y diferentes conjuntos de danzas cada año, como la de *toqueados*, la de *momos*, la de *gitanos* y la de *espadas*, que bailaban en la víspera y en el día del Corpus¹¹. Todos los grupos provenían de los alrededores de Valencia y el cabildo municipal les pagaba por su actuación, variando anualmente su sueldo según transcurriera el acto ya que, si por casualidad se producía algún imprevisto, como que se hiciera de noche o que lloviera y tuviera que cancelarse y repetirse otro día la procesión, ellos percibían más o menos sueldo. Diferentes danzas participaban en la fiesta:

- La de *momos*¹², en la que solo actuaba una compañía, solemnizando el acto con su presencia y significado simbólico, ya que trataba de la lucha de la Virtud contra los siete pecados capitales.
- La danza de *espadas*¹³, que dejó de realizarse en los últimos años, dejando paso a la de *momos* que fue ganando en importancia.
- La danza de *gitanos*¹⁴, que proviene de las danzas de cintas que se representaban en Valencia, tiene también una simbología cristiana y también danzada por una única compañía.
- La más documentada es la de *toqueados*¹⁵, conocida como también como *danza de bastonets*, era muy popular debido a su origen rural, interviniendo varias compañías cada año en la procesión.

Los gigantes¹⁶ y enanos¹⁷ eran unas figuras muy habituales en las procesiones organizadas por la Ciudad. Ejecutaban diferentes danzas de moda al son del *tabalet* y la

¹¹ PITARCH ALFONSO, Carles. «13. La Festa del Corpus Christi a València: de les “Roques” i els “Jocs” a les danses tradicionals». *El Teatre en la Festa valenciana*. Antonio Ariño (dir.). Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 173-198.

¹² ARLANDIS, Lisa. *Fiestas y costumbres de Valencia*. Valencia, José Huguet, 1987, p. 90; BLASCO IBÁÑEZ, Vicente. *Corpus Valencia*. Valencia, Ajuntament de València, 1982; BOIX, V. *Descripción de la cabalgata...*; BUENO TÁRREGA, B. *La festa del...*; CARRERES ZACARÉS, Salvador. *El Corpus valenciano a través de tres romances y una oda*. Valencia, Ayuntamiento, Delegación de Fiestas, 1961; MORALEDA I MONZONIS, J. *El corpus en Valencia...*, p. 37; PITARCH ALFONSO, C. «13. La Festa del Corpus Christi...», pp. 173-198; RUIZ DE LIHORY, J. *La Música en Valencia...*, p. 130; SANCHÍS GUARNER, Manuel. *La processó valenciana del Corpus*, Valencia, Vicent García, 1978.

¹³ PITARCH ALFONSO, C. «13. La Festa del Corpus Christi...», pp. 186-188.

¹⁴ MORALEDA I MONZONÍS, J. *La música en el Corpus de...*, pp. 37-38; PITARCH ALFONSO, C. «13. La Festa del Corpus Christi...», pp. 186-188.

¹⁵ PITARCH ALFONSO, C. «13. La Festa del Corpus Christi...», p. 185.

¹⁶ ARENAS ANDÚJAR, Manuel. *La Fiesta del Corpus de Valencia durante el siglo XIX*. Valencia, Ayuntamiento, 1972; BUENO TÁRREGA, B. *La festa...*; CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Los Gigantes de la Procesión del Corpus*. Valencia, Ayuntamiento, Delegación de fiestas, 1960; GÓMEZ I SOLER, Sergi. «23. Una mirada al nans i gegants valencians». *El Teatre en la Festa valenciana*. Antonio Ariño (dir.). Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 337-356; MERIMÉE, H. *El arte dramático en...*, pp. 26-27; MORALEDA I MONZONÍS, J. *La festa del Corpus en...*; *La música en el Corpus de Valencia...*; *El corpus en Valencia...*; ORTIZ ZARAGOZA, José Mariano. *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*. Valencia, Imprenta de José Rius, 1865; PITARCH ALFONSO, C. «13. La Festa del Corpus Christi...», pp. 173-198; TARÍN, B. *La processó valenciana del Corpus...*; ZACARÉS Y VELÁZQUEZ, J. M. *La Procesión del...*

dolçaina e iban los primeros en las procesiones por su significado simbólico de sumisión al catolicismo, siendo muy impactantes y divirtiendo al público presente. Al ser de propiedad municipal, la Ciudad recurría a ellos tanto en los actos religiosos como cívicos, indicio de que su presencia en estos actos excede los límites de lo puramente religioso. Debido a que eran empleados a menudo, necesitaban frecuentes tareas de mantenimiento y conservación que eran encargadas habitualmente a artistas notables, encontrándonos diferente documentación al respecto. Tuvieron tanto éxito que incluso se utilizaron en la celebración de las paces entre el rey de Francia y Carlos II en 1697.

Las *rocas*¹⁸ son otro de los elementos significativos de la fiesta del Corpus. Los gastos que ocasionaban corrían a cargo de congregaciones religiosas o corporaciones laicas que pedían ayudas al tesoro municipal para su mantenimiento o construcción. Eran carros con decorados¹⁹ que al ser de gran tamaño necesitaban de caballos para su uso en las procesiones; en algunas incluso iban figurantes interpretando diversos papeles, como el de Adán y Eva o los Reyes Magos, disfrazándose y cobrando por actuar en las diversas festividades. Siempre había un encargado de cobrar por la tarea de sacar y guardar las *rocas* que eran almacenadas y custodiadas en la llamada Casa de las *Rocas*²⁰, donde aún hoy se atesoran.

Las representaciones teatrales que se efectuaban con motivo de la fiesta del Corpus eran de dos tipos: misterios²¹ y autos sacramentales²²; alrededor de ellas había

¹⁷ Relación y explicación históricas de la...; La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII. Valencia, Imprenta de José Rius, 1865; BLASCO CARRASCOSA, J. Á. La procesión...; BLASCO IBÁÑEZ, V. Corpus...; BOIX, V. Descripción de la cabalgata y...; Relación de la Solemne Procesión del...; BUENO TÁRREGA, B. La festa del...; FERRER OLMOS, V. El Corpus valenciano...; GÓMEZ I SOLER, S. «23. Una mirada al nans...», pp. 337-356; MORALEDA I MONZONÍS, J. La festa del Corpus...; La música en el Corpus...; El corpus en...; NARBONA VIZCAÍNO, R. «3. Els Orígens de la festa...»; TARÍN, B. La processó valenciana...; ZACARÉS Y VELÁZQUEZ, J. M. La Procesión...

¹⁸ ARENAS ANDÚJAR, Manuel. *Breve historia de las Rocas y otras noticias referentes sobre el Corpus Valenciano*. Valencia, Ayuntamiento, Delegación Municipal de Fiestas, 1977; BLASCO CARRASCOSA, J. Á. *La procesión valenciana...*; BLASCO IBÁÑEZ, V. *Corpus Valencia...*; BUENO TÁRREGA, B. *La festa del Corpus...*; CARRERES ZACARÉS, Salvador. *Las Rocas: festividad del Corpus*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1957; CORTÉS LATRE, Antonio. *Corpus de Valencia: de las Rocas al Patriarca*. Valencia, Ayuntamiento, 1999; COVES TORRALBA, María Jesús. *Orige i evolució dels carros triumpfals del Corpus*. Valencia, Ajuntament, 1995; FERRER OLMOS, Vicente. *Las rocas*. Valencia, 1962; MERIMÉE, H. *El arte dramático en Valencia...*, pp. 21-34; NARBONA VIZCAÍNO, R. «3. Els Orígens de la festa del...»; PITARCH ALFONSO, C. «13. La Festa del Corpus Christi...», pp. 173-179; REY DE ARTEAGA, José María. *Relación del acto del Traslado de las Rocas*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Regidoria de Festes i Cultura Popular, 1993; ROIG D'ALOS, Luis. *Restauración de las Rocas*. Valencia, 1959; RUIZ DE LIHORY, J. *La Música en Valencia...*; SANCHÍS GUARNER, M. *La processó valenciana...*; SIRERA, J. L. «2. Festes i Teatre...»; ZACARÉS Y VELÁZQUEZ, J. M. *La Procesión...*

¹⁹ MERIMÉE, Henri. *El arte dramático en Valencia*. 2 volúmenes. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1985, vol. 1, p. 22.

²⁰ PITARCH ALFONSO, C. «13. La Festa del Corpus...», p. 178.

²¹ *Los Misterios del Corpus de Valencia: colección de tres misterios... con una glosa de D. Salvador Carreres Zacarés...; y la música... D. Eduardo López Chavarri*. Valencia, Ayuntamiento, 1956; *Misteri del Rey Herodes del Portalet, vulgo de la Degolla: Siglo XVI con una glosa por Manuel Arenas Andújar*. Valencia, Ayuntamiento, 1968; CORBATÓ, Hermenegildo. *Los misterios del Corpus de Valencia*. Berkley, University of California, 1932; MERIMÉE, H. *El arte dramático en Valencia...*; NARBONA VIZCAÍNO, R. «3. Els Orígens...»; PITARCH ALFONSO, C. «13. La Festa del Corpus Christi...»; RUIZ DE LIHORY, J. *La Música en Valencia...*; SIRERA, J. L. «2. Festes i Teatre. Antecedents Històrics...»; VIVES RAMIRO, José María. «La Edad Media: El teatro lírico medieval. Los dramas religiosos». *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Prensa Alicantina - Prensa Valenciana, 1992, pp. 48-55.

muchas personas encargadas de actuar, hacer las representaciones, construir y montar el escenario, preparar el vestuario y los decorados, así como pagar los refrescos que se tomaban mientras se producía el ensayo y la representación, elementos todos ellos necesarios que intervenían en estos actos.

Nos han llegado tres misterios que fueron durante mucho tiempo espectáculos tradicionales: el Misterio de *san Cristóbal*²³, el de *Adán y Eva*²⁴ y el del *Rey Herodes*²⁵. Estos misterios se vieron desplazados por las compañías cómicas que importaban los usos foráneos y que cambiaron las costumbres del Corpus al hacer representaciones, como autos sacramentales, según la fórmula de Lope y de Calderón, aunque se siguieron interpretando a la par las tradicionales.

En la documentación aparecen nombradas varias de estas representaciones: los tres misterios citados anteriormente y diferentes comedias, como *El orden de Melchisedech*, de Calderón de la Barca, realizada el 19 de junio de 1702; *Psique y Cupido* el 30 de junio de 1703, también de Calderón; *El jardín de Falerina*, comedia de magia de Rojas, Coello y Calderón el 27 de junio de 1704; *El templo de Dios vivo* de Don Antonio Samora, el 12 de junio de 1705; o *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, el 28 de junio de 1707. Los encargados de efectuar estas representaciones fueron varios individuos apellidados todos ellos Badia, cobrando todos por ello.

En estas festividades actuaron diferentes compañías cómicas que cobraron por cada función. En la documentación el que recibe estos pagos es el llamado autor de comedia, que no es el que las escribía, si no el que cuidaba del gobierno económico de la compañía y de la distribución de los caudales de la misma; hay diferentes personas que ejercen este cargo, incluidas mujeres.

Una vez vistos los elementos que aparecían en las fiestas religiosas, debemos comentar lo que ocurría con las fiestas civiles. Eran menos numerosas que las religiosas y la mayoría de las veces estaban relacionadas con la vida de los monarcas: bautizos, bodas, proclamaciones, recepciones, victorias militares y exequias, expresando así

²¹ MERIMÉE, H. *El arte dramático en Valencia...*, pp. 37-53; RUIZ DE LIHORY, J. *La Música en Valencia...*, pp. 107-120.

²² Relación de la Solemne Procesión del Corpus que se celebra en esta ciudad: Año 1861. Valencia, Ayuntamiento, Delegación Municipal de Fiestas, 1971; Relación y explicación históricas de la solemne procesión...; Los Misterios del Corpus de Valencia: colección de tres...; ARENAS ANDÚJAR, M. Breve historia de las Rocas...; BLASCO CARRASCOSA, J. Á. La procesión valenciana...; BLASCO IBÁÑEZ, V. Corpus Valencia...; BUENO TÁRREGA, B. La festa del...; CORBATÓ, H. Los misterios del Corpus...; MERIMÉE, H. El arte dramático en Valencia..., pp. 30-35; MORALEDA I MONZONÍS, J. El corpus en Valencia...; NARBONA VIZCAÍNO, R. «3. Els Orígens de la festa...»; ORTIZ ZARAGOZA, J. M. La procesión del Corpus de Valencia...; PITARCH ALFONSO, C. «13. La Festa del Corpus Christi...»; RUIZ DE LIHORY, J. La Música en Valencia...; SANCHÍS GUARNER, M. *La processó valenciana del Corpus...*; SIRERA, J. L. «2. Festes i Teatre...»; ZACARÉS Y VELÁZQUEZ, J. M. La Procesión del Corpus...

²³ MERIMÉE, H. *El arte dramático en Valencia ...*, pp. 37-53; RUIZ DE LIHORY, J. *La Música en Valencia...*, pp. 99-106.

²⁴ MERIMÉE, H. *El arte dramático en Valencia...*, pp. 37-53. Véase, además: RUIZ DE LIHORY, J. *La Música en Valencia...*, pp. 107-120.

²⁵ MERIMÉE, H. *El arte dramático en Valencia...*, pp. 37-53.

públicamente los vínculos entre la ciudad y el rey. En Valencia tenemos noticia, durante las fechas estudiadas de las siguientes fiestas civiles:

- La conmemoración por las paces con la Corona de Francia el 23 de diciembre de 1697 con Carlos II, realizando luminarias y remunerando a mosén Pau Benlloch por el gasto de sacar a los gigantes y enanos en la procesión, a Frances Vallcaneda colector de los ministriles y a Jusep Escuder colector de los trompetas por su actuación en esta fiesta.
- Las exequias²⁶ de Carlos II el 23 de noviembre de 1700, donde tenemos documentado el pago que se efectuó a los ministriles que tocaron por las capas de duelo que tuvieron que hacerse para la ocasión, ya que fue una fiesta señalada, debido a que no solo se enterraba a un monarca, sino a toda una dinastía²⁷.
- La celebración de la boda del rey²⁸ Felipe V con su primera esposa, M.^a Luisa Gabriela de Saboya, el 4 de marzo de 1702, produjo múltiples preparativos como luminarias, el adorno de las calles, volteo de campanas, etc., cobrando 200 libras el síndico por la organización y los gastos que ocasionó la fiesta.
- El aniversario de la proclamación del rey²⁹ Felipe V el 23 de enero de 1703, en el que se le pagaron 10 libras a Mosén Pau Benlloch por los *Bols* y *repichs* que sonaron cuando se cantó el *Te Deum laudamus* en la Seo y, por último, se celebró la restitución del poder de Felipe V, desde Italia hasta Madrid, el 25 de enero de 1703, sacando las *rocas* para la procesión.
- Por último, la celebración de la visita a la Ciudad del archiduque Carlos nombrado Carlos III³⁰, el 14 de octubre de 1706, utilizando para tal celebración los materiales, músicos, figurantes, etc., que salían en la procesión del Corpus, llegando incluso a sustituir y adecuar los símbolos religiosos que no eran apropiados para la ocasión por otros más laicos. Los ministriles cobraron por actuar en este acto.

La finalidad de esta comunicación es dar a conocer la documentación sobre la música, fiestas y teatro realizados en la ciudad de Valencia de 1694 a 1707, comprobando cómo fueron elementos esenciales en la vida de la Ciudad y los ciudadanos, ya que por medio de estas se creaban, y se crean todavía hoy, los lazos de comunidad, siendo un buen reflejo de cómo se vivía en el municipio.

Con todo lo expuesto finalizamos este estudio que, al incluir bastantes elementos teatrales y festivos aparte de los musicales, se presenta como un trabajo multidisciplinar y colorista que nos presenta un amplio panorama de lo que sucedía en la ciudad de

²⁶ NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. «4. Les Festes Reials». *El Teatre en la Festa valenciana*. Antonio Ariño (dir.). Valencia, Generalitat Valenciana - Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 58-59.

²⁷ MONTEAGUDO ROBLEDO, María Pilar. *El espectáculo del poder. Fiestas Reales en la Valencia Moderna*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, Colección Minor, 1995, pp. 145-158.

²⁸ *Ibid.*, p. 42; NARBONA VIZCAÍNO, R. «4. Les Festes Reials...», pp. 53-54.

²⁹ MONTEAGUDO ROBLEDO, M. P. *El espectáculo del poder...*, pp. 86-94; NARBONA VIZCAÍNO, R. «4. Les Festes Reials...», pp. 54-56.

³⁰ MONTEAGUDO ROBLEDO, M. P. *El espectáculo del poder...*, pp. 96-102.

Valencia de finales del siglo XVII y principios del XVIII, pudiéndonos hacer una idea del grado de bienestar, nivel económico y pujanza de Valencia en esta época, que mostraba en sus festividades un alto grado de ostentación y boato.

CIRCULACIÓN DE REPERTORIO EN LA CORONA DE ARAGÓN A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DE LOS FONDOS DEL ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE JACA

Sara ESCUER SALCEDO

Conservatorio Superior de Castilla y León

En el archivo musical de la catedral de Jaca se localiza un importante número de composiciones pertenecientes a músicos ajenos a la capilla de la seo altoaragonesa, consecuencia de una intensa importación de repertorio producida durante el siglo XVII y, en mayor medida, en las primeras décadas del siglo XVIII.

La recepción de estos materiales estuvo favorecida por las conexiones institucionales entre sedes musicales y, en un alto porcentaje de casos, por los vínculos personales establecidos entre músicos que desarrollaban su actividad profesional en diferentes capillas musicales. Las relaciones de la seo jaquesa con otras sedes pertenecientes a los territorios peninsulares de la Corona de Aragón durante el siglo XVII y primeras décadas del Setecientos se extendieron a otras instituciones de Castilla, como la Capilla Real, a partir de la centralización establecida por los Decretos de Nueva Planta y como consecuencia de ciertos beneficios políticos concedidos a la ciudad de Jaca por Felipe V en agradecimiento a su apoyo a la causa borbónica durante el conflicto sucesorio surgido tras la muerte de Carlos II de Habsburgo.

Los trabajos de catalogación de fondos musicales del archivo de la catedral de Jaca que he podido llevar a cabo en los últimos dos años mediante una estrecha vinculación profesional con el archivo –favorecida gracias al interés y esfuerzo realizado por el cabildo catedralicio–, y que han sido desarrollados siguiendo las normas internacionales establecidas por el *Répertoire International des Sources Musicales*, me han permitido obtener nuevos datos en relación a las fuentes musicales conservadas en el citado archivo, así como confirmar algunas hipótesis planteadas tiempo atrás en mi tesis doctoral¹, dirigida por el Dr. Antonio Ezquerro Esteban.

El primer acercamiento al archivo musical catedralicio desde una perspectiva musicológica fue realizado por Miguel Querol Gavaldá, a través del Instituto Español de

¹ ESCUER SALCEDO, Sara. *El villancico en la catedral de Jaca durante el reinado de Felipe V (1700-1746): recepción y evolución del nuevo estilo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2017.

Musicología, entre 1955 y 1969. Fruto de su trabajo son las más de novecientas fichas catalográficas que actualmente se localizan en el departamento de Ciencias Históricas-Musicología de la Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Barcelona². Las conclusiones de las investigaciones llevadas a cabo por M. Querol en Jaca fueron publicadas años más tarde, y en ellas ofrecía datos relativos a la producción musical de algunos maestros de capilla de la seo jaquesa durante el Setecientos³.

La segunda gran intervención realizada en el archivo musical de la catedral de Jaca fue acometida por el musicólogo zaragozano Pedro Calahorra Martínez en la década de 1970. P. Calahorra inició la primera ordenación de las obras, hasta entonces conservadas en legajos. Su vinculación con el archivo se prolongó, de forma intermitente, hasta mediados de la década de 1990. Durante ese tiempo elaboró el primer inventario de fondos musicales de una sección del archivo, en la que se incluyen las obras en papeles sueltos de los siglos XVII y XVIII de autores identificados o anónimos, conformando lo que actualmente se identifica como «sección B».

A partir del inventario elaborado por Pedro Calahorra, Miguel Ángel Marín realizó un inventario informatizado al que añadió aportaciones propias en materia de datación de algunas obras –a partir de las marcas de agua del papel– o atribución de algunos anónimos. Este inventario, no publicado, y que me facilitó el propio musicólogo, fue incluido como apéndice de su tesis doctoral dedicada a la práctica musical en Jaca durante el siglo XVIII⁴.

Las tareas de inventariado iniciadas por Pedro Calahorra fueron continuadas por el actual archivero, el canónigo organista D. Domingo Jesús Lizalde Giménez. Su inventario, a modo de elenco, es el único documento que ofrece una relación integral de los fondos conservados en las siete secciones que conforman el archivo (códices y cantorales, música anotada «a papeles», música impresa, fondos donados por particulares, depósitos procedentes de la diócesis e instrumentos musicales).

Finalmente, en los últimos meses se ha finalizado la catalogación de las fuentes integradas en la «sección B», siguiendo los criterios internacionalmente aceptados establecidos por el RISM (lo que ha supuesto la elaboración de un catálogo *raisonné*, abordando una mayor profundización en los registros mediante la inclusión de la descripción física de las fuentes, los incipits literarios y musicales, la estructura interna de las composiciones, etc.). El desarrollo de estas tareas me ha permitido resolver algunas hipótesis planteadas en investigaciones anteriores, incluida mi propia tesis doctoral, y aportar nuevos datos que, sin duda, serán de interés para futuros estudios en relación con el cultivo de la música en la catedral de Jaca durante el Barroco.

² Agradezco al Dr. Antonio Ezquerro Esteban, presidente de RISM-España, que me facilitase el acceso a estos documentos que él mismo trajo a Barcelona desde los archivos del RISM en Frankfurt (Alemania).

³ QUEROL GAVALDÁ, Miguel (ed.). *Música barroca española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. 6 vols. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973.

⁴ MARÍN, Miguel Ángel. *Music and Musicians in Provincial Towns: The Case of Eighteenth-century Jaca (Spain)*. Tesis doctoral. Royal Holloway-Universidad de Londres, 1999.

Uno de los principales resultados de las tareas previas a la catalogación ha sido la localización e identificación de partes extraviadas –ubicadas en la sección de papeles no identificados, o en algunos casos al encontrarse clasificadas por separado las partes vocales, en la sección de anónimos, y por otro lado el acompañamiento, que generalmente lleva anotados los datos identificativos de la obra en el verso del folio–, lo que ha permitido completar un número significativo de obras y/o identificar la autoría de fuentes que estaban repartidas y clasificadas en fondos diferentes.

En relación con las composiciones localizadas en Jaca de autores que desarrollaron su labor profesional en diferentes territorios de la Corona de Aragón, el trabajo de catalogación me ha permitido identificar y reunir partes vocales e instrumentales y completar ejemplares de obras de autores como Cristóbal Galán, Francisco Valls y Antonio Teodoro Ortells, de los que se conservan fuentes musicales copiadas por diversos maestros de capilla de la catedral de Jaca a lo largo del siglo XVIII. Estas fuentes, recientemente reagrupadas, se añaden a otras ya inventariadas anteriormente de Juan Pujol, Juan Bautista Comes, Urbán de Vargas, Gracián Babán, Pedro Martínez de Orgambide o Joseph Conejos Ortells, entre otros.

El primer maestro de capilla en acceder al cargo en Jaca en el Setecientos fue el jaqués Joseph Antonio Betrán (*Jaca, bautizado 29-01-1682; †*Ibidem*, 24-12-1716). Ingresó como infante en la catedral de su ciudad natal en 1687 y siguió siendo contralto tras ser nombrado maestro de capilla en la misma en 1704. J. A. Betrán llevó a cabo la copia de algunas composiciones de Urbán de Vargas, Gracián Babán, Sebastián Durón y Pedro Martínez de Orgambide (Imagen), así como de algunos de sus predecesores en el cargo.



IMAGEN 1. P. MARTÍNEZ DE ORGAMBIDE. *Lamed matribus suis dixerunt*. E-J, B/I-780.1.

La recepción de un elevado porcentaje de las obras conservadas en el archivo catedralicio, de compositores ajenos a la catedral y a la ciudad, fue consecuencia de los contactos personales y profesionales establecidos por los propios músicos de la capilla a lo largo del tiempo. Una de las ciudades con las que la catedral de Jaca mantuvo una

estrecha relación a nivel musical durante la Edad Moderna fue Zaragoza, sede de la archidiócesis a la que perteneció Jaca entre 1318 y 1955.

El primero de los maestros de capilla de la seo altoaragonesa del que se ha podido documentar una estrecha vinculación con las capillas de música zaragozanas es Francisco Viñas (*Barcelona, 1698; †Calahorra, 1784). F. Viñas fue maestro de capilla en Jaca entre 1722 y 1731, antes de promocionar a la catedral de Calahorra, en la que permaneció durante el resto de su vida⁵.

«VIÑAS, Francisco – Es uno de los muchos y buenos compositores españoles, tan desconocido, que ni siquiera el nombre figura en diccionario alguno. La cantidad y calidad de su producción conservada merece que algún Licenciado le dedique su tesis doctoral»⁶.

La documentación consultada sugiere que, tras su llegada a Jaca, Francisco Viñas mantuvo una estrecha relación con Luis Serra⁷ –maestro de capilla de El Pilar desde 1715–. Ambos músicos nacieron en Barcelona, ciudad en la que F. Viñas supuestamente habría recibido la formación musical que le habilitó para presentarse al magisterio de Jaca en 1722 y en la que L. Serra había sido maestro de capilla de las iglesias de Santa María del Mar –cargo que obtuvo por oposición en 1699⁸– y de Santa María del Pino⁹.

Fruto de este vínculo personal y profesional entre ambos maestros de capilla de origen barcelonés pudo surgir la invitación que realizó Francisco Viñas a varios músicos de las capillas de La Seo y de El Pilar de Zaragoza para participar en las fiestas patronales de Jaca en 1731:

«[...] Y respecto que a cuenta del M.º de Capilla vienen quatro musicos de Zarago.^a a estas fiestas se dispuso que el Procurador les imbiasse Cavalleria a Ayerve»¹⁰.

Aunque la documentación consultada en el archivo capitular no indica el nombre de ninguno de ellos, una publicación descriptiva de la celebración de las fiestas locales a lo largo de los siglos, y publicada en la prensa local en 1975, indica que se encontraban

⁵ ESCUER SALCEDO, Sara. «Francisco Viñas y la nueva concepción de la música en la catedral de Jaca (1722-1731)». *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, 73 (2018), pp. 155-168.

⁶ QUEROL, M. *Música barroca española...*, vol. 5, p. 14. Posteriormente, Mariano Pérez y Miguel Ángel Marín dedicaron sendas entradas en diccionarios: PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Viñas, Francisco». *Diccionario de la música y los músicos*. 3 vols. Madrid, Istmo, 1985, vol. 3, p. 159; MARÍN, Miguel Ángel. «Viñas, Francisco». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 10, pp. 955-956.

⁷ Un estudio sobre la relación entre ambos músicos puede verse en: ESCUER, S. «Francisco Viñas...», p. 164.

⁸ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio. «Serra, Luis». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. 10 vols. Emilio Casares Rodicio (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 9, pp. 939-941.

⁹ Archivo capitular de La Seo de Zaragoza, *Actas capitulares* (23-03-1715). «El Maestro de Capilla y Organista del S.^{to} Templo del Salvador, hizieron relaz.^{on} dela habilidad delos Pretendientes del Magisterio de Capilla del S.^{to} Templo del Pilar; y fue provisto en dho empleo D.ⁿ Luis Serra, M.º de Capilla de S.^{ta} Maria del Pino de Barzelona».

¹⁰ Archivo capitular de la catedral de Jaca. *Actas capitulares* (19-06-1731).

«entre ellos el mejor tiple de la capilla del Pilar y el segundo arpista de La Seo, que por las tardes fueron muy agasajados en diversas huertas»¹¹.

Los dos músicos a los que hizo referencia A. Villacampa pudieron haber sido Joseph Villanova –infante en El Pilar de Zaragoza desde 1720 y anteriormente tiple en La Seo, en la misma ciudad– y Gerónimo Deza –tiple en La Seo desde 1722–. Ambos músicos están presentes en los fondos del archivo musical en la actualidad. En primer lugar, se conservan al menos cuatro composiciones de G. Deza –una en latín y tres en lengua romance–, datadas entre 1731 y 1733. El dato más llamativo es la existencia de una cantada de 1732 (*Tus voces suspende*. E-J, B/I-659) (Imagen) y un villancico de 1733 (*Un zagal de estas montañas*. E-J, B/I-660) compuestos por G. Deza y dedicados a santa Orosia, patrona de la ciudad de Jaca.

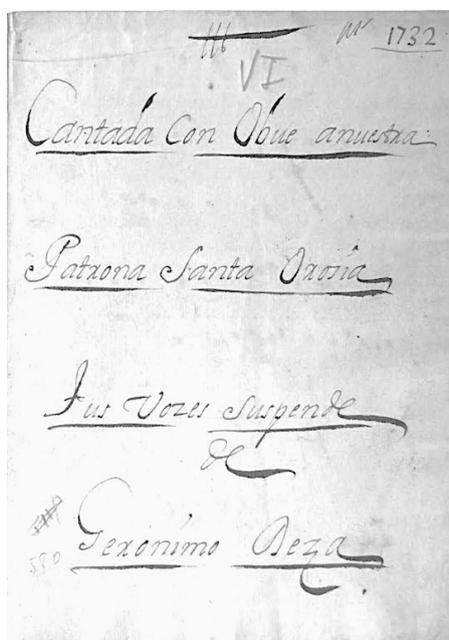


IMAGEN 2. G. DEZA. *Tus voces suspende* (1732). E-J, B/I-659.

Los dos villancicos de Deza dedicados a santa Orosia fueron compuestos durante la ausencia de maestro de capilla en Jaca. Sin embargo, no se tiene constancia de la contratación de G. Deza por parte del cabildo jaqués para cubrir temporalmente la plaza de maestro de capilla, que había quedado vacante en noviembre de 1731, tras promocionar Francisco Viñas a la catedral de Calahorra. La hipótesis inicial de que Deza hubiera ocupado de forma interina el magisterio en Jaca queda descartada tras consultar las actas capitulares de la seo zaragozana que dan testimonio de su nombramiento como arpista de El Pilar en 1732:

¹¹ VILLACAMPA ARA, Antonio. «Fiestas de Santa Orosia en otros tiempos». *El Pirineo Aragonés*, 4777 (21-06-1975), p. 11. En el archivo capitular de la seo jaquesa no he localizado la fuente primaria de la que se extrajo esta información.

«Entraron los Maestros de Capilla y el Arpista del Santo Templo del Salvador, y habiendo informado sobre el examen que hicieron en Joseph Villanoba y Geronimo Deza prettehendientes de la Plaza de Arpista Vacante en el Santo Templo del Pilar, y habiendose leído sus memoriales se passô a votar, y eligio el Cavildo por pluralidad de 9 votos á Geronimo Deza»¹².

La presencia de estas obras en Jaca podría deberse a una petición realizada por el cabildo ante la ausencia de maestro de capilla y la necesidad de disponer de villancicos nuevos para las fiestas patronales de 1732 y 1733. Se localizan asimismo varios anónimos anotados por el mismo copista que muestran claros indicios de haber sido compuestos en Zaragoza –al menos el villancico de Reyes *Seis infantes del Pilar* (E-J, B/II-184)–, que podrían haber llegado a Jaca a través de G. Deza.

Por su parte, el nombre de Joseph Villanova aparece documentado en una copia de un aria de Johann Adolf Hasse, para Tiple con violines y acompañamiento (E-J, B/I-857.2), que apunta en el margen superior derecho «Para D.ⁿ Joseph Villanova». Podría tratarse de una indicación para el cantor, en una copia realizada en Zaragoza que el propio músico hubiera entregado o enviado a algún miembro de la capilla musical jaquesa¹³.

El aperturismo mostrado por el maestro de capilla F. Viñas, mediante la invitación y participación de músicos zaragozanos en las fiestas patronales de Jaca, favoreció también la recepción de repertorio en la catedral altoaragonesa. Muestra de ello es la intervención de F. Viñas como copista de algunas de las obras registradas en el conocido como *Manuscrito de Jaca*, sobre el que Higinio Anglés realizó un primer estudio en la década de 1960¹⁴ y del que Santiago Kastner publicó la edición de algunas obras¹⁵. Esta colección consta de 109 composiciones para tecla, cuerda y música vocal que fueron recogidas por varios amanuenses en un libro de 513 páginas (Imagen). Contiene 40 obras de autor identificado y 68 anónimos –entre los que recientemente he podido identificar una cantada del maestro de capilla Joseph Conejos Igual, al que me referiré más adelante–. De las obras que llevan registrado el nombre del compositor, una corresponde a Jerónimo de la Torre (*1607; †1673)¹⁶ (Imagen), 34 a Juan Bautista Cabanilles (*1644; †1712) (Imagen), dos son de Diego Jaraba y Bruna (*1652; †1716), dos de Arcangelo Corelli (*1653; †1713) y una de Sebastián Durón (*1660; †1716).

¹² Archivo capitular de La Seo de Zaragoza. *Actas capitulares* (26-09-1732).

¹³ Véase: ESCUER SALCEDO, Sara. *Villancicos y cantadas en la catedral de Jaca (siglo XVIII). Composición, recepción y evolución estilística*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2020, p. 202.

¹⁴ ANGLÉS, Higinio. «Manuscritos desconocidos con obras de Cabanilles». *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC*, 17 (1962), pp. 105-112.

¹⁵ KASTNER, Macario Santiago. *Sette pezzi per arpa dei secoli XVII e XVIII tratti da antichi manoscritti spagnoli e portoghesi*. Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1972.

¹⁶ En relación con los dos músicos de nombre Jerónimo de la Torre, véase la aportación del Dr. Josep Pavía en: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; PAVÍA I SIMÓ, Josep (eds.). *Música de atril en la Colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, col. *Polifonía aragonesa*, XIII, 2002, pp. 15-16.

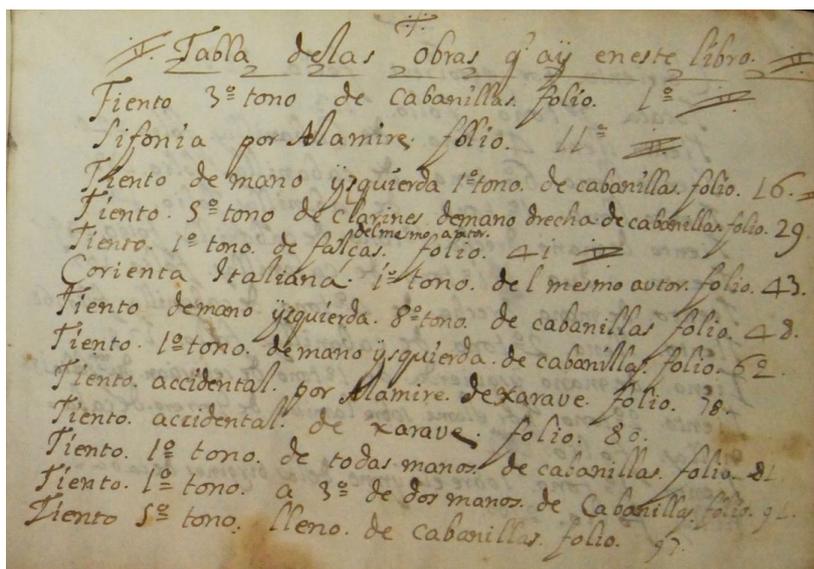


IMAGEN 3. Manuscrito de Jaca (ss. XVII-XVIII). E-J, B/V-2 [p. 2].



IMAGEN 4. J. DE LA TORRE. Sanctus. E-J, B/V-2/54. Manuscrito de Jaca (ss. XVII-XVIII) [p. 298].



IMAGEN 5. J. CABANILLES. Pange lingua. E-J, B/V-2/31. Manuscrito de Jaca (ss. XVII-XVIII)

[p. 219].

Otra vía de circulación de repertorio pudo estar favorecida, con toda probabilidad, por el entorno personal y familiar de Joseph Conejos Igual, músico que accedió al magisterio en Jaca gracias al aval de los maestros de capilla de Zaragoza, Joseph Lanuza

y Luis Serra, y que hasta fechas muy recientes había sido uno de los grandes interrogantes de la capilla musical de la catedral de Jaca.

Varios estudios de las últimas décadas planteaban la posibilidad de que hubieran ejercido en la seo altoaragonesa dos –incluso tres– músicos de apellido Conejos, a razón de las obras conservadas en el archivo jaqués firmadas por diferentes variantes de ese nombre (Joseph Conejos, Joseph Simón Conejos, Conejos, Conejos *menor*...)¹⁷. Algunos investigadores plantearon posibles vínculos familiares del maestro de la seo jaquesa con Manuel Conejos de Egüés¹⁸ o con Joseph Conejos Ortells¹⁹.

Si bien la hipótesis de un vínculo familiar entre J. Conejos Igual y M. Conejos de Egüés todavía permanece abierta, durante el desarrollo de mi investigación pude confirmar la relación familiar del que fuera maestro de capilla de la catedral de Jaca entre 1734 y 1749, Joseph Conejos Igual (bautizado 28-10-1709), con el maestro de capilla de la catedral de Segorbe, Joseph Tobías Conejos Ortells (*1673)²⁰ y, por extensión, con el maestro de capilla de la catedral de Valencia, Antonio Teodoro Ortells (*29-03-1647). Los tres músicos nacieron en la localidad turolense de Rubielos, en cuya colegiata pudieron haberse formado musicalmente antes de promocionar a otras sedes musicales de los reinos de Aragón y de Valencia.

En el archivo musical de la catedral de Jaca se localizan tres composiciones identificadas de Antonio T. Ortells –un *Salve Regina* y dos villancicos al Santísimo Sacramento– (Imagen).

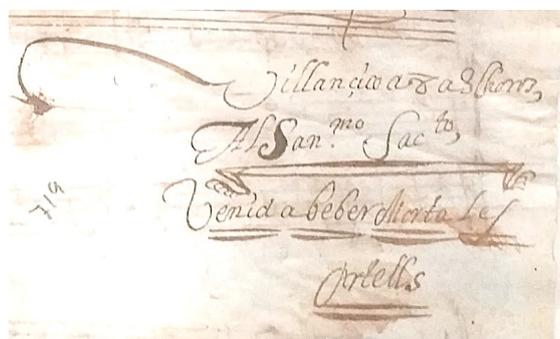


IMAGEN 6. A. T. ORTELLS. *Venid a beber mortales*. E-J, B/I-812 [portada, fragmento].

¹⁷ QUEROL GAVALDÁ, Miguel. «El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767)». *Cuadernos de Sección. Música*, 1 (1983), p. 122.

¹⁸ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «Egüés, Manuel [Miguel Conejos] de». *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, vol. 4, p. 631. Cita: «una hipotética relación con la familia de músicos aragoneses de apellido Conejos, varios de los cuales (tres generaciones) ejercieron el magisterio en la catedral de Jaca (Huesca) durante el s. XVIII».

¹⁹ MARÍN, Miguel Ángel. *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century. Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002, p. 138.

²⁰ Este dato no está disponible en ninguno de los diccionarios consultados. El nacimiento de J. Conejos Ortells fue publicado por David Montolío en <<http://maestroderubielos.blogspot.com.es>> [consulta 06-09-2019]. He podido documentar el matrimonio de sus padres, Tobías Conejos Torán y María Ortells Padilla, en esa localidad en 1671. Archivo Histórico Diocesano de Teruel, parroquia de Rubielos. *Matrimonios* (30-08-1671).

Además de estas tres composiciones, en la sección de obras anónimas se localiza un villancico con claros indicios de haber sido copiado por el maestro de capilla Joseph Conejos Igual, coincidente con el villancico de Antonio T. Ortells conservado en la Biblioteca Nacional de España, *Águila que al sol* (E-Mn, MC/5001/21), digitalizado por la Biblioteca Digital Hispánica.

En la Imagen puede verse la copia conservada en la Biblioteca Nacional, y anotada en claves altas, mientras que la de Jaca (Imagen) fue registrada en claves naturales, por lo que mediante la realización del transporte pertinente se comprueba que los dos ejemplares están anotados a la misma altura, aunque con distintos sistemas de claves.

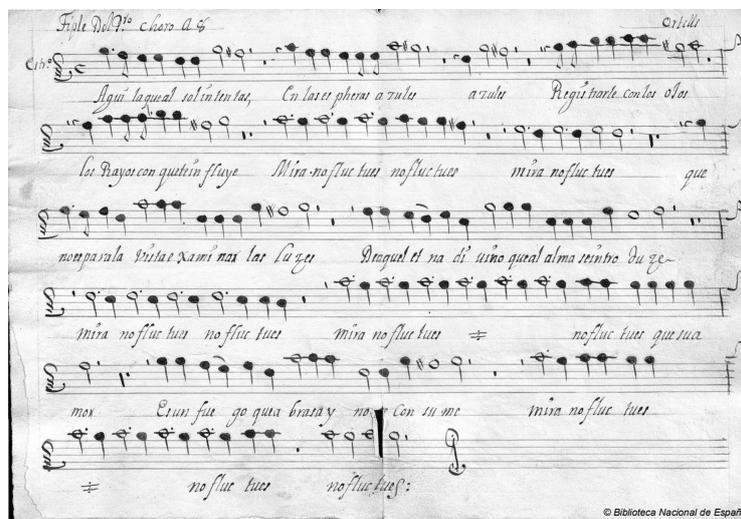


IMAGEN 7. A. T. ORTELLS. *Águila que al sol*. E-Mn, MC/5001/21 [Tiple 1º de Coro 1 – Estribillo].



IMAGEN 8. A. T. ORTELLS. *Águila que al sol*. E-J, B/II-268 [Tiple 1º de Coro 1 – Estribillo].

Por otra parte, se localizan en el archivo jaqués cuatro obras identificadas de J. Conejos Ortells –una en latín y tres en lengua romance–. La composición en latín *Domine ad adjuvandum* (E-J, B/I-642) lleva anotado en la portada el término «Aragon» [sic] (Imagen), lo que plantea la posibilidad de que pudiera identificar al copista o bien indicar el destino de las copias. Esta misma indicación se registra en el archivo jaqués en cinco composiciones más de autor desconocido (Imagen e Imagen), todas ellas con claros indicios caligráficos de haber sido reproducidas por un mismo escribano.



IMAGEN 9. J. CONEJOS ORTELLS. *Domine ad adjuvandum*. E-J, B/I-642 [portada, fragmento].

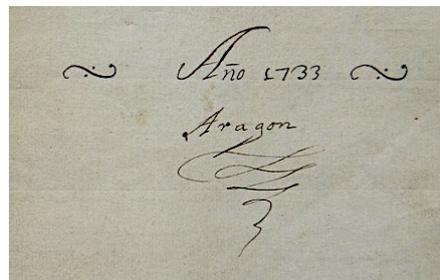


IMAGEN 10. Autor desconocido. *Vistiose auroras la noche*. E-J, B/II-173 [portada, fragmento].

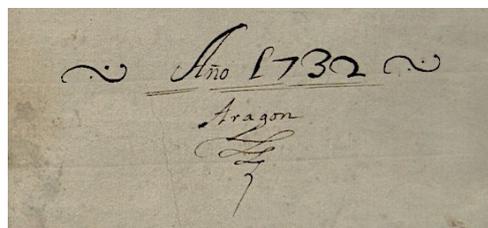


IMAGEN 11. Autor desconocido. *En dulce amable borrasca*. E-J, B/I-174 [portada, fragmento].

Los rasgos caligráficos de estas composiciones coinciden con los de dos villancicos de 1736 que llevan anotado el nombre «Montesinos» bajo el título (Imágenes 12 y 13). En

este caso podría tratarse del copista, ya que el nombre del autor, J. Conejos Ortells, está indicado en las partes vocales.

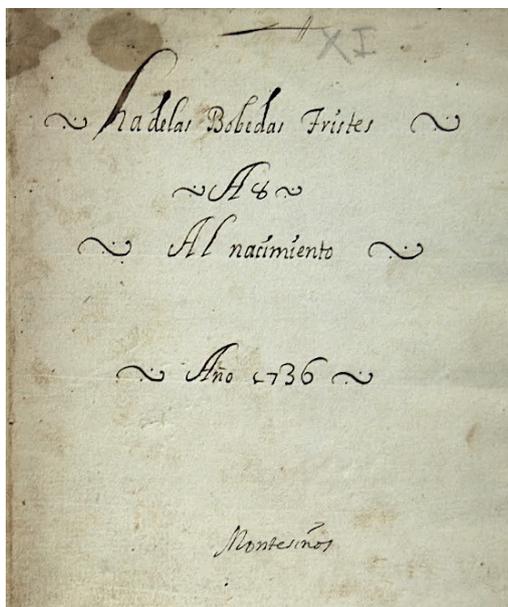


IMAGEN 12. J. CONEJOS ORTELLS. *Ah de las bóvedas tristes*. E-J, B/I-791 [portada].

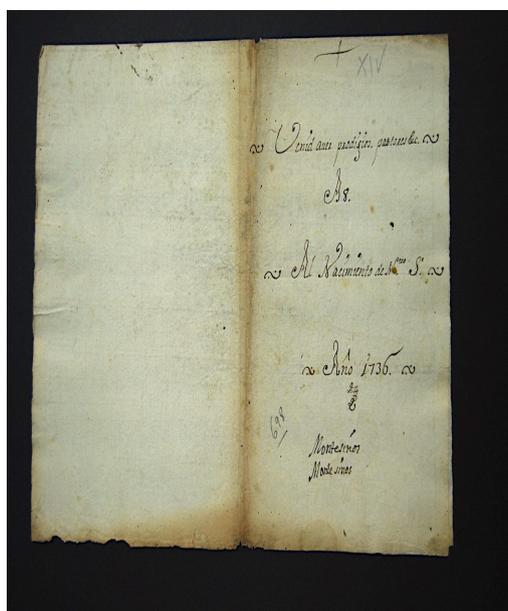


IMAGEN 13. J. CONEJOS ORTELLS. *Venid a ver prodigios pastores*. E-J, B/I-792 [portada].

La tipografía empleada en la copia de estas obras –de J. Conejos Ortells o anónimas– coincide, asimismo, con la registrada en algunas composiciones de J. Conejos Ortells conservadas en los archivos de la catedral de Teruel (Imagen) y en el Real Colegio del Seminario del Corpus Christi de Valencia (Imagen), por lo que las obras

destinadas a Jaca pudieron haber sido anotadas por el propio compositor o por un copista directamente relacionado con él, que habría realizado igualmente las copias conservadas en los archivos de Teruel y Valencia.



IMAGEN 14. J. CONEJOS ORTELLS. *Si el amor llueve rayos*. E-TE, 3/190 [portada, fragmento].



IMAGEN 15. J. CONEJOS ORTELLS. *Domine ad adjuvandum*. E-VAcp, CM-C-136 [portada].

Finalmente, Joseph Conejos Igual es autor de una de las dos copias localizadas en Jaca del villancico de Francisco Valls *A la mesa más llena y más franca* (E-J, B/I-905.1) (Imagen). La intervención como copista de J. Conejos Igual no está registrada en la fuente, dato que fue obtenido como resultado de mi trabajo de catalogación durante 2018 y 2019²¹.

²¹ Véase capítulo 4 en: ESCUER, S. *Villancicos y cantadas en la catedral de Jaca...*, pp. 222, 224.

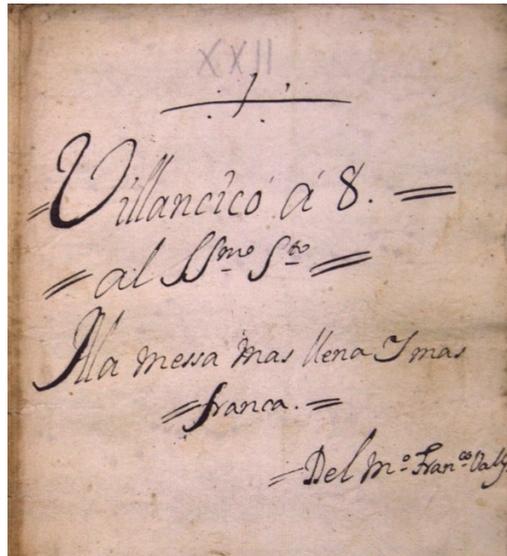


IMAGEN 16. F. VALLS. *A la mesa más llena y más franca*. E-J, B/I-905.

Conclusiones

Cada vez son más numerosos los estudios que ponen de manifiesto la gran relevancia que tuvieron las relaciones personales en el desarrollo de la actividad de las capillas de música de catedrales y colegiatas durante la Edad Moderna. Todo ello favoreció la circulación de maestros de capilla, organistas, cantores e instrumentistas, y la transmisión de repertorio a través de las todavía poco conocidas redes de contactos establecidas entre los músicos²².

La presencia en Jaca de materiales procedentes de diferentes territorios de la Corona de Aragón es una consecuencia de este fenómeno que permitió a los músicos de la capilla catedralicia conocer de primera mano las corrientes estilísticas del momento. Del mismo modo, la presencia de estos materiales nos permite profundizar en el estudio de la práctica musical en la catedral y de las vías a través de las cuales se forjaron lazos de unión entre los integrantes de diferentes capillas musicales.

Para una mayor profundización sobre los aspectos planteados en esta investigación será necesario analizar con mayor detalle la conexión entre los músicos que

²² Un mayor acercamiento a este fenómeno y las consecuencias que tuvo en la capilla jaquesa puede verse en diversos estudios: TORRENTE, Álvaro. «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 12 (1996-1997), pp. 217-236; MARÍN, Miguel Ángel. «A copiar la pureza: música procedente de Madrid en la catedral de Jaca». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 12 (1996-1997), pp. 257-276; MARÍN, Miguel Ángel. «Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la catedral de Jaca». *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*. Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.). 2 vols. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, vol. 1, pp. 375-394; MARÍN, Miguel Ángel. «Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII». *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Andrea Bombi, Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.). Valencia, Universidad de Valencia, 2005, pp. 115-144; ESCUER SALCEDO, Sara. «Al tránsito de María (Joseph Conejos Igual, 1745): un ejemplo de reutilización de textos en los villancicos barrocos». *Cuadernos de Investigación Musical*, 10 (2020) [en prensa].

protagonizaron la vida musical de las principales instituciones, como Luis Serra y Francisco Viñas, o entre los tres músicos vinculados por lazos de parentesco, Antonio T. Ortells, Joseph Conejos Ortells y Joseph Conejos Igual. Del mismo modo, sería interesante investigar los fondos conservados en los demás archivos consultados, para conocer si el intercambio de repertorio entre estas instituciones fue bidireccional.

Sin duda, la reciente catalogación de fondos de la «sección B» del archivo y la próxima difusión de los registros catalográficos a través de la base de datos en abierto del RISM, contribuirá y facilitará el desarrollo de nuevos estudios por parte de la comunidad científica.

TRANSFERÈNCIA DEL CONEIXEMENT I EDUCACIÓ

INNOVACIÓN, TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO Y DIFUSIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO CULTURAL

Elena CASTRO-MARTÍNEZ

INGENIO (CSIC-UPV), Universitat Politècnica de València

Introducción

El sector de la cultura tiene una importancia social que excede su impacto económico directo, porque además del valor económico que pueda generar como otros sectores de la economía, produce el denominado «valor cultural» (estético, espiritual, social, histórico y de autenticidad)¹, de difícil medida, pero no por ello menos relevante.

Desde el punto de vista socioeconómico, el sector realiza aportes directos a las principales magnitudes socioeconómicas (PIB, empleo) y, a la vez, contribuye indirectamente a otros sectores, como el turismo o la hostelería; además, tiene un impacto destacado en otros muchos, debido a que es un sector fuertemente ligado a la creatividad, pudiendo actuar, además, como fuerza para el cambio social y cultural.

Todo ello ha justificado el desarrollo de metodologías estadísticas que ayuden a comprender mejor este sector, donde destacan el Marco Europeo de Estadísticas de Cultura de EUROSTAT (ESSnet-Culture 2012) y el Marco de Estadísticas Culturales de la UNESCO (2012). En el caso español, el Instituto Nacional de Estadística ha puesto en marcha el *Anuario de Estadísticas Culturales*, con periodicidad anual desde 2005. Para delimitar el sector, el citado Anuario considera parte de la cultura los siguientes sectores: bienes culturales (monumentos históricos, museos, sitios arqueológicos, patrimonio natural, otros); archivos y bibliotecas; libros y publicaciones periódicas; artes plásticas (pintura, escultura, fotografía, diseño, arquitectura); artes escénicas y musicales (teatro, ópera, zarzuela, danza, conciertos) y audiovisual (cine y vídeo, música grabada, radio y televisión) (INE, 2019²). De acuerdo con la edición 2018 del citado *Anuario*, en 2017 el sector empleaba a 687 200 personas, que representaba el 3,7 % del empleo total en España ese año; el empleo en este sector está caracterizado por tener una formación académica superior a la media: el 67,1 % frente al 42,5 % del total. Desde

¹THROSBY, David. *El valor económico de la cultura*. Cambridge, University Press, 2001.

² INE. *Anuario de estadísticas culturales 2018*. <<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/anuario-de-estadisticas-culturales-2018/cultura-sociedad-estadisticas/21521C>. 2019> [consulta 23-09-2019].

el punto de vista económico, las actividades culturales contribuyeron al Producto Interior Bruto con 27 521 millones de euros en 2016, que representó el 2,5 % del total.

El sector cultural es un sector complejo por múltiples razones. En primer lugar, porque combina manufactura (editoriales, audiovisuales) y servicios (artes escénicas). Por otro lado, en este sector desarrollan sus actividades tanto empresas de diversos tamaños como entidades públicas, instituciones privadas sin fines de lucro y personas físicas, colectivo este último del que forman parte los artistas y otros profesionales de servicios (restauradores, arqueólogos, guías culturales). Finalmente, es un sector altamente dependiente de las administraciones públicas, bien por ser titulares de algunas de las entidades que forman parte del sector (museos, auditorios, bibliotecas, archivos, etc.) o bien porque muchos de los actores privados que realizan su actividad en el sector dependen en gran medida de las ayudas públicas para poder desempeñar su actividad (festivales de música, intérpretes, etc.).

Para analizar la estructura y los procesos del sector cultural, las entidades responsables de las estadísticas precisan un modelo conceptual que permita comprender las actividades culturales dentro de cada uno de ellos. En el Marco de estadísticas culturales de la UNESCO (2009) se establece que el ciclo cultural (la cadena de valor, en la terminología de gestión³) está formado por cinco etapas o fases principales interconectadas entre sí: creación, producción, difusión, exhibición-recepción-transmisión y consumo-participación; adicionalmente, se contemplan actividades auxiliares, como la promoción y regulación, las actividades educativas y otras, que, aunque no contribuyen directamente a la producción de bienes y servicios culturales, tienen, en general, una indudable connotación cultural o facilitan el uso y disfrute de bienes y servicios culturales. Como se verá más adelante, es posible innovar en todas y cada una de las citadas etapas.

En el ámbito de la innovación, diversos autores han destacado que el sector cultural presenta notables diferencias respecto a otros sectores, habiendo sido estudiado en profundidad desde diferentes ámbitos, como la economía, las políticas de innovación o la gestión cultural.

Con los resultados procedentes de diversos proyectos de investigación, en este trabajo se pretende contribuir al análisis de los procesos de innovación en el sector cultural poniendo el foco en la relación entre investigación e innovación y en el papel que desempeñan las universidades y centros de investigación en los procesos de innovación de este sector.

³ THROSBY, David. «Modelling the Cultural Industries». *International Journal of Cultural Policy*, XIV, 3 (2008), pp. 217-232.

La innovación: singularidad del sector cultural

La innovación ha sido definida de muchas formas y por diferentes autores, ampliando su alcance a medida que se han ido conociendo mejor los procesos de innovación en los diferentes sectores sociales. La última edición del Manual de Oslo⁴ de la OCDE y EUROSTAT, publicada en 2018, define innovación como

Un nuevo o mejorado producto (bien o servicio) o proceso (o la combinación de ambos) que difiere significativamente de los productos o procesos previos de la unidad y que ha sido puesto a disposición de los usuarios potenciales (producto) o entrado en funcionamiento en la unidad (proceso), siendo la unidad: una empresa, una unidad de la administración, una institución sin fines de lucro o un hogar. Cuando la unidad ha sido recién creada, la novedad se mide respecto al mercado/entorno social.

Esta definición amplía notablemente el alcance de las anteriores, al tener en cuenta todos los tipos de innovaciones y procesos, no solo la fabricación, y a todo tipo de entidades, no solo las empresas. A pesar de ello, todas las definiciones de innovación comúnmente aceptadas se centran en las características funcionales o de utilidad para el usuario (calidad, especificaciones técnicas, fiabilidad, durabilidad, eficiencia económica durante el uso, asequibilidad, conveniencia, facilidad de uso), lo que deja fuera las innovaciones estéticas, de contenidos, de significados, etc., que son las más específicas dentro de los bienes y servicios del sector cultural. Esto tiene varias consecuencias, pero la más importante es que las metodologías para elaborar la encuesta de innovación no facilitan la medida de las innovaciones que se producen en este sector. Además, el Manual de Oslo excluye explícitamente este sector (junto con el de la educación y la sanidad), debido a que en todos ellos son mayoritarios los actores no empresariales (administración pública, instituciones privadas sin fines de lucro y profesionales), que, de momento, no son objeto de la encuesta de innovación. Finalmente, como la encuesta de innovación se dirige a empresas de diez o más empleados, las pequeñas industrias creativas –mayoritarias en muchos ámbitos del sector– y los profesionales de la cultura que trabajan como autónomos tampoco serían encuestados aunque se eliminara la antedicha exclusión.

Esto no ha impedido que los estudiosos de la innovación hagan lo posible por conocer en profundidad la innovación en estos sectores, porque, si estos procesos no son comprendidos, difícilmente se podrá actuar sobre ellos, sea desde las políticas públicas o desde las propias entidades o empresas, lo cual podría redundar en la pérdida de calidad de sus productos o servicios o en su competitividad, en el caso de las empresas.

⁴ OECD/EUROSTAT. «Oslo Manual 2018: Guidelines for Collecting, Reporting and Using Data on Innovation. 4th Edition». *The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities*. OECD Publishing, Paris/Eurostat, Luxembourg. 2018.

Paul Stoneman⁵ propuso en 2007 un nuevo término: *soft innovations* (innovaciones blandas), que define como «aquellas producidas en bienes y servicios que afectan principalmente a la percepción sensorial o al atractivo intelectual o estético, más que a sus características funcionales». Propuso añadir la «innovación de procesos y productos culturales» como complemento de las innovaciones tecnológicas al uso, ligando las primeras innovaciones a los nuevos conocimientos generados en el ámbito de las ciencias humanas y sociales, y los segundos a los procedentes de las ciencias experimentales, ingeniería y medicina, haciendo una distinción entre el conocimiento expresivo-reflexivo que procede de aquellas frente al técnico-racional de estas.

Otro autor, Luke Jaaniste⁶, considera que los teóricos y los responsables de la formulación de políticas deberían tener en cuenta la innovación de productos y procesos culturales (PPC) y los actores relacionados para abarcar todo el espectro de la innovación contemporánea. Esta innovación se basaría en el conocimiento expresivo y reflexivo de las humanidades y las ciencias sociales y se debe proteger mediante derechos de autor, a diferencia de los conocimientos técnico-racionales que proporcionan las ciencias experimentales y las ingenierías. Estas innovaciones PPC recogerían los cambios estilísticos en las formas y en los contenidos, impulsados por la inspiración creativa o por los cambios en los gustos de los usuarios. El autor declara que, evidentemente, estas innovaciones precisan políticas y mecanismos de apoyo diferentes y que en los procesos participan otros actores. Según este autor, el sector cultural puede contribuir a forjar una cultura de la creatividad y de la innovación, formar en habilidades para la innovación, contribuir a la incorporación al mercado de los productos tecnológicos mediante el mercadeo, el diseño y los contenidos o contribuir a la investigación científica en el sector creativo, incluso mediante la colaboración con investigadores de ciencias experimentales y tecnología, cosa que sucede, por ejemplo en ámbitos como la conservación y restauración del patrimonio histórico. En todo caso, el autor considera que es preciso analizar en profundidad las diferencias entre los diversos sectores incluidos dentro del amplio sector de la cultura, en los procesos de innovación y sus condiciones de contexto, puesto que sus diferencias son notables y también los resultados de los trabajos creativos (piezas originales, experiencias y contenidos) tienen una naturaleza muy diversa en cada subsector.

Desde el punto de vista de las políticas para su fomento, los conceptos de innovación que se emplean en las estadísticas, subyacentes en el diseño de las citadas políticas, suelen poner el foco en la innovación de los sectores de base científica, es decir, aquellos cuya innovación se basa en los nuevos conocimientos científicos y tecnológicos procedentes de las ciencias naturales o las ingenierías, o en las que se producen en los

⁵ STONEMAN, Paul. *Soft Innovation: Economics, Product Aesthetics, and the Creative Industries*. Oxford Scholarship Online, 2010.

⁶ JAANISTE, Luke. «Placing the Creative Sector within Innovation: The Full Gamut». *Innovation, management, policy & practice*. 2009, vol. 11, pp. 215-229.

sectores de baja tecnología, donde las innovaciones surgen del saber hacer y la experiencia de las empresas o de la recombinación de conocimientos preexistentes. Salvo excepciones, las políticas de innovación no han tenido en cuenta otros conocimientos relacionados con los significados o los aspectos estéticos que dan lugar a productos, servicios y procesos culturales o a innovaciones sociales que, en determinadas regiones o países, son muy relevantes. Ha habido algunas excepciones a esta regla. La necesidad de diseñar políticas adecuadas para potenciar las industrias creativas en los países nórdicos, llevó a Asheim y sus colaboradores⁷ a añadir, a las otras dos categorías de conocimiento de base que permiten caracterizar los sectores económicos (el analítico, basado en la creación de nuevo conocimiento científico, y el sintético, basado en la ingeniería o aplicación o nueva combinación de conocimiento existente), un nuevo tipo de base de conocimiento, el denominado «simbólico», cuando la innovación radica en los significados, deseos, calidad estética, intangibles, símbolos, imágenes, afectos, etc., creados para grupos sociales determinados. Según estos autores, tanto los procesos de innovación como los actores involucrados y los resultados obtenidos, y, en consecuencia, el tipo de políticas para promover la innovación, varían sustancialmente según su base de conocimiento dominante, sea una u otra, porque cada una tiene diversas formas de creación y explotación del conocimiento (Tabla 1). En el sector cultural la base predominante es el conocimiento simbólico, basado en procesos creativos, aunque en el subsector del patrimonio se puede hablar de un equilibrio entre las tres bases, porque también es muy importante el conocimiento científico, especialmente el que se obtiene en el ámbito de las humanidades o las ciencias sociales, y el sintético, porque en las diferentes etapas del proceso cultural (documentación, restauración, conservación, etc.) se aplican muy diversas tecnologías y conocimientos expertos⁸.

Aspecto / Base	Analítico (basado en la ciencia)	Sintético (basado en la ingeniería)	Simbólico (basado en el arte)
Mecanismo de innovación	Creación de nuevo conocimiento. Soluciones basadas en la aplicación de modelos científicos	Soluciones locales desarrolladas por aplicación o nueva combinación de conocimiento existente	Creación de significados, deseos, calidad estética, intangibles, símbolos, imágenes, afectos, etc.
Desarrollo y uso del conocimiento	Conocimiento científico, basado en procesos deductivos y modelos formales	Conocimiento inductivo, aplicado, enfocado a la solución de problemas	Procesos creativos

⁷ ASHEIM, Bjørn; COENEN, Lars; y MOODYSSON, Jerker. «Constructing knowledge-based regional advantage: implications for regional innovation policy». *International Journal of Entrepreneurship and Innovation Management*, VII, 2/3/4/5 (2007), pp. 140-155.

⁸ CASTRO MARTÍNEZ, Elena; y FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román. «La innovación en patrimonio cultural: un espacio de confluencia de diversas bases de conocimiento». *Fronteras de la ciencia. Hibridaciones*. Marta I. González García y J.L. López Cerezo (eds.). Madrid, Editorial Biblioteca nueva, 2012, pp. 47-62.

Carácter y valor del conocimiento predominante	Codificado (publicaciones científicas, patentes), abstracto, universal	Parcialmente codificado, alto componente de conocimiento tácito: saber hacer, experiencia y habilidades prácticas. Ligado a contextos específicos	Tácito y artístico. Importancia de la interpretación, creatividad, cultura, valores sociales; fuerte especificidad del contexto
Actores	Departamentos de I+D y colaboraciones con instituciones científicas	Aprendizaje interactivo, especialmente con clientes y suministradores	Experimentación en estudios, equipos de proyectos
Tipo de innovación resultante	Radical	Incremental	Ocasionalmente radicales, más frecuente combinaciones de productos/servicios existentes
Ejemplo de sector con base predominante	Farmacéutico	Automóvil	Publicidad

TABLA 1. Síntesis de la innovación en función de la base de conocimiento de los sectores.

Elaboración propia a partir del artículo de Asheim *et al.*

En el caso del patrimonio cultural, por ejemplo, las investigaciones empíricas desarrolladas en diferentes ámbitos han permitido identificar innovaciones en todas las fases de la cadena de valor del sector y también la importancia de las colaboraciones entre diversos actores presentes en cada una de ellas. Inicialmente, como el patrimonio cultural es una construcción social, la primera innovación del sector surge en la evolución de su propia definición, es decir, en establecer cuáles son los bienes culturales que merecen ser identificados y conservados para las generaciones venideras en cada momento; en este aspecto, es muy relevante el papel de la UNESCO recogiendo las contribuciones de los diversos actores (responsables nacionales del patrimonio, investigadores, etc.) y, en sus sucesivas declaraciones y convenciones, definiendo los patrimonios que deben ser salvaguardados. A partir de ahí, en la etapa de identificación o descubrimiento del patrimonio (arqueología) se han identificado innovaciones en la aplicación de nuevas tecnologías para la investigación de yacimientos arqueológicos y para datar y caracterizar los hallazgos. En las distintas etapas del proceso de documentación de los bienes culturales (recopilación, producción, sistematización y análisis de la información y de su contexto), se están aplicando nuevas técnicas como la digitalización de archivos de todo tipo de documentos patrimoniales, la remasterización de archivos sonoros o audiovisuales, o el uso de sistemas de información geográfica para su contextualización. En la fase de conservación y restauración se utilizan todo tipo de técnicas biológicas, químicas, físicas, geológicas o paleobiológicas para identificar y caracterizar los materiales constitutivos de las obras, determinar los factores de

alteración que las afectan e identificar los productos o materiales más adecuados para su conservación o intervención (restauración). En la gestión del patrimonio cultural también se están produciendo innovaciones de diversa naturaleza, que afectan a la organización de las entidades, a los sistemas de financiación (*crowdfunding*) y a los modelos de gestión del patrimonio (sostenibilidad, cambio de naturaleza jurídica para facilitar la gestión). En el caso de algunos patrimonios culturales inmateriales, se consideran innovaciones de producto la primera interpretación mundial (o grabación) de obras (musicales, teatrales) recuperadas; nuevas aproximaciones a la interpretación o relecturas de obras, nueva puesta en escena o nueva contextualización (ambiente de época, olores); así como las innovaciones técnicas utilizadas en su interpretación o representación (iluminación, uso de audiovisuales, nuevos espacios, ...). La difusión del patrimonio ha experimentado grandes cambios derivados del uso de las nuevas tecnologías de la información y de las telecomunicaciones, por ejemplo, en el caso de los museos, cursos *online*, reproducciones a la carta de sus cuadros o visitas virtuales; en este contexto, cabe citar como ejemplo reciente el Proyecto «Línea del tiempo y lectura aumentada» del Museo del Prado, en el que se aplica la inteligencia artificial para crear una herramienta de lectura aumentada que contextualiza las obras y autores presentes en su colección, combinando su catálogo (digitalizado) con información procedente de otras fuentes de información⁹. También es posible identificar nuevos modelos de negocio en ámbitos como la retransmisión de música vía *streaming*. Finalmente, en la etapa de valorización social del patrimonio pueden citarse las nuevas formas de reconocimiento social y accesibilidad del público a los bienes culturales, como la oferta de catálogos visuales o sonoros del patrimonio en bases de datos georreferenciadas, o el vínculo del patrimonio cultural con el desarrollo sostenible.

Los procesos de innovación

Ha habido diversos modelos teóricos para representar los procesos de innovación, sus etapas y los actores que intervienen. El llamado modelo lineal del proceso de innovación tecnológica, base de las políticas científicas de los años 70 del pasado siglo, presenta estos procesos como una secuencia de actividades o fases cuyo punto de partida es la generación de nuevo conocimiento, es decir, la investigación, sea básica o aplicada, que va seguida del desarrollo experimental, la producción y el posterior lanzamiento comercial del nuevo producto o la utilización industrial del nuevo proceso. Este modelo fue superado en los años 80 del pasado siglo, cuando se analizaron en profundidad los procesos de innovación en una serie de empresas industriales. Se pudo constatar que la mayor parte de las innovaciones tecnológicas se producen aplicando los conocimientos disponibles en la empresa y las empresas recurren a la investigación solo cuando el

⁹ «Línea del tiempo y lectura aumentada». *Museo del Prado*. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/linea-del-tiempo?pInit=1100-1-1&pEnd=1970-1-1>> [consultado 10-10-2019].

conocimiento del que disponen no basta para lograr su objetivo, pero también que, en la mayor parte de las empresas, la innovación es un proceso continuo, mediante el que se llevan a cabo mejoras incrementales de los productos, procesos y prácticas existentes, y solo en ocasiones muy especiales tiene lugar una transformación radical de ellos. Por otro lado, no cabe vincular directamente investigación e innovación, porque muchos de los desarrollos tecnológicos de la sociedad moderna no han dependido de la investigación básica, sino de tecnologías disponibles, que los emprendedores han sabido combinar de forma innovadora; un buen número de nuevas empresas de servicios basadas en Internet se encuentran en este grupo. En 1986, Stephen J. Kline y Nathan Rosenberg¹⁰ propusieron el denominado «modelo de enlaces en cadena», al constatar que la innovación posee un carácter interactivo y complejo, tanto social como tecnológicamente, y que no tienen lugar según un proceso secuencial con un punto de partida claramente definido, sino el producto de un conjunto de actividades que pueden tener lugar simultáneamente y, sobre todo, que se retroalimentan mutuamente en las que participan diversos tipos de actores, tanto de la propia empresa como del exterior (proveedores de materiales, de equipos, de conocimientos). En su modelo, la empresa está en el centro del proceso, porque en ella se identifica la necesidad del mercado que se pretende satisfacer o los problemas de los procesos de producción en uso, y donde se elabora la concepción analítica del nuevo producto o proceso que, una vez desarrollado, será producido y comercializado o utilizado. Cuando la empresa no dispone de los conocimientos que precisa, acude al exterior para conseguirlos siempre que estén disponibles o a su alcance y, para ello, se relacionan con suministradores de materiales o bienes de equipo, o de servicios informáticos o de gestión y también con proveedores de conocimiento científico y tecnológico como las universidades, los institutos de investigación o los centros tecnológicos. También puede obtenerlos realizando actividades internas de I+D, contratando dichas actividades a entidades externas o colaborando con ellas para obtenerlos. En cualquier etapa del proceso de innovación se producen interacciones entre la empresa que innova y otras empresas o entidades y estas interacciones serán más abundantes y, sobre todo, más fructíferas si los diversos agentes las gestionan adecuadamente y lo hacen conociendo el contexto general en el que se desenvuelven.

Si bien el modelo interactivo antes descrito se desarrolló pensando en las empresas industriales, también describe adecuadamente los procesos de innovación en el sector primario (agricultura, pesca) y en los servicios, siempre que se adapte a los respectivos procesos productivos. En el sector de la cultura, los investigadores británicos Ian Miles y Lawrence Green¹¹ introdujeron el término «innovación oculta», para referirse a las innovaciones que se producen en este sector y que quedan fuera de los conceptos e

¹⁰ KLINE, Stephen Jay; y ROSENBERG, Nathan. «An Overview of Innovation». *The Positive Sum Strategy: Harnessing Technology for Economic Growth*. Ralph Landau y Nathan Rosenberg (eds.). Washington, D.C., National Academy Press, 1986, pp. 275-305.

¹¹ MILES, Ian; y GREEN, Lawrence. «Hidden innovation in the creative industries» *NESTA Research report*, Londres, NESTA, 2008. <<http://www.nesta.org.uk/library/documents>> [consulta 10-12-2019].

indicadores establecidos; al analizar las cuatro dimensiones importantes de la innovación en las industrias creativas –el producto cultural, el propio concepto cultural, la interfaz con el usuario y la entrega del producto–, identificaron quince «espacios» para la innovación, relacionados con los principales ámbitos del sector (la organización de la empresa creadora, la producción y pre-producción del producto, las comunicaciones y la experiencia del usuario) y sus intersecciones, y pudieron identificar que en este sector las innovaciones pueden derivarse, al igual que en otros sectores, de nuevos conocimientos científicos, de desarrollos tecnológicos o de cambios en la organización o en el uso de las nuevas tecnologías de la información y de las comunicaciones para la interacción con los usuarios, pero también en nuevos contenidos creativos y/o estéticos que, como se ha dicho, no son considerados por las estadísticas de innovación y aquí son de gran importancia.

De lo anterior se desprende que las entidades innovadoras pueden utilizar tres estrategias básicas para innovar¹²: en primer lugar, hacerlo por sí mismas, con sus propios medios y recursos; en segundo lugar, adquirir fuera los conocimientos, materiales o equipos necesarios y, en tercer lugar, cooperar con otras entidades, profesionales o empresas, pero lo más habitual es el uso de las tres en proporciones variables, dependiendo de las capacidades internas de las empresas y del tipo de conocimiento de base de su sector.

En investigaciones empíricas sobre el sector de la arqueología comercial en España¹³ se pudo constatar que casi el 92 % de las empresas del sector cooperan en sus procesos de innovación con otros agentes, porcentaje muy superior al de otras empresas de servicios profesionales (27 %, de acuerdo con los datos de la encuesta de innovación tecnológica del INE del mismo año), destacando la colaboración con otras empresas de gestión de patrimonio arqueológico (66 %) y la universidad (46 %), aunque también declararon haber colaborado con otras empresas de servicios, con proveedores de equipos y materiales, con redes de profesionales y con la administración pública.

En otro estudio empírico, esta vez sobre festivales de música antigua¹⁴, los responsables de los veinticuatro festivales que respondieron a la encuesta sobre innovación identificaron las estrategias que habían utilizado para llevar a cabo las innovaciones realizadas en los tres años anteriores. La respuesta mayoritaria fue que lo habían realizado por sus propios medios (62 %), seguido de la estrategia de cooperación (25 %) y la de adquisición (13 %). La estrategia de compra no fue marcada como prevalente, salvo en las innovaciones tecnológicas o relacionadas con las tecnologías de la

¹² VEGA-JURADO, Jaider, *et al.* «The effect of external and internal factors on firms' product innovation». *Research Policy*, XXXVII (2008), pp. 616-632.

¹³ PARGA-DANS, Eva; CASTRO-MARTÍNEZ, Elena; y FERNÁNDEZ DE LUCIO, Ignacio. «La arqueología comercial en España: ¿un sistema sectorial de innovación?». *Cuadernos de Gestión*, XII, 2 (2012), pp. 139-156.

¹⁴ CASTRO-MARTÍNEZ, Elena; RECASENS, Alberto; y FERNÁNDEZ-DE-LUCIO, Ignacio. «Innovations in Early Music Festivals». *15th International Conference on Arts and Cultural Management*. Venecia, 2019. <https://www.researchgate.net/publication/334389778_Innovations_in_Early_Music_Festivals> [consulta 10-10-2019].

comunicación. Lo más interesante de la innovación en estos festivales es que algunas de las innovaciones asociadas al contenido de los conciertos (estrenos de obras musicales no realizadas en la actualidad o recientemente redescubiertas) dependen en gran medida de la investigación en musicología, la literatura y la interpretación musical, es decir, de la investigación en humanidades, por lo que muchos festivales están vinculados a centros de investigación e interpretación musicológica.

El hecho de que el sector del patrimonio cultural sea tan diverso y que su base de conocimiento sea bastante equilibrada entre los tres citados anteriormente (científico, sintético y simbólico), que su personal presente un porcentaje elevado de formación superior y que las empresas sean, en general, de muy pequeño tamaño, son factores que contribuyen a que las estrategias innovadoras de estas empresas y entidades sean diversificadas, con el fin de aprovechar al máximo los recursos y conocimientos disponibles, tanto dentro como fuera de ellas.

Los determinantes de la innovación

Una vez descrita la forma en que innovan las empresas y otras organizaciones o entidades, es preciso analizar los determinantes de la capacidad de innovación, es decir, las características de las personas que participan en los procesos de innovación, que utilizan sus capacidades y los medios disponibles, de la organización en la que se llevan a cabo los procesos y del contexto (sectorial, local, nacional, social) en el que se llevan a cabo.

¿Cómo se comporta y qué hace una persona innovadora? Los investigadores que estudian las organizaciones innovadoras han llegado a la conclusión de que el comportamiento innovador de los individuos de una organización no solo depende de sus propias capacidades (aptitudes, actitudes y conocimientos), sino también de las de su líder, del grupo en el que desempeñan su actividad y del «clima innovador» de la organización, es decir, del apoyo que estos procesos tienen en ella.

De acuerdo con los trabajos empíricos de Robert F. Kleysen y Christopher T. Street¹⁵, desde el punto de vista personal, un innovador se comporta de la siguiente manera. En primer lugar, explora las oportunidades, identifica necesidades de los clientes o usuarios y recopila información sobre ellas. En segundo lugar, genera ideas y soluciones para responder a los desafíos que se han identificado, lo que significa imaginar posibles soluciones o formas de responder a las necesidades, establecer categorías con las soluciones imaginadas, y combinar las ideas y soluciones con la información disponible, para ampliar las posibilidades. Este es un proceso que combina lo individual con lo colectivo: primero se generan ideas individuales y luego se comparten

¹⁵ KLEYSEN, Robert F.; y STREET, Christopher T. «Toward a Multi-Dimensional Measure of Individual Innovative Behaviour». *Journal of Intellectual Capital*, II, 3 (2001), pp. 284-296.

con las de otras personas que participan en el proceso para seleccionar las ideas que el equipo considera más factibles. A partir de la etapa anterior, se analizan, experimentan y evalúan las posibles soluciones que se han identificado y se seleccionan las más viables. A partir de ahí, la idea o solución seleccionada debe ser desarrollada, lo que exige involucrar a otras personas y unidades de la entidad. Finalmente, si se logra desarrollar la idea o solución, esta se ha de implementar o producir y ofrecer al usuario o consumidor desde la empresa. Como ya ha indicado, a lo largo de todo este proceso hay interacciones entre diversas personas y retrocesos para evitar los problemas que se presenten; no es, en absoluto, un proceso secuencial ni previsible. En resumen, estos autores especificaron que, para medir el comportamiento innovador de las personas de una organización, sería preciso averiguar con qué frecuencia:

- Buscan oportunidades para mejorar un proceso, tecnología, producto, servicio o relación laboral existente.
- Reconocen oportunidades para hacer una diferencia positiva en su trabajo, departamento, organización o con los clientes.
- Prestan atención a temas no rutinarios en su trabajo, departamento, organización o mercado.
- Generan ideas o soluciones para abordar los problemas.
- Definen los problemas de manera más amplia, con el fin de comprenderlos mejor.
- Experimentan con nuevas ideas y soluciones.
- Prueban ideas o soluciones para abordar necesidades no satisfechas.
- Evalúan las fortalezas y debilidades de las nuevas ideas.
- Tratan de persuadir a otros de la importancia de una nueva idea o solución.
- Impulsan las ideas para que tengan la oportunidad de ser implementadas.
- Se arriesgan a apoyar nuevas ideas.
- Implementan cambios que parecen ser beneficiosos.
- Trabajan los errores de los nuevos enfoques al aplicarlos a un proceso, tecnología, producto o servicio existente.
- Incorporan nuevas ideas para mejorar un proceso, tecnología, producto o servicio existente en las rutinas diarias.

Puesto que la innovación es una actividad que se desarrolla usualmente en equipo y colaborando con otras entidades, no es preciso esperar todos los comportamientos antedichos de todas las personas implicadas, y, sobre todo, algunos de ellos son específicos de los líderes.

Si esos son los comportamientos esperados en las personas innovadoras, estas necesitan poseer algunas competencias clave: en primer lugar, las personas que vayan a participar en procesos innovadores deben tener unos sólidos conocimientos técnicos, científicos, organizativos o comerciales en sus respectivos ámbitos de trabajo y también

deben manejar buena información sobre las fuentes externas de conocimiento (quién sabe o tiene lo que se necesita saber o adquirir en cada momento). Los que participen en los procesos de generación de ideas y soluciones deben tener creatividad e imaginación, ser capaces de conectar ideas, tener curiosidad, dotes de observación, capacidad para experimentar, pero también necesitan tener interés por abordar y resolver problemas, ser capaces de ponerse en el lugar de los usuarios o clientes potenciales, imaginar y observar sus demandas y las condiciones en que estas pueden ser satisfechas. Como quiera que los procesos de innovación son arduos y no siempre culminan con éxito, las personas innovadoras se caracterizan por su energía y por su motivación y entusiasmo para llevar adelante sus ideas, por su persistencia y su capacidad para trabajar duramente. También es importante que tengan seguridad en sí mismos, iniciativa, independencia y determinación para alcanzar objetivos. Finalmente, innovar es, como ya se dijo, arriesgarse, pero con cuidado, combinar tolerancia al error y capacidad para asumir riesgos calculados. Puesto que la innovación es una labor colectiva, las personas innovadoras deben ser capaces de trabajar con otras personas que tengan formación, cultura y capacidades diferentes a las suyas; de aceptar críticas y de reconocer otros puntos de vista; de compartir y de negociar. Finalmente, la innovación es un proceso que consume recursos de muy diversa índole, por lo que, en esos equipos, se necesitan personas con habilidades gestoras, capaces de planificar y gestionar recursos económicos, materiales, personas e información, de concretar y llevar a la realidad las propuestas que han surgido de los procesos creativos.

Adicionalmente, la persona que lidera un equipo de innovación debe tener la capacidad para ejercer esa función, lo que implica capacidad de anticipación, es decir, imaginar necesidades y oportunidades, visión del futuro deseado y capacidad para difundirla a los demás y especialmente para movilizar el compromiso de los demás miembros del equipo; además, precisa tener habilidades gestoras: definir objetivos, seleccionar participantes, organizar el equipo, tomar decisiones y establecer las estructuras necesarias.

Si se analiza el sector del patrimonio cultural desde este punto de vista¹⁶, se puede apreciar que en él concurren profesionales con perfiles muy diversos, procedentes de las diversas especialidades de las ciencias humanas y sociales y de las de ciencias e ingenierías, con una fuerte presencia de artesanos y especialistas técnicos diversos y, en algunos casos, elevada presencia de doctores; es un ámbito en el que se suele trabajar por proyectos y los profesionales involucrados cooperan con sus colegas y con otros actores de muchos tipos, áreas del conocimiento y países (en algunos subsectores, como la música, las relaciones suelen ser internacionales). En este sentido, los profesionales de la cultura tienen características y comportamientos muy valorados en innovación.

¹⁶ CASTRO MARTÍNEZ, Elena; y FERNÁNDEZ-BACA CASARES, Román. «La innovación en patrimonio cultural: un espacio de confluencia de diversas bases de conocimiento». *Fronteras de la ciencia. Hibridaciones*. Marta I. González García y J.L. López Cerezo (eds.). Madrid, Editorial Biblioteca nueva, 2012, pp. 47-62.

Los expertos en gestión saben que las condiciones en que se llevan a cabo las actividades en una organización determinan su enfoque general. Para que una organización pueda ser considerada «innovadora» debe serlo en su conjunto, no solo proporcionando productos o servicios innovadores, sino realizando de forma innovadora las demás actividades (ventas, financiación, organización, relaciones con los clientes y otras entidades del entorno, etc.), incluso innovando en el modelo de negocio. Una organización innovadora contempla las actividades de innovación como parte de su quehacer, destina tiempo y recursos para ello y esto se refleja en la toma de decisiones, en la estructura, en la cultura de la organización, en las oportunidades de formación, en los sistemas de promoción y recompensas que ofrece a sus empleados, en los mecanismos de autoevaluación, en la disponibilidad de espacios, metodologías y herramientas para favorecer la innovación y las relaciones, dentro y fuera de la organización.

Las entidades innovadoras requieren una organización que favorezca las actividades y los comportamientos descritos. La innovación es favorecida en las organizaciones de tipo profesional o en las que trabajan por proyectos, en el primer tipo se encuentra el conjunto de expertos de un dominio dado que se reagrupan por especialidades y que disfrutan, por su reconocida formación y capacidad, de una autonomía justificada por la complejidad de la actividad, como los hospitales. La organización por proyectos es aquella en la que, para cada proyecto, se constituye un grupo de trabajo específico, en el que participan personas de diferentes unidades de la organización, con una coordinación poco formalizada y flexible; es propia de los centros de investigación y de las empresas consultoras, de arquitectura o de ingeniería y también en las entidades culturales.

En síntesis, el clima de una organización es innovador cuando la innovación forma parte de su misión y su visión, es decir, se aplica en todos sus ámbitos de actividad, cuando los empleados tienen un alto nivel de satisfacción porque se sienten valorados, se aprecian sus aportaciones y se les da cierta autonomía, cuando hay un clima de libertad, tolerancia y flexibilidad y cuando está permitido el error.

En general, cuando el personal directivo tiene un perfil científico-técnico, la organización es más innovadora. Esta característica favorece la contratación de personal mejor formado en todas las actividades de la organización e incrementa lo que se denomina su «capacidad de absorción», es decir, su stock de conocimientos internos. Al poseer mayor capacidad de absorción, la organización aumenta la capacidad para identificar, incorporar y utilizar conocimiento externo a través de procesos de aprendizaje. Por otra parte, la presencia de mayor proporción de personal con formación superior científico-técnica aumenta la cultura innovadora de la organización. En esta línea, se ha llegado a proponer el denominado «Índice Kasparov de la innovación»¹⁷, que,

¹⁷ KASPAROV, Garry; LEVCHIN, Max; y THIEL, Peter. *The Blueprint: Reviving Innovation, Rediscovering Risk, and Rescuing the Free Market*. Nueva York, W. W. Norton Company, 2012.

para medir la innovación en un país o en una empresa, propone la «tasa entre abogados e ingenieros o científicos»; cuando es mayor que uno, el impulso a la generación de nuevas ideas disminuye, porque en la empresa se dedican más recursos a pleitear por las patentes que a generar conocimientos susceptibles de ser patentados.

Finalmente, el contexto sectorial, social y cultural en el que opera una empresa o entidad también es un importante determinante de la innovación. Hay sectores en los que el porcentaje de empresas innovadoras es alto porque su base de conocimiento es científica, la mayoría tienen departamentos de I+D y ofrecen nuevos productos o servicios con relativa frecuencia; suelen ser sectores muy competitivos internacionalmente en los que es muy frecuente colaborar con universidades y centros de investigación; sus proveedores de materiales y maquinaria son innovadores y tienen productos de calidad.

En términos generales, la innovación se ve favorecida en países donde las condiciones de contexto disminuyen los riesgos inherentes a la innovación y favorecen estas actividades, como por ejemplo: los bancos ofrecen líneas de financiación especiales para nuevos proyectos innovadores, sin penalizar a los que fracasan, porque de los fracasos se aprende; las leyes de propiedad industrial e intelectual protegen muy bien las invenciones; hay desgravaciones fiscales interesantes para las empresas que hacen I+D; las administraciones ofrecen programas de ayudas para que las empresas o entidades desarrollen proyectos innovadores; las administraciones publican habitualmente concursos de suministro en los que se solicitan servicios o productos innovadores en los que el precio no es determinante y mediante procesos de adjudicación transparentes y justos; las administraciones ofrecen cada día más servicios *online* y simplifican los trámites burocráticos constantemente. También es importante que el sistema educativo, a todos sus niveles, proporcione personas con las competencias requeridas y que en el país haya un clima de confianza y seguridad adecuado.

Algunas ideas para el fomento de la innovación en el sector cultural desde las políticas públicas

Las políticas de fomento de la innovación han ido evolucionando a medida que se ha comprendido mejor la innovación, sus procesos y sus determinantes y, a la vez, se ha abierto el foco de análisis, desde la innovación tecnológica en las empresas industriales a los diversos tipos de innovaciones presentes en todos los sectores de actividad, incluyendo la administración pública.

Hasta los años 80 del siglo pasado, las políticas de fomento de la innovación en realidad se ceñían a apoyar las capacidades científicas y tecnológicas de las empresas y las entidades generadoras de conocimiento mediante las subvenciones y créditos para

proyectos de I+D, la formación de científicos y la dotación de infraestructuras científico-técnicas para subsanar los fallos del mercado. A partir de los años 80 del pasado siglo, coincidiendo con el desarrollo de los modelos interactivos para describir los procesos de innovación y con la aparición del marco conceptual de los sistemas de innovación, las políticas añadieron instrumentos orientados a favorecer las interacciones entre los actores, la difusión de conocimientos entre diferentes sectores y actores y el aprendizaje interactivo, para lo cual a los anteriores, se añadieron instrumentos como la creación de estructuras de interrelación, la puesta en marcha de instrumentos de articulación (proyectos en cooperación entre diferentes tipos de actores) y la creación de infraestructuras de apoyo, como los centros tecnológicos o los parques científicos y tecnológicos. Ya en los inicios del presente siglo, las políticas de innovación se orientan a favorecer la diversificación, el aprendizaje mutuo de los actores y la concertación de instituciones mediante instrumentos tales como el fomento del capital social, los clústeres de innovación (combinación, en un espacio geográfico o sector productivo, de empresas y centros de investigación y de formación para realizar proyectos conjuntos de carácter innovador), apoyo a la creación de empresas, alianzas público-privadas para la innovación y mejora de la gobernanza, todo ello dirigido a aumentar la cultura de la innovación.

Alguno de los instrumentos impulsados por las políticas de los últimos años son de aplicación también en el ámbito cultural, por ejemplo, la política de clúster ha sido utilizada con éxito para promover la innovación en las industrias culturales (Cunningham *et al.*¹⁸; Benneworth y Dauncey¹⁹); sin embargo, otros más tradicionales de las políticas orientadas al aumento de capacidades científico-técnicas, como por ejemplo, la financiación de proyectos de I+D, encajan mal en este sector, porque el riesgo no se encuentra en la etapa de investigación, sino en la etapa de difusión, que no es lo previsto en ese tipo de ayudas.

Diversos autores han reflexionado sobre el tipo de políticas que podrían fomentar específicamente la innovación en el sector de la cultura, señalando las siguientes:

- En primer lugar, el fomento de la innovación debería formar parte de las políticas culturales o propiciarse una coordinación entre las políticas culturales y las de fomento de la innovación, en las que ahora el sector no puede participar por razones estructurales. En particular, en el sector del patrimonio cultural sería muy deseable la coordinación de las políticas científicas y culturales para que los esfuerzos en la generación de nuevo conocimiento sean reconocidos y premiados y para favorecer la interrelación entre los investigadores y las entidades culturales.

¹⁸ CUNNINGHAM, Stuart, *et al.* «An Innovation Agenda for the Creative Industries: Where is the R&D?». *Media International Australia; Incorporating Culture & Policy*, CXII (2004), pp. 174-185.

¹⁹ BENNEWORTH, Paul; y DAUNCEY, Hugh. «Cultural Policy, Creative Clusters and the Complexity of Higher Education: Notes from the Case of Enjmin in Angoulême, France». *International Journal of Cultural Policy*, XXII, 1 (2015), pp. 80-99.

- Políticas para el desarrollo de conocimientos y habilidades (pensamiento crítico, habilidades para resolver problemas y habilidades especializadas), mediante la coordinación de las políticas culturales con las educativas, universitaria y de formación de trabajadores. Valorizar las capacidades de los profesionales de la cultura y su potencial papel en los procesos de innovación de otros sectores.
- Favorecer la movilidad entre profesionales y las interrelaciones entre los diversos subsectores de la cultura y de estos con otros sectores económicos.
- Políticas para la creación de infraestructuras –sobre todo, de información y comunicaciones–, y de un marco institucional adecuado: propiedad industrial e intelectual, fomento de la competencia y la transferencia de conocimientos del sector público al privado y viceversa.
- Políticas para involucrar a los interesados y para promover una cultura creativa: oferta de espacios y actividades que faciliten la interacción creativa entre diversos tipos de profesionales y de ellos con otros profesionales (investigadores, innovadores, emprendedores).
- Política fiscal que favorezca el mecenazgo, primando la innovación.

Conclusiones

La innovación está presente en los diversos ámbitos del patrimonio cultural y a lo largo de su cadena de valor, pero las innovaciones más específicas del sector permanecen ocultas, ya que las encuestas de innovación no contemplan este sector por su estructura (tamaño de las empresas, entidades públicas y privadas, profesionales) y las innovaciones relacionadas con sus contenidos no son identificadas como tales por las citadas encuestas.

En el sector del patrimonio cultural, la innovación depende de la investigación, pero las políticas de fomento de la innovación no se adaptan a las características, y los procesos culturales y las políticas culturales no identifican la innovación como uno de los criterios a tener en cuenta en la concesión de sus ayudas. Si, en general, se acepta que la innovación es un mecanismo que contribuye a que los sectores económicos avancen y mejoren sus productos, procesos y demás actividades propias de su actividad o negocio, se debe realizar un esfuerzo para promoverla en este sector, teniendo en cuenta sus especificidades y aplicando instrumentos adecuados para ello, y, además, tratar de coordinar la política cultural, la de innovación y otras políticas que pueden contribuir a ello, sobre todo, la educativa y la científica.

EL PATRIMONIO MUSICAL DE LA CORONA DE ARAGÓN: CASOS Y RETOS EN LA TRANSFERENCIA DE CONOCIMIENTO Y DIFUSIÓN DESDE LA EDUCACIÓN SUPERIOR

Rosa ISUSI-FAGOAGA
Universitat de València

Introducción

La noción de patrimonio ha ido ampliándose en la cultura y sociedad actuales desde las manifestaciones materiales a las inmateriales desde las últimas décadas del siglo pasado hasta nuestros días. Resulta paradójico, que de forma paralela al desarrollo de las tecnologías digitales se haya producido un resurgir de los procesos de patrimonialización de manifestaciones culturales históricas que, sin duda, las han impulsado más allá de su valor cultural hasta alcanzar un reconocimiento social y ser capaces de generar un valor económico y turístico. En tales circunstancias, los vestigios de las sociedades del pasado deparan una sensación de pertenencia y de seguridad a las sociedades modernas y resultan ser un punto de anclaje en un mundo que se transforma rápidamente. Además, comprender el pasado puede ser de gran ayuda para gestionar problemas del presente y del futuro. Cabe añadir que, en casi todas las sociedades, el patrimonio es un importante factor definitorio de la identidad¹. En este sentido es destacable el auge de las manifestaciones culturales y en especial las musicales reconocidas dentro del patrimonio inmaterial de la Humanidad por la UNESCO², que recogen bienes materiales o inmateriales de Valor Universal Excepcional relacionados, entre otros aspectos con «hechos célebres, grandes figuras e importantes obras artísticas, literarias, científicas o musicales»³.

El patrimonio musical es una de las mayores riquezas culturales de nuestro país junto con el patrimonio de las artes plásticas y visuales. Sin embargo, hasta hace

¹ WIJESURIYA, Gamini; THOMPSON, Jane; y YOUNG, Christopher. *Gestión del patrimonio mundial cultural*. París, Organización de las Naciones para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2014, p. 13.

² Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. <<http://es.unesco.org>> [consulta 01-10-2019].

³ WIJESURIYA, G.; THOMPSON, J.; y YOUNG, C. *Gestión del patrimonio mundial cultural...*, p. 41.

relativamente poco tiempo ni siquiera estaba bien definido ni existía un estudio específico sobre su conjunto y normativa⁴.

En la historia cultural ha sido una constante el estudio del pasado para seguir avanzando en el conocimiento y la nueva creación. Concretamente en música ha sido un fenómeno recurrente fundamentalmente entre los creadores. Sin embargo, fue especialmente durante el s. XIX y especialmente hacia finales del siglo, cuando se fue intensificando la investigación sobre el patrimonio musical con una intención de recuperación y de revalorización, proceso que continuó en la primera mitad del s. XX y que ha ido *in crescendo* hasta nuestros días.

En las últimas décadas del s. XX se han realizado grandes avances en la investigación del patrimonio musical, incluido el de la Corona de Aragón, especialmente desde la implantación de la musicología en las enseñanzas universitarias. Esta investigación se ha ido produciendo de manera individual, sobre compositores o documentos específicos con una escasa visión unitaria y de conjunto del territorio⁵.

A pesar de los esfuerzos e investigaciones realizadas, todavía es mucha la labor que queda por hacer en los archivos y bibliotecas de los territorios que formaron la Corona de Aragón, muchos de ellos todavía por sacar a la luz tanto documentación de interés musical como por despertar y hacer sonar las partituras que permanecen olvidadas y llenas de polvo. A los necesarios trabajos de catalogación, informatización, digitalización e investigación sobre el patrimonio musical en general y en concreto de la Corona de Aragón, habría que añadir los de transferencia y difusión del conocimiento generado, tanto a otros profesionales como a la ciudadanía y al sistema educativo, algo que apenas ha recibido atención y que consideramos también un aspecto fundamental.

La función de la investigación académica y universitaria ha evolucionado mucho a lo largo de las últimas décadas debido a la importancia de la aplicación de las nuevas tecnologías, creadas gracias al avance en el conocimiento científico y también en el trabajo colaborativo para poder acometer investigaciones de mayor calado. En nuestro tiempo, el conocimiento se ha convertido en objeto de inmenso desafíos económicos, políticos y culturales hasta tal punto que en la actualidad vivimos la época de «las sociedades del conocimiento»⁶.

En este sentido la investigación científica sobre el patrimonio musical, incluido el de la Corona de Aragón, no debe quedar al margen de esta evolución y debería incorporar nuevos conocimientos y tecnologías, nuevos tipos de organización, de relaciones entre los diferentes agentes que intervienen en el proceso, así como nuevos contenidos y enfoques

⁴ Véase GEMBERO USTÁRROZ, María. «El patrimonio musical español y su gestión». *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 135-181.

⁵ Resulta una excepción la tesis doctoral de BALLESTER I GIBERT, Jordi. *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500), els cordòfons representats en la pintura sobre taula: catàleg iconogràfic i estudi organològic*. Barcelona, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.

⁶ BINDÉ, Jérôme. *Hacia las sociedades del conocimiento. Informe mundial de la UNESCO*. París, UNESCO, 2005. <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000141908>> [consulta 23-07-2019].

con los cuales avanzar. Por tanto, en el presente trabajo se proponen los objetivos siguientes:

- Hacer hincapié en la necesidad de investigar, transferir el conocimiento, difundir y enseñar el patrimonio musical de la Corona de Aragón (PMCA) desde una perspectiva unitaria y global.
- Mostrar algunos casos de transferencia de conocimiento y difusión social con el PMCA aplicando uno de los modelos que más se ajusta al patrimonio cultural como es el de Bozeman.
- Trazar algunos retos para un mayor conocimiento y difusión social del PMCA, así como una mayor presencia en el sistema educativo.

I. Definiendo el patrimonio musical de la Corona de Aragón

Por analogía con el patrimonio cultural, se podría definir el patrimonio musical de la Corona de Aragón como en conjunto de bienes y manifestaciones musicales materiales e inmateriales producidos por la sociedad durante el período en el que existió la Corona de Aragón, es decir, desde mediados del s. XII (1164) hasta principios del s. XVIII (1707), que contribuye a identificar y diferenciar una cultura y, por ello, debe ser protegido, conservado y difundido.

A lo largo del periodo mencionado estuvieron bajo el mandato del rey de Aragón diversos territorios, además de Aragón, Cataluña desde el s. XII, los reinos de Mallorca y Valencia desde principios del s. XIII, las islas de Sicilia y Cerdeña desde finales de ese siglo, Córcega y Nápoles desde mediados del s. XV, así como los ducados de Atenas (de 1331 a 1388) y Neopatria (entre 1319 y 1390). Con la boda de los Reyes Católicos, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón en 1469 se inició el proceso de convergencia con la Corona de Castilla. No obstante, ambos reinos conservaron en su mayor parte sus instituciones políticas y se mantuvieron las cortes, las leyes, las administraciones públicas y la moneda, aunque unificaron la política exterior, la hacienda real y el ejército. Finalmente, y tras la guerra de sucesión, Felipe V abolió los fueros suprimiendo los privilegios de estos territorios en 1707 con el *Decreto de Nueva Planta* y se fueron asimilando a Castilla⁷.

Los bienes que forman el PMCA y sobre los cuales se investiga son comunes a los del patrimonio musical en general:

- Música manuscrita e impresa escrita sobre todo tipo de soportes: libros y cuadernos de música, tratados musicales, partituras, música en papeles sueltos o partes, fragmentos musicales reutilizados en encuadernaciones de libros.

⁷ Véase BELENGUER CEBRIÀ, Ernest; y GARÍN LLOMBART, Felipe Vicente (eds.). *La Corona de Aragón, siglos XII-XVIII*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2006.

- Documentos escritos sobre música, entre otros: económicos, administrativos, legales, epistolarios, inventarios, prensa, libros.
- Instrumentos musicales y talleres para su construcción y reparación.
- Iconografía musical en pintura, escultura, grabados, artes decorativas.
- Recintos para audición/producción de música, entre otros: teatros, auditorios y salas de concierto, iglesias, campanarios, sillerías de coro.

II. La Educación Superior y la transferencia e intercambio de conocimiento

Las universidades constituyen los principales centros donde se genera el conocimiento a través de la investigación. Sin embargo, además de la investigación, las universidades tienen otras misiones fundamentales como la docencia y la transferencia del conocimiento y difusión social. Esta última es la considerada «tercera misión» de las universidades. En los enfoques actuales, el conocimiento científico generado ha de aplicarse y tener una utilidad social, particularmente en el caso de la investigación financiada por el Estado u otras administraciones públicas a través de proyectos de investigación.

En este sentido, la transferencia del conocimiento sería el conjunto de actividades universitarias relacionadas con la generación de conocimiento y capacidades en colaboración con organizaciones y agentes no-académicos, así como con el uso, aplicación y explotación del conocimiento y otras capacidades existentes en la universidad, fuera del entorno académico.

Existe una larga y fluida relación entre transferencia del conocimiento científico entre las universidades y las empresas que han generado gran impacto en el desarrollo económico. Sin embargo, son escasas las investigaciones sobre la transferencia del conocimiento desde el ámbito de las Humanidades a la sociedad⁸.

Ha habido una evolución del concepto de transferencia, especialmente desde la década de los años 80 del siglo pasado, y existen alrededor de veinte términos para referirse a la relación ciencia-sociedad. Por ejemplo: transferencia de tecnología, comercialización de tecnología, transferencia de conocimiento, relaciones ciencia-industria (o universidad-empresa), relaciones universidad-entorno socioeconómico e intercambio y transferencia de conocimiento con los agentes sociales (ITC). Este último término es el que se está utilizando en los últimos tiempos debido a que el proceso de transferencia no es unívoco, sino que en ese proceso ambos agentes interaccionan y se produce un intercambio también de conocimiento que, a su vez, influye posteriormente en el proceso de transferencia. Todas las áreas de conocimiento tienen la posibilidad de intercambiar y transferir conocimiento, aunque los actores y mecanismos para ello sean

⁸ CASTRO-MARTÍNEZ, Elena, *et al.* «La Transferencia de Conocimiento desde las Humanidades: Posibilidades y características». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 732 (2008), pp. 619-633.

diferentes⁹. Por ejemplo, en musicología cuando se realizan transcripciones o ediciones musicales con repertorio de épocas pasadas, los musicólogos preparan las ediciones y, a su vez, los intérpretes pueden contribuir con su conocimiento práctico en algunos aspectos que los musicólogos posteriormente tengan en cuenta en sus ediciones. También, por ejemplo, cuando los musicólogos trabajan conjuntamente con otros profesionales, como los conservadores de papel que restauran la documentación musical¹⁰. Es por ello que en el trabajo colaborativo e interdisciplinar se produce un intercambio de conocimiento que a su vez contribuye a generar un nuevo conocimiento. Por ello, son cada vez son más necesarios los equipos de trabajo multidisciplinares.

Se debe distinguir entre los términos transferir y transmitir. Transferir es ceder o facilitar el uso, aplicación y explotación del conocimiento a otra persona, mientras que transmitir es hacer llegar a alguien mensajes o información. Transmitir implica adaptar el mensaje al receptor –hacerlo comprensible– y difundirlo (comunicación: formas, medios). En cambio, transferir implica esforzarse para que el destinatario pueda usar el conocimiento, incorporarlo en su desempeño profesional, y conlleva:

- Adaptar los conocimientos a las demandas del usuario y casi siempre implica interacción con él (intercambio de conocimiento).
- Gestionar las transacciones para que el conocimiento sea efectivamente utilizado (condiciones de colaboración).

Acercas de estos procesos de intercambio, transferencia y difusión social, sobre los que apenas se ha reflexionado en el ámbito de la musicología, existen varios modelos en otras disciplinas, fundamentalmente vinculadas al sector tecnológico y empresarial. No obstante, alguno de estos modelos se considera que podría aplicarse a las disciplinas humanísticas y de ciencias sociales para comenzar a ampliar la perspectiva y alcance de las investigaciones musicológicas. Es el caso del que Barry Bozeman propuso para analizar los procesos de transferencia de conocimiento, identificando las cinco dimensiones que determinan la eficacia de estos procesos¹¹:

- a) El agente de la transferencia: donde, si bien es cierto que el protagonista de los procesos es el investigador o grupo de investigación involucrado, no es menos importante su entidad, que establece políticas favorecedoras, cauces para poder llevar a cabo estos procesos y servicios de apoyo.

⁹ OLMOS-PEÑUELA, Julia; BENNEWORTH, Paul; y CASTRO-MARTÍNEZ, Elena. «Are ‘STEM from Mars and SSH from Venus’? Challenging disciplinary stereotypes of research’s social value». *Sciences and Public Policy*, XLI, 3 (2014), pp. 384-400.

¹⁰ FERRANDO CUSÍ, Marisa e ISUSI-FAGOAGA, Rosa. «The conservation of a remarkable choir book from the Royal College Seminary of Corpus Christi in Valencia (Spain)». *Care and conservation of manuscripts 15*. M. J. Driscoll (ed.). Copenhagen, University of Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2016, pp. 365-382.

¹¹ BOZEMAN, Barry. «Technology Transfer and Public Policy: A Review of Research and Theory». *Research Policy*, XXIX, 4-5 (2000), pp. 627-655.

- b) Los medios de transferencia, que son los vehículos, formales o informales, mediante los cuales se realiza el proceso.
- c) El objeto, es decir, el contenido y la forma de lo que se transfiere. Es usual pensar exclusivamente en resultados de investigaciones específicas, cuando no en patentes, registro de variedades o programas de ordenador, bases de datos, como único objeto de transferencia. Es frecuente que los centros de investigación posean técnicas instrumentales de investigación altamente especializadas o inaccesibles para los actores sociales, desde los que se ofrecen servicios analíticos, y también que posean patrimonio histórico o cultural (mapas, manuscritos, fotografías, repertorios musicales, instrumentos...) que puede ser consultado o utilizado.
- d) El destinatario de la transferencia, esto es, la organización, institución o individuo que recibe el objeto.
- e) El entorno de la demanda, es decir, los factores (de mercado y no de mercado) relacionados con la necesidad del objeto transferido.

Finalmente, Bozeman presenta cinco posibles criterios para valorar la efectividad de la transferencia, de alcance diverso: que el receptor haya recibido el conocimiento; que haya tenido impacto en el mercado o en la sociedad; que haya dado lugar a un desarrollo económico, social o cultural; que posteriormente se haya obtenido financiación adicional debido al proceso; que haya habido impacto sobre el capital humano científico y técnico. Con posterioridad, a los anteriores criterios de efectividad se añadió uno nuevo: el aumento del valor público, es decir, si el proceso mejoró el bien colectivo y los valores amplios y socialmente compartidos¹².

El gran objetivo de la transferencia de conocimiento en el ámbito de la musicología es que los conocimientos generados por los investigadores lleguen a quien los pueda utilizar para mejorar su desempeño profesional, así como contribuir al avance de la disciplina y del saber.

III. Casos en la transferencia e intercambio del conocimiento con el PMCA

¿Qué están haciendo los investigadores y docentes respecto a la transferencia e intercambio de conocimiento con el PMCA? En algunos casos algo, sin ser conscientes de hacerlo. En otros muchos, existe poca implicación en procesos de transferencia e intercambio de conocimiento con posibilidad de incremento. En el mejor de los casos, probablemente mucho, según el elevado número de solicitudes del sexenio de transferencia de conocimiento (casi diecisiete mil) convocado a finales del año 2018.

¹² BOZEMAN, Barry; RIMES, Heather; y YOUTIE, Jan. «The Evolving State-of-the-Art in Technology Transfer Research: Revisiting the Contingent Effectiveness Model». *Research Policy*, 44 (2015), pp. 34-49.

Todavía no es posible una valoración debido a que no se han resuelto las solicitudes y apenas existen investigaciones al respecto. No obstante, y siguiendo la clasificación del modelo de B. Bozeman, se pueden comenzar a trazar algunas líneas estructurales para desarrollar estos aspectos en la disciplina musicológica.

Agentes

Los agentes de la transferencia son los investigadores que estudian el patrimonio musical, en gran medida profesionalmente en activo en las universidades y una minoría investigación sin ningún tipo de vinculación profesional o institucional de forma independiente. Estos investigadores están formados en las universidades y/o conservatorios superiores de música. Los investigadores trabajan de forma individual o en grupos de investigación en los últimos tiempos.

No se tiene conocimiento de que exista un grupo de investigación centrado en el estudio del PMCA en su conjunto, sí en diversos aspectos dentro de su período cronológico.

Destinatarios

Los principales destinatarios del conocimiento generado por los investigadores del patrimonio musical son otros profesionales de la investigación y/o docencia musicológica en:

- Instituciones públicas y privadas de Educación Superior y Centros de investigación: Universidades, Conservatorios y CSIC.
- Instituciones públicas de gobierno central y/o autonómico. Por ejemplo, Institut Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana y la Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de Valencia. En estas instituciones no existen plazas de investigadores ni proyectos de investigación. En cambio, sí existe en ambas un servicio de publicaciones y unas ayudas para la grabación discográfica convocadas por el Institut Valencià de Cultura a través de la sección de música y cultura popular valenciana. El Institut de Musicologia Josep Ricart i Matas constituido dentro de la Universitat Autònoma de Barcelona cuenta con recursos humanos a su vez para generar conocimiento.
- Asociaciones profesionales de musicólogos, como pueden ser la Sociedad Española de Musicología (SEdeM) que cuenta con aproximadamente ochocientos socios/as, la Asociación Valenciana de Musicología (AVAMUS) formada por unos sesenta miembros o la Sociedad Catalana de Musicología, filial de l'Institut d'Estudis Catalans.

- Administraciones públicas con responsabilidad en la gestión del patrimonio cultural, instituciones públicas y privadas, fundaciones, asociaciones culturales y en última instancia la sociedad en su conjunto.

Medios

¿Y cómo es posible hacer llegar el conocimiento que surge la investigación a todos estos variados actores o agentes? Los vehículos formales e informales mediante los cuales se produce esa transferencia e intercambio pueden ser directos, es decir, cuando hay interacción entre investigadores y usuarios del conocimiento o indirectos, como es el caso de los diversos tipos de documentos publicados y difundidos.

Congresos y encuentros científicos

Los medios de la transferencia son directos, en el caso de la celebración de seminarios y congresos científicos que permiten la transferencia de conocimiento a otros colegas investigadores. En este sentido y dentro del ámbito de la Corona de Aragón se vienen celebrando congresos sobre este periodo de la historia de la cultura desde hace poco más de un siglo con interrupciones. Se han realizado diecinueve ediciones en las cuales se han reunido investigadores de diversas áreas de la rama de las Humanidades como historiadores, historiadores del arte, filósofos, antropólogos, arqueólogos, filólogos y musicólogos¹³. Sin embargo, no ha sido hasta marzo de 2019 cuando ha tenido lugar el primer congreso internacional monográfico sobre el patrimonio musical en la Corona de Aragón¹⁴. Evidentemente, las investigaciones sobre el patrimonio musical de la Corona de Aragón también se transfieren en congresos de musicología de carácter general, como los que celebra la SEdeM cada cuatro años, los que se vienen celebrando recientemente dentro del seno de la SEdeM a cargo de sus comisiones de trabajo y los que organizan las universidades sobre diversos aspectos del patrimonio musical.

Publicaciones científicas

En el ámbito de la musicología, los medios de transferencia son fundamentalmente indirectos, es decir, a través de documentos como informes y publicaciones resultado de estudios monográficos, tesis doctorales, diccionarios, artículos en revistas sobre diversos aspectos, compositores o repertorios. Han sido muchas en este sentido las publicaciones y no es objeto de este trabajo presentar una relación

¹³ Congresos de Historia de la Corona de Aragón. <<http://www.ub.edu/cca/presentcs.htm>> [consulta 23-07-2019].

¹⁴ Congreso Internacional El patrimonio musical de la Corona de Aragón (1418-1707). <<https://www.culturalcomes.net/es/congreso-maca/presentacion-maca>> [consulta 23-07-2019].

exhaustiva. Sin embargo, a modo de ejemplo destacamos algunas publicaciones de carácter pionero y con pretensión de globalidad que constituyen obras de referencia.

En el caso del patrimonio musical de la Corona de Aragón focalizado en Valencia los primeros intentos de mostrar una visión global sobre el patrimonio musical valenciano se remontan a finales del s. XIX y primeros años del XX, y estuvieron a cargo de dos personalidades con diferente bagaje cultural y posición social. La primera de ellas fue *La música en Valencia: apuntes históricos* del compositor y profesor Francisco Javier Blasco publicada en 1896 y resulta especialmente interesante en lo referente a la música de sus contemporáneos¹⁵. La segunda, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, la escribió el polifacético abogado, político y erudito barón de Alcahalí, José Ruiz de Lihory en 1903 en forma de diccionario alfabético por autores con interesantes aportaciones personales¹⁶. Este último libro ha seguido funcionando como referencia durante más de un siglo hasta hace poco más de una década cuando se publicó el *Diccionario de la música valenciana* en dos volúmenes en 2006 dirigido por Emilio Casares¹⁷. Las dos primeras aproximaciones al estudio del patrimonio musical valenciano en su conjunto se elaboraron durante los años del periodo conocido en Valencia y Cataluña como la *Renaixença*, una época en la que los investigadores de todos los ámbitos volvieron su foco de interés a las culturas autóctonas y a la revalorización de la lengua propia.

Posteriormente han visto la luz otras visiones, como la *Historia de la música valenciana* de José Climent (1989), un breve compendio; la *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, una obra coral a cargo de varios investigadores y dirigida por Gonzalo Bádenes (1992) y la *Historia de la música catalana, valenciana i balear* dirigida por Xosé Aviñoa, publicada en 13 volúmenes desde 1999 a 2007 con una colección de grabaciones discográficas¹⁸. Esta última es la que más se aproxima a la visión de conjunto del patrimonio musical de la Corona de Aragón.

Cabe destacar por su carácter pionero el estudio de Vicente Ripollés Pérez en el que comparaba los villancicos religiosos compuestos en Valencia en el s. XVIII con las cantatas alemanas de los prestigiosos maestros germánicos¹⁹.

Varias instituciones públicas han contribuido a la publicación de investigaciones sobre diversos aspectos, compositores o géneros relacionados con patrimonio musical de

¹⁵ BLASCO, Francisco Javier. *La música en Valencia: apuntes históricos*. Alicante, Imprenta de Sirvent y Sánchez, 1896.

¹⁶ RUIZ DE LIHORY, José. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Librerías París Valencia, 1987 (1ª ed. Valencia, Tip. Domenech, 1903).

¹⁷ *Diccionario de la música valenciana*. Emilio Casares (dir.). 2 vols. Madrid, Iberautor Promociones Culturales, vol. 2, p. 380.

¹⁸ CLIMENT, José. *Historia de la música valenciana*. Valencia, Rivera Mota, 1989; BÁDENES, Gonzalo (dir.). *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia, Prensa Valenciana, 1992; AVIÑO A, Xosé (ed.). *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. 13 vols. Barcelona, Ed. 62, 1999-2007.

¹⁹ RIPOLLÉS, Vincenç [Vicent]. *El villancico y la cantata del segle XVIII a València*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1935.

la Corona de Aragón dentro de sus colecciones, por ejemplo, el actual Institut Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana en la sección de música y cultura popular valenciana a través de las dos series de su colección Biblioteca musical valenciana o la Institución Alfons el Magnànim de la Diputación de Valencia a través de varias colecciones sobre música. Casi todas estas publicaciones han sido el resultado de tesis doctorales y están destinadas tanto a los profesionales de la investigación musicológica como a un público no especialista.

Además de estas publicaciones en formato monografía, cabe señalar la existencia de medios de transferencia de conocimiento a otros profesionales de la investigación musicológica a través de publicaciones periódicas. En el ámbito español se encuentran revistas con una larga y sólida trayectoria, como *Anuario Musical* editada por la Institució Milà i Fontanals del CSIC en Barcelona, la *Revista de Musicología* editada por la Sociedad Española de Musicología, y *Cuadernos de música iberoamericana* editada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales y la Universidad Complutense de Madrid, que publica artículos de investigación originales sobre música española e hispanoamericana. Existen también otras revistas como *Nasarre. Revista aragonesa de musicología* que últimamente atraviesa un período de periodicidad irregular y otras con una menor tradición, como *Quadrivium* editada por la Asociación Valenciana de Musicología, la *Revista de la Societat Catalana de Musicologia* o la recién creada *Cuadernos de Investigación Musical* editada por la Universidad de Castilla La Mancha a través del Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC.

Ediciones musicales

Los investigadores también transfieren conocimiento mediante la transcripción y/o ediciones de música, como la presentación en formato partitura de música originalmente escrita en partes sueltas y la transcripción a notación moderna. En tiempos recientes las ediciones van acompañadas de un estudio introductorio con los criterios de edición, selección, y una investigación sobre el perfil biográfico y profesional del compositor y/o analítico de las obras y textos.

A modo de ejemplo de ediciones musicales con repertorio del patrimonio musical de la Corona de Aragón, se han seleccionado dos casos paradigmáticos. Por una parte, una de las primeras ediciones que impulsó la recuperación e interpretación de la música del que se ha convertido en compositor emblemático de la música valenciana histórica, se trata de Juan Bautista Comes a cargo del presbítero Juan Bautista Guzmán²⁰. Por otra,

²⁰ GUZMÁN, Juan Bautista. Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII Juan Bautista Comes, escogidas, puestas en partitura e ilustradas por D. Juan Bautista Guzmán, presbítero y maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Valencia. 2 vols. Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1888.

las realizadas sobre el *Cancionero de Uppsala*, conocido así al localizarlo el musicólogo Rafael Mitjana a comienzos del s. XX en la biblioteca universitaria de la mencionada ciudad sueca. Este cancionero impreso en Venecia en 1556 recoge un repertorio de cincuenta y cuatro villancicos de dos a cinco voces con textos en castellano, catalán y portugués²¹. El filólogo Romeu Figueras lo atribuyó a la corte de Fernando de Aragón, duque de Calabria, establecida en Valencia entre 1488 y 1550 y propuso a mediados del s. XX que se le denominara Cancionero del Duque de Calabria²². Esta denominación que se ha transmitido a la actualidad hasta que se ha puesto en cuestión en fechas recientes²³. Probablemente este cancionero es la obra sobre la cual se han realizado una mayor cantidad de ediciones de textos, música y grabaciones discográficas de todo el patrimonio musical de la Corona de Aragón²⁴.

Existen algunos de los proyectos editoriales institucionales que ofrecen a investigadores e intérpretes repertorio del patrimonio musical de la Corona de Aragón, como son, por una parte, el focalizado en Cataluña, como el de *Mestres Catalans Antics. Quaderns dels Fons Musicals de Catalunya* (Amalgama edicions) y, por otra, el centrado en el territorio valenciano a través de la colección partituras y música de tecla valenciana de la Institución Alfons el Magnànim. La primera colección mencionada, está vinculada a los resultados del proyecto de investigación Inventario de los Fondos Musicales de Cataluña (IFMuC) de la Universitat Autònoma de Barcelona y ya se han publicado diez volúmenes. Este proyecto pretende recuperar la memoria histórica del patrimonio musical documental de Cataluña, un patrimonio que, en pleno siglo XXI, permanece en gran parte desatendido, olvidado e ignorado en los repositorios documentales de diferentes archivos locales.

Bases de datos

Otro de los medios a través de los cuales se produce transferencia de conocimiento son las bases de datos que pueden contener la catalogación y/o inventario de fuentes

²¹ MITJANA, Rafael. «Una visita bibliográfica a la Sección de Música de la Real Biblioteca Universitaria de Uppsala». *La Bibliofilia*, 11 (1909–1910), pp. 1-23.

²² ROMEU FIGUERAS, Josep. «Mateo Flecha el Viejo, la corte literario-musical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala». *Anuario Musical*, 13 (1958), pp. 25-101.

²³ ROS-FÁBREGAS, Emilio. «Cómo leer, cantar o grabar el Cancionero de Uppsala (1556): ¿De principio a fin?». *Revista de Musicología*, XXXV, 2 (2012), pp. 43-68.

²⁴ MITJANA, Rafael. *Cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo XVI. El Cancionero de Uppsala*. Uppsala, Akademiska Bokförlaget, 1909; BAL Y GAY, Jesús. *Cancionero de Uppsala*. Introducción notas y comentarios de Rafael Mitjana. Transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay. Con un estudio sobre el ‘villancico polifónico’ de Isapel Pope. México, El Colegio de México, 1944; QUEROL ROSSO, Leopoldo. *Cancionero de Uppsala*. Transcripción de Rafael Mitjana. Estudio introductorio sobre la poesía y técnica musical. Madrid, Instituto de España, 1980; RIOSALIDO, Jesús. *El Cancionero de Uppsala. Reproducción facsímil y ensayo*. Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983; ESCALAS, Romà. *Cançoners del Duc de Calabria. Setze exercicis sobre els vuit tons*. Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, 1993; BLANCAFORT, Alberto. *Cancionero de Upsala: 12 dúos*. Villaviciosa de Odón, Madrid, Real Musical, 1997; BORNSTEIN, Andrea. *Villancicos de diversos autores a dos voces y ocho tonos de canto de organo*. Bologna, Ut Orpheus, 1998; y GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *Cancionero de Uppsala*. 2 vols. (Edición y Facsímil). Valencia, Generalitat Valenciana, 2003.

documentales con música realizadas mediante la utilización de recursos tecnológicos digitales o fuentes bibliográficas. Existen algunas bases de datos con el catálogo de fuentes documentales con música que se han realizado por musicólogos y/o por equipos interdisciplinares. Varias de estas bases de datos están en proceso de elaboración. Actualmente estas bases de datos se encuentran a disposición de otros investigadores a través de Internet y alojadas en las páginas de diferentes instituciones públicas, bien universidades, institutos de investigación o bibliotecas autonómicas.

Cabe destacar la base de datos con el *Inventari dels Fons Musicals a Catalunya* (IFMuC) dirigida por Josep M.^a Gregori i Cifré y realizada en colaboración a los estudiantes de la Universitat Autònoma de Barcelona. Estos inventarios han sido publicados en papel formato libro además de estar disponibles en Internet²⁵ y la base de datos sobre *Iconografia Musical a Catalunya* (IcMuC) dirigida por Jordi Ballester i Gibert también en la misma universidad²⁶ e inspirada en el repertorio iconográfico internacional *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RIdIM).

Además, se desarrolla una base de datos *Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC: catálogo de libros de música polifónica española y del nuevo mundo en contexto* desde la Institució Milà i Fontanals del Consejo Superior de Investigaciones Científicas dirigido por Emilio Ros-Fábregas y María Gembero-Ustárroz. Esta biblioteca digital se inició como parte del proyecto I+D *Libros de polifonía hispana (1450-1650): catálogo sistemático y contexto histórico-cultural* (HAR2012-33604) del Ministerio de Economía y Competitividad, 2013-2016). Actualmente BHP forma parte de los objetivos de un nuevo proyecto I+D *Polifonía Hispana y Música de Tradición Oral en la Era de las Humanidades Digitales* (HAR2016-75371-P), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, 2017-2020)²⁷.

Cabe mencionar también la base de datos con abundante patrimonio musical del periodo de la Corona de Aragón localizada en la página web de Biblioteca Valenciana dentro del catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico valenciano, en la opción música y a su vez en la institución Real Colegio de Corpus Christi de Valencia. La base de datos con las fichas catalográficas de los fondos musicales del Real Colegio fue realizada por un equipo interdisciplinar de musicólogos y documentalistas, siguiendo la estructura para registro de datos bibliográficos MARC 21 (*Machine Readable Cataloging*) mediante el soporte informático de Biblioteca Valenciana en el programa *Absys* y con la financiación de Generalitat Valenciana²⁸. Es posible consultar la base de datos a través de la web de Biblioteca Valenciana, seleccionando el catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico y

²⁵ IFMuC. Inventari dels Fons Musicals de Catalunya. <<http://ifmuc.uab.cat>> [consulta 01-10-2019].

²⁶ IcMuC. Iconografia Musical a Catalunya. <<https://icmuc.uab.cat>> [consulta 03-10-2019].

²⁷ Books of Hispanic Polyphony IMF-CSIC: A Catalog of Books of Spanish and New World Polyphonic Music in Context. <<https://hispanicpolyphony.eu/>> [consulta 03-10-2019].

²⁸ Este equipo estuvo dirigido y coordinado por las musicólogas Greta Olson y Rosa Isusi Fagoaga, respectivamente. Además, estuvo integrado de forma sucesiva por los documentalistas Verónica Forment Conde, Vicente Castellano, Clara Costa y Álida Reig.

dentro de este la opción de música y a su vez dentro de esta última opción, la institución Real Colegio de Corpus Christi. El trabajo realizado hasta el momento asciende a 5628 fichas catalográficas que ofrecen la casi totalidad de los fondos bibliográficos musicales del Real Colegio²⁹.

Algunas de las novedades que ofrece a la comunidad científica esta catalogación es la aplicación del principio de procedencia combinado con el respeto a la organización histórica que presentaba el archivo que ha dado como resultado una estructura administrativa en las series: Capilla de Música (CM), Biblioteca de Música (BM), Legados, Fondo Gráfico (FG), Grabaciones Sonoras (GS) y Material Audiovisual (MA). Estas tres últimas series y parte de los legados quedan por catalogar en la base de datos. Durante el trabajo para la elaboración de las fichas para la base de datos se han incorporado al inventario anterior treinta y siete libros de coro, se han incorporado diecinueve libros a la subserie de polifonía, lo que hace un total de cuarenta y ocho y se han catalogado las monografías y demás libros con música, materiales gráficos y audiovisuales que forman la biblioteca de música³⁰.

De este gran e interesante archivo y biblioteca musical la documentación relacionada con la Corona de Aragón se localiza fundamentalmente en la serie de Capilla de Música, que a su vez está dividida en: libros de Coro (CM-LC), libros de polifonía (CM-LP), libros manuscritos (CM-1...), partes por autores alfabético (CM-A...), partes por temas números romanos (CM-I...) y partes anónimas (CM-An).

En el caso de la documentación impresa dentro del ámbito cronológico de la Corona de Aragón se ofrece la información de la ficha catalográfica que describe el impreso musical más antiguo que se conserva en el Real Colegio de Corpus Christi, un Pasionario impreso en Zaragoza en 1510, uno de los más interesantes que se conservan en el Real Colegio³¹.

[Passionarius... Passio quattuor evangelistarum, quaterna cantus pulchra modulatione notatum...] [música impresa]. – C[a]lesaraugustana [Zaragoza]: Georgii Coci, germanice nationis, 1510. Signatura: VAcP-Mus/CM-53. Signatura antigua SJR V-41. [139, 7] p.; 38 cm. Texto en latín. Notas: Canto llano en tetragrama; Escrito en claves de Do y Fa; Presenta anotaciones manuscritas en tinta negra y las últimas 7 pág. son manuscritas y contienen: "[Passio secundum Marcum]: a 3: Altus. Feria 3^a". Se trata de intersecciones

²⁹ *Guía de recursos de la Biblioteca Valenciana. Patrimoni Musical Valencià*. Valencia, Biblioteca Valenciana, 2017, p. 6. <http://bv.gva.es/documents/167016322/167019242/guiamus_spi.pdf/3ff5b0ec-bd84-47f5-93c8-4b0e48a72598> [consulta 03-10-2019].

³⁰ ISUSI-FAGOAGA, Rosa; y OLSON, Greta. «Hacia un catálogo colectivo del patrimonio musical valenciano: el Real Colegio Seminario de Corpus Christi como primer paso». *Boletín DM (Asociación Española de Documentación Musical)*, 11 (2007), pp. 92-97; OLSON, Greta; e ISUSI-FAGOAGA, Rosa. «The Music Archive and Library at the Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Valencia)». *Fontes Artis Musicae*, LV, 3 (2008), pp. 512-518; ISUSI-FAGOAGA, Rosa. «La Música del Real Colegio Seminario de Corpus Christi (Patriarca): Primera visión global a la luz de su catalogación informática». *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Anuario*. Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2014, pp. 43-56.

³¹ Véase ISUSI-FAGOAGA, Rosa. «El legado de Vicente Ripollés Pérez (1867-1943) en el Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: visión global y transferencia». *Anuario Musical*, 74 (2019), pp. 53-69.

polifónicas añadidas en el S. XVII escritas en pentagrama en notación mensural. Después de obra manuscrita existen 7 pág. con pentagrama en blanco.

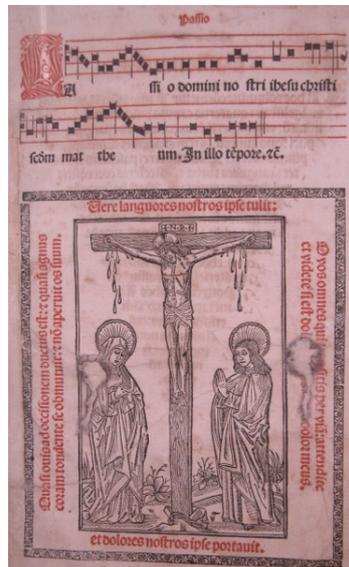


FIGURA 1. [Passionarius...] C[esaraugustana [Zaragoza]: Georgii Coci, 1510, p. 1. Signatura: VAcP-Mus/CM-53, p. 1.

IV. Difusión social del conocimiento

La difusión social del conocimiento y la transferencia de conocimiento son dos aspectos que cada vez están más reconocidos y a los que ha de atender el sistema universitario de la Educación Superior. El resultado de las investigaciones y la transferencia debe llegar a la ciudadanía para que realmente las sociedades avancen.

En la difusión social del patrimonio musical en general y de la Corona de Aragón en particular, se realiza fundamentalmente a través de conciertos, grabaciones discográficas, ciclos de conferencias y mediante la docencia en los distintos niveles del sistema educativo.

Conciertos

Los conciertos son probablemente la forma más accesible, directa y a la vez efímera de disfrutar de la música y la que más público, especialista o no, congrega. Resulta probablemente el canal más poderoso para la difusión social de la música. Para la realización de conciertos es necesario tanto el interés de los propios intérpretes como la colaboración de instituciones que promuevan y financien los conciertos.

Sería innumerable, y no es la pretensión de este trabajo, la relación de conciertos con repertorio musical compuesto por músicos del ámbito geográfico y cronológico de la Corona de Aragón hasta nuestros días. Tan solo se señala que en la actualidad no existe ningún festival ni ciclo de conciertos circunscrito específicamente al ámbito de la Corona de Aragón.

Grabaciones discográficas

Las grabaciones discográficas son uno de los medios a través de los cuales escuchar la música en cualquier momento, es por ello que en nuestra sociedad actual es el medio más habitual de escuchar música. Las grabaciones permiten detener en cierta medida o registrar en un momento dado la interpretación musical de un repertorio, algo que se considera positivo a pesar de que transforma el contexto en el que se escucha la música.

Entre los grupos de intérpretes que han grabado repertorio musical de la Corona de Aragón y que han evolucionado con una sólida trayectoria, se destacan los dirigidos por Jordi Savall –*Capella Reial de Catalunya* y *Hespèrion XX*–, *Capella de Ministrers* por Carles Magraner y *Harmonia del Parnàs* por Marian Rosa Montagut.

Ciclos de conferencias

Las conferencias son uno de los medios a través de los cuales se puede transmitir adaptando el conocimiento a un público en general interesado en el patrimonio musical. Concretamente no tenemos noticia que exista un ciclo de conferencias circunscritas al ámbito de la Corona de Aragón, si bien es cierto que se han realizado conferencias puntuales sobre algunos aspectos relacionados. Por ejemplo, durante el Festival Internacional de música antigua *Música, Història i Art* de Valencia, organizado por la Asociación Cultural Comes y que en 2019 ha cumplido su XX edición.

Docencia en el sistema educativo

El sistema educativo en sus diferentes niveles es un extenso foro de difusión social del patrimonio musical en general. Sin embargo, apenas existen materiales educativos dentro del ámbito tanto hispánico como de la Corona de Aragón, y los que existen se circunscriben únicamente a algún compositor determinado o algún aspecto concreto, como, por citar un ejemplo, el caso de los trovadores y troveros. Únicamente los estudiantes en las especialidades de musicología de los Conservatorios Superiores y los de Grado o Máster en Historia y Ciencias de la Música de algunas universidades

españolas reciben una formación en patrimonio musical que, por lo general, no ofrece una visión global sobre la Corona de Aragón.

Los estudiantes dentro del sistema educativo constituyen un amplísimo público potencial y conseguir que el conocimiento generado por los investigadores llegue a este gran público constituye todo un reto.

V. Retos en el intercambio y transferencia de conocimiento y difusión social

¿Qué se podría hacer para incrementar el ITC y la difusión social sobre el patrimonio musical de la Corona de Aragón? En primer lugar, los investigadores y docentes deben tomar conciencia tanto del significado como de la necesidad de estos aspectos en la sociedad actual. Posteriormente, deben reflexionar para tratar de aplicar los conocimientos se generan y comunicarlos tanto a otros profesionales del área como a la ciudadanía. Para ello conviene inspirarse en uso social del conocimiento a la vez que contactar con usuarios potenciales del mismo. Para ello los procesos de intercambio y transferencia, así como los de difusión social han de planificarse y ejecutarse en la realidad. En otras palabras, se sugieren los siguientes pasos:

- Identificar los resultados de la investigación de potencial interés social y sus posibles usos.
- Tomar conciencia de los profesionales interesados, incluidos intermediarios (individuos, organismos, redes) para intercambiar y transferir los resultados a usuarios finales.
- Contactar con los usuarios finales (profesionales, sistema educativo, sociedad).
- Utilizar mecanismos de difusión social de los resultados de la investigación (medios de comunicación, webs, boletines, informes, otros soportes y materiales).
- Seguir el efecto y utilización de los resultados de la investigación en la sociedad.

Además, sería necesario incrementar la presencia del repertorio del ámbito de la Corona de Aragón tanto en los conciertos como en las grabaciones discográficas. Sería interesante establecer una periodicidad regular y consolidar tanto congresos como ciclos de conferencias centrados en el patrimonio musical de la Corona de Aragón.

La elaboración de monografías con visiones globales sería una prioridad ya que el conocimiento se encuentra bastante fragmentado. Esto resulta imprescindible para poder transmitirlo a través del sistema educativo. En este sentido es muy necesaria también la elaboración de materiales didácticos, tanto para Educación Secundaria como Primaria, algo que abre nuevas y amplias perspectivas sobre las que trabajar.

VI. Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas se ha hecho hincapié en la necesidad de tomar conciencia de la importancia del patrimonio musical en general, y del de la Corona de Aragón en particular, para considerarlo como una de las manifestaciones más relevantes del patrimonio cultural y que contribuye a conformar un proceso de identidad en nuestra sociedad.

Respecto a la investigación, se han realizado muchos avances en las últimas décadas. Sin embargo, todavía faltan visiones de conjunto actualizadas del patrimonio musical de la Corona de Aragón.

Se ha justificado la necesidad de seguir los modelos de innovación, intercambio y transferencia de conocimiento de las ramas de Humanidades y de Ciencias Sociales, que a su vez han seguido los modelos que se iniciaron en el ámbito tecnológico y empresarial.

Casi todas las mencionadas historias de la música –a excepción de la primera de Blasco– han gozado de cierta difusión gracias a su publicación bien en edición facsímil –como la de Ruiz de Lihory– junto a la prensa –como la de Bádenes– o a cargo de organismos públicos –como el de Casares–. El resto de investigaciones consideramos ha quedado dentro del ámbito académico y ha tenido escasa difusión entre la sociedad. Es por ello que consideramos lo que se conoce hoy día como transferencia del conocimiento una asignatura pendiente.

Se considera imprescindible comenzar a difundir socialmente el patrimonio musical de la Corona de Aragón en los diferentes niveles educativos, como Primaria, Secundaria y Superior. Para ello es necesaria tanto la transferencia de conocimiento a los profesionales de la docencia elaborando materiales adecuados como un intercambio con ellos para elaborar materiales didácticos adaptados a cada alumnado.

Sería conveniente, además, una mayor difusión del patrimonio musical de la Corona de Aragón a través de conciertos tanto para el público especializado como en general, y también conciertos didácticos para escolares y/o familias. También más encuentros académicos para investigadores y, además, ciclos de conferencias que se dirijan a la sociedad en general.

El patrimonio musical podría seguir el camino de las artes visuales y convertirse en un factor de desarrollo cultural y económico y en este sentido el patrimonio musical de la Corona de Aragón resulta muy atractivo porque representa una época de esplendor para la cultura y música autóctonas. Para ello es necesaria una mayor transferencia del conocimiento y colaboración entre musicólogos, intérpretes, programadores de conciertos y responsables de políticas culturales. Por tanto, se considera necesario un proceso de reflexión para profundizar en la utilidad real, efectividad y alcance de las investigaciones sobre el patrimonio musical de la Corona de Aragón, así como para la planificación e

incorporación de los procesos de intercambio y transferencia de conocimiento al estudio y su difusión.

Con la incorporación de los procesos de intercambio y transferencia de conocimiento se incrementan las funciones y tareas de los profesionales de la investigación en Educación Superior. Además, se incorpora la transmisión a la transferencia de conocimiento al incorporar la difusión social en el reciente baremo del sexenio de transferencia de conocimiento.

Como prospectiva o proyecto de futuro se sugiere la consolidación de encuentros académicos y la creación de una base de datos o web que reúna los materiales disponibles sobre investigación, transferencia y difusión del patrimonio musical de la Corona de Aragón.

A lo largo del trabajo realizado, se han presentado nuevos interrogantes: ¿cómo se podría medir el valor y uso social del intercambio y transferencia de conocimiento? ¿Este intercambio y transferencia de conocimiento y su impulso con una normativa reciente sobre el sexenio de transferencia es una oportunidad para valorar los materiales y publicaciones para profesionales de la investigación fuera del ámbito de la Educación Superior? ¿Será una oportunidad para que el conocimiento científico pueda ser utilizado en el resto del sistema educativo y la sociedad en general? Si se incrementaran los procesos de intercambio y transferencia de conocimiento, ¿podrían los investigadores encontrar mayor utilidad a sus trabajos? ¿Y los estudiantes y la ciudadanía en general conocer, valorar y disfrutar más del patrimonio musical de la Corona de Aragón? Sería un gran avance que en el futuro pudiéramos contestar afirmativamente.

EL PATRIMONIO MUSICAL DE LA CORONA DE ARAGÓN EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA Y LA BIBLIOTECA DIGITAL HISPÁNICA

María Teresa DELGADO SÁNCHEZ
Biblioteca Nacional de España

Introducción

La participación de la Biblioteca Nacional de España (BNE) en un encuentro científico sobre el patrimonio musical de la Corona de Aragón el pasado mes de marzo, ha permitido reflexionar no solo en la historia de la propia institución y sus colecciones patrimoniales, tanto las relacionadas con la Corona de Aragón y su historia como las de interés musical, sino también en la colaboración entre las distintas administraciones para promover la difusión pública de este tipo de contenidos. En este estudio se exponen, además, los distintos proyectos del Estado español disponibles, hoy en día en línea, para la investigación y localización del patrimonio de las distintas regiones que integraban la Corona de Aragón entre 1418 a 1707.

La Biblioteca Nacional de España. Biblioteca patrimonial de todos

La creación de la Biblioteca Real Pública, antecedente de la actual Biblioteca Nacional de España, el 29 de diciembre de 1711 por el rey Felipe V, supuso la piedra angular de lo que sería el depósito de la memoria colectiva de nuestro país. Desde su sede originaria en el pasadizo que unía el antiguo Real Alcázar al Convento de la Encarnación en Madrid, a las distintas sedes que ocupó esta institución a la actual de Paseo de Recoletos en el centro de la ciudad.

Abrió al público el 1 de marzo de 1712 y desde 1716 se firmó un decreto fundacional que permitía su carácter público para la investigación y establecía sus normas de funcionamiento. El origen de su colección primigenia se establece con los fondos documentales de las colecciones privadas de los reyes Felipe IV y la propia del fundador Felipe V. Este último al parecer incorporó una colección de unos 6000 volúmenes de su país natal, Francia. A este núcleo fundacional se unieron los ejemplares confiscados a los seguidores del archiduque de Austria que perdieron la guerra de

sucesión, donde destaca para el ámbito de este estudio la colección del arzobispo de Valencia Antoni Folch de Cardona, la del marqués de Mondéjar o la del duque de Uceda. Hacia 1715 la Real Biblioteca atesoraba un fondo de 28 242 libros impresos, 1282 manuscritos, entre otros materiales.

Durante el siglo XVIII se incorporaron además otras importantes bibliotecas nobiliarias mediante el derecho de adquisición preferente a la colección real que se impuso a los tasadores. A esta medida se debe la adquisición de la biblioteca de Juan Ferreras (1721) o la del conde de Guimerá (1735), gracias al duque de Híjar y de donde proviene parte de la documentación de interés para la historia de la Corona de Aragón.

Otras bibliotecas que se incluyeron mediante compra (1736 y 1741) a lo largo de este periodo son la del condestable Juan Fernández de Velasco y la de Juan Isidro Yáñez Fajardo, donde destacan un conjunto de manuscritos del cronista Juan José Dormer, también de interés para la historia de Aragón.

La Biblioteca Nacional de España cuenta entre sus departamentos especializados con un departamento especializado en música y audiovisuales, el cual preserva fuentes únicas de la música en España y la cultura hispánica. En él encontramos ejemplares como *Lux Bella* (Sevilla, 1492) de Marcos Durán, junto a una importante colección patrimonial que incluye ejemplares desde el XVI hasta el siglo XIX, y que permite considerar a nuestra institución como una joya única dentro de las colecciones civiles que albergan patrimonio musical en nuestro país. Con casi un millón de documentos entre los que se encuentran libros teóricos, manuscritos y partituras impresas se encuentra catalogada casi en su totalidad y disponible en nuestro catálogo en línea. Desde la Sala Barbieri se permite su consulta, gracias al carné de investigador y con las nuevas tecnologías hoy en día es posible su consulta desde cualquier terminal de ordenador.

La mayor parte de la colección de partituras y libros de música de la BNE de los siglos XVI a la actualidad se procesan y consultan en el Departamento de Música. Entre ellos miles de impresos y manuscritos de los siglos XVII y XVIII, con la mejor colección conocida de tonos humanos o tratados de música práctica, como los de Gaspar Sanz, Pablo Minguet o José Herrando. No todos los fondos musicales de la BNE se conservan en el Departamento de Música y Audiovisuales. También existen numerosos libros de música y partituras en otras dependencias de la biblioteca como es el Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros, cuyas colecciones se consultan en la Sala Cervantes. Allí se custodian la mayor parte de los códices medievales con música, como el *Códice de Azagra* (siglos IX-X), el libro de *Conductus y motetes*, joya de la polifonía primitiva, o el códice de Toledo de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio; también la rica colección de incunables musicales, los libros litúrgicos encargados por el Cardenal Cisneros al impresor Guillén de Brocar a principios del siglo XVI, algunos importantes tratados españoles de teoría de la música (Juan Bermudo, Francisco Salinas, Tomás de Santa María, etc.) y la colección completa de ediciones españolas de música instrumental

de los siglos XVI-XVII (casi la colección completa de ejemplares de vihuela y guitarra, los libros de órgano de Venegas de Henestrosa, Cabezón, Correa de Araujo, etc.).

En la actualidad, la edición española de partituras sigue ingresando regularmente en la Biblioteca por Depósito Legal, a un ritmo aproximado de unas 3000 ediciones al año. Gracias a las leyes de depósito legal de 1957 se conserva casi la totalidad de la producción impresa de música notada del país a la que se suma una importante biblioteca de referencia de ediciones extranjeras y monumentos de la música. El departamento es muy activo en la adquisición de este tipo de repertorio de interés para la cultura española, por lo que el repertorio representado en nuestras colecciones incluye todo tipo de formatos y géneros, tanto la denominada música culta como la música popular, a la que se une una importantísima discoteca de todas las grabaciones sonoras que se editan en nuestro país. Por lo que uno de nuestros objetivos es inventariar, describir, preservar y difundir toda la obra de nuestros músicos o de las obras relacionadas con nuestra cultura, dentro y fuera de nuestro estado.

En los últimos años el Departamento de Música ha hecho un enorme esfuerzo de catalogación de todos sus documentos musicales dentro del catálogo automatizado de la Biblioteca, consultable a través de la web. También se ha incorporado a todos los proyectos de digitalización masiva de la BNE: Hemeroteca Digital (ya se ha digitalizado gran parte de la prensa musical de los siglos XIX y principios del XX) y Biblioteca Digital Hispánica, a la que ya se han incorporado más de mil monografías musicales de los siglos XVIII-XIX y cerca de 51 000 partituras y grabaciones sonoras.

Proyecto de digitalización masiva: un nuevo acceso a las fuentes de interés musicológico

La Biblioteca Digital Hispánica (BDH)¹ es el portal desde el que se accede a los recursos digitalizados por la BNE, entre los que se cuentan libros impresos entre los siglos XV y XIX, manuscritos, dibujos, grabados, folletos, carteles, fotografías, mapas, atlas, prensa histórica y grabaciones sonoras, y desde luego libros teóricos y música práctica. Fueron seleccionados en un inicio por expertos en distintas materias representativas del patrimonio bibliográfico y documental custodiado por la BNE, y recibió financiación inicialmente de por RED.ES, entidad pública empresarial del Ministerio de Industria, Comercio y Turismo y también de Telefónica. Sus objetivos son:

- Difundir el patrimonio cultural español al tiempo que se garantiza la protección y salvaguarda de nuestra herencia cultural.

¹ Acceso a la Biblioteca Digital Hispánica. <www.bdh.bne.es> [consulta 13-09-2019].

- Cumplir el compromiso adquirido con la Unión Europea de contribuir en la creación de la Biblioteca Digital Europea que ofrece un acceso único y multilingüe a través de Internet a los fondos de las instituciones culturales europeas.
- Constituirse en una herramienta fundamental para fomentar la investigación sobre nuestra cultura, al facilitar la consulta de los fondos digitalizados a los estudiosos e hispanistas de todo el mundo sin tener que desplazarse a Madrid.
- Ofrecer un canal de cooperación al resto de bibliotecas españolas y latinoamericanas. Cumple estándares y protocolos internacionales, que facilitan la contribución activa en diversos proyectos digitales de la Unión Europea como Tel-Plus, Enrich, Michael, Numeric y Arrow. Además, integra prácticamente todo su contenido en Europeana. La Hemeroteca Digital se encuentra dentro del proyecto de BDH, proporciona acceso público a la colección digital de prensa histórica de la BNE y, para ello, se han seleccionado periódicos y revistas representativos de su época que reflejaron la riqueza temática de la edición hemerográfica hispana y de los que se conservaran colecciones completas.
- El formato de las publicaciones digitales es RDF con OCR, lo que permite buscar en el texto completo de la publicación.
- Cumple con los estándares internacionales OAI (Open Archives Initiative) y Europeana.

El proceso de digitalización sistemática ha sido común a todos los departamentos y áreas de la institución y ha permitido difundir de forma extraordinaria gran parte de sus contenidos patrimoniales, siendo ya la digitalización una de las especialidades de trabajo de nuestros empleados públicos, lo que ha llevado a una actualización de las tareas del profesional de la información, convirtiendo el volcado en la web de las imágenes digitalizadas en un proceso propio de la Biblioteca Nacional de España. El proceso básico se establece en distintas fases desde la selección de materiales, a la selección del ejemplar apto para pasar por el escáner, revisión de su descripción bibliográfica, proceso de digitalización en máquina, generación de máster y copia de difusión, generación de metadatos y control de metadatos y la imagen resultado. Después pasaría al gestor de objetos digitales, indexación e incorporación al portal de BDH.

El usuario final tiene la posibilidad de acceder a un portal con distintas líneas temáticas, según la Clasificación Decimal Universal, además de por tipo de material o distintas colecciones destacadas.

La Biblioteca Digital Hispánica permite que la colección patrimonial de nuestra institución esté disponible en la web. Desde 2010, el Departamento de Música y Audiovisuales de la Biblioteca Nacional de España está inmerso en unos procesos de digitalización masiva de sus colecciones históricas. Así hoy en día contamos con cerca de

3500 libros de música digitalizados, más de 60 revistas anteriores a 1900 y una gran parte de nuestra colección patrimonial de registros sonoros (tanto cilindros de cera, como rollos de piano o discos de pizarra) que se puede escuchar en *streaming*. En el verano de 2011 se comenzaron a escanear aproximadamente 30 000 obras en dominio público, que incluían gran parte de la colección de nuestro departamento anterior a los años 30 del siglo XX. Gran parte de manuscritos, partituras impresas, libros teóricos, una importante colección de casi cien libros de coros que llegaron a nuestra institución tanto por las incautaciones del siglo XIX, como por nuestra Guerra Civil –entre otras procedencias–, junto a algunos de los archivos personales de profesionales o instituciones relacionadas con la música que se encuentran depositadas en nuestros depósitos.



FIGURA 1. Interfaz de BDH.

En otoño de 2010 la colección de libros de coro tuvo un tratamiento técnico por parte de un grupo de musicólogos. Para ello se creó una base de datos propia –también consultable vía web– donde se vaciaron los incipits musicales y se estudió a fondo todo su repertorio litúrgico, como se indicará más adelante. En un artículo² especializado publicado poco después de la inclusión del material musical en BDH se destacaron algunos de los objetivos claros del proyecto como son:

- Incrementar el acceso. En España el índice de consulta presencial en bibliotecas de música escrita tiene un techo muy bajo, impuesto por el pobre nivel de alfabetización musical de nuestro país, pero este carácter minoritario del

² DELGADO, María Teresa. «Hacia una biblioteca digital musical: el caso de la Biblioteca Nacional de España». *Boletín DM*, 16 (2012), pp. 30-39.

documento está sobradamente compensado por la demanda previsible de un público internacional, dado el carácter universal de su lenguaje.

- Mejorar los servicios. La digitalización nos permite incrementar de forma espectacular los servicios del departamento a sus usuarios reales y al futuro usuario virtual, por lo que nos planteamos también la posibilidad de incluir un sistema OMR (reconocimiento óptico de caracteres musicales). Estamos investigando proyectos actuales en dicho campo desarrollados en otras bibliotecas, que permiten resolver anónimos y atribuciones erróneas, elaborar índices melódicos, etc. Deberíamos tener en cuenta la posibilidad de desarrollar nuestros propios proyectos tecnológicos, a través de convenios de colaboración de la BNE con universidades y organismos de investigación.
- Reducir la manipulación y el uso de materiales originales. Consideramos que la digitalización sistemática debe venir acompañada de un estudio previo del estado de conservación de los documentos y que la selección de los materiales debe estar, en parte, condicionada por ese factor (en caso de ejemplares múltiples, eligiendo los que estén en mejores condiciones y, en caso de ejemplares únicos, facilitando al usuario únicamente la copia digitalizada). En nuestro equipo de apoyo a la digitalización figuran también expertos en preservación y, de cualquier forma, la digitalización supondrá un refuerzo y una ayuda inestimable al trabajo del Departamento de Preservación y Conservación del Patrimonio de la BNE.
- Ofrecer a la institución oportunidades para el desarrollo de su infraestructura técnica y para la formación técnica de su personal. La experiencia que estamos adquiriendo con la preparación de la digitalización sistemática de partituras nos ha permitido descubrir nuevos proyectos musicales, tanto a nivel nacional como internacional y confirmar la enorme potencialidad que tiene un proyecto de este tipo en la BNE.
- Desarrollar recursos cooperativos. Teniendo en cuenta que actualmente se plantea la elaboración de un catálogo colectivo de partituras a través del Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico (CCPB), del que ya existe un manual de catalogación.
- Buscar intereses comunes con otras instituciones para rentabilizar las ventajas económicas de un enfoque compartido. Ser pioneros en la digitalización masiva de partituras en el ámbito hispánico supone un esfuerzo económico y humano imponente, pero la incorporación de otros centros a medio plazo también supondrá un ahorro de recursos. La creación de una plataforma compartida ampliará la visión del usuario, que tendrá una visión global de la edición musical en España y de todas nuestras colecciones patrimoniales.

- Aprovechar las oportunidades financieras. Existe un debate en el seno de IAML sobre las bibliotecas y la digitalización de partituras, sus posibilidades de financiación y la rentabilidad de los proyectos.

La Corona de Aragón en la Biblioteca Nacional de España y su Biblioteca Digital Hispánica

La Biblioteca Nacional cuenta con importantes fuentes de la época dentro de la documentación administrativa conservada en el Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros. Ejemplo de este tipo documental sería el *Libro verde de Aragón*³ (Mss/3090) del siglo XVII y denominado con el título *Linajes de Aragón y particularmente de la ciudad de Zaragoza*. Manuscrito de pequeña extensión e imprescindible para la historia de Aragón.

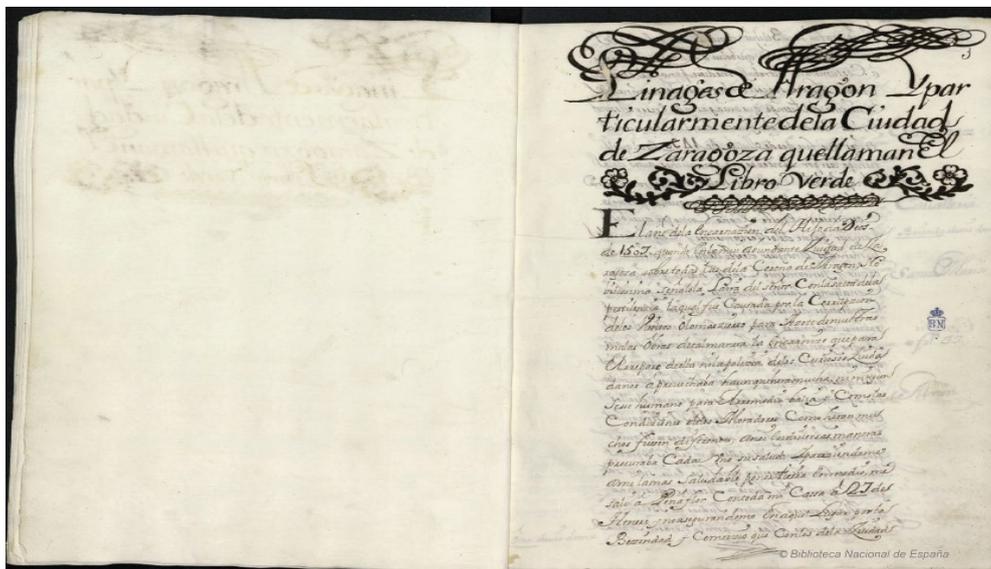


FIGURA 2. *Libro verde de Aragón* (MSS/3090).

Otro de los ejemplos de manuscritos, pero ya del siglo XVIII, con los que se puede documentar la historia de la Corona de Aragón, sería el denominado *Papeles genealógicos del Reino de Aragón*. Su ficha bibliográfica nos da información de su contenido en el que se detallan noticias genealógicas, consultas, origen, descendencia, epigramas y otros papeles relacionados con varias Casas de Aragón: Pinos, Castro, Guimerá, relación de sucesos del reinado de Juan II de Navarra o sucesos en tiempos de los arzobispos de Zaragoza, Hernando de Aragón y Tomás de Borja, 1543-1603⁴.

³ *El libro verde de Aragón*. Siglo XVII. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000118749>> [consulta 13-09-2019].

⁴ *Papeles genealógicos del Reino de Aragón. Entre 1601 y 1700*. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079561/viewer.vm?id=0000055394>> [consulta 13-09-2019].

Los encabezamientos de materia consultados en nuestro catálogo bibliográfico arrojan todo tipo de documentación, tan imprescindible y necesaria, para complementar cualquier investigación histórica como aquella documentación disponible en los archivos del estado, tanto nacionales como autonómicos y específicos de la materia. Materias como Aragón-Genealogía; Aragón-Historia-Fuentes; Judeoconversos-Aragón-Historia; Inquisición-Aragón-Historia; Moriscos-Historia-1609-1614 (Expulsión)⁵ nos muestran más de 700 documentos catalogados, muchos de ellos digitalizados y disponibles en nuestra Biblioteca Digital Hispánica.

La colección cartográfica de nuestra institución, referente a nivel nacional e internacional, como el resto de las colecciones reseñadas, también destaca por ser una colección clave por el interés que suponía para la Corona para el control político y administrativo de sus territorios. De hecho, esta colección era tan importante que uno de nuestros primeros catálogos como biblioteca, propiamente real, fue el escrito por el bibliotecario Juan de Iriarte en 1729 con el título *Regia Matritensis Bibliotheca Geographica et Chronológica*. Ejemplos de documentos cartográficos en la Corona de Aragón son el mapa de 1641 *Catalogne et Arragon*, el cual podría pertenecer a un atlas de G. de Jode⁶. Este autor, tal y como reza en la propia ficha bibliográfica, señala también que la orientación del mapa, con el norte al sur, era para facilitar la invasión a los franceses, que pocos años después produjo el desmembramiento del Rosellón.



FIGURA 3. Mapa de Cataluña y Aragón (1641).

⁵ *Expulsión de los moriscos del Reino de Valencia*. S. XVII. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079561s/viewer.vm?id=0000141455>> [consulta 13-9-2019].

⁶ *Catalogne et Arragon* [Material cartográfico]. 1641. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000017105>> [consulta 13-09-2019].

La impresionante colección también atesora material cartográfico que posiblemente fue impreso en el propio Reino de Aragón como el *Mapa Aragón de Ioan Baptista Lavaña* dedicado a los ilustrísimos Señores Diputados del Reyno de Aragón y realizado por Diego de Astor. A ambos lados del mapa aparece una leyenda en la que se puede leer «declaración sumaria de la historia de Aragón para inteligencia del mapa / Lupercio Leonardo de Argensola. - Impreso en Zaragoza».

Otra de nuestras colecciones especializadas es la de Bellas Artes, que puede consultarse en la Sala Goya. La Sala de Estampas fue constituida a fines del siglo XIX. En esta época se acomete la catalogación de su fondo de dibujos formado por un núcleo fundacional procedente de la colección de Valentín Carderera al que se incorporan las de Manuel Castellano, José de Madrazo, Eugenio Izquierdo y de la Real Biblioteca, entre otros. En esta colección se pueden encontrar dibujos muy interesantes, como el realizado por un anónimo en el siglo XVII y que detalla la figura de Carlomagno (DIB/18/1/3853) sobre papel agarbanzado verjurado se atribuye que posiblemente fuera realizado o por Pedro Orrente (1580-1645)⁷, Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667) o de la mano de Pablo Pontons (1630-1691).



FIGURA 4. Dibujo de Carlomagno. Siglo XVII.

⁷ [Carlomagno] [Material gráfico]. Entre 1600 y 1699? <[http:// bdh-rd.bne.es /viewer.vm?id=0000079561 /viewer.vm?id=0000088825](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079561/viewer.vm?id=0000088825)> [consulta 13-09-2019].

El patrimonio musical conservado en nuestra sede permite que se pueda realizar un estudio muy completo, no solo entre todo tipo de repertorio musical desde la Edad Media hasta nuestros días, sino que también nos permite un profundo estudio de los formatos materiales en los que ha circulado y se ha difundido nuestra música. Los denominados, cancioneros polifónicos, se encuentran en formato encuadernado, a modo de cancionero, como libro de gran formato, encuadernadas de forma separada las distintas voces o en papeles sueltos. Ejemplo de este tipo de repertorio sería el denominado *Cancionero de Onteniente* (1645)⁸, recopilado por Baltasar Ferriol. Con hermosas ilustraciones a página entera dibujadas a pluma y coloreadas a aguada, lo compró la Biblioteca Nacional de España en 1901 a la Librería Bonaire (Valencia) e incluye 199 composiciones tanto a la divino como a lo humano, y solo incluye la parte de canto. Destacan las composiciones de Francesc Morales Pastor, que fue maestro de la capilla de la parroquia de Onteniente de Santa María entre 1638-1699. Recientemente también se adquirió un pequeño cancionero denominado «polifónico» (MC/3876/34-35), del que se conservan dos voces (tiple y alto), que incluye composiciones de Ginés Pérez de la Parra (1560-1600), Gabriel de Mena o Mateo Flecha el Viejo, entre otros⁹.



FIGURA 5. *Cancionero de Onteniente*. 1645.

⁸[Cancionero de Onteniente] / recopilado por Baltasar Ferriol. 1645. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079561>> [consulta 13-09-2019].

⁹ [Cancionero polifónico]. ca. 1560-1582. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079561>> [consulta 13-09-2019].

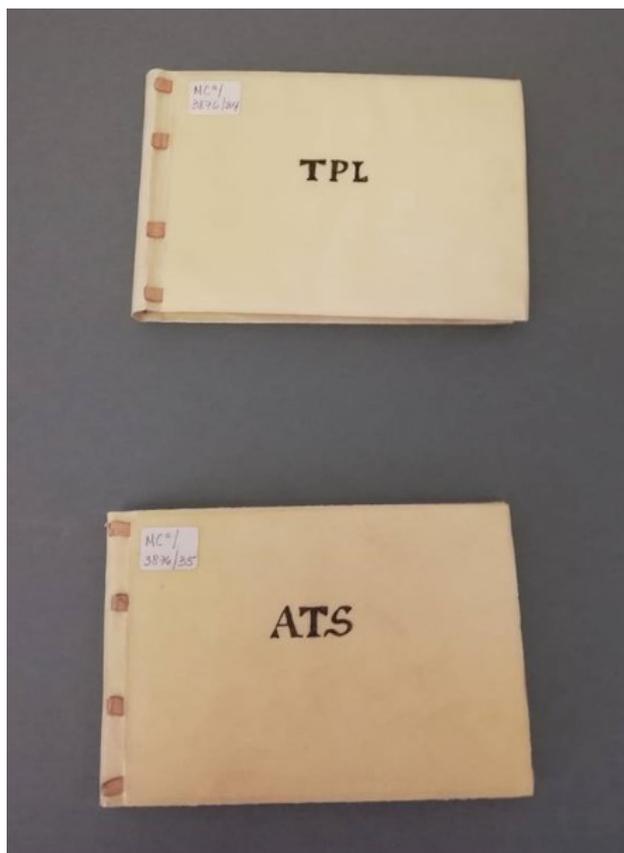


FIGURA 6. Cancionero polifónico. Siglo XVI.

Pero de entre todos nuestros cancioneros siempre hay que hacer mención a una de nuestras joyas bibliográficas, el *Libro de Tonos Humanos* (M/1262)¹⁰, copiado por varios amanuenses y firmado por el copista principal Diego Pizarro Capón en Madrid. Fue adquirido por nuestra institución gracias a la generosa donación de uno de nuestros principales mecenas, Francisco Asenjo Barbieri. Este, a su muerte, donó gran cantidad de documentación de interés musicológico junto a su extensa colección personal, que incluye su maravillosa biblioteca de todo tipo de materias y una extensa colección de materiales de música notada, libros teóricos y de música práctica. Este ejemplar provenía de un convento de Carmelitas de Salamanca e incluye algunas obras de interés como un tono del valenciano Francisco Navarro o veintiocho tonos del portugués Manuel Correa, que fuera maestro de capilla de la Catedral del Salvador de Zaragoza entre 1650-1653.

El cancionero denominado *Gayangos-Barbieri*¹¹ (MSS/13622), también donado en su testamento a la BNE por este último, fue estudiado por el musicólogo Carmelo

¹⁰ *Libro de tonos humanos*. [1655-1656]. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000038176>> [consulta 13-09-2019].

¹¹ Colección de piezas de canto del siglo XVIII: [Manuscrito Gayangos-Barbieri]. Entre 1695 y 1705.

Caballero. Al parecer originariamente se le atribuyó a un poseedor catalán por Felipe Pedrell, aunque Caballero le rebate en la siguiente declaración¹²:

Pedrell supone que el primitivo poseedor del volumen sería catalán; la realidad es que es difícil mantener dicha suposición, ya que las composiciones en esta lengua se reducen a una obra completa (repetida) y algún apunte fragmentario. Personalmente, creemos que el volumen fue recopilado en la capital de España. De los compositores que figuran en el manuscrito que nos son conocidos, son mayoría los que estuvieron asentados en Madrid y desarrollaron su actividad o bien al servicio de la Corte ocupando diversos cargos en la Capilla Real –como es el caso de Sebastián Durón, José de Torres, Juan de Navas y otros– o bien ligados a las compañías de teatro que operaban principalmente en Madrid –por ejemplo, Serqueyra, Villafior– en el momento de la elaboración del manuscrito o inmediatamente antes.

Destaca también dentro de esta relación el cancionero *Romances y letras de a tres voces*¹³ (M/1370-1372), donde se incluyen ocho piezas de Joan Pau Pujol (maestro de capilla del Cabildo de El Pilar y de la Catedral de Barcelona, y responsable de la capilla musical de San Jorge de la Generalitat) con títulos como «Salió en los brazos del alba», «Años ha que veo pensamientos atrevidos», «Despeñado por un valle», «Abrasándose está Troya», «Entre llorosas memorias», «Por rondar toda la noche», «Saltan risueñas las aguas» y «Al ladrón, al ladrón, amigos», que complementan al grueso de su obra que se conserva en la Biblioteca de Catalunya.

Dentro de los ejemplares de gran formato hacemos referencia al ejemplar con música litúrgica manuscrita de Melchor Robledo (ca. 1511-1586) (M.GUELBENZU/1402), maestro de capilla de Zaragoza que proviene de la colección del pianista, profesor y compositor Juan María Guelbenzu (1819-1886).

Desde un inicio la Biblioteca Nacional de España atesora repertorio impreso, como atestigua el antiguo catálogo de la denominada Biblioteca de la Reina Madre (MSS/18791)¹⁴, que no es otro que la colección que se conservaba en la torre del alcázar madrileño en época de Felipe IV. En una de sus páginas se pueden descubrir los ejemplares musicales que se referencian, donde destaca, entre otros, el libro denominado *El maestro* de Luis de Milán (ca. 1500-ca. 1561) (R/9281)¹⁵, músico y escritor desarrolló su actividad en la corte de Germana de Foix (segunda esposa de Fernando el Católico), primero de los libros de vihuela de nuestro país y de gran importancia a nivel

¹² CABALLERO, Carmelo. «El Manuscrito Gayangos-Barbieri». *Revista de musicología*, XXII, 1 (1989), pp. 199-268.

¹³ *Romances y letras de a tres voces*. [S. XVII]. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000048906>> [consulta 13-09-2019].

¹⁴ Índice de los libros que tiene Su Majestad en la Torre Alta deste Alcázar de Madrid. 1637.

¹⁵ MILÁN, Luis de. *Libro de musica de vihuela de mano: intitulado El maestro, el qual trahe el mesmo estilo y orden que vn maestro traheria con un discípulo principiante, mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podría ignorar, para entender la presente obra*. Valencia, Francisco Díaz Romano, 1536 (1535). <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022795>> [consulta 13-09-2019].

internacional, con una gran madurez e innovación respecto a ejemplares similares editados en Francia, Alemania o Italia.

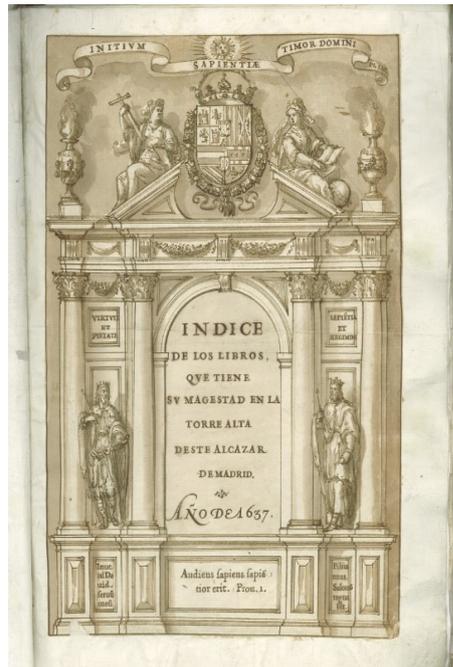


FIGURA 7. Índice de los libros..., 1637.

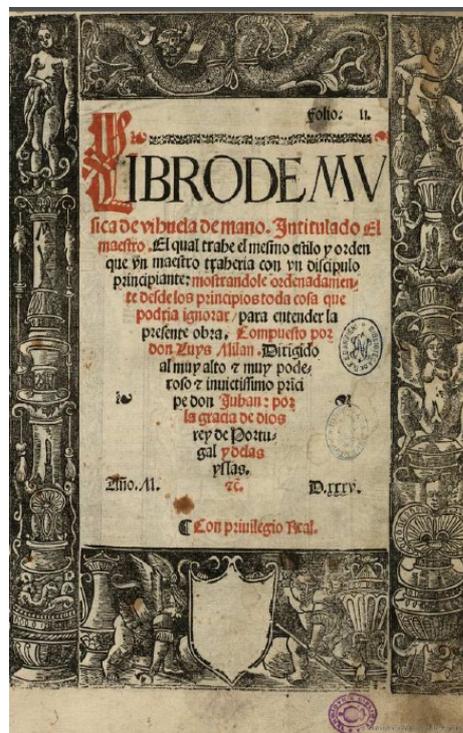


FIGURA 8. El maestro de Luis de Milán. 1536.

Otro ejemplar de música práctica que tuvo muchísima difusión en su época y del que la Biblioteca Nacional de España conserva gran cantidad de ejemplares en sus distintos tres libros es el denominado *Instrucción de música sobre la guitarra española*¹⁶ de Gaspar Sanz (1640-1710) (M/160), uno de los más destacados compositores españoles de música para guitarra. Las ocho ediciones que se conservan en la Biblioteca Nacional aparecieron en la segunda mitad del siglo XVII y fueron realizadas en los talleres de los herederos de Diego Dormer (1674 y 1697). Realizado con un método pionero en España en el empleo del grabado musical sobre plancha metálica, ejemplar apaisado con encuadernación de la época en pergamino carece de portada y está sumamente deteriorado por lo que ha tenido que ser restaurado por los especialistas de restauración y conservación de la BNE. Contiene tres libros con noventa piezas escritas para un instrumento de cinco cuerdas, la mayoría basada en formas de danza, tales como la folía, el canario y la española, típicas del estilo barroco español. Los ejemplares conservados provienen tanto de la biblioteca de Asenjo Barbieri como de la originaria Biblioteca Real.

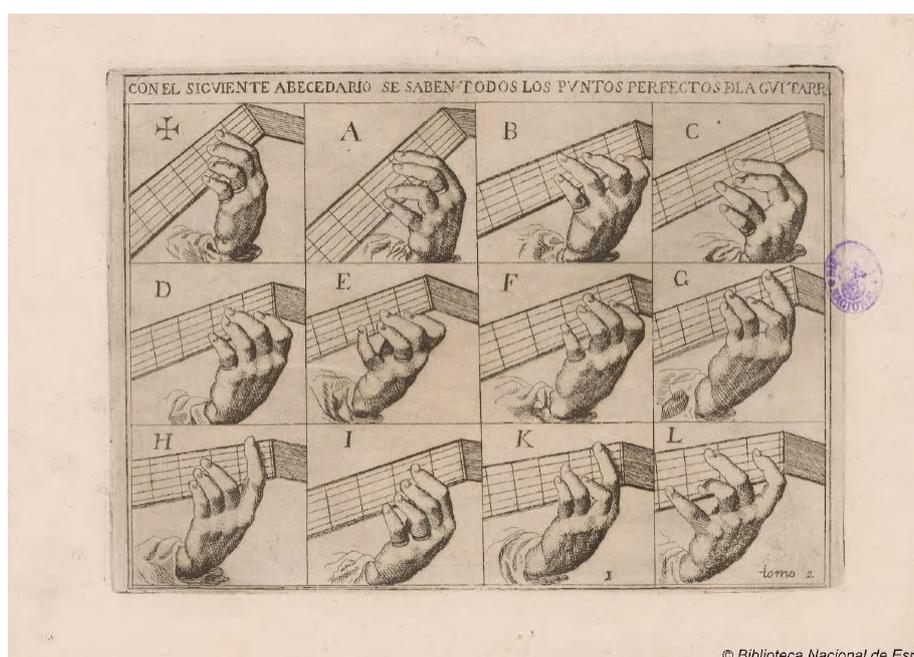


FIGURA 9. Tratado de guitarra de Gaspar Sanz. 1697.

Importante tratado dentro del patrimonio musical de la Corona de Aragón es el de guitarra de Nicolás Díaz de Velasco (R/4042). El *Nueuo modo de cifra para tañer la*

¹⁶ SANZ, Gaspar. *Instrucción de musica sobre la guitarra española y metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza: con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y dances de rasgueado...*; con un breue Tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy essencial para la guitarra, arpa, y organo, resumido en doze regla. Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161315>> [consulta 13-09-2019].

*guitarra con variedad y perfección*¹⁷, se imprimió en Nápoles en la imprenta de Egidio Longo en 1640. Ya desde el siglo XV la corte aragonesa estimuló la producción musical y se constituyó una de las capillas más célebres de su tiempo; muchos músicos de la corte española visitaron Nápoles, como el vihuelista Luis Guzmán o el guitarrista Gaspar Sanz. Una vez más en nuestra colección conservamos ejemplares provenientes tanto de la colección de Francisco Asenjo Barbieri como de la Biblioteca Real.

El catálogo de la Biblioteca Nacional nos permite encontrar una gran cantidad de libros litúrgicos, siendo una de las mayores colecciones españolas de su especialidad. Citamos tanto el ejemplar incunable del Misal Zaragozano (Inc/323) impreso por Pablo Horus, no en su primera edición sino en la de 1498, como ya ejemplares del siglo XVI de los que la biblioteca conserva una gran riqueza. Destaca el ejemplar de la diócesis de Valencia con el título *Missale iuxta ritum alme Ecclesiae Valentine* (M/505), impreso en Venecia por Luca Antonio de Giunta o el *Processionarium iuxta ritum et usum Metropolitanae Ecclesiae Valentinae* (M/786)¹⁸ impreso en Valencia en la imprenta de Pedro Huete en 1578. También custodiamos ejemplares de otras diócesis: en Zaragoza el procesional jerónimo¹⁹ (M/1878), posiblemente impreso por Jorge Coci en 1526, el *Intonario*²⁰ de Pedro Ferrer (R/9706) impreso por Pedro Bernuz, en Mallorca ejemplares impresos por Juan Jofré (1514) o Gabriel Guasp (1601), entre otros. Sería imposible en este trabajo realizar un estudio pormenorizado de la colección de libro litúrgico de la Corona de Aragón, pero gracias a los trabajos de digitalización masiva se ha llevado una completa revisión de la catalogación de los ejemplares, todavía está en curso, para facilitar su localización. Se han incluido nuevos descriptores tanto por diócesis, como por lugar de publicación e impresor; a su vez gracias al trabajo realizado por Anglés y Subirá en el catálogo musical de la Biblioteca Nacional en la mitad del siglo pasado se pudo localizar gran parte de esta colección, ahora actualizada. El exhaustivo trabajo de los últimos años del Departamento de Música y Audiovisuales en la revisión y digitalización de ejemplares permitirá estudios más pormenorizados de este tipo de repertorio.

El *Tratado de canto llano* de Francisco Montanos (ca. 1528-ca. 1592) fue uno de los auténticos *best-seller* de la época; cuenta con gran cantidad de ejemplares y ediciones en nuestras estanterías, desde ediciones del siglo XVII en Zaragoza en la imprenta de

¹⁷ DÍAZ DE VELASCO, Nicolás. *Nueuo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfeccion, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantissimo / por Nicolao Doizi de Velasco...* [Nápoles], [Egidio Longo], [1640]. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160011>> [consulta 13-09-2019].

¹⁸ Valencia (Archidiócesis). *Processionarium iuxta ritum et usum Metropolitanae Ecclesiae Valentinae: Illustrissimi ac Reuerendissimi D.D. Ioanni s de Ribera Patriarchae Antiocheni & Archiepiscopi valentini iussu aeditum*. Valentiae, ex officina Petri Huete, in platea Herbaria, 1578.

¹⁹ Jerónimos. *Incipit liber p[ro]cessionarius secundum consuetudine[m] sancti p[at]ris nostri Hieronymi: cum suis additamentis nouiter factis*. - [Zaragoza], [s.n.], 1526. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000060940>> [consulta 13-09-2019].

²⁰ FERRER, Pedro. *Intonario general para todas las yglesias de España: corregido y en muchos lugares emédado, en el cual se hâ añadido los ocho tonos, o modos de Miravete... Intitulase general a fin q[ue] generalmête, sin perjuyzio y afrenta y sin imitar una d iocesi a otra puedan cantar en qualquiere yglesian por dicho intonario*. Zaragoza, en la casa de Pedro Bernuz, 1548. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000098775>> [consulta 13-09-2019].

Iván de Ybar (M/82)²¹ o en la de Francisco Moreno, ya en 1756. Este tratado de canto llano fue impreso también en la Imprenta Real (Madrid) o en la imprenta de Antonio Vázquez (Salamanca).

Para terminar esta breve exposición sobre el patrimonio de la Corona de Aragón conservado en la Biblioteca Nacional de España no debemos olvidar los ejemplares impresos de gran formato. Esta colección, junto al gran formato manuscrito, se encuentra en un área reservada de nuestro depósito en formato horizontal y junto a los cantorales de mayor valor que conserva nuestra institución. Hemos seleccionado el ejemplar de Sebastián de Aguilera de Heredia (1561-1627)²², impreso en Zaragoza en 1618. Este gran compositor se formó en la Seo junto con grandes maestros aragoneses como fueron Pedro Ruimonte o Alonso Lobo. De este último conservamos una breve muestra de su impreso de 1602 en la *Tipografía Regia*²³, y que en estos últimos años se descubrió como hallazgo, ya que solo se conservan unas breves hojas²⁴.

Las colecciones patrimoniales en las bibliotecas: tendencias de futuro

Hoy en día la tendencia bibliotecaria internacional está cambiando de esquema. A los antiguos sistemas de catalogación estamos dejando paso tanto a nuevas reglas de catalogación, denominadas RDA, que permitirán cada vez más que la descripción de los recursos lleve a recuperación de la información centrada en la usabilidad del usuario. Las bibliotecas en el siglo XXI queremos ser referentes de información y que la recuperación sea cada vez más parecida a los clásicos motores de Internet. Los esquemas de metadatos, tanto en la codificación de la información como en la preservación, ya están presentes en nuestras instituciones. Las bibliotecas digitales cada vez son más una fuente de información primaria y, tanto en España como en Europa, se han desarrollado grandes proyectos con documentación patrimonial musical.

En la Ley de la lectura, el libro y las bibliotecas (2007) del Ministerio de Cultura se establece la necesidad de la *creación de bibliotecas digitales* para difundir el patrimonio, su integración en la Biblioteca Digital Europea y la cooperación *entre las diferentes administraciones públicas* (junto con agentes y entidades privadas) para llevar

²¹ MONTANOS, Francisco de. *Arte de canto llano, con entonaciones comunes de coro, y altar*. Zaragoza, Francisco Moreno, 1756. <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111494>> [consulta 13-09-2019].

²² AGUILERA DE HEREDIA, Sebastián. *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae: octo modis, seu tonis compositum quaternisque vocibus, quinis, senis et octonis concinendum / Sebastiano Aguilera de Heredia caesaraugustano presbytero eiusdemque almae ecclesiae portionario, atque organicae musices praefecto*. Caesaraugustae ex typographia Petri Cabarte, 1618.

²³ LOBO, Alonso. *Liber primus Missarum Alphonsi Lobo de Borja Sanctae Ecclesiae Toletanae Hisp. Primatis, Portionarii, music[ales]que praefecti*. Madrid, Typographia Regia, 1602 (apud Ioannem Flandrum).

²⁴ Recomendamos el estudio de las fuentes bibliográficas del libro antiguo español para la descripción y localización de fuentes de interés para la Corona de Aragón. Sirva de base, entre otros materiales disponibles en Internet o libros publicados, la relación de fuentes que aparece en el trabajo de Mercedes Cabello (bibliotecaria de fondo antiguo de UCM). <<http://eprints.ucm.es/5693/1/2005-3.pd.pdf>> [consulta 13-09-2019].

a cabo los proyectos. El Ministerio de Cultura *impulsará la ejecución de estos proyectos*. Esto se tradujo en la puesta en marcha de la Biblioteca Digital de Prensa Histórica, la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico e Hispana –que es un agregador de contenidos al proyecto europeo Europeana– y que junto a la Biblioteca Digital Hispánica son un acceso importantísimo a los contenidos digitalizados de las colecciones públicas.

No debemos olvidar los contenidos también disponibles en las bibliotecas digitales autonómicas que ofrecen acceso a conjuntos crecientes de todo tipo de materiales: impresos, manuscritos, mapas, grabados, fotografías, relevantes dentro del patrimonio bibliográfico español y necesarios para desarrollo de la investigación científica. Destacamos las Bibliotecas digitales de Cataluña, Valencia o la Biblioteca Virtual de Aragón que, en ocasiones, ofrecen la posibilidad de realizar búsquedas dentro de los objetos digitales, ya sea en los índices o marcadores incorporados a la imagen, como en el texto completo mediante OCR (reconocimiento óptico de caracteres). No debemos olvidar el importante recurso que supone el portal PARES, proyecto del Ministerio de Cultura destinado a la difusión del patrimonio histórico documental. Es un proyecto abierto, libre, gratuito y dinámico y sirve para difundir además aquellos proyectos tanto de naturaleza pública como privada con los que se pueda establecer un convenio de cooperación. En el territorio español contamos además que diferentes instituciones científicas también se han adherido a la digitalización de sus contenidos como, por ejemplo, las Universidades españolas, las Bibliotecas del CSIC y la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Dentro de la musicología y la música práctica es importante conocer el Mapa de Patrimonio Musical en España (ya en su segunda edición) elaborado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música. A partir de anteriores bases de datos se ha creado un directorio que ayuda a localizar los fondos y documentos de su interés. El proyecto se ha nutrido de otros anteriores como el directorio RISM-España o el Grupo AMA de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).

En el ámbito iberoamericano se ha desarrollado el proyecto de la Biblioteca Digital de Patrimonio Iberoamericano, que integra los recursos digitales de todas las bibliotecas participantes (bibliotecas nacionales de Iberoamérica, Biblioteca Nacional de España y la Biblioteca Nacional de Portugal) y cuya función es la difusión del patrimonio bibliográfico iberoamericano. Es una plataforma supranacional y multilingüe, e incluye todo tipo de materiales (dibujos, grabados y fotografías, material cartográfico, partituras, recursos sonoros, etc., además de monografías). Este acceso colectivo a las distintas colecciones fue promovido por ABINIA (Asociación de Estados Iberoamericanos para el Desarrollo de las Bibliotecas), y diseñado y desarrollado por la Biblioteca Nacional de España. Permite realizar búsquedas por los principales campos de los registros bibliográficos procedentes de los distintos catálogos y también sobre el texto de los

documentos, así como filtrar los resultados obtenidos mediante la selección de múltiples facetas, con distintas funcionalidades de navegación.



FIGURA 10. Mapa de Patrimonio Musical en España.

Conclusiones

El patrimonio bibliográfico actual y la gestión del conocimiento en la era digital nos lleva a las actuales instituciones públicas que albergamos la memoria colectiva a realizar un gran esfuerzo de almacenaje de todos aquellos contenidos que se han creado nativos digitales. La creación de la nueva ley de publicaciones en línea conlleva a que las distintas administraciones públicas del Estado deben colaborar en la recolección de los materiales publicados. Su objetivo primordial es la recopilación de toda la producción editorial del país, independientemente de su naturaleza. Todo esto nos hace reflexionar sobre todo lo que estamos produciendo como «patrimonio», ya sea la digitalización de nuestros contenidos patrimoniales como artículos o publicaciones de interés, que deben ser almacenados en repositorios públicos. La memoria de un país, su producción científica y editorial debe garantizarse para las generaciones futuras. Los accesos digitales a los contenidos de las bibliotecas públicas españolas, como he mencionado en el cuerpo del estudio, están desarrollando exponencialmente los trabajos científicos. Desde la Biblioteca Nacional de España agradecemos la invitación a participar en este tipo de encuentros científicos y colaborar con la comunidad musicológica en el avance de nuestros fines comunes. La cooperación interdisciplinar será el éxito en el desarrollo de los proyectos futuros y dentro de la musicología los archivos y bibliotecas públicas tienen mucho repertorio que debe recuperarse para que esa música no permanezca sin vida en sus anaqueles.

PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL MEDIANTE TRANSCRIPCIÓN ASISTIDA POR ORDENADOR

David RIZO

Universitat d'Alacant

Jorge CALVO-ZARAGOZA

Universitat d'Alacant

José Manuel IÑESTA

Universitat d'Alacant

El proceso de digitalización del contenido de manuscritos musicales, tanto de notación antigua como moderna, se ha realizado tradicionalmente siguiendo un enfoque eminentemente manual. A lo sumo, se recibe algún soporte tecnológico en etapas particulares, como el escaneado de las imágenes de origen o el uso de aplicaciones informáticas de edición de partituras. Sin embargo, actualmente no existe ninguna solución lo suficientemente madura y estable para realizar este proceso automáticamente y los editores de música más utilizados no admiten anotaciones antiguas, como la mensural o la neumática. En este trabajo se proporciona una visión del estado general de esta cuestión y se describe la herramienta MuRET, un ejemplo de solución informática que cubre todas las fases de transcripción, desde la fuente del manuscrito hasta el contenido digital codificado. MuRET está diseñada como una herramienta de investigación interactiva que permite utilizar diferentes enfoques de procesamiento automático y produce los contenidos transcritos en codificaciones estándar.

I. Introducción

Son indiscutibles las ventajas y posibilidades que el acceso a versiones digitalizadas de documentos ofrece por encima del uso físico *in situ* a los mismos, desde su mejor preservación por el hecho de reducir su manipulación hasta su disponibilidad remota a través de las redes de banda ancha. Podría ser cuestionable su preservación a muy largo plazo por la obsolescencia de los formatos de ficheros, pero el hecho de

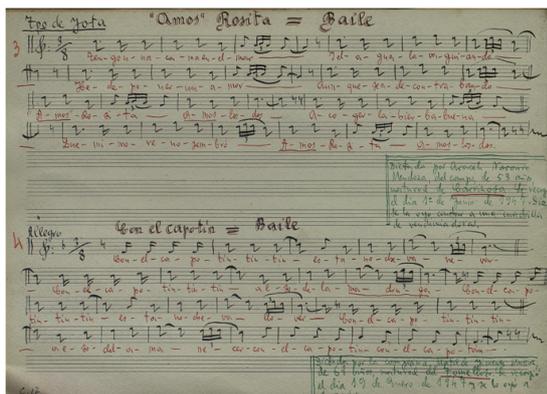


FIGURA 5. Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC.

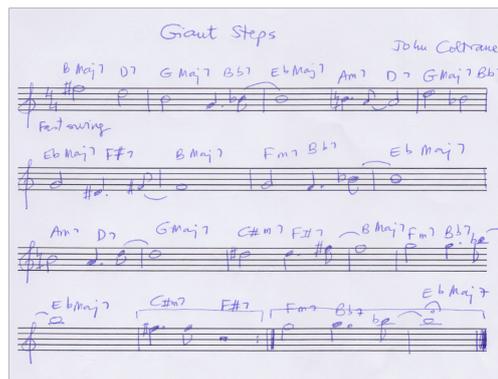


FIGURA 6. Guion de jazz manuscrito para el subproyecto JazzMus realizado por los autores.

No solo las fuentes antiguas están siendo digitalizadas. El resultado del trabajo de muchos equipos de musicología, que cada vez más trabajan con documentos digitalizados, es volcado a su vez en imágenes digitales (véase la Figura 7)².

FIGURA 7. Transcripción a notación moderna en *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya* por A. Ezquerro.

En este estadio del proceso de digitalización, la única ayuda, nada desdeñable, que pueden aportar los sistemas informáticos es el almacenamiento y acceso virtual a los documentos. En nuestra opinión, no obstante, se infrutilizan todas las posibilidades que el procesamiento masivo de información puede ofrecer a través de tecnologías actuales, como la búsqueda por contenido, es decir, buscar una obra musical solamente indicando una serie de notas, o la traducción de notaciones antiguas a notación moderna, su

² EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.). *Música de la Catedral de Barcelona a la Biblioteca de Catalunya: compositors de la cort en els temps dels darrers Àustries i els primers Borbons*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2009.

transposición, o incluso su reproducción utilizando sintetizadores. Para poder realizar esas tareas es necesario extraer la información contenida en las imágenes digitales en lo que denominamos «digitalización del contenido» (como proceso adicional a la simple digitalización en imágenes). Así, en el caso de documentos como libretos, la información es el texto que, tras extraerlo, se puede insertar en un procesador de texto como Microsoft Word. En el caso de partituras, la información consiste en la notación musical, que tras convertirla se pueda procesar con editores de partituras como MakeMusic Finale, entre muchos otros.

Nº orden	Íncipit textual	Íncipit musical	Modo	Tipo de pieza	Fiesta	M.litúrgico
001	Asperges me	{,GA}{'C,B}'CD{EG}{GF}{ED}ED{,B'C}	7	Antiphona	Ordinarium missae, ad aquam benedictio, extra tempus Paschale	Missa, ad aquam benedictio
002	Vidi aquam	{,GA}{AFAG}{GAG}G	8	Antiphona	Ordinarium missae, ad aquam benedictio, tempore Paschali	Missa, ad aquam benedictio
003	Haec est dies	,GA{G'C}C{C,B}'{CD}D	8	Toni communes	Dominica Resurrectionis	--
004	Confitemini Domino	,GA{G'C}CCCC	8	Toni communes	Tempore Paschali usque ad Pentecostes	--
005	Emitte spiritum	.GA{G'C}CCCC	8	Toni	Pentecostes.	--

FIGURA 8. Cantorales en la BNE: incipits codificados para permitir la búsqueda por contenido.

Muy pocas instituciones han realizado ya este paso de la digitalización de contenido, y las que lo han iniciado lo están haciendo muy poco a poco debido a que actualmente este proceso se realiza con protocolos en los que el esfuerzo humano es demasiado elevado (véase la Figura 8)³. Son destacables algunos esfuerzos en los que, con el objetivo de mejorar la accesibilidad a las obras a través de buscadores, se han codificado manualmente extractos de obras musicales de las obras en forma de secuencias de intervalos melódicos (véase la Figura 9)⁴.

³ Cantorales de la Biblioteca Nacional de España. <<http://www.bne.es/es/Catalogos/Cantorales>> [consulta 15-09-2019].

⁴ ROS-FÁBREGAS, Emilio (ed.). «Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC: Una colección de patrimonio musical español». *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*. <<https://musicatradicional.eu/es/home>> [consulta 15-09-2019].

FIGURA 9. Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC. Íncipit codificado como una secuencia de intervalos junto a la altura de la nota inicial.

Así, la digitalización de contenido, es decir, la codificación de la información musical a partir de colecciones de imágenes digitales está actualmente estancada. La solución más sencilla, y difícil de implementar económicamente, consiste en la contratación de gran cantidad de musicólogos que realicen manualmente la tarea de codificación de la información contenida en las imágenes digitales. Una posible estrategia para aliviar el coste económico es emplear técnicas como el *crowd-sourcing*, es decir, apoyarse en voluntarios a través de Internet para realizar el proceso. Sin embargo, el número de voluntarios debería ser ingente para poder convertir los miles de documentos que existen todavía por procesar. La única solución viable es la aplicación de alguna tecnología de lectura automatizada de documentos, similar al *Optical Character Recognition* (OCR)⁵ usadas por bibliotecas para obtener los textos contenidos en las imágenes de libros y manuscritos y crear así libros digitales. Aun siendo una denominación que no abarca el proceso completo⁶, en el ámbito musical estas tecnologías se engloban bajo las siglas OMR (*Optical Music Recognition*). La automatización a través de estas sí permitirá el procesamiento de cantidades masivas de documentos. No obstante, estas tecnologías están lejos de reportar transcripciones perfectas, por lo que actualmente es necesaria la intervención humana, aunque con un grado de esfuerzo mucho menor que en el caso de realizar la codificación manual.

Este artículo, contextualizado en el ámbito de la música hispánica, describe el marco bajo el cual se puede realizar de manera cada vez más eficiente el proceso de conversión de imágenes que contienen contenido musical en partituras digitales procesables por herramientas informáticas.

⁵ PLAMONDON, Rajean; y SRIHARI, Sargur N. «Online and off-line handwriting recognition: a comprehensive survey». *IEEE Transactions on pattern analysis and machine intelligence*, XXII, 1 (2000), pp. 63-84.

⁶ CALVO-ZARAGOZA, Jorge; HAJIĆ, Jan; y PACHA, Alexander. «Understanding Optical Music Recognition». *Computing Research Repository*, abs/1908.03608, 2019.

En las siguientes secciones detallaremos en qué consiste específicamente la digitalización de contenido musical, repasaremos el estado de la cuestión y usaremos como ejemplo e hilo conductor del proceso la aplicación MuRET⁷, desarrollada dentro del proyecto HISPAMUS⁸.

II. Digitalización de contenido musical

El resultado del escaneado o fotografiado de un documento musical es un fichero de imagen en formato *raster*. Para escanear o fotografiar digitalmente una imagen, un sensor óptico capta los colores de esa imagen original en una retícula o matriz de celdas, cada una de las cuales se denomina píxel. Cada uno de esos píxeles, que no es más que un número, puede tener un valor 0 o 1 en el caso de imágenes capturadas en blanco (1) y negro (0), una cifra describiendo una escala de grises o finalmente un número que representa un color de menor o mayor fidelidad al objeto original (véase la Figura 10). Dado que los números se almacenan en bits en los sistemas informáticos, en general, cuanto mayor es el número de bits que se destinan a almacenar cada píxel mayor el número de colores distintos se podrán representar y, por tanto, la fidelidad de la imagen digitalizada será mayor. Esto se denomina profundidad de color. De la misma forma, cuanto más pequeñas sean las celdas en que se reticula la imagen original, mayor detalle podremos capturar. Esto se conoce como resolución espacial. Finalmente, esos píxeles se deben almacenar en un fichero. Si se guardaran directamente los valores numéricos de los píxeles, los ficheros serían demasiado grandes (formato *bitmap*). Para evitar desperdiciar espacio de almacenamiento se han desarrollado a lo largo de los años formatos que permiten comprimir esos valores numéricos.

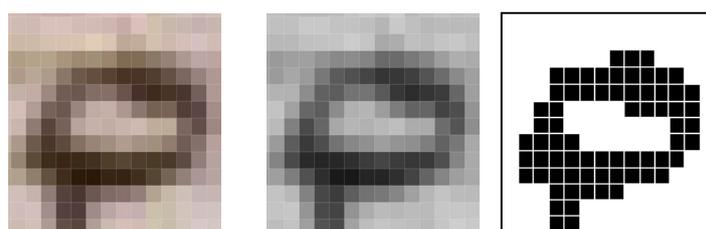


FIGURA 10. Imagen *raster* en color (izquierda), escala de grises (centro), blanco/negro (derecha).
En esta ampliación se puede percibir la retícula de píxeles.

⁷ RIZO, David; CALVO-ZARAGOZA, Jorge; e IÑESTA, José Manuel. «MuRET: a music recognition, encoding, and transcription tool». *5th International Conference on Digital Libraries for Musicology*. París, DLFM, 2018, pp. 52-56.

⁸ IÑESTA, José Manuel, *et al.* «HISPAMUS: Handwritten Spanish Music Heritage Preservation by Automatic Transcription». *1st Workshop on Reading Music Systems*. París, 2018, pp. 17-18.

Existen formatos que realizan esa compresión sin pérdida de información (por ejemplo, formato TIFF), u otros donde se elimina información visual que teóricamente no percibimos y, por tanto, sufren pérdida de información, si bien permiten obtener tasas de compresión mucho mayores (por ejemplo, formato JPEG).

De esta forma, para una computadora no existe diferencia entre un fichero de imagen conteniendo la fotografía de una persona, de un paisaje o de una partitura. El fichero solo contiene una matriz de píxeles. Estos ficheros pueden ser transmitidos, copiados y visualizados sin sufrir ningún deterioro en cada operación. Sin embargo, no permiten a ningún algoritmo trabajar con la información musical que puedan contener. ¿Cómo se transpone, reproduce o transcribe de notación mensural a moderna una secuencia de píxeles que contiene colores? Los algoritmos necesitan disponer de datos simbólicos adecuadamente codificados (notas, alturas, figuras, ...).

Para poder dotar a esos algoritmos de esos datos en lo que conocemos por música en codificación simbólica es necesario un proceso de transcripción –se suelen usar los términos traducción o transducción como sinónimos– o digitalización de contenido. De manera grosera, a este proceso se le ha denominado OMR (*Optical Music Recognition* o reconocimiento óptico de música). Algunos autores⁹ prefieren denominarlo «lectura automatizada de documentos musicales», para abarcar tanto las operaciones de obtención de la imagen a través de sensores ópticos como el reconocimiento y estructuración posterior del contenido musical. Como detallaremos más adelante, distintos enfoques OMR codifican internamente de distintas maneras la información que encuentran en las imágenes digitales.

En cualquier caso, los sistemas OMR tienen la intención final de codificar la información musical extraída de la imagen en ficheros digitales musicales. A estos ficheros los denominamos «partituras digitales». A pesar de que, prácticamente, cualquier aplicación posterior necesita guardar el mismo tipo de información, no existe un consenso en relación con el mejor formato de fichero para codificar y almacenar partituras digitales. Cada formato está basado en una filosofía distinta con unos objetivos diferentes, lo que hace que cada uno incida en unos aspectos, descuidando otros.

Entre todos los formatos existentes usados como salida de los distintos OMR, podemos destacar DARMS¹⁰, NIFF¹¹, MusicXML¹² y MEI¹³. Esta última codificación,

⁹ CALVO-ZARAGOZA, J.; HAJIĆ, J.; y PACHA, A. «Understanding Optical Music Recognition...».

¹⁰ ERICKSON, Raymond. «Musicomp 76 and the State of DARMS». *College Music Symposium*, I, 17 (1977), pp. 90-101.

¹¹ GRANDE, Cindy; y BELKIN, Alan. «The Development of the Notation Interchange File Format». *Computer Music Journal*, XX, 4 (1997), pp. 33-43.

¹² GOOD, Michael; y ACTOR, Geri. «Using MusicXML for File Interchange». *International Conference on Web Delivering of Music*. Leeds, IEEE Press, 2003, p. 153.

¹³ ROLAND, Perry. «The Music Encoding Initiative (MEI)». *First International Conference on Musical Applications Using XML*. Milan, 2002, pp. 55-59.

MEI, está soportada por la comunidad científica y podríamos decir que actualmente es el formato más adecuado para almacenar documentos musicales digitalizados para su preservación.

III. Sistemas actuales de transcripción musical

El reconocimiento de los símbolos musicales contenidos en una imagen digital y su codificación en un fichero informático es solo una parte de la tarea de transcribir una fuente original. Es importante considerar el fin último de la digitalización de contenidos, que no consiste propiamente en esa codificación sino en que esta sea apropiada para que un musicólogo pueda ayudarse de sistemas informáticos con el fin de preparar una transcripción que eventualmente un músico habrá de interpretar.

Dependiendo de si el objetivo es crear una transcripción diplomática o una edición crítica, del tipo de notación, del estado de la fuente original o incluso de la calidad de la imagen digitalizada, el proceso de obtención del resultado final esperado puede ser más o menos complejo y aprovechar en distintos grados las tecnologías disponibles en el momento de la transcripción.

El caso más sencillo es aquel de una partitura escrita en notación moderna conteniendo símbolos estándares, con baja complejidad en cuanto al movimiento de las voces en y entre los distintos pentagramas, digitalizados de manera limpia, sin grandes deformaciones o curvaturas y guardado en un archivo de alta resolución, en escala de grises o incluso blanco y negro, y formato de compresión sin pérdida. Muchos de estos requisitos son necesarios para que aplicaciones comerciales como SmartScore o PhotoScore, o de dominio público como Audiveris, proporcionen resultados satisfactorios. Sin embargo, incluso en estas condiciones idóneas es fácil comprobar cómo a la fecha de la redacción de este texto estas aplicaciones todavía necesitan de la intervención humana para corregir fuentes relativamente sencillas (véase la Figura 11)¹⁴.



FIGURA 11. Resultado erróneo de un sistema OMR comercial.

¹⁴ CALVO-ZARAGOZA, Jorge; y RIZO, David. «End-to-End Neural Optical Music Recognition of Monophonic Scores». *Applied Sciences*, VIII, 4 (2018), p. 606.

Cuando nos encontramos con fuentes mínimamente dañadas, manuscritas o con tipos de imprenta inusuales, con posibles incorrecciones musicales o con notaciones antiguas, por distintas razones, el panorama es desolador.

En la figura 9 hemos visto un ejemplo de reconocimiento incorrecto de una simple partitura monódica usando una de las aplicaciones OMR más potentes actualmente. Los resultados a partir de partituras manuscritas son todavía peor. Por esta razón no es difícil encontrar musicólogos a los que les resulta más cómodo introducir en el ordenador los contenidos manualmente con editores de partituras como Finale que usar sistemas OMR.

Sin embargo, si la obra a transcribir está escrita en notaciones antiguas, la posibilidad de mecanografiar música manualmente es complicada. De manera manual se puede usar el sistema Volpiano¹⁵ (véase la Figura 12¹⁶). Recientemente se ha creado un editor en línea denominado Neon¹⁷ (véase la Figura 13) que permite trabajar visualmente con notación neumática a través de la codificación MEI y el renderizador Verovio¹⁸.

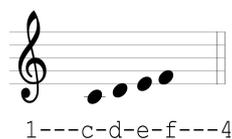


FIGURA 12. Codificación con Volpiano.

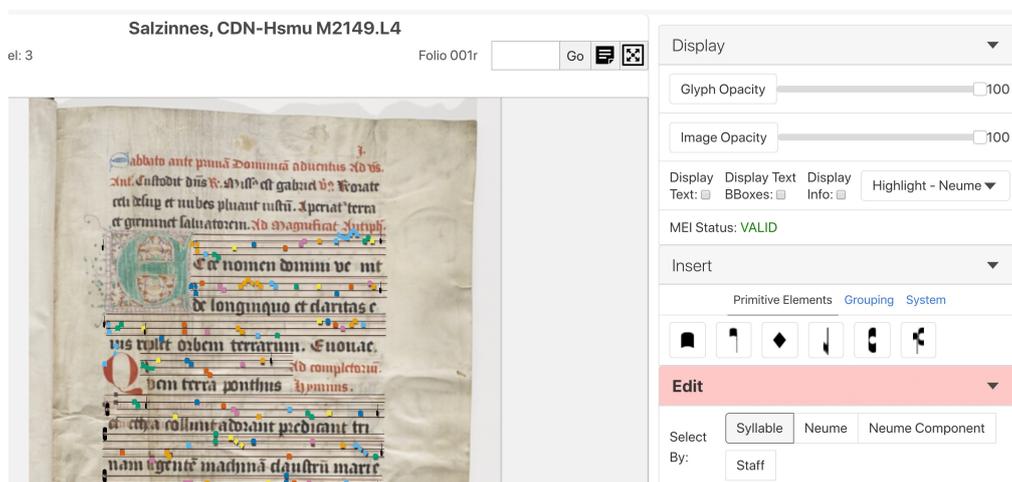


FIGURA 13. Introducción de neumas visualmente en Neon. Los símbolos se superponen a la imagen <<https://ddmal.music.mcgill.ca/Neon/editor.html?manifest=Salzannes>>.

¹⁵ HELSEN, Kate; y LACOSTE, Debra. «A report on the encoding of melodic incipits in the CANTUS database with the music font “Volpiano”». *Plain-song & Medieval Music*, XX, 1 (2011), pp. 51-65.

¹⁶ LACOSTE, Debra. «The Cantus Database: Mining for Medieval Chant Traditions». *Digital Medievalist*, 7, (2012) <<http://journal.digitalmedievalist.org/article/10.16995/dm.42/>> [consulta 15-01-2019].

¹⁷ BURLET, Gregory, et al. «Neon.js: Neume Editor Online». *13th International Society for Music Information Retrieval Conference – ISMIR*. Porto, 2012, pp 121-126.

¹⁸ PUGIN, Laurent; ZITELLINI, Rodolfo; y ROLAND, Perry. «A library for Engraving MEI Music Notation into SVG». *International Society for Music Information Retrieval*. ISMIR, 2014, pp. 107-112.

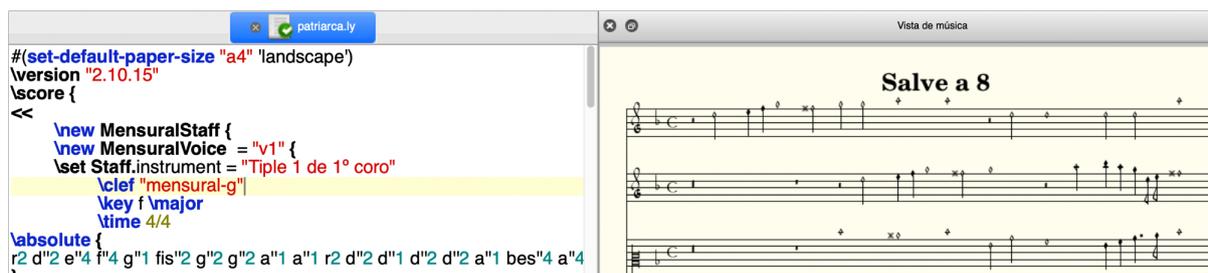


FIGURA 14. Edición de Lilypond mediante Frescobaldi.

No existen editores de partituras que visualmente permitan editar notación mensural. Las únicas vías para codificar y dibujar digitalmente contenido en esta notación es usar el sistema Lilypond¹⁹, opcionalmente junto al editor Frescobaldi²⁰ (véase la Figura 14), el cual es válido también para notación neumática y moderna. En este se debe escribir directamente utilizando el lenguaje Lilypond, siendo imposible manipular el contenido musical de manera visual.

Si la notación es mensural blanca, una alternativa es emplear otro sistema de codificación manual denominado Verovio Humdrum Viewer²¹ (véase la Figura 15) que permite una codificación manual más eficiente que las anteriores usando el formato ****mens**, y que internamente dibuja la partitura usando el tándem MEI+Verovio.



FIGURA 15. Verovio Humdrum Viewer.

¹⁹ NIENHUYS, Han-Wen; y NIEUWENHUIZEN, Jan. «LilyPond, a system for automated music engraving». *XIV Colloquium on Musical Informatics*. Florencia, 2003, pp. 167-172.

²⁰ Editor de Lilypond Frescobaldi. <<http://frescobaldi.org/>> [consulta 15-01-2019].

²¹ SAPP, Craig Stuart, «Verovio Humdrum Viewer». Music Encoding Conference (2017), Tours. Herramienta disponible online en <<http://verovio.humdrum.org>>

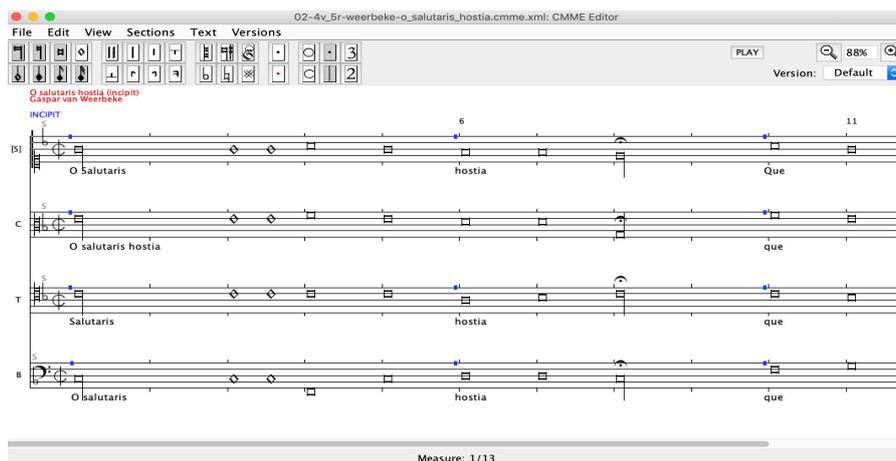


FIGURA 16. Editor CMME.

Es muy destacable el editor creado para proyecto CMME²² (*Computerized Mensural Music Editing*) (véase la Figura 16), que permite editar visualmente partituras en notación mensural blanca y guardarlas en un archivo de texto XML propio, para las cuales los autores de este artículo disponen de herramientas básicas de conversión a formatos actuales como MEI. Sin embargo, el proyecto está cerrado sin posibilidad de soporte.

Otro sistema que ha sido muy útil hasta la fecha en proyectos como Transforming Musicology²³ ha sido el OMR de notación mensural blanca Aruspix²⁴, realizado por el mismo autor que el renderizador Verovio. El sistema funciona relativamente bien con fuentes similares a aquellas para las que fue creado y permite la edición comparada de fuentes. Sin embargo, está lejos de permitir una digitalización de contenido óptima (véase la Figura 17).

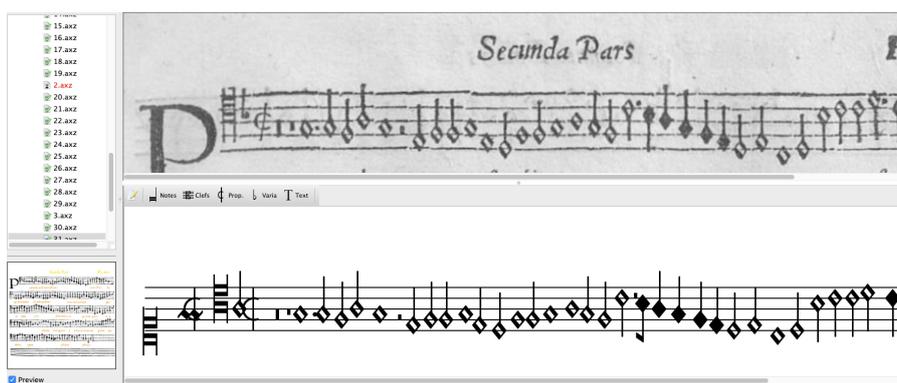


FIGURA 17. Reconocimiento realizado por Aruspix. Ventana en modo edición.

²² Proyecto CMME. <<https://www.cmme.org/>> [consulta 15-09-2019].

²³ Proyecto Transforming Musicology. <<https://tm.web.ox.ac.uk/>> [consulta 15-09-2019].

²⁴ PUGIN, Laurent. «Editing Renaissance Music: The Aruspix Project». *Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaften*. Tübingen, Max Niemeyer ed., 2009, pp. 94-103.

La ausencia de sistemas que permiten la transcripción y edición de partituras en notación mensural se hace patente en el desarrollo de un sistema ingenioso que usa el editor Sibelius de manera singular para conseguir codificar partituras mensurales visualmente. Se usan símbolos de notación moderna que nunca encontraríamos en una fuente mensural para codificar elementos propios de esta notación. Posteriormente, se usan unos programas tipo *script* para convertir el archivo de Sibelius en un fichero MEI de notación mensural perfectamente renderizable con Verovio.

En cualquier caso, sea cual fuere el proceso, como ocurre con CMME, si el resultado de la transcripción está codificado en un archivo con un formato formalmente descrito, siempre es posible convertirlo, quizás con alguna pérdida, a otro formato más adecuado para las necesidades del proyecto en cuestión.

Siendo una necesidad específica del tratamiento de fuentes antiguas, no existen sistemas que permitan o ayuden en la traducción de notaciones antiguas a modernas, o al alineamiento de las distintas voces escritas en partes para obtener una partitura final.

Con todas estas dificultades es natural encontrar que en la mayoría de los proyectos de transcripción de notaciones antiguas se haya perdido parte del proceso al editarse finalmente la transcripción en notación moderna, sin codificarse de ninguna forma la notación antigua original (véase la Figura 7)²⁵.

A la fecha de redactar este texto, existen dos proyectos que debemos destacar que pretenden dar un paso más en la digitalización del contenido. El primero, el proyecto SIMSSA, se realiza hace años en la Universidad de Montreal. Este proyecto está especializado en notación neumática y desarrolla herramientas informáticas tanto para la digitalización de contenido a partir de imagen como el posterior análisis estadístico de la música. El segundo, el proyecto HISPAMUS²⁶, en el que participan los autores de este artículo, se lleva a cabo en la Universidad de Alicante. Este, aun desarrollándose tecnologías válidas para cualquier fuente, centra sus esfuerzos en música de ámbito hispánico de distintas épocas. Siendo este el primer proyecto nacional que pretende mejorar las tecnologías de transcripción musical asistida por ordenador, está dando sus primeros pasos con obras eminentemente manuscritas compuestas en partes monódicas, con el objetivo de reducir al mínimo el esfuerzo para la transcripción tanto de manuscritos en notación mensural blanca con fondos provenientes del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza²⁷ y del Archivo del Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia²⁸, como de melodías de música popular española transcritas a mano a

²⁵ EZQUERRO ESTEBAN, A. (ed.). *Música de la Catedral de Barcelona...*

²⁶ Proyecto desarrollado por los autores del presente artículo junto a Pedro J. Ponce de León, José Oncina, Luisa Micó, Juan R. Rico-Juan, Carlos Pérez-Sancho, Antonio Pertusa, Francesc Villanueva Serrano y Ana M.^a Flori.

²⁷ Código RISM E-Zac. Bajo la supervisión de Luis Antonio González Marín y Antonio Ezquerro Esteban.

²⁸ Código RISM E-VAc. Proceso dirigido por Francesc Villanueva Serrano.

mediados del siglo pasado y que están catalogadas bajo el proyecto Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC²⁹.

IV. Aprendizaje computacional

Existen dos enfoques principales bajo los que se construyen sistemas informáticos que permiten al ordenador realizar tareas de clasificación o reconocimiento de formas, es decir, que permiten identificar objetos en imágenes para los que han sido programados.

Bajo el primer enfoque están los sistemas basados en reglas. Estas se programan explícitamente introduciendo, mediante un lenguaje informático, el conocimiento de los expertos. Un ejemplo sería indicar que una plica es una línea vertical de cierta longitud y grosor, o que un puntillo es un círculo de un tamaño dado. El problema que tienen estos sistemas es la ambigüedad que surge cuando, en una situación real, el objeto a clasificar no cumple exactamente ninguno de los parámetros con los que el experto ha descrito los posibles símbolos. Por ejemplo, que la línea que se encuentra no es totalmente vertical o que el punto no define un círculo perfecto. En estos casos, la solución es añadir excepciones a la regla principal. Finalmente, el conjunto de excepciones es tan grande que el sistema se vuelve extremadamente complejo de extender e implementar. Para este último problema existen soluciones, como es el uso de la estadística o los modelos que describen el lenguaje de la música. En cualquier caso, el enfoque basado en reglas implica que para cada variación en la caligrafía o en la notación se deben programar manualmente nuevos sistemas, un escenario que resulta prácticamente inviable cuando nos enfrentamos con notaciones manuscritas.

Una alternativa que está mejorando de manera significativa el rendimiento de otros sistemas relacionados, como es el del reconocimiento de texto manuscrito, es el uso de algoritmos de aprendizaje computacional. Este tipo de algoritmos crean modelos de la realidad a partir de ejemplos debidamente codificados y anotados. El proceso mediante el cual los algoritmos aprenden es análogo a aquel mediante el cual, por ejemplo, enseñamos los colores a un niño: le mostramos objetos de color verde y le decimos: «esto es de color verde», y repetimos la operación con otros colores y objetos. En el caso de enseñar a un algoritmo a leer partituras, se crean *corpora* de entrenamiento que contienen miles de ejemplos de símbolos musicales etiquetados («esta imagen es una clave de do», «esto es un calderón», ...). Como es comprensible, cuanto mayor sea el conjunto de entrenamiento, que se suele denominar *ground truth*, y menos errores de etiquetado se encuentren (por ejemplo, que se diga que una imagen de una negra es una blanca), el sistema tendrá más experiencia y podrá ofrecer resultados más consistentes.

²⁹ ROS-FÁBREGAS, E. (ed.). «Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC...».

En el ámbito del reconocimiento de formas, bajo la premisa de que se supone que ninguno va a generar siempre resultados perfectos, se introduce la interacción del usuario en el proceso, de forma que cuando se produce un error y este es corregido por ese usuario, el sistema aprende de esos errores. A esto se le denomina reconocimiento de formas interactivo (IPR - *Interactive Pattern Recognition*)³⁰.

V. Lectura informática de notación musical

Después de medio siglo de investigación en OMR³¹, no existen en la literatura demasiados enfoques distintos para abordar el problema. A continuación describimos las distintas estrategias usadas para conseguir que un algoritmo pueda extraer la información musical de una imagen digital.

Representación semántica

Este término, recientemente acuñado por los autores en el sistema PRIMUS³², indica la codificación de una secuencia musical en términos musicales bajo cualquier formato que permita especificar sin ambigüedad la información musical. En los experimentos presentados en PRIMUS se define un formato creado *ad hoc*, que actualmente los autores están descartando en favor de una versión ligeramente alterada de `**kern`³³ y `**mens`³⁴.

Lo importante a considerar de esta representación es que a partir de ella se puede generar cualquier formato estándar como MEI o MusicXML (este último solo para notación moderna), que a su vez se pueda renderizar para obtener una versión digital de la partitura transcrita preparada para imprimir (la partitura de la Figura 18 se ha generado a partir de la representación semántica mostrado en formato `**kern`).

El enfoque presentado en PRIMUS es el único hasta el momento que permite obtener una representación semántica directamente a partir de una imagen sin pasos intermedios. En este, el sistema de aprendizaje computacional basado en redes neuronales profundas³⁵ se entrena usando decenas de miles de imágenes de partituras monódicas de un solo pentagrama corto junto a su representación semántica. El sistema

³⁰ TOSELLI, Alejandro Héctor; VIDAL, Enrique; y CASACUBERTA, Francisco (eds.). *Multimodal Interactive Pattern Recognition and Applications*. Springer-Verlag, Londres, 2011. ISBN 978-0-85729-479-1

³¹ CALVO-ZARAGOZA, J.; HAJIĆ, J.; y PACHA, A. «Understanding Optical Music Recognition...», p. 1.

³² CALVO-ZARAGOZA, Jorge; y RIZO, David. «End-to-End Neural Optical Music...».

³³ HURON, David. «Music Information Processing Using the Humdrum Toolkit: Concepts, Examples, and Lessons». *Computer Music Journal*, XXVI, 2 (2002), pp. 11-26.

³⁴ RIZO VALERO, David; PASCUAL LEÓN, Nieves; y SAPP, Craig Stuart. «White Mensural Manual Encoding: from Humdrum to MEI». *Cuadernos de Investigación Musical*, 6 (2019), p. 373.

³⁵ LECUN, Yann; BENGIO, Yoshua; y HINTON, Geoffrey. «Deep learning». *Nature*, 521 (2015), pp. 436-444.

resultante alcanza tasas de acierto cercanas al 95 % para imágenes de entrada similares a las entrenadas.



```

clef.G:L2 + accidental.flat:L3 + digit.2:L4 digit.4:L2 +
accidental.natural:L3 + fermata.above:S6
note.half_down:L3 + verticalLine:L1 +
note.beamedRight2_up:S2 + note.beamedBoth2_up:L2 +
note.beamedLeft2_up:S1 + note.eighth_up:S1 +
rest.quarter:L3 + verticalLine:L1

```

```

**kern
*clefG2
*k[b-]
*M2/4
2b;
=1
16aL
16g
16fJ
8f 4r

```

FIGURA 18. Representación semántica ****kern** (cuadro izquierda) y representación agnóstica (cuadro derecha).

Primitivas gráficas

El método más comúnmente usado en sistemas OMR está basado en la detección de los elementos constituyentes de símbolos musicales. Así, una corchea se divide en cabeza, plica y corchete. Dos semicorcheas barradas se descomponen en las cabezas, las plicas y las dos barras de unión (véanse los distintos colores en la Figura 19).

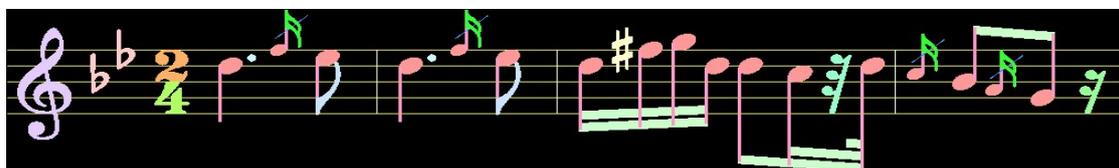


FIGURA 19. Primitivas gráficas representadas con distintos colores.

Una vez reconocidas las primitivas estas se ensamblan de la forma más probable para constituir símbolos con significado musical que se pueden codificar en una representación semántica y de ahí a cualquiera de los formatos existentes. Como ejemplo a partir de la primera corchea de la Figura 19, tras reconocerse la cabeza, la plica y el

corchete el sistema deduce que es una corchea, dada la posición en el pentagrama y el contexto, clave y armadura, codifica un Mi bemol 5 en algún formato como MEI:

```
<note dur= "8" oct= "5" pname= "e" accid="f" stem.dir="down"/>
```

Representación agnóstica

Una alternativa recientemente propuesta por los autores en el proyecto PRIMUS anteriormente citado³⁶ es la codificación de las secuencias musicales en símbolos gráficos cuyo significado está desligado del contexto musical. Así, se representa de la misma forma un símbolo bemol dentro de una armadura que alterando a una nota. Un puntillo de prolongación es igual que un *staccato*, y una ligadura de expresión es igual que una de prolongación. De manera distinta a como se hace con el enfoque basado en primitivas, una corchea se detecta completa como tal, dos corcheas unidas con una barra como dos objetos, una que abre el barrado y la otra que lo cierra (véase la Figura 20 y cuadro de la derecha de la Figura 18).



FIGURA 20. Ejemplo de componentes de la representación agnóstica.

La ventaja demostrada de esta representación sobre aquella semántica³⁷ es su mayor robustez frente a distorsiones de la imagen de entrada y su capacidad para generalizar el conocimiento aprendido por los modelos de aprendizaje computacional.

Por encima de los sistemas basados en primitivas, destaca su simplicidad y mayor facilidad para construir conjuntos de entrenamiento. Además, no sufre el problema de propagación de errores. Cuando los sistemas basados en primitivas ensamblan las partes en un símbolo musical, ese símbolo condiciona los sucesivos. De esta forma, si se detecta incorrectamente una clave, todas las notas posteriores se codifican incorrectamente. En la representación agnóstica no se guarda la información musical (por ejemplo, la altura de la primera nota de la Figura 20, suponiendo que estamos en clave de sol en 2ª línea, sería «corchea La 5»), sino su representación gráfica (esa misma nota en representación

³⁶ CALVO-ZARAGOZA, J.; y RIZO, D. «End-to-End Neural Optical Music...».

³⁷ CALVO-ZARAGOZA, Jorge; y RIZO, David. «Camera-PrIMuS: Neural End-to-End Optical Music Recognition on Realistic Monophonic Scores». *19th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*. París, 2018, pp. 248-255.

agnóstica sería «nota con plica hacia abajo y una barra en la primera línea adicional superior»), lo que permite que los errores no se propaguen.

La información contenida en esta representación no es directamente exportable a una partitura digital. Siguiendo el ejemplo del puntillo anteriormente citado, ahora se necesita hacer que ese puntillo aumente la duración de la figura a la que acompaña, convertir una secuencia de sostenidos tras la clave a armadura, o hacer que el sostenido que hay delante de una figura modifique la altura de esta.

Esta representación tiene una ventaja adicional. La corrección de los símbolos reconocidos por ordenador se limita a la identificación de símbolos gráficos que puede realizar cualquier persona sin conocimientos musicales, lo que facilita que en un proceso de digitalización de contenido masivo se pueda contratar personal no especializado para esta tarea tediosa y reservar a los musicólogos para la tarea de corregir la representación semántica musical final, donde sí es necesario hacer una interpretación del contenido.

VI. MuRET

Dentro del proyecto HISPAMUS se está desarrollado un sistema para la investigación en digitalización de contenido denominado MuRET, acrónimo de *Music Recognition, Encoding and Transcription*. Este, cuyo primer prototipo se desarrolló como una aplicación de escritorio³⁸, es actualmente una aplicación en línea accesible³⁹ desde cualquier navegador de Internet actualizado.

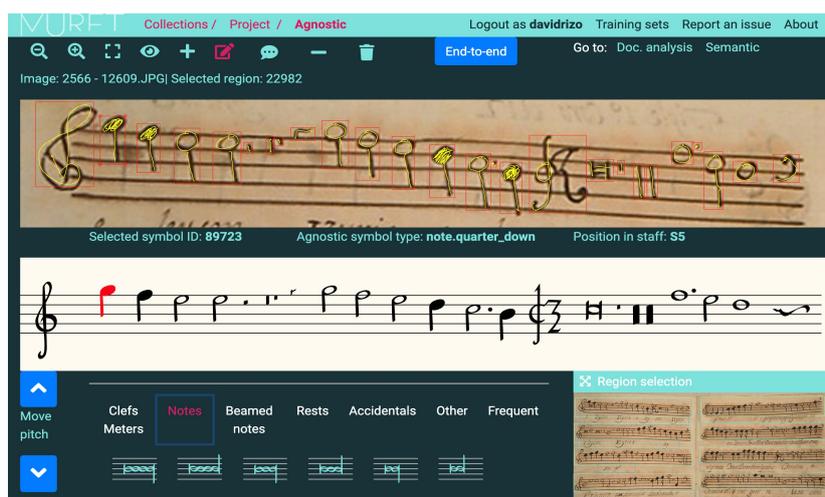


FIGURA 21. Edición de la representación agnóstica en notación mensural en MuRET.

³⁸ RIZO, D.; CALVO-ZARAGOZA, J.; INESTA, J. M. «MuRET: a music recognition...».

³⁹ MuRET se encuentra accesible a través del enlace <<https://muret.dlsi.ua.es/muret/>> [consulta 15-01-2019].

Los objetivos de MuRET están alineados con aquellos de HISPAMUS: ser capaz de asistir en la transcripción de una imagen que contenga obras escritas en pentagramas monódicos soportando el proceso completo, desde el reconocimiento de los elementos que componen una hoja hasta la codificación en ficheros musicales de formato estándar, tanto en notación mensural blanca como moderna, utilizables para ser editados localmente o visualizados en páginas web. A pesar de que el objetivo del proyecto general es investigar con copias escritas manualmente (véase Figura 21), MuRET permite trabajar de la misma forma con imágenes de copias impresas (véase Figura 22).

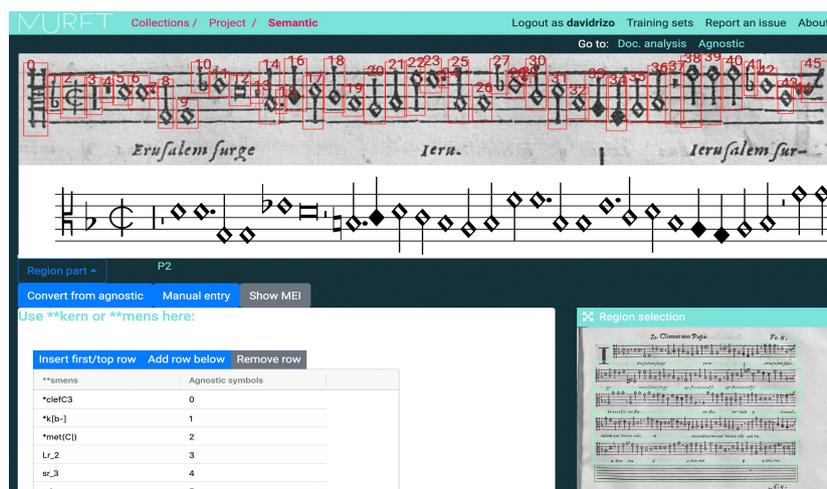


FIGURA 22. Codificación semántica de notación mensural impresa en MuRET.

Proceso de digitalización de contenidos en MuRET

MuRET está diseñado con las premisas del reconocimiento de formas interactivo (IPR). Es decir, actualmente en un escenario práctico no es posible asumir que un algoritmo descifre sin error el contenido musical de una imagen, y es más eficiente en términos de esfuerzo humano intervenir en el proceso que corregir errores posteriormente. De esta forma, la interacción mínima que el usuario deberá hacer será aquella de aceptar, dando como válida la respuesta de los distintos algoritmos que realizan cada parte del proceso.

Cada fase del proceso que describiremos a continuación se basa en una serie de algoritmos que, en su mayor parte, están basados en el aprendizaje computacional, de forma que la precisión de estos es directamente proporcional a la cantidad y calidad de los conjuntos de entrenamiento con los que alimentemos el sistema. Conforme se utiliza MuRET, las propias obras transcritas podrán servir de conjuntos de entrenamiento para mejorar el rendimiento futuro.

Creación del proyecto

Consideramos un proyecto de digitalización como una obra a transcribir. Dentro del sistema, los distintos proyectos se agrupan en colecciones. No siendo el objetivo de MuRET el de realizar ningún tipo de catalogación, hay unos descriptores mínimos que se deben crear al iniciar un nuevo proyecto: el título de la obra, el tipo de notación en que está escrita (moderna o mensural) y si esta es impresa o manuscrita. En el futuro, el sistema será capaz de realizar por sí solo esta clasificación. La ampliación a nuevos tipos de notación, como la neumática, solo depende de la existencia o creación de conjuntos de entrenamiento de esos tipos de notación.

Ordenación de imágenes

Del mismo modo que una persona no puede transcribir una obra con las hojas desordenadas, los sistemas de transcripción necesitan trabajar con una secuencia ordenada de imágenes.

Usualmente, las digitalizaciones de imágenes se realizan de manera ordenada, y se nombran los archivos de manera correlativa de forma que el orden correcto de las imágenes es aquel que viene dado por la ordenación de su nombre. Sin embargo, en ocasiones, esta condición no se cumple y es necesario reordenarlas. MuRET permite realizar ese proceso simplemente arrastrando con el puntero las imágenes a su posición correcta.

Análisis del documento

Pueden existir tantas formas de disponer los elementos de los que se compone una partitura como manuscritos nos encontremos (véanse las Figura 3 a 4).

El primer proceso de digitalización de contenido propiamente dicho consiste en dividir la imagen en sus partes constituyentes: páginas y regiones de distinto tipo como título, autor, número de página, pentagramas, letra, anotaciones al margen (véanse la Figura 5 y Figura 23).

Como todos los procesos en MuRET, el análisis del documento se puede realizar totalmente de forma manual, dibujando directamente rectángulos sobre la imagen y asignándoles un tipo, que es la alternativa más inteligente cuando el manuscrito original está excesivamente deteriorado, o de manera asistida, donde un algoritmo propone un análisis y el usuario lo valida o corrige los posibles errores encontrados (véase la Figura 23).

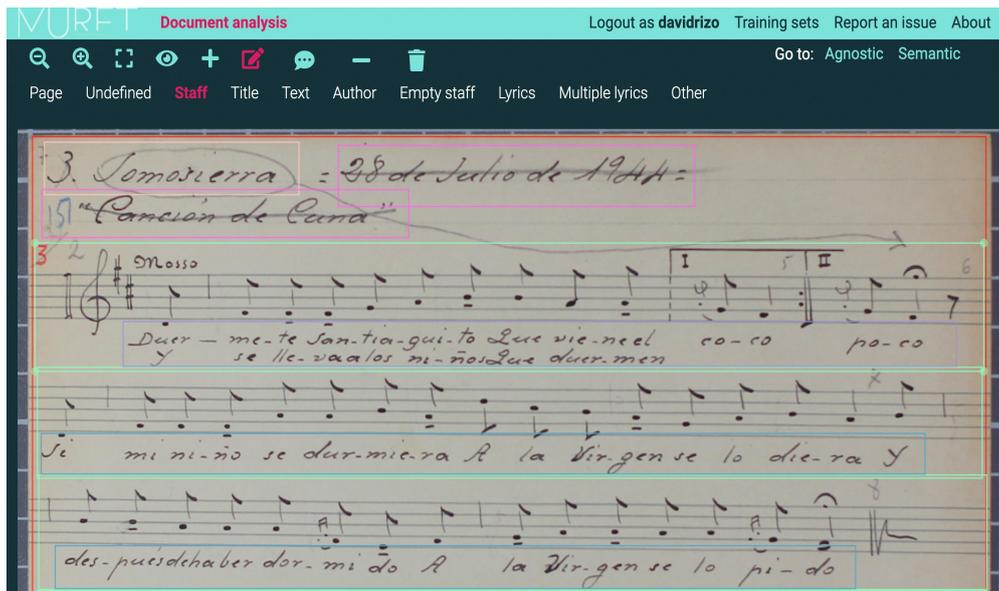


FIGURA 23. Análisis de documento en MuRET.

Identificación de símbolos agnósticos

El siguiente paso que MuRET propone es la clasificación de los símbolos agnósticos por pentagramas. Este proceso se puede realizar de dos formas, una manual asistida por ordenador, y otra automática, que denominamos holística o *end-to-end*.

La clasificación manual de símbolos es a su vez realizable de dos maneras. En la primera, el usuario selecciona el rectángulo que delimita el símbolo gráfico a clasificar (véanse recuadros rojos en la Figura 21), tras lo cual un algoritmo intenta reconocer el símbolo agnóstico del que se trata y su posición en el pentagrama, que pueden ser corregidos por el usuario en caso de ser erróneos. Si el algoritmo usado sigue las pautas de un sistema de reconocimiento de formas interactivo (IPR), esos errores se irán minimizando conforme vayamos clasificando símbolos y el modelo vaya aprendiendo de los errores. En el trabajo de Micó *et al.*⁴⁰ se muestra un patrón de comportamiento de estos sistemas cuando se enfrentan con caligrafías y símbolos nunca vistos.

⁴⁰ MICÓ, L.; ONCINA, J.; e IÑESTA, J. M. «Adaptively Learning to Recognize Symbols in Handwritten Early Music». In: Cellier P., Driessens K. (eds) Machine Learning and Knowledge Discovery in Databases. ECML PKDD 2019. Communications in Computer and Information Science, vol 1168. Springer, pp. 470-477.

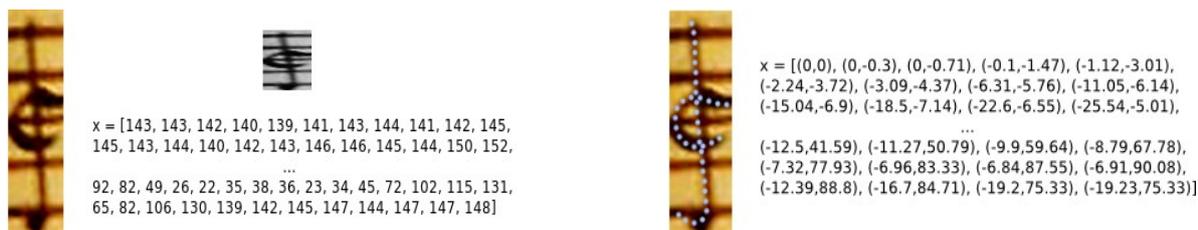


FIGURA 24. (Izquierda) En este caso la imagen se ha convertido a escala de grises y redimensionado 30x30 píxeles. Los números muestran distintos valores de gris. (Derecha) Los valores que se muestran corresponden a la secuencia de coordenadas por donde ha pasado el lápiz al calcar sobre la imagen el símbolo de interés (puntos blancos).

Otra manera de introducir manualmente el símbolo es calcando el símbolo sobre la imagen (véanse los trazos amarillos en la Figura 21) utilizando un lápiz digital. De este modo, no se debe decidir cuánto margen usar alrededor del símbolo gráfico y la interacción es más intuitiva. Además, los autores del presente artículo demostraron⁴¹ que el uso conjunto de la información gráfica, los píxeles (Figura 24-izq.), y los datos de los trazos realizados al calcar (Figura 24-dch.), hacen más preciso al clasificador de símbolos.

El segundo enfoque, el *end-to-end*, genera de manera automática una secuencia de símbolos agnósticos sin necesidad de seleccionarlos o calcarlos uno a uno, lo que lo hace mucho más eficiente. En el caso de encontrarse errores en los símbolos gráficos encontrados, o la no detección de algunos presentes en la imagen, el error se selecciona usando la clasificación manual a través del rectángulo delimitador o mediante el calco. El único inconveniente es que no es posible establecer una correlación precisa sino aproximada entre los símbolos reconocidos y su localización en la imagen.

Como hemos comentado anteriormente, el modo de reconocimiento agnóstico es practicable por cualquier persona independientemente de su conocimiento de notación musical, de forma que en un proyecto de transcripción masiva este trabajo no necesita en la mayoría de los casos de la intervención de un experto musicólogo.

Edición de la representación semántica

Una forma de obtener la representación semántica es mediante la codificación manual del contenido musical. Esta es la única alternativa cuando la fuente está excesivamente dañada o la imagen es de una calidad intolerable.

De manera automatizada, podemos aplicar un enfoque *end-to-end* similar al agnóstico descrito anteriormente, obteniendo en este caso una secuencia semántica en lugar de agnóstica. No obstante, el método aconsejado por ser más robusto (como se

⁴¹ CALVO-ZARAGOZA, Jorge; RIZO, David; e IÑESTA, José Manuel. «Two (Note) Heads Are Better Than One: Pen-Based Multimodal Interaction with Music Scores». *17th International Society for Music Information Retrieval Conference - ISMIR*. Nueva York, 2016, pp. 509-514.

demostró en Camera-Primus⁴²) es el paso previo por la representación agnóstica. Una vez esta es correcta, un transductor⁴³ convierte la representación agnóstica a semántica, que será la que sea exportable a formatos de codificación de música estándares como MusicXML o MEI.

Actualmente MuRET utiliza la codificación ****kern** y ****mens** para interactuar con la representación semántica (véase la Figura 22). En el futuro próximo, la edición de los símbolos musicales se realizará visualmente de la misma forma que se hace en editores de partituras convencionales.

Asignación de voces o instrumentos

Muchas de las obras con las que nos enfrentamos están copiadas en partes, con hojas distintas para cada voz o instrumento, o incluso en las que en un mismo folio encontramos varias partes.

Reconocidos los símbolos semánticos, para poder generar partituras debemos identificar a qué voz o instrumento corresponde cada símbolo. Esta operación la podemos realizar indicando que una imagen completa corresponde a una voz, solamente una región, o nota a nota.

Exportación

MuRET está diseñado como herramienta de investigación, no como aplicación para la creación de ningún tipo de edición. Existen además otros proyectos científicos que pueden aprovechar el resultado que desde MuRET se puede obtener. Para ello, se ha dotado a MuRET de la capacidad de exportación a formatos estándar como son MusicXML (solo para notación moderna y las traducciones de notación menural⁴⁴), Lilypond y, eminentemente, MEI. Con MEI tenemos además la posibilidad de guardar el etiquetado de la obra completo mediante el uso de elementos *facsimile* que permiten relacionar el etiquetado agnóstico de símbolos y el análisis de documento con el contenido musical (véase la Figura 25).

Finalmente, como ayuda para el análisis de la obra transcrita, MuRET incluye la posibilidad de exportar a PDF con la notación mensural original junto su traducción con los compases alineados en formato *mensurstrich*.

⁴² CALVO-ZARAGOZA, J.; y RIZO, D. «Camera-PrIMuS: Neural End-to-End Optical Music...».

⁴³ RIZO VALERO, David, *et al.* «Hacia la codificación digital de la notación mensural blanca hispánica». *Anuario Musical*, 72 (2017), pp. 293-312; ARACIL PÉREZ, Jorge. *Modelos computacionales para la transcripción musical*. Tesis de Máster. Universidad Internacional de la Rioja, 2018.

⁴⁴ El proceso de traducción de notación mensural blanca es un trabajo todavía en curso.

```

...
<music>
  <facsimile>
    <surface xml:id="page_2964" ulx="0" uly="0" lrx="1335" lry="2000">
      <graphic target="asperges-me---bermudez/1v.jpg"/>
      <zone xml:id="region_25073" ulx="240" uly="123" lrx="1105" lry="267" type="region"/>
      <zone xml:id="symbol_116997" ulx="245" uly="173" lrx="282" lry="264" type="symbol"/>
    ...
  <section>
    <staff n="1">
      <layer n="1">
        <pb facs="#page_2964"/>
        <sb facs="#region_25073"/>
        <ligature xml:id="PART0_A851" form="recta">
          <note xml:id="PART0_A13" dur="semibrevis" pname="d" oct="5"/>
          <note xml:id="PART0_A17" dur="semibrevis" pname="e" oct="5"/>
        </ligature>
        <note xml:id="PART0_A21" facs="#symbol_117001" dur="semibrevis" pname="f" oct="5"> Etc...

```

FIGURA 25. Exportación del proyecto completo en MEI incluyendo información gráfica.

Conclusión

En este trabajo hemos aportado una visión general del uso de tecnología informática para asistir en el proceso de digitalización de contenido de fuentes musicales escritas. A pesar de que es un campo todavía por madurar, el OMR ofrece unas enormes ventajas que resultan clave para desbloquear la situación actual, en la cual la mayoría de fuentes musicales escritas no pueden ser indexadas convenientemente por su contenido. Sin embargo, es todavía ingenuo pensar en un escenario totalmente automatizado por lo que los sistemas deben ser vistos como una ayuda al usuario, que debe participar activamente en el proceso de digitalización. Como caso paradigmático de este escenario, hemos descrito la herramienta MuRET, desarrollada en la Universidad de Alicante, en el contexto del proyecto HISPAMUS,⁴⁵ que cubre todos los procesos de digitalización de contenido incluyendo la detección del contenido en el documento, su reconocimiento automático en términos musicales y su codificación a formatos estándares.

⁴⁵ HISPAMUS en un proyecto del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, referencia TIN2017-86576-R, parcialmente financiado con fondos FEDER de la Unión Europea.

LA ICONOGRAFÍA MUSICAL EN LA PINTURA GÓTICA DE LA CORONA DE ARAGÓN (CA. 1412-1500): CUESTIONES METODOLÓGICAS Y RELACIÓN CON ALGUNAS MANIFESTACIONES TEATRALES DE LA ÉPOCA

Carmen ZAVALA ARNAL
Universidad de Zaragoza

Introducción

El análisis de las imágenes musicales a través de los temas iconográficos representados, alejado de los estudios clásicos de carácter organológico que son los más habituales, nos permite establecer ciertas relaciones con algunas fuentes teatrales y musicales de la época en la Corona de Aragón.

El siglo XV se caracteriza desde el punto de vista artístico por proporcionar un gran número de modelos iconográficos en la pintura, muchos ya establecidos en la centuria anterior, lo que coincide con un periodo muy prolífico en este campo en la península ibérica. Esta presencia viene motivada por la influencia de modelos más antiguos cronológicamente o de distinta procedencia geográfica, muchos de ellos de origen bizantino. Algunos llegaron a la Corona de Aragón través de los estados situados en la ribera occidental del Mediterráneo, y de la ciudad de Aviñón, sede del pontificado entre 1309 y 1404, con la que la Corona de Aragón mantenía estrechas relaciones, y que concentraba un gran número de artistas plásticos, al igual que músicos, procedentes de Florencia y Siena.

De esta forma, se exportaron determinados tipos iconográfico-musicales de carácter religioso y profano, que se mantuvieron durante los siglos posteriores en las artes plásticas en la Corona de Aragón. Si bien hasta finales del siglo XIV se mantuvo la influencia de la pintura italiana, a partir del XV se desarrolló un estilo autóctono en cada territorio de la corona, dando lugar a las escuelas pictóricas catalana, aragonesa y valenciana, siguiendo las sucesivas tendencias estilísticas de esta centuria: el estilo gótico internacional, el naturalismo y estilo hispano-flamenco.

Durante los siglos señalados, se representan diversos tipos iconográficos de carácter conceptual vinculados a determinados instrumentos musicales con una función simbólica o retórica, así como temas iconográficos de carácter religioso procedentes de fuentes literarias canónicas y apócrifas en las que, en ocasiones, se citan los

instrumentos musicales representados, como en el caso de los temas del Juicio Final y del Camino del Calvario, perteneciente al ciclo de la Pasión.

En los siglos XIV y XV asistimos en los territorios de la Corona, como en el resto de territorios europeos, a una exaltación de la fe cristiana que va a generar la necesidad de excitar la piedad eucarística a través de las narraciones de los místicos y de las artes visuales. En relación a los textos, estos influyeron de forma decisiva en el teatro religioso medieval, que puso en escena el Juicio Final y Pasión de Cristo, contribuyendo en cierta medida a la transformación de la iconografía, tal y como apuntaron historiadores del arte como Emile Mâle¹, y algunos de sus seguidores², si bien las influencias pudieron ser recíprocas.

Por tanto, la literatura de la época junto con las representaciones músico-teatrales y las iconografías representadas en las artes visuales, cuando están documentadas, deben observarse y compararse como una serie de asuntos fiables paralelos.

Cuestiones metodológicas relativas a la iconografía musical

Respecto a la metodología de la iconografía musical medieval como fuente, su propia naturaleza interdisciplinar la hace compleja. Tradicionalmente e incluso en estudios recientes, se ha asociado la iconografía musical con la organología, y se han utilizado sus imágenes para trazar una evolución histórica de los instrumentos musicales de forma diacrónica, sin poner en cuestión la validez de las fuentes iconográficas³. Este proceso de validación es en ocasiones poco fructífero, ya que apenas se conservan fuentes organológicas así como musicales, en comparación con otros periodos. Por otro lado, si bien se conservan algunas fuentes literarias y documentales, es difícil asociar en algunos casos los nombres de los instrumentos musicales con las fuentes iconográficas, lo que desemboca en un problema de tipo terminológico. Además, la construcción de instrumentos musicales no estaba del todo estandarizada en la época, si bien se pueden encontrar ciertos rasgos comunes en las representaciones artísticas en la Corona de Aragón, lo que nos permiten identificarlos a pesar de las variedades y diferencias.

Por otro lado, el hecho de yuxtaponer las fuentes literarias históricas conservadas con las representaciones musicales representadas, no quiere decir que los artistas o

¹ MALE, Emile. *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Armand Colin, París, 1969 (1ª ed., Armand Colin, París, 1908).

² COHEN, Gustave., *Historie de la Mise en scène dans le théâtre religieux français de Moyen Age*. Honoré Champion, París, 1951; COHEN, Gustave. «The Influence of the Mysteries on Art in the Middle Ages». *Gazette des Beaux Arts*, XXIV (1943), pp. 327-342; REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano* (vols. 1-4). Barcelona, Serbal, 1996-1998; REAU, Louis; y COHEN, Gustave. *L'art du Moyen Age. Arts plastiques, art littéraire et civilisation française de Moyen Age*. Albin Michel, París (Francia), 1935.

³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. «Iconografía musical y organología». *Revista de Musicología*, XX, 2 (1997), pp. 767-782.

comitentes las hubieran conocido. A lo largo de la historia, los artistas han adoptado frecuentemente programas visuales de imágenes importadas de diferentes ubicaciones geográficas o producidas en épocas anteriores, por lo que estas representaciones no tenían por qué corresponder a una práctica musical «real» cercana en el espacio y en el tiempo⁴.

Por tanto, desde el punto metodológico, la iconografía musical precisa de una evaluación previa de las evidencias histórico-artísticas y musicológicas a través de un análisis de datos comparativos fiables, tal y como ya propuso Emmanuel Winternitz⁵ en la década de los años 70, o Evgenia Roubina⁶ y Antonio Baldassarre⁷, más recientemente.

Por todo esto, alejándonos del propósito de analizar las representaciones de instrumentos musicales, sus intérpretes y sus modos de ejecución, nos vamos a aproximar a otro aspecto de la iconografía musical, que es el análisis de los efectos recíprocos que tuvieron algunos temas y tipos iconográficos con ciertos usos culturales de la época en la Corona de Aragón, como los musicales y teatrales, siguiendo la perspectiva de la historia cultural de las imágenes de historiadores del arte como Hans Belting⁸ o Michael Baxandall⁹.

Escenas pictóricas de los temas del Juicio Final, Varón de Dolores y Camino del Calvario, y su relación con el drama medieval

En relación con el tema del Juicio Final, que representa la segunda venida de Cristo como Juez y la resurrección de los muertos, es habitual encontrarlo en los retablos bajomedievales en la Corona de Aragón, habitualmente en el cuerpo central o en el ático, representando a dos ángeles anunciadores haciendo sonar sus tubas o trompetas como elementos fijos, dado que estos aparecen citados en las fuentes de las que el tema procede¹⁰. Ya presente en los tímpanos de las portadas centrales de las iglesias románicas, los modelos pictóricos llegaron a la península principalmente a través de la miniatura europea. En la Corona de Aragón, estas representaciones van a ser

⁴ BLAZEKOVIC, Zdravko. «Music and Iconography». *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Janet Sturman (ed.). Tucson, The University of Arizona, 2019, pp. 1-5.

⁵ WINTERNITZ, Emmanuel. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*. Yale University Press, London, 1979.

⁶ ROUBINA, Evgenia. «¿Ver para creer?: una aproximación metodológica al estudio de la iconografía musical novohispana». *Pesquisa em música: novas conquistas e novos rumos, I Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música da Unirio*. Río de Janeiro, Unirio, 2010, pp. 63-83.

⁷ BALDASSARRE, Antonio. «Reflections on methods and methodology in music iconography». *Music in art*, XXV, 1-2 (2000), pp. 33-38.

⁸ BELTING, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Akal, Madrid, 2009. (1ª ed., Bild und Kult, Oscar Beck, Munich, 1990).

⁹ BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona, Gustavo Gili, 2000 (1ª ed., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1971).

¹⁰ Evangelio de Mateo 25, 35-4640; Corintios 15, 52-5341; Epístola de San Pablo a los Tesalonicenses 4, 1642.

homogéneas en sus territorios al menos hasta finales del siglo XV. Ya en el siglo XVI, particularmente en tierras valencianas, se seguirá el modelo que variará hasta el conocido como «retablo de almas».

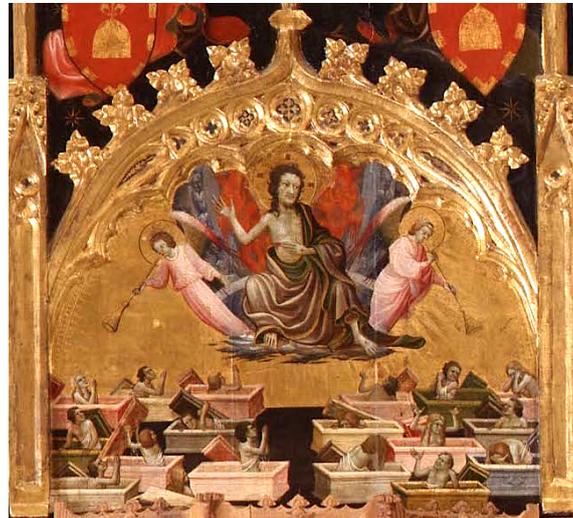


IMAGEN 8. Escena del Juicio Final del retablo de la Santa Cruz (1410), realizado por el pintor valenciano Miguel Alcañiz para el convento de Santo Domingo de Valencia. Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹¹.

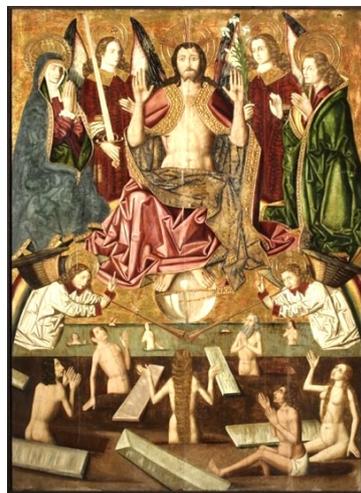


IMAGEN 9. Escena del Juicio Final del retablo de la Santa Cruz (ca. 1481-1487), realizado por los pintores aragoneses Miguel Jiménez y Martín Bernat para la iglesia parroquial de Blesa (Teruel)¹². Se conserva en el Museo de Zaragoza¹³.

¹¹ SERRA DESFILIS, Amadeo. «Imágenes de conversión y justicia divina hacia 1400: el retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia». *Identidades cuestionadas: Coexistencia y conflictos interreligiosos en el Mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*. Borja Franco Llopis, Bruno Pomara Saverino y Manuel Lomas Cortés (eds.). Valencia, Universidad de Valencia, 2016, pp. 301-320.

¹² LACARRA DUCAY, M.^a Carmen. *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo, 2003, pp. 66-97.

¹³ Imagen cedida por el Museo de Zaragoza. Autor de la fotografía: José Garrido.

En las representaciones artísticas del Juicio Final así como en las teatrales, se va a poner de manifiesto uno de los principios ideológicos de la religión cristiana en la Edad Media: la idea de la salvación, individual y colectiva, y la retribución de los propios actos en la otra vida, lo que ofrecía cierto consuelo frente al temor que el Juicio Final despertaba. La función escatológica queda patente, por lo que va a ser común que el tema actúe como colofón de un ciclo narrativo, tanto en las artes visuales como en el teatro.

Es, por tanto, importante señalar que la propia función simbólica de los instrumentos aerófonos representados en el tema del Juicio Final trasciende la anunciadora y adquiere un significado litúrgico, ya que su sonido precede a una gran manifestación divina como es la Pasión. En la pintura de la Corona de los siglos XIV y XV, vamos a diversas tipologías de instrumentos aerófonos que van a oscilar entre las tubas, cuernos y trompetas rectas.

En este contexto, encontramos distintas manifestaciones relacionadas con el tema del Juicio Final en las representaciones músico-teatrales, si bien se conservan fuentes mucho más tardías en relación con las artes visuales¹⁴. Entre ellas cabe destacar las distintas versiones del Canto de la Sibila, que testimonian la Parusía de Cristo y aluden tanto al Juicio Final como a su Pasión, primero siguiendo los versos de San Agustín y después en lengua vernácula. Esta tradición, que pudo comenzar aproximadamente en el siglo X en Francia, derivó en la costumbre de interpretar los versos de la Sibila en el sermón nocturno de los maitines de Navidad. Su posterior traducción a lenguas vernáculas favoreció su transformación y permanencia a partir del siglo XV en los territorios de la Corona de Aragón, así como en el resto de la Península¹⁵.

En relación con la tuba o trompeta en el contexto del juicio, en uno de los versos que San Agustín puso en boca de la Sibila Eritrea, se cita: «Sed Tuba tunc sonitum tristem demittet at alto». En este sentido, hay que señalar que habrá que esperar al siglo XVI para encontrar documentada la representación de una imagen de la Sibila Eritrea junto a este verso que alude a las trompetas del Juicio Final, como en el esbozo que se conserva de una vidriera para la catedral de Barcelona, fechado en 1513¹⁶.

¹⁴ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. «Los mecanismos retributivos del más allá en el drama medieval Catalano-Aragonés: su relación con las artes plásticas». *European Medieval Drama*, 10 (2006), pp. 10-11.

¹⁵ Sobre la tradición del Canto de la Sibila en la Corona de Aragón, véase: GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «El canto de la Sibila: Orígenes y fuentes». *Fuentes musicales en la península Ibérica (ca. 1250-ca. 1550): actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*. Maricarmen Gómez (coord.). Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La Sibila. Sonido. Imagen. Liturgia. Escena*. Maricarmen Gómez Muntané (ed.). Editorial Alpuerto, Madrid, 2015, pp. 105-135; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *El Juicio final: sonido, imagen, liturgia, escena*. Maricarmen Gómez Muntané (ed.). Editorial Alpuerto, Madrid, 2017.

¹⁶ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «Una tradición medieval en el siglo XXI: el caso del “Canto de la Sibila”». *La Sibila...*, pp. 105-135.

En relación con el drama medieval relacionado con el tema del Juicio Final, en la Corona de Aragón contamos únicamente con el manuscrito mallorquín conocido como *Consueta del Juy*, conservado en una copia de finales del siglo XVI (Ms. 1139, Biblioteca de Cataluña, Barcelona). Se trata de una alegoría de los vicios capitales que culmina con la narración de la separación de los justos y los réprobos, y la condena de estos últimos tras el sonido de las trompetas de los ángeles que anuncian el Juicio Final (fol. 40v), que intervienen como tales en una ocasión. Se trata de una fuente de gran interés teniendo en cuenta que en sus versos se hace referencia a cuestiones relacionadas con su puesta en escena, y que se pueden vincular con elementos iconográficos representados en el tema del Juicio Final en la pintura de la Corona de Aragón, como así figuran ya a finales del siglo XIV en la escena del retablo de la Resurrección realizado por el pintor Jaime Serra¹⁷ para el convento de la Resurrección de la orden del Santo Sepulcro de Zaragoza¹⁸.



IMAGEN 10. Escena del Juicio Final del retablo de la Resurrección (1381-1382), realizado por el pintor barcelonés Jaime Serra para el convento de la Resurrección de la orden del Santo Sepulcro de Zaragoza. Se conserva en el Museo de Zaragoza¹⁹.

Por otro lado, en las celebraciones del *Corpus Christi*²⁰, de gran importancia en diversas localidades de la Corona de Aragón²¹, se solían representar en sus procesiones

¹⁷ MASSIP, Francesc. «Signos del Juicio y Juicio Final en el teatro tardo-medieval». *El Juicio final...*, pp. 153-156; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «De los orígenes a la decadencia de una tradición medieval: dos nuevas versiones del Canto de la Sibila». *El Juicio final...*, pp. 191-193; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. «Los mecanismos retributivos...», p. 11.

¹⁸ LACARRA DUCAY, M.^a Carmen. *Arte Gótico...*, pp. 19-31, fig. 16.

¹⁹ Imagen cedida por el Museo de Zaragoza. Autor de la fotografía: José Garrido.

²⁰ Instituido por el papa Urbano IV en el año 1264 a través de la *Bula Transitorius*, en 1264. Posteriormente, en 1316 el Papa Juan XXII añadió a la fiesta la procesión del *Corpus* por las calles.

autos sacramentales de tema eucarístico y entremeses, algunos de ellos con la culminación de la representación del Juicio Final, en los que participaban instrumentistas de viento, como en Valencia y Zaragoza²². Esto ocurrió especialmente durante las visitas reales a esta última ciudad, que tienen su origen en la dinastía Trastámara²³. En el año 1471 se escenificó por primera vez el Juicio Final junto a la Ascensión del Señor «por seyer cosa nueva en aquesta ciudad» con motivo de la visita de Juan II. Ambos temas, muy populares en la ciudad de Zaragoza se pusieron también en escena en las festividades del *Corpus* de en 1472, 1480 y 1496, además de la visita de los Reyes Católicos en 1492, y en otras ocasiones posteriores, documentadas ya en el primer tercio del siglo XVI²⁴.

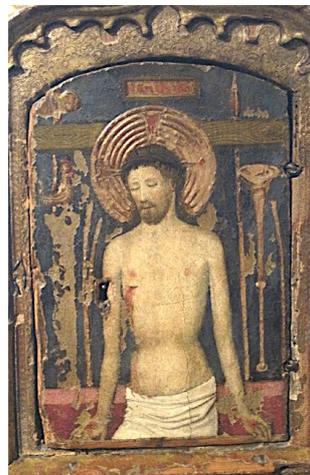


IMAGEN 11. *Varón de Dolores rodeado de Arma Christi*²⁵ (a su izquierda, una trompeta recta) representado en la puerta de un tabernáculo de un retablo anónimo de procedencia aragonesa (1465-1480)²⁶. © Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

En la procesión del día del *Corpus Christi* en la Corona de Aragón también era habitual que la Custodia estuviera rodeada por instrumentistas de viento y símbolos de la Pasión o *Arma Christi*, como tenemos documentado en la ciudad de Daroca (Zaragoza)²⁷, produciéndose una coincidencia visual que nos puede remitir a las

²¹ La primera celebración documentada del *Corpus Christi* fue en la ciudad de Gerona, hacia 1314, y la segunda en Barcelona, en 1319-1320.

²² LLOMPART, Gabriel. «La fiesta del Corpus en Zaragoza y Mallorca (siglos XIV-XVI)». *Analecta Sacra Tarraconensia*, XLII (1969), p. 183.

²³ MATEOS ROYO, José Antonio. «Municipio y espectáculo teatral: los entremeses de la ciudad de Zaragoza (1440-1540)». *Archivo de Filología Aragonesa*, LVII-LVIII, 2001, p. 21.

²⁴ *Ibid.*, pp. 22-25.

²⁵ Autora de la fotografía: Carmen M. Zavala Arnal.

²⁶ LACARRA DUCAY, M.^a Carmen. *Pintura gótica aragonesa en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, pp. 49-52.

²⁷ PÉREZ GARCÍA-OLIVER, Lucía. «Juglares y ministriles en la Procesión del Corpus de Daroca». *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, VI, 1 (1990), anexo 1.

representaciones pictóricas del Varón de Dolores²⁸ y de Jesús, Camino del Calvario. De hecho, también en las escenas pintadas del Juicio Final, era común que se representaran las *Arma Christi*, objetos y seres que causaron sufrimiento y humillaron a Cristo durante la Pasión entre las que en ocasiones figuran trompetas o cuernos, lo que permite que estos elementos puedan identificarse entre sí en cuanto a su significado. De esta forma, las trompetas y cuernos representados entre las *Arma Christi* aluden a las que humillaron a Cristo en el transcurso de la Pasión, pero también a las trompetas del Juicio Final, que simbolizan el triunfo sobre la muerte y la esperanza en la resurrección²⁹.

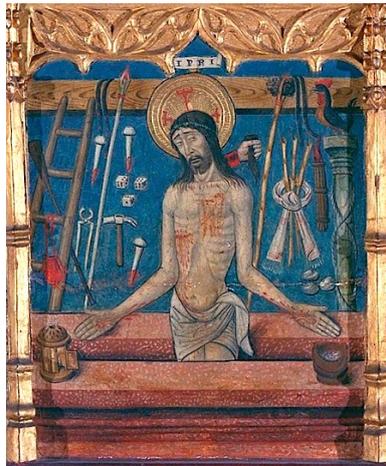


IMAGEN 12. *Varón de Dolores* rodeado de Arma Christi (con una trompeta recta atravesando la escalera) representado en el centro del banco del retablo de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de Capella (Huesca), realizado por el pintor aragonés Pere Esparguelles en el último tercio del siglo XV. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2019)³⁰.

Como muestra de esta asimilación, en el «Auto de las donas que envió Adán a Nuestra Señora con San Lázaro», recogido en el *Códice de Autos viejos* (Ms. 14711, Biblioteca Nacional de España, Madrid), recopilación del siglo XVI de teatro religioso medieval, en su fol. CCXXVIIIv se enumeran las *Arma Christi* como regalos de boda a la Virgen, entre los que se encuentra la trompeta³¹. Para explicar la presencia de la misma,

²⁸ Tipo iconográfico de origen bizantino y con gran permanencia en la pintura de la Corona de Aragón en el siglo XV, en el que aparece Cristo erguido de medio cuerpo en el sepulcro con las heridas de la Pasión patentes en su anatomía, al igual que se presenta en ocasiones al Cristo del Juicio Final.

²⁹ Sobre la representación de instrumentos de viento en este tipo iconográfico, véase: ZAVALA ARNAL, Carmen M. «La representación de instrumentos aerófonos en la imagen devocional de Varón de dolores o Imago pietatis: origen, evolución y significado». *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques. Actas del IX Congreso Nacional de la Sociedad Española de Musicología (Universidad Autónoma de Madrid, 2016)*. Begoña Lolo y Adela Presas (eds.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, pp. 377-393.

³⁰ Reproducción fotográfica: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

³¹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I. *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (XI-XV)*. Tesis doctoral. UNED, Madrid, 2002, p. 377.

aludiendo su significado pascual, se cita: «Con ésta verás tañer / dos mil sonos /que quiebren los corazones / quando prendan al Cordero»³².

En este sentido, es significativo también cómo en un mismo retablo podemos encontrar una representación del Juicio Final, y en el banco o predela del mismo, el Varón de Dolores en el centro rodeado por escenas de la Pasión de Cristo, con instrumentos de viento como elementos comunes. Así ocurre, por ejemplo, en el retablo de San Juan Evangelista de la iglesia parroquial de Palau de Vidre (1461), en el Roselló francés, de escuela catalana³³.

Respecto al tema narrativo del Camino del Calvario, tal y como hemos dicho, también vamos a encontrar la representación de instrumentos de viento como elemento fijo, aunque en este caso no se hace referencia a ellos ni en el Nuevo Testamento ni en los evangelios apócrifos. A partir del último tercio del siglo XIV, encontramos el tema representado con numerosos personajes que acompañan a Jesús en su ascenso, entre los que figuran, además de los habituales, grupos de soldados y otros personajes realizando gestos de burla propios de la mímica, en ocasiones haciendo sonar o sujetando instrumentos aerófonos con tipología de cuernos, quizá en alusión al *shofar* judío, o bien trompetas. Estas representaciones se han podido ver enriquecidas por las propias representaciones teatrales de la Pasión con personajes de judíos y romanos insultando y humillando a Cristo. Esto coincide con que en numerosas escenas del Camino del Calvario se introducen elementos como las banderolas con la estrella de David y el escorpión, lo que enlaza con la presencia de una iconografía antisemita en la Corona de Aragón³⁴ que representa actos relacionados con la profanación de la Eucaristía, especialmente en la pintura valenciana³⁵.

³² *Códice de Autos viejos* (Ms. 14711, Biblioteca Nacional de España, Madrid). <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aucto-de-las-donas-que-envio-adan-a-nuestra-senora-con-sant-lazaro-manuscrito--0/html/ffa1c178-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html> [consulta 05-11-2019].

³³ Véase en: Retablo de San Juan Evangelista de la iglesia parroquial de Palau de Vidre (1461). <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Palau_Saint-Jean.jpg> [consulta 05-11-2019]; y <<http://www.palauvidre.com/patrimoine-eglise-tresors-2/>> [consulta 05-11-2019].

³⁴ LACARRA DUCAY, M.^a Carmen. «Overview of the altarpieces of Aragon in the fourteenth and fifteenth centuries». *Uneasy communion: Jews, Christians, and the altarpieces of medieval Spain*. Vivian B. Mann (ed.). Nueva York, Museum of Biblical Art y Londres, D. Giles, 2010, pp. 44-75.

³⁵ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen del judío en la España Medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

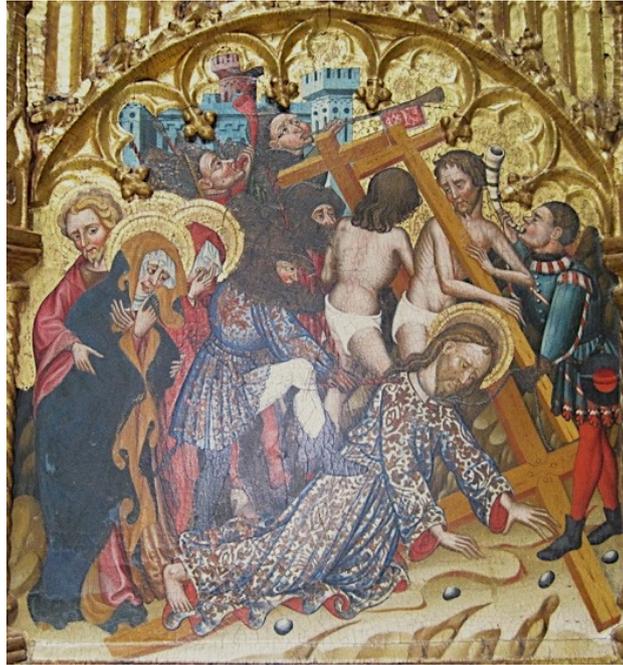


IMAGEN 13. *Escena de Camino del Calvario*³⁶, con varios personajes haciendo sonar un trompeta y dos cuernos, del retablo de Nuestra Señora de la Esperanza de la catedral de Tudela (Navarra)³⁷, realizado por el pintor aragonés Bonanat Zahortiga en 1412³⁸.

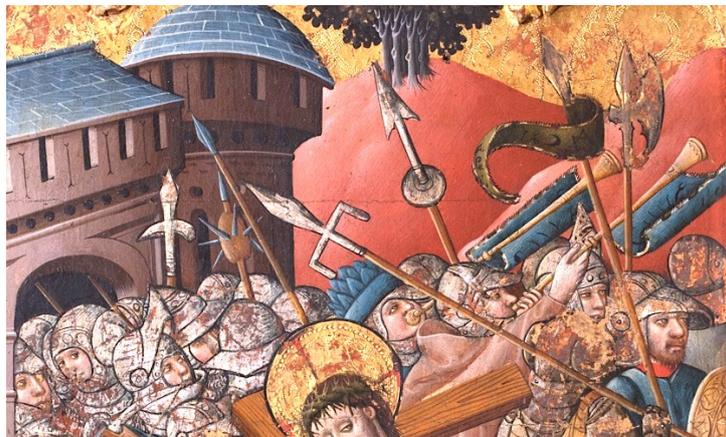


IMAGEN 14. Detalle de la escena de Camino del Calvario³⁹ del retablo mayor del iglesia parroquial de San Blas en Anento (Zaragoza), realizado por el taller del pintor aragonés. Blasco de Grañén, entre 1419-1435⁴⁰.

³⁶ Autora de la fotografía: Carmen M. Zavala Arnal.

³⁷ Tudela pertenecía entonces al episcopado de Tarazona.

³⁸ LACARRA DUCAY, M.^a Carmen. «La pintura gótica en los antiguos reinos de Aragón y Navarra (ca. 1379-1416)». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 26 (2011), pp. 298-301.

³⁹ Autora de la fotografía: Carmen M. Zavala Arnal.

⁴⁰ LACARRA DUCAY, M.^a Carmen. *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, pp. 111-154.

En relación con la puesta en escena de los misterios de la Pasión en el Corona de Aragón, la mayoría se conservan o documentan en el área catalana⁴¹, como es el caso del texto de la Pasión de Cervera (Lleida), y están también documentadas en otros lugares como en Pollença (Mallorca, 1355). Del siglo XV se conservan, entre otros, un fragmento de una Pasión en el Archivo capitular de Vic, y se documenta su representación, en diversas localidades como Lleida (1453), Tarragona (1472, 1479) y Mallorca⁴².

Conclusiones

Tal y como se ha tratado en la primera parte, en el campo de la iconografía musical medieval debemos utilizar una metodología basada en el análisis de las evidencias pictóricas, musicológicas y organológicas, otorgándoles cierto grado de confiabilidad. Ante la imposibilidad de obtener algunas de estas conclusiones respecto a algunas de estas cuestiones, parece de interés el análisis de la relación entre los temas y tipos iconográfico-musicales, y los usos dramáticos y musicales coetáneos.

En el caso de las representaciones pictóricas del Juicio Final, Camino del Calvario y Varón de Dolores en la pintura del siglo XV en la Corona de Aragón, tienen en común un claro significado devocional, litúrgico y eucarístico, y podemos por tanto asociar las trompetas y cuernos representados con el arraigado uso de este instrumento en procesiones como la del Corpus, en autos sacramentales, misterios y entremeses.

Podemos hablar de simultaneidad y de cierta transferencia recíproca entre el arte bajomedieval y las representaciones teatrales, teniendo además en cuenta que ciertos elementos como decorados y puesta en escena influenciaron en el arte, así como ciertos modelos iconográficos de las artes plásticas han podido influir en las composiciones escenográficas.

El retablo gótico, que es sinóptico como el teatro, dividido en compartimentos o escenas, parece actuar como reflejo o *speculum* de lo que puede representarse en el mismo templo o en las calles de la ciudad.

En este sentido, resulta de interés el estudio entre la relación de las representaciones artísticas medievales con iconografía musical y las manifestaciones dramático-musicales de la época, que se puede ampliar en el futuro desde el análisis de otros temas, tales como las representaciones marianas, así como en otros territorios.

⁴¹ MASSIP, Francesc. «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua catalana». *D'Art*, 13 (1987), pp. 253-268.

⁴² Véase, entre otras referencias: DONOVAN, Richard B. *The Liturgical Drama in Medieval Spain*. Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958; MASSOT I MUNTANER, Josep. *Teatre medieval i del Renaixement*. Barcelona, Edicions 62, 1983; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «El drama litúrgico». *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 1, De los orígenes hasta c. 1470*. Maricarmen Gómez Muntané (ed.). Madrid, FCE, 2009.

EL PATRIMONIO MUSICAL DE LA CORONA DE ARAGÓN COMO PATRIMONIO CULTURAL: EL CASO DE LA PROTECCIÓN DEL CANT DE LA SIBIL·LA DE GANDÍA¹

Francisca RAMÓN FERNÁNDEZ
Universitat Politècnica de València

Introducción

Cuando hablamos de música, la vinculación con el ámbito jurídico puede quedar difusa; pero, sin embargo, la legislación dispone de instrumentos para proteger los bienes inmateriales, tanto como bienes de interés cultural o de relevancia local, como a través de la propiedad intelectual de autores y ejecutantes. En esta propuesta, que podríamos considerar como diferente, al tratar de aplicar el Derecho al tema objeto de estudio, pero enmarcada dentro de lo que se puede denominar investigación interdisciplinar en el ámbito del patrimonio musical, nos proponemos como objetivo reflexionar sobre el patrimonio musical de la Corona de Aragón y analizar cuáles son las herramientas para protegerlo y difundir su importancia y relevancia en aras de su conocimiento, teniendo en cuenta la singularidad del bien y los distintos soportes en los que se puede encontrar.

Desde la transmisión oral hasta el archivo como custodia para su pervivencia. Nos detendremos como caso de estudio en la Declaración como Bien Inmaterial de Relevancia Local del Cant de la Sibil·la de Gandía por Orden 11/2013, de 8 de marzo², canto profético que se escenificaba la noche de Navidad, siendo una de las dramatizaciones medievales más enraizadas en la península y en la Corona de Aragón después de la conquista del rey Jaume I. La metodología utilizada será la habitual en el campo de las ciencias sociales y jurídicas, con el análisis de la legislación, así como de la postura de la doctrina y jurisprudencia, en su caso, con la finalidad de obtener unas conclusiones que respondan al objetivo planteado.

¹ Trabajo realizado en el marco del Proyecto I+D+i «Retos investigación» del Programa estatal de I+D+i orientado a los Retos de la Sociedad del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades: RTI2018-097354-B-100. «Contratos, transparencia y protección de datos en el mercado digital» (2019-2022). Investigadores Principales: Dr. Javier Plaza Penadés, Catedrático de Derecho Civil, y Dra. Luz M. Martínez Velencoso, Catedrática de Derecho Civil. Universitat de València-Estudi General.

² DOGV núm. 6986, de 15 de marzo de 2013. Más sobre ello en: *Festes.Org*. «El Cant de la Sibil·la». <<http://www.festes.org/directori.php?id=67>> [consulta 21-04-2019].

El patrimonio cultural

Cuando nos referimos al patrimonio cultural siempre viene a la mente un monumento, una construcción; sin embargo, hay otros bienes, los denominados inmateriales o intangibles, que no tienen soporte físico, que también son objeto de protección en el ámbito del patrimonio cultural³. La protección se contempla a nivel constitucional, en su art. 46, cuando establece la indicación de que sean los poderes públicos los que garanticen la conservación y que realicen la promoción del enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad, sea pública o privada.

En la Comunitat Valenciana se establece la protección en el art. 12 de la Ley Orgánica 1/2006, de 10 de abril, de Reforma de la Ley Orgánica 5/1982, de 1 de julio, del Estatuto de Autonomía⁴, al indicar que la Generalitat velará por la protección y defensa de la identidad y los valores e intereses del pueblo valenciano y el respeto a la diversidad cultural de la Comunidad y su patrimonio histórico.

El patrimonio cultural en nuestra Comunidad se regula por la Ley 4/1998, de 11 de junio, del Patrimonio Cultural Valenciano, modificada por Ley 7/2004, de 19 de octubre⁵; Ley 5/2007, de 9 de febrero⁶, y Ley 9/2017, de 7 de abril⁷. Junto con la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial⁸, de ámbito estatal, reconocen la importancia de los denominados bienes inmateriales o intangibles como elementos a proteger dentro del patrimonio cultural. Junto a ello, es interesante mencionar la Ley 9/2014, de 29 de diciembre, de impulso de la actividad y del mecenazgo cultural en la Comunitat Valenciana⁹, que en su art. 20, respecto a la recuperación del patrimonio cultural señala que la Generalitat Valenciana promoverá la investigación, documentación, conservación, restauración, recuperación, difusión y promoción del patrimonio cultural e histórico material e inmaterial de nuestra Comunidad.

³ Cfr. RAMÓN FERNÁNDEZ, Francisca. «El patrimonio cultural valenciano: estudio de casos y su protección». *Revista jurídica valenciana. Associació de Juristes Valencians (anteriormente Revista Internauta de Práctica Jurídica)*, 31 (2014), pp. 1-22. <http://www.uv.es/ajv/art_jcos/art_jcos/num31--2/1frapatri.pdf> [consulta 20-04-2019].

⁴ BOE núm. 86, de 11 de abril de 2006.

⁵ DOGV núm. 4867, de 21 de octubre de 2004.

⁶ DOGV núm. 5449, de 13 de febrero de 2007.

⁷ DOGV núm. 8019, de 11 de abril de 2017.

⁸ BOE núm. 126, de 27 de mayo de 2015. Véase sobre esta norma: RAMÓN FERNÁNDEZ, Francisca. «Protección del patrimonio cultural inmaterial». *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, 4 (2016), pp. 639-670. Indicar que la Comunidad Autónoma de las Illes Balears tiene su propia Ley de patrimonio inmaterial: Ley 18/2019, de 8 de abril, de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de las Illes Balears (BOE núm. 109, de 7 de mayo de 2019).

⁹ BOE núm. 35, de 10 de febrero de 2015. Véase también: RAMÓN FERNÁNDEZ, Francisca. «Algunas cuestiones del mecenazgo y el patrimonio cultural». *Revista Aranzadi de Derecho Patrimonial*, 37 (2015), pp. 245 y ss.

Se contempla la protección como Bien de Interés Cultural (BIC) y como Bien de Relevancia Local (BRL). El procedimiento para declarar uno y otro difiere y los BRL tienen una regulación complementaria en cuanto al procedimiento de su declaración a la Ley 4/1998.

La declaración de un bien como BIC se realizará mediante Decreto del Consell, a propuesta de la Consellería competente en materia de cultural. La iniciación del procedimiento podrá ser de oficio o a instancia de parte¹⁰. Deberá ser resuelta la solicitud en un plazo de tres meses, debiendo motivarse la denegación. La resolución se notificará en el Diari Oficial de la Generalitat, y se comunicará al Registro General de BIC dependiente de la Administración estatal. Se determinará la aplicación inmediata al bien afectado del régimen de protección previsto para los bienes declarados.

El procedimiento deberá contar con los informes favorables a la declaración de al menos dos de las instituciones consultivas:

- a) Consejo Valenciano de Cultura.
- b) Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- c) Universidades de la Comunidad Valenciana.
- d) Consejo Asesor del Patrimonio Histórico Inmobiliario.
- e) Consejo Asesor de Archivos.
- f) Consejo de Bibliotecas.
- g) Consejo Asesor de Arqueología y Paleontología.

Los informes podrán ser solicitados por la Administración que tramita el procedimiento y por quien instó la incoación. Si transcurren tres meses desde la solicitud del informe sin que sea emitido, este se entenderá favorable. En el caso de bienes inmateriales se dará audiencia a las entidades públicas y privadas que estén estrechamente vinculadas a la actividad propuesta para su declaración. El procedimiento, en el caso de los bienes inmateriales, se resolverá en el plazo de dos años.

Bienes de relevancia local: protección, medidas y entorno

Como indica la Ley 4/1998, en sus arts. 15 y 55, se incluirán en la sección quinta del Inventario General del Patrimonio Cultural Valenciano, con la clasificación de Bienes de Relevancia Local (BRL)¹¹ los bienes inmateriales que sean creaciones, conocimientos, prácticas, técnicas, usos y actividades más representativas y valiosas de la cultura y las formas de vida tradicionales valencianas. Del mismo modo, también quedarán incluidos en dichos bienes inmateriales los que sean expresión de las tradiciones del pueblo

¹⁰ RAMÓN FERNÁNDEZ, Francisca. *El patrimonio cultural. Régimen legislativo y su protección*. Valencia, Editorial Tirant lo Blanch, 2012, p. 64 y ss.

¹¹ *Ibid.*, p. 132 y ss.

valenciano en sus manifestaciones musicales, artísticas, gastronómicas o de ocio, y en especial aquellas manifestaciones que han sido transmitidas oralmente y las que mantienen y potencian el uso de la lengua valenciana.

A diferencia de los Bienes de Interés Cultural (BIC), los BRL tienen una importancia circunscrita a un ámbito territorial, no llegando a tener el ámbito de conocimiento de los BIC. El procedimiento de los BRL¹² se regula, además, por el Decreto 62/2011, de 20 de mayo, del Consell, por el que se regula el procedimiento de declaración y el régimen de protección de los bienes de relevancia local¹³, aplicable a los bienes inmuebles.

El procedimiento respecto de los bienes inmateriales de relevancia local se precisa en el art. 55 de la Ley 4/1998. La inclusión de estos bienes inmateriales cuando no son objeto de declaración como BIC, se realizará mediante resolución de la Consellería competente en materia de cultura, previa su tramitación de oficio o a instancia de parte del procedimiento. La denegación debe ser motivada, y se notificará a las entidades públicas o privadas que estén relacionadas con la práctica o conocimiento de que se trate.

Se dictará la resolución en el plazo de un año desde la solicitud o incoación de oficio, y se inscribirá el bien en la sección 5ª del inventario.

El art. 57 indica el régimen de protección de estos bienes. De esta forma, la resolución por la que se incluya en el Inventario un bien inmaterial establecerá cuáles son las medidas que garanticen la preservación y difusión de su conocimiento, en los términos del art. 45.2 de la Ley 4/1998. Se les proporcionará a los ayuntamientos interesados cumplida información de las declaraciones de bienes inmateriales.

Orden 11/2013, de 6 de marzo, de la Consellería de Educación, Cultura y Deporte, por la que se declara Bien Inmaterial de Relevancia Local, el Cant de la Sibil·la de Gandía

El Cant de la Sibil·la es un drama litúrgico que se celebra en la víspera de la Natividad¹⁴. Se conmemora el nacimiento de Jesús y se profetiza el fin de la era y la segunda venida del Salvador¹⁵. Este canto singular no solo se celebra en Gandía, sino que

¹² RAMÓN FERNÁNDEZ, Francisca. «La declaración de bienes de interés cultural inmaterial y su regulación en la legislación sobre patrimonio cultural valenciano». *América Latina, globalidad e integración*. Madrid, Ediciones del Orto, 2012, pp. 1535-1546.

¹³ DOGV núm. 6529, de 26 de mayo de 2011.

¹⁴ GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier. «El canto de la Sibil: dos tradiciones culturales al filo de la frontera». *Actas del Congreso Internacional luso-español de la lengua y cultura en la frontera: (Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994)*. Juan María Carrasco González y Antonio Viudas Camarasa (coords.). Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1996, p. 105 y ss.; LÓPEZ CRESPI, Miguel. *El cant de la Sibil·la*. Valencia, Brosquil, 2006.

¹⁵ MASSIP BONET, Francesc. «Els oracles sibil·lins a València: Text i cerimònia». *Al voltant del "Cant de la Sibil·la" a la Seu de València*. Vicent Josep Escartí (ed.). Valencia, Universitat de València, 2018, p. 161 y

lo encontramos en otros lugares, entre ellos Ontinyent, Barcelona, L'Alguer (Lérida), Vic, Mallorca, el Baix Empordà, Terrasa, Puigcerdà, Sant Cugat del Vallès, la Seu d'Urgell, Ripoll y Figueres¹⁶. Es característico de la zona del Mediterráneo¹⁷.

Como indica el anexo a la Orden 11/2013, la versión más antigua que se conserva en lengua propia es del siglo XV, de un *cantoral* mallorquín, que se representó hasta casi ser abolido por el Concilio de Trento, años 1545-1563, en el que se prohibían las manifestaciones extralitúrgicas de este tipo¹⁸.

Desde la baja Edad Media hasta la época actual¹⁹, tanto en Mallorca como en la zona de Cerdeña, es una tradición que se perpetúa a lo largo del tiempo y que sobrevivió a la prohibición conciliar. En nuestro territorio durante dicha época se dejó de escenificar, y anteriormente se representaba en la catedral de Valencia²⁰ y en la Colegiata de Gandía, y en distintos templos de la diócesis valenciana.

La figura de la Sibil la representa a una mujer que tiene dotes proféticas²¹. Así, encontramos referencias antes de Cristo, en el siglo V, que tuvieron popularidad²². La

ss.; MONTERO TORTAJADA, Encarna; y FAUS MASCARELL, M.^a Àngels. «El Cant de la Sibil la a València: una exhumació improbable». *Festa d'Elx*, 58 (2014), pp. 115 y ss. <https://allslide.net/philosophy-of-money.html?utm_source=el-cant-de-la-sibil-la-a-valencia-una-exhumacio-improbable> [consulta 21-04-2019]; ORDÓÑEZ ESLAVA, Pedro. «El canto liminar de Sibila». *Sibila: revista de arte, música y literatura*, 50 (2016), p. 54.

¹⁶ Véase RODRÍGUEZ, Raimundo. «El Canto de la Sibila en la Catedral de León». *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 1 (1947), p. 9 y sigs.; ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro. «El canto de la Sibila: una aportación oscense al drama litúrgico medieval». *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval: 26 junio-26 septiembre 1993*. Teresa Luesma (coord.). Gobierno de Aragón. Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 1993, pp. 191 y ss.; GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «Una fuente desatendida con repertorio sacro mensural de fines del medioevo: el cantoral del convento de la Concepción de Palma de Mallorca [E-Pm]». *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana: Revista d'estudis històrics*, 54 (1998), p. 45 y ss.; ALBA GONZÁLEZ, Luis. «El Canto de la Sibila: recuperación de una tradición en la Catedral de Toledo». *Toletana: cuestiones teología e historia*, 15 (2006), p. 59 y ss.; JIMÉNEZ SILVA, Roberto. «El Canto de la Sibila: recuperación de una tradición musical en la Catedral de Toledo». *Toletana: cuestiones teología e historia*, 15 (2006), p. 67 y ss.; VILA, Pep. «El cant de la sibil la i les torres d'Hèrcules». *Revista de Girona*, 266 (2011), p. 54 y ss. <<https://www.raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/243329/326056>> [consulta 21-04-2019]; HENRIET, Patrick. «Rois en prière et Oracle sibyllin. Une relecture de certaines scènes du reliquaire de San Millán de la Cogolla (années 1060-1070)». *Studia historica. Historia medieval*, 33 (2015), p. 51

ss. <http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/Studia_H_Historia_Medieval/article/view/shhme2015335167/14594> [consulta 22-04-2019]; CANTO SAHAGÚN, Marta Ana del. «La Sibila, figura puente entre la antigüedad pagana y el mundo cristiano: su consolidación cristiana en el mundo Hispánico a través del Canto de la Sibila». *Pensamiento, religión y sociedad del Mundo Hispánico: orígenes y persistencias*. Beatriz García Prieto y Ana María Mateo Pellitero (eds.). León, Universidad de León, 2018, p. 109 y ss.

¹⁷ MASSIP BONET, Francesc. «La Sibil la, un cant oracular de la Mediterrània». *Misle lània d'homenatge a Joan Martí i Castell*. Miguel Ángel Pradilla Cardona (dir.). Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2016, vol. 2, pp. 187-194. <<http://llibres.urv.cat/index.php/purv/catalog/view/198/181/446-1>> [consulta 22-04-2019].

¹⁸ GRANELL SALES, Francesc. «Configuració i recepció de la representació sibilina en el context hispànic anterior a Trento». *Al voltant del "Cant de la Sibil la" a la Seu de València*. Vicent Josep Escartí (ed.). Valencia, Universitat de València, 2018, p. 117 y ss.

¹⁹ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «El canto de la Sibila. Orígenes y fuentes». *Fuentes musicales en la península ibérica (ca.1250-ca.1550): actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*. Lleida, Universitat de Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, Institut d'Estudis llerdencs, 2002, p. 35 y ss.

²⁰ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo. «La Seu de València, teatro de la liturgia». *Al voltant del "Cant de la Sibil la" a la Seu de València*. Vicent Josep Escartí (ed.). Valencia, Universitat de València, 2018, pp. 15-44.

²¹ MANZARBEITIA VALLE, Santiago. «Iconografía e iconología de la sibila». *Revista digital de iconografía medieval*, X, 19 (2018), pp. 47-63. <[https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2018-06-29-7.%20Sibila%20Santiago%20\(digital\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2018-06-29-7.%20Sibila%20Santiago%20(digital).pdf)> [consulta 22-04-2019].

Sibil·la Eritrea es la que anuncia el día del juicio final y la venida de Cristo. Se caracteriza por una transmisión oral del canto²³, de ahí la variedad de versiones y ausencia de manuscritos, lo que ha ocasionado alteraciones de los textos más antiguos.

Se indica en la citada Orden 11/2013 la relación existente entre el *Cançoner de Gandía* y la dramaturgia del canto valenciano de la Sibil·la:

De entre las composiciones que encontramos en el *Cançoner de Gandia*, destacan los salmos y, por el interés y la singularidad, las canciones de Navidad, los cánticos y dos piezas polifónicas sobre el canto de la Sibila.

Este canto ha sido recuperado en los últimos tiempos, siendo enmarcado dentro de la música religiosa por parte de Carles Magraner²⁴.

Respecto al *Cançoner de Gandía* se señala que contiene una polifonía en latín de alabanza a la Virgen María²⁵. También existe un *introitus*, y el *Puer natus est nobis*. En esta contextualización se encuentra la Sibil·la y, una vez terminado el canto, se interpreta un motete que narra el inicio del evangelio según San Mateo.

En este epígrafe vamos a analizar el que se realiza en Gandía, tras recuperarse en 1979 la tradición medieval, en la ermita de Santa Ana, procedente del breviario de 1533 de la Catedral de Valencia, adaptado musicalmente por Salvador Pla Faus. Se compone de dos versos que canta el coro y cinco estrofas de cuatro versos que canta la Sibil·la. La partitura se atribuye a Cárceres i Alonso, con data del siglo XVI y los datos referentes al bien objeto de declaración son los siguientes:

- a) La fecha de realización es la noche del 24 al 25 de diciembre, es decir, la noche de Navidad (Nochebuena).
- b) Actores que intervienen. Se distinguen los actores principales: Sibila, que es un niño o niña con la voz blanca; y actores secundarios: el coro.

La descripción del bien se incluye los actos preliminares: maitines y la parte central: el canto de la Sibila. Sin acompañamiento y el coro repite el estribillo:

²² CHISMOL, Guillem. «Despeses i preparatius de la representació de la nit de Nadal a la Seu de València (1410-1448)». *Al voltant del "Cant de la Sibil·la" a la Seu de València*. Vicent Josep Escartí (ed.). Valencia, Universitat de València, 2018, p. 45 y ss.

²³ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «El Misteri d'Elx, el Cant de la Sibil·la i els problemes que planteja la conservació del patrimoni oral de la Unesco». *Mot so Razo*, 14 (2015), pp. 53-63. <<https://www.raco.cat/index.php/Msr/article/view/306291/396200>> [consulta 21-04-2019].

²⁴ Cfr. MAGRANER MORENO, Carles. «La recuperación del "Cançoner de Gandia" y el "Cant de la Sibil·la valenciana»». *Clío: History and History Teaching*, 24 (2001). <<http://clio.rediris.es/musica/gandia/recuperacion.htm>> [consulta 22-04-2019]; MAGRANER MORENO, Carles. «La Sibil·la de la Seu de València: Fonts i testimonis documentals». *Al voltant del "Cant de la Sibil·la" a la Seu de València*. Vicent Josep Escartí (ed.). Valencia, Universitat de València, 2018, p. 139 y ss.

²⁵ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. «Al voltant de la consuetud de la Sibil·la del "Cançoner de Gandia"». *Al voltant del "Cant de la Sibil·la" a la Seu de València*. Vicent Josep Escartí (ed.). Valencia, Universitat de València, 2018, p. 83 y ss.

Al jorn del judici veurà's qui ha fet servici.
D'una Verge naixerà Déu i hom qui jutjarà
de cascú lo bé i lo mal al jorn del Juí final.
Mostrar-s'han quinze senyals per lo món molt generals,
los morts ressuscitaran de on tots tremolaran.
D'alt dels cels davallarà Jesucrist i es mostrarà
en lo vall de Josafat on serà tothom jutjat.
Portarà cascú escrit en lo front al seu despit
les obres que haurà fet, d'on haurà cascú son dret.
Als bons darà goig etern e als mals lo foc d'infern
a on sempre penaran puix a Déu ofés hauran.

En cuanto a los elementos que forman parte del bien se distinguen los bienes muebles y los bienes inmuebles, según la aplicación de la normativa que indican los artículos 333 y siguientes del Código civil.

Son elementos muebles la espada y vestidos (túnica blanca, sobrepelliz de seda morada-rojiza, calzado de tela del mismo color, sombrero también igual, todo ello bordado en oro). Los elementos inmuebles vienen representados por el presbiterio de la ermita de Santa Ana, situándose delante del altar.

Los motivos para su declaración, como indica el Anexo a la Orden 11/2013 han sido los siguientes:

- La conservación y potenciación de una antigua tradición y celebración recuperada, hoy declarada patrimonio inmaterial de la humanidad por la UNESCO.
- El reconocimiento de la tarea de recuperación y reposición de las actividades religiosas y culturales de la orden escolapia en la ermita de Santa Ana, gracias a la larga colaboración entre la institución municipal y los padres escolapios».
- Constituye una muestra importantísima del folclore religioso²⁶ de la Edad Media²⁷, siendo una de las pocas manifestaciones que perviven. La recuperación desde 1979 de la práctica que dejó de realizarse en el siglo XVI ha supuesto una recuperación de un ejemplo de tradición musical a proteger en el ámbito del patrimonio cultural.

²⁶ VILANOVA, Ubaldo de. «Música sacra: El canto de la Sibila». *Ritmo*, XVII, 207 (1947), p. 6. <http://prensahistorica.mcu.es/arce/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1000644&anyo=1947> [consulta 21-04-2019].

²⁷ PALACIOS JURADO, Helena. «La Sibila en la Edad Media». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, X, 18 (2018), pp. 65-97. <[https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag113798/8.%20Sibila%20Helena%20\(digital\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag113798/8.%20Sibila%20Helena%20(digital).pdf)> [consulta 21-04-2019].

Señala la Orden 11/2013, unas medidas a tomar en cuenta para la protección del bien. Será el Ayuntamiento de Gandía el encargado de velar por el normal desarrollo y la pervivencia de la manifestación cultural y tendrá la tutela de la conservación de los valores consuetudinarios y tradicionales que han propiciado su reconocimiento como Bien Inmaterial de Relevancia Local. Hay que tener en cuenta que la descripción que se contiene en el anexo a la Orden respecto a bien no puede ser alterado, ya que deberá ser comunicado a la dirección general competente en materia de patrimonio cultural, para su autorización por parte de la Administración.

El bien será objeto de difusión, ya que tanto la Generalitat y el Ayuntamiento de Gandía fomentarán la misma, y garantizarán su estudio y documentación, incorporando los testimonios disponibles a soportes materiales para que puedan pervivir a través de las futuras generaciones.

Conclusiones

La legislación que declara un bien inmaterial como Bien de Relevancia Local precisa de forma muy clara lo que se considera su ámbito temporal y ámbito espacial.

La protección del bien queda plasmada en la delimitación del denominado entorno de protección.

El bien analizado por su idiosincrasia lo hace único²⁸. Por eso, la delimitación es especialmente importante, así como el ámbito espacial y temporal en el que se celebra. En este caso, abarca solo una fecha, ya que está ligado a la celebración del nacimiento de Jesús.

En cada bien se explican las medidas de protección a adoptar, teniendo en cuenta las características propias del bien, que en este caso se determina por su singularidad.

Se potencia la importancia de la tradición musical valenciana, ya que junto con el Decreto 111/2013, de 1 de agosto, del Consell, por el que se declara Bien de Interés Cultural Inmaterial los toques manuales de campanas en la Iglesia Parroquial de la Asunción de Nuestra Señora de Albaida, en el campanar de la Vila de la Asunción de Segorbe y en la Santa Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de Santa María de Valencia²⁹; Decreto 68/2018, de 25 de mayo, del Consell, por el que se declara bien de

²⁸ VICENS VIDAL, Francesc. «El Cant de la Sibila a l'actualitat». *Lluc: revista de cultura i d'idees*, 843 (2005), p. 14 y ss.

²⁹ DOGV núm. 7082, de 5 de agosto de 2013. Véase el estudio sobre ello de: RAMÓN FERNÁNDEZ, Francisca. «La protección del «paisaje sonoro»: Los toques manuales de campanas y su declaración como Bien de Interés Cultural». *Culturas. Revista de Gestión Cultural*, 1 (2014), p. 97 y ss. <<http://polipapers.upv.es/index.php/cs/article/view/2118>> [consulta 20-04-2019]; VÁZQUEZ PARRA, Rocío; y RAMÓN FERNÁNDEZ, Francisca. «La campana en el ámbito jurídico y legislación aplicable». *Revista Campo Jurídico*, 1 (2016), p. 94 y ss. <<http://www.fasb.edu.br/revista/index.php/campojuridico/article/view/88/100>> [consulta 22-06-2019]; VÁZQUEZ PARRA, Rocío; y RAMÓN FERNÁNDEZ, Francisca. «Los toques manuales de campana de la Comunitat Valenciana y su protección legislativa». *Revista jurídica valenciana. Associació de*

interés cultural inmaterial la tradición musical popular valenciana materializada por las sociedades musicales de la Comunitat València³⁰, y Decreto 217/2018, de 30 de noviembre, del Consell, por el que se declaran bienes muebles de Interés Cultural el conjunto de setenta campanas góticas de la Comunitat Valenciana. noviembre, del Consell, por el que se declaran bienes muebles de Interés Cultural el conjunto de setenta campanas góticas de la Comunitat Valenciana.

Juristes Valencians (anteriormente Revista Internauta de Práctica Jurídica), XXXIII, 4 (2017), p. 1 y ss. <http://www.uv.es/ajv/art_jcos/art_jcos/num33-4/1-33-campa.pdf> [consulta 22-06-2019].

³⁰ DOGV núm. 8308, de 1 de junio de 2018.

CAMPANAS GÓTICAS VALENCIANAS. MÚSICA PARA LA PROTECCIÓN COMUNITARIA Y PATRIMONIO CULTURAL

Joan ALEPUZ CHELET

Gremio de Campaneros de Valencia

Introducción

A finales del año 2018 mediante el Decreto 217/2018, de 30 de noviembre, el Consell declaraba como Bien de Interés Cultural (BIC) a un conjunto de setenta campanas góticas valencianas. Mediante esta declaración se reconocía como patrimonio singular a las campanas más antiguas de la Comunidad Valenciana y, al mismo tiempo, se las protegía mediante la máxima figura legal que reconoce la legislación patrimonial valenciana.

La identificación de este conjunto de campanas es resultado de un intenso trabajo de documentación y estudio que desde principios de los años 90 del pasado siglo se ha desarrollado a lo largo del territorio valenciano. Este trabajo no ha concluido y en la actualidad sigue el trabajo de campo en los campanarios valencianos.



IMAGEN 1. Campana del Convento de San José y Santa Tecla. Foto Electrorecamp.

El criterio para seleccionar este conjunto de campanas se fijó en la presencia de inscripciones con letra gótica por este motivo su cronología se alarga hasta el siglo XVII. Las primeras campanas presentan una cronología incierta y están datadas en el siglo XIII (Campana de la Roqueta y de Cuartos de Soneja), pocos años después de la conquista cristiana de Valencia, mientras que la última campana con este tipo de letra se

ha documentado en la campana de las Horas de la Catedral de Segorbe, datada en el año 1657.

La investigación entorno a las campanas góticas valencianas. Un estado de la cuestión

La relación más completa que existe de las campanas góticas valencianas es el Inventario de campanas góticas valencianas¹ que forma parte del Inventario general de campanas de la Comunitat Valenciana. En ella aparece la relación de campanas con un hipervínculo que permite consultar la ficha individual de cada una.

Entre los primeros estudios se debe de citar la monografía que Sanchis Sivera (bajo el pseudónimo de Lázaro Floro) publicó en el año 1909 dedicada a la Torre del Micalet y a sus campanas². En la parte de las campanas se ofrece un detallado análisis de las campanas de la torre y fundamentalmente aporta datos relativos a su fundición.

A nivel de publicaciones y estudios, la principal sobre el tema es la de Salvador A. Mollà titulada precisamente *Campanas Góticas Valencianas*³. La publicación es resultado de la tesis doctoral que el autor dedicó a las inscripciones de las campanas⁴. La limitación que presenta es que analiza un conjunto de cincuenta y un bronce por lo que quedan fuera del mismo otras diecinueve campanas de esta época. La principal aportación del autor es el exhaustivo análisis que ofrece de las tipologías de letra, fuentes para el estudio de las inscripciones e iconografía.

El hallazgo de un documento del año 1405 en el archivo de la Parroquia de San Miguel Arcángel de Burjassot, que contenía los gastos derivados de la fundición de una campana para la Catedral de Valencia, sirvió de base para la publicación de *Fundición de una campana en 1405* de José Sánchez⁵. La obra realiza un detallado análisis del proceso de fundición de una campana hasta llegar a su colocación en la torre.

Desde una perspectiva muy diferente se ha aproximado el trabajo de Francesc Llop Álvaro⁶. Dentro de una tesis dedicada a la acústica y otros aspectos sonoros de las campanas de las catedrales españolas ha analizado las campanas góticas de las catedrales situadas en la Comunidad Valenciana.

¹ Pàgina oficial dels Campaners de la Catedral de València. Inventario de campanas góticas valencianas. <<http://www.campaners.com/php/gotiques.php>> [06-09-2019].

² SANCHIS SIVERA, José. *Descripción e historia del Miguelete y sus campanas*. Copia facsímil de Servicio de Reproducción de Libros. Valencia, París-Valencia, 1990.

³ MOLLÀ I ALCANIZ, Salvador A. *Campanas Góticas Valencianas*. Valencia, Ediciones Teide, 2001.

⁴ MOLLÀ I ALCANIZ, Salvador A. *Escrituras en campanas: inscripciones en las campanas de la Comunidad Valenciana: datos para su estudio y corpus justificativo*. Tesis doctoral. Universitat de València, 1997.

⁵ SÁNCHEZ REAL, José. *Fundición de una campana en 1405*. Valencia, Universitat de València, 1982.

⁶ LLOP ÁLVARO, Francesc. *Las campanas en las catedrales hispanas. Análisis, significado cultural, conservación y rehabilitación*. Valencia, Universitat de València, 2017. <<http://roderic.uv.es/handle/10550/59835>> [07-09-2019].

Otra aportación al tema, esta ya con carácter comarcal, es el estudio de Rafael Monferrer de las campanas góticas de la comarca castellanense de Els Ports⁷. En la publicación se ofrece un detallado análisis de las dos piezas conservadas en las localidades de Morella y Todolella.

Por último, entre las publicaciones valencianas sobre el tema citaremos el estudio que Joan Andrés i Vicent Marzá dedicaron a la campana Tàfol dentro de una monografía que contenía una detallada investigación de las campanas de la torre castellanense del Fadri⁸.

Las campanas, unos instrumentos singulares

Las campanas presentan una serie de singularidades respecto a la mayoría de instrumentos musicales. En primer lugar, es que su uso como instrumento musical siempre ha estado supeditado a la función comunicativa. En palabras de Francesc Llop i Bayo⁹:

Los toques de campanas marcaron, desde la llegada del Rey Don Jaime, el ritmo de la ciudad. Como un corazón, transmitían y recogían emociones, marcaban los tiempos de vida y de silencio, y organizaban los espacios ciudadanos. Las campanas [...] construían el tiempo comunitario, marcaban la estructura social, indicaban los espacios significativos para el grupo y también protegían a la comunidad.

Esta valoración de la campana como elemento protector de la comunidad, o como medio para implorar la protección, se materializó en la presencia de inscripciones e iconografía religiosa que mayoritariamente correspondían con oraciones contra las tormentas u otras oraciones de amplia difusión.

Como señaló Salvador Mollà¹⁰ la campana no es un objeto neutro y su significación simbólica y litúrgica se completa, además de con las inscripciones, mediante una serie de representaciones iconográficas como veremos más adelante. Ambos elementos se disponen en el exterior.

Esta idea de las campanas y su uso en determinados momentos adversos como medio de protección aparece por primera vez en la Leyenda Dorada¹¹:

⁷ MONFERRER GUARDIOLA, Rafael. «Las campanas góticas de Els Ports». *Actas del I Congreso de Campaneros de Europa (Segorbe, diciembre de 1991)*. Segorbe, Fundación Bancaja Segorbe, 1996, pp. 223-229.

⁸ ANDRÉS I SORRIBES, Joan; y MARZÀ I DUCH, Vicent. *El campanar de Castelló. Les campanes del Fadri*. Castellón, Ajuntament de Castelló de la Plana, 1995.

⁹ AVELLANEDA MARTÍN, Luz; y LLOP I BAYO, Francesc. *Campanas vivas. La música más alta de Valencia*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2007.

¹⁰ MOLLÀ I ALCAÑIZ, S. A. *Campanas Góticas Valencianas...*, p. 24.

¹¹ VORÁGINE, Jacobbo. *Legenda Aurea*. Estudio y transcripción de José Manuel Macías. 2 vols. Madrid, Alianza Editorial, 2008.

También los demonios, que suelen andar ocultos entre las brumas del aire, al ver las banderas de Cristo que son las Cruces, y al oír los repiqueteos de las campanas sienten un miedo espantoso y escapan. Esta es la razón, al menos así comúnmente se cree, de que la Iglesia tenga costumbre desde antiguo, de hacer sonar las campanas cuando amenaza alguna tormenta, porque los demonios, que son quienes alteran el aire y producen las tempestades, en cuanto oyen esas trompetas de Jesucristo huyen despavoridos y abandonan la mala tarea que estaban haciendo.

Otro aspecto que marca una diferencia entre las campanas y la mayor parte de los instrumentos musicales es que su uso o interpretación no se regula mediante partituras o notación musical. El modo en que se deben de utilizar y las combinaciones convenientes para cada celebración aparecían compilados en las consuetas. En el caso de la Catedral de Valencia se conocen la existencia de al menos dos, datadas respectivamente de 1529 y 1705.

Estas consuetas, junto con las modificaciones recogidas por Rafael Aguado Romaguera, campanero de la catedral a principios del siglo XX¹². El reglamento de Aguado a diferencia de las consuetas no fue escrito por un canónigo. Su autor fue propio Rafael Aguado que recopiló por escrito la mayor parte de cambios en los toques que se efectuaron a lo largo del siglo XIX y que, en consecuencia, no aparecían en la Consueta de 1705. Todos estos textos son la base de la Consueta Nova, documento base para la interpretación actual de los toques de campanas en la catedral valenciana.

Las campanas góticas valencianas

Como hemos señalado, el criterio para seleccionar las campanas góticas se ha fijado principalmente en tipología de letra utilizada. Además de textos, estas campanas acostumbran a contar con iconografía, principalmente de tipo religioso, y algunos elementos que podríamos considerar como motivos decorativos principalmente motivos de tipo vegetal.

Siglo XIII	2
Siglo XIV	4
Siglo XV	22
Siglo XVI	30
Siglo XVII	10

TABLA 1. Distribución por siglos de las campanas góticas valencianas. Fuente: Elaboración propia.

¹² AGUADO ROMAGUERA, Rafael. «Cuaderno de todos los toques de campanas así ordinarios como extraordinarios que se tocan en esta Santa Iglesia Metropolitana de Valencia escrito por el campanero Rafael Aguado Romaguera en el año 1912». *Campaners N.º 5*. Valencia, Gremi de Campaners Valencians, 1991.

Estas campanas están repartidas por las tres provincias que componen el territorio de la Comunidad Valenciana, principalmente en edificios de titularidad religiosa (excepto casos como las campanas del reloj de Elx o la Campana de Barxell en el Museo Arqueológico de Alcoi). Destacan por el número de campanas góticas conservadas la Catedral de Valencia (con nueve), el Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia (cinco) y la Iglesia parroquial de la Asunción de Xixona (con tres).

Las inscripciones están presentes en las campanas valencianas ya desde el siglo XII y se componen principalmente mediante moldes o caracteres individuales que contienen la letra y que se adherían al molde de la campana¹³. Los ejemplos documentados más antiguos tienen letra gótica mayúscula. Su presencia fue decayendo a lo largo del siglo XV al tiempo que aumenta la presencia de la minúscula gótica. No obstante, pervivirá de forma muy residual hasta el siglo XVI (campana de la Torre d'En Doménec datada hacia 1500 o el Vicent de la Catedral de Valencia del año 1569).

En consecuencia, la minúscula gótica fue la más utilizada desde el siglo XV y es la que pervive de forma residual hasta el siglo XVII. En el caso de la iconografía se han documentado ejemplos de finales del siglo XVII y principios del XVIII (El Martí de la Iglesia de la Compañía de Valencia o campana pequeña de Benifaraig de 1721).

La sustitución de la mayúscula gótica por la minúscula constituye una de las principales diferencias respecto de otras de la misma época en otros ámbitos geográficos, como los casos documentados en Ávila, en los que el uso de la letra mayúscula es mayoritario durante el siglo XVI¹⁴.



IMAGEN 2. Inscripciones de la Caterina (1305). Catedral de Santa María de Valencia. Foto del autor.



IMAGEN 3. Inscripciones e iconografía de la María Auxiliadora (1464). Parroquia de la Asunción de Xixona. Foto del autor.

Sobre la causa de la pervivencia de la letra gótica durante el siglo XVI y principios del XVII se ha planteado como hipótesis que se debiera a motivos de prestigio,

¹³ Alonso Ponga, José Luis. *Las campanas*. León, Edileasa, 2008.

¹⁴ Para el inventario de campanas de Ávila véase la Pàgina oficial dels Campaners de la Catedral de València.

<<http://www.campaners.com/php/poblacio.php?numer=114>> [06-09-2019].

si bien la opción mayoritaria es que los fundidores trataron de evitar renovar los moldes para las letras y las imágenes mientras estos estuvieran en un buen estado para su uso¹⁵.

Como se ha señalado anteriormente, la mayor parte de inscripciones documentadas en las campanas góticas remiten al carácter protector o provienen de oraciones muy difundidas. Algunos ejemplos de estos textos son los siguientes:

- «Ave Maria gratia plena». Este texto es una variante del saludo que el arcángel Gabriel dirige María en el pasaje de la Anunciación (Lc 1:28) y se traduce como: te saludo, llena de gracia, el señor está contigo. La inclusión del nombre de María, que en el relato evangélico figura en el versículo anterior, es habitual en estos textos. También es relativamente normal la confusión de «gracia» por «gratia», en un momento en que las lenguas vulgares comienzan a tener más uso que el latín¹⁶. Está presente en campanas como la Caterina de la Catedral de Valencia (1305), la María de la Iglesia Parroquial de Xeraco (1450ca) o la María del Convento de San Gregorio de L'Elia (ca. 1550).
- «Mentem sanctam spontaneam honorem Deo et patria liberationem». Procede, según la tradición, del epitafio de santa Águeda y se cree que su presencia en las campanas se debe a la protección de la santa frente a las erupciones del volcán Etna ya que una de ellas había impedido que la lava arrasara la ciudad. Vorágine plantea la siguiente interpretación para el texto: «Alma santa, generosa, honor de Dios y liberadora de su patria»¹⁷. Se ha documentado esta inscripción en campanas como la Santa Águeda de la Parroquia de San Rafael de Ontinyent (1380), la María del Carmen de la Parroquia de la Santa Cruz de Valencia (1504) o la Mediana de la Parroquia de San Miguel de Puebla de San Miguel (ca. 1550).
- «Χριστος Rex venit in pace Deus homo factus est». Su traducción sería: Cristo Rey vino con la paz. Dios se hizo hombre. Va asociada, sobre todo en los devocionarios de siglos pasados, con la protección contra terremotos, rayos y tormentas; está escrita también en numerosos lugares altos, siempre como signo de protección. Su presencia se ha documentado en campanas como la conservada en la ermita de San Cristóbal de Todolella (ca. 1450) o el Vicent del Real Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia (1602).

Otras inscripciones que remiten a este carácter protector son, por ejemplo, las documentadas en una campana de la iglesia parroquial de la Asunción de Ayora y que en

¹⁵ MOLLÀ I ALCAÑIZ, S. A. *Campanas Góticas Valencianas...*, p. 30.

¹⁶ Para este texto y el análisis de los siguientes: LLOP I BAYO, Francesc. *Herramientas para el inventario de campanas, instalaciones y toques*. <<http://www.campaners.com/php/textos.php?text=1922>> [06-09-2019].

¹⁷ VORÁGINE, J. *Legenda Aurea...*, p. 170.

español dicen así: «Jesús. Te pedimos, oh Andrés, que por tu piedad nos libres de toda tempestad»¹⁸.

La iconografía religiosa presente en las campanas góticas es mucho más reducida y se concreta, principalmente, en cuatro tipos iconográficos: la Virgen con el Niño (tanto sentada como de pie), el Cristo Varón de Dolores, el Calvario (con Cristo crucificado, la Virgen y San Juan) y san Miguel Arcángel. Excepcionalmente aparecen otros tipos en las campanas como la Santísima Trinidad (el Jaume de la Catedral de Valencia del año 1429) o figuraciones que podrían corresponder con la cabeza de Medusa o máscaras¹⁹ (l'Arcís de la Catedral de Valencia del año 1529).



IMAGEN 4. Santísima Trinidad de El Jaume (1429). Catedral de Santa María de Valencia. Foto del autor.



IMAGEN 5. Cristo Varón de Dolores de El Pau (1489). Catedral de Santa María de Valencia. Foto del autor.



IMAGEN 6. Detalle de L'Arcís (1529). Catedral de Santa María de Valencia. Foto del autor.

A lo largo del siglo XVI y especialmente desde principios del siglo XVII se amplía el abanico de tipos iconográficos. Entre las más destacadas aparecerá la figura de santa Bárbara que aparece en la campana pequeña de la iglesia parroquial de Santa Quiteria de Torre d'En Doménec (ca. 1500) y las fundidas por Vicente Martínez para la Catedral de Valencia (1605) y el Colegio del Corpus Christi de la misma ciudad (1602 y 1606).

También es significativa la aparición en las campanas de una gran cruz con pedestal que ocupará buena parte del espacio central de las campanas. Las cruces eran habituales en los siglos anteriores, si bien siempre de pequeño formato y frecuentemente

¹⁸ Pàgina oficial dels Campaners de la Catedral de València. <<http://www.campaners.com/php/campana1.php?numer=2505>> [07-09-2019].

¹⁹ Según Salvador Mollà representarían cabezas de bárbaros. MOLLÀ I ALCANIZ, S. A. *Campanas Góticas Valencianas...*, p. 103.

para iniciar las inscripciones. Será a mediados del siglo XVI cuando se imponga esta costumbre.

Las campanas góticas como patrimonio cultural. Un reconocimiento reciente

El reconocimiento de las campanas en general, y de las góticas en particular, como parte del patrimonio cultural es muy reciente y todavía bastante limitado. Prueba de ello es que hasta fechas muy recientes las campanas góticas cuando se rompían eran refundidas del mismo modo que se refunde cualquier campana de la segunda mitad siglo XX.

Con seguridad buena parte de ellas desapareció durante la Guerra Civil y solo pequeña parte pudo ser recuperada junto con decenas de campanas de varias épocas. Por otro lado, las refundiciones también han supuesto la desaparición de varias góticas durante la segunda mitad del siglo XX.

Entre los casos documentados está el de la campana de Combregar de la iglesia de la Sang de Lliria. La primitiva pieza, datada del año 1586, fue refundida en los talleres de la fundición de Salvador Manclús en el año 1971. Afortunadamente se reprodujo parte de la inscripción de la antigua campana en la nueva: «++ mentem + santam + espontaneam + onorem + deo + patri + libera + / vicent martines ann mdlxxxvi me fecit / refundida año 1971»²⁰.

Un segundo ejemplo es la refundición de la campana mayor de la iglesia parroquial de San Andrés de l'Alcúdia. Se desconocía la ubicación original del bronce, puesto que procedía de la Finca Roja y fue llevado a la parroquia en el año 1939²¹. Alegando que el volteo general de campanas no era el más adecuado según los expertos²² (la campana mayor rondaba las dos toneladas de peso mientras que la siguiente de peso apenas llegaba a los ciento cincuenta kilos), la gran campana fue lamentablemente bajada de la torre, sin estar rota, y refundida en los talleres de la fundición Manclús. La supuesta mejora para conseguir una «mejor armonía sonora» supuso la pérdida irreparable de una campana del año 1577.

El último caso documentado es la refundición de una de las campanas del campanario de La Jana en Castellón. Quizás es uno de los casos más impactantes porque el proceso de destrucción de la antigua campana, fundida en el año 1588, fue documentado fotográficamente y se trató de frenar la destrucción de la histórica pieza

²⁰ Pàgina oficial dels Campaners de la Catedral de València. <<http://www.campaners.com/php/campana1.php?numer=27>> [07-09-2019].

²¹ GONZÁLEZ COMENGE, Carmen; y VALLÉS BORRÁS, Vicent. *El templo de San Andrés Apóstol de l'Alcúdia. 250 años de historia y arte*. L'Alcúdia, Parroquia de San Andrés Apóstol, 1997, p. 174.

²² *Ibid.*, p. 199.

sin lograr este objetivo²³. Tanto en este caso como en el de l'Alcúdia no se incluyeron referencias a las antiguas campanas destruidas.

La campana gótica de La Jana tenía tres sellos municipales y la siguiente inscripción: «sicut # rosa # plantata # in ierico # sancta # dei # genitrix # ano # de # m # d # lxxxviii ioan # de # bracon # me # fecit # sancte # bartholomee # ora # pro # nobis» (como la rosa plantada de Jericó es la santa madre de Dios año de 1588 Juan de Bracon me hizo san Bartolomé ruega por nosotros). La nueva omitió referencia alguna a la antigua: San Jacinto / Conmemoración de la venida del papa Juan Pablo II a España año 1982 siendo cura arcipreste / D Francisco Garcia Roca / y Alcalde D Marcelino Beltran Balaguer.

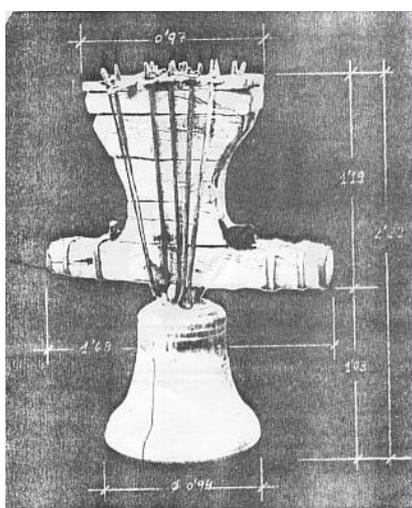


IMAGEN 7. Fotografía para la historia. La vieja campana San Bartolomé es tumbada al suelo para su destrucción. Obsérvense sus dimensiones con relación al hombre que la sujeta. Imágenes de N. Fernández (02-09-1982).

Esta desprotección de las campanas comenzó a cambiar durante los años 90, momento en que se iniciaron los primeros inventarios de campanas que permitieron identificar el conjunto de campanas góticas valencianas. Con la aprobación de la legislación valenciana en materia de patrimonio cultural en 1998 ya se propuso que las campanas con fecha de fundición hasta el año 1700 fueran declaradas Bien de Interés Cultural (BIC) que suponía un reconocimiento y la máxima protección legal que reconoce la legislación.

Pero el texto de declaración no se limita a reconocerlas como BIC con carácter singular y proteger las campanas, además recoge un conjunto de propuestas

²³ GIL CABRERA, José Luis. «Informe – crónica de la refundición de la campana San Bartolomé de la Villa de La Jana». *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 7 (1984). Disponible en: <<http://www.campaners.com/php/textos.php?text=1475>> [07-09-2019].

encaminadas a guiar las intervenciones y restauraciones que se efectúen en ellas con el objetivo de garantizar su uso y conservación²⁴.

Las propuestas se materializan en varios puntos concretos que persiguen la conservación y disfrute de estas campanas. Entre las establecidas destacan las siguientes medidas:

- Conservación de sus instalaciones originales y reposición del yugo de madera si la campana lo tenía y se cambió por otro de hierro.
- Evitar preferentemente su motorización y, si esta se produce, atender a los usos tradicionales para imitarlos en la medida de las posibilidades.
- Redacción de un proyecto que recoja el conjunto de intervenciones a desarrollar en caso de restauración.
- Prohibición de su refundición y apuesta por la soldadura de las campanas rotas.
- Permite la sustitución de las campanas por otras nuevas siempre que por motivos de conservación o seguridad así sea necesario. Determina las características de las campanas que deberían de sustituirlas.



IMAGEN 8. Estado de la campana San Vicente en el año 1995. Parroquia de la Asunción de Xixona Foto de Francesc Xavier Martín Noguera.



IMAGEN 9. La campana después de la restauración del año 2003. Foto del autor.

²⁴ Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport. Resolució de 18 de abril de 2018, de la Conselleria de Educació, Investigació, Cultura y Deporte por la que se incoa expediente de declaración de bien mueble de interès cultural a favor de 70 campanas gòticas de la comunidad valenciana [2018/3979].

Conclusiones

Durante el presente escrito se ha tratado de plantear la singularidad de las campanas frente a otros instrumentos musicales y destacar su valor patrimonial, especialmente materializado mediante su declaración como BIC a finales del año pasado.

Aunque son algunos los estudiosos que se han acercado a la temática de las campanas góticas, es un tema que todavía requiere de una mayor atención. En primer lugar, porque aún quedan campanas por documentar de forma más detallada para actualizar los datos del inventario y determinar mejor sus medidas de protección.

En segundo lugar, porque todavía quedan por investigar varios aspectos. Uno de los más interesantes fue planteado por Salvador Mollà²⁵, que sugiere la existencia de una cultura libraria común a toda Europa Occidental que explicaría la coincidencia que el autor encuentra entre los textos de las campanas góticas valencianas y otros casos estudiados, como los del Pirineo Francés.

Por otro lado, también sería necesaria una investigación más exhaustiva acerca de la iconografía religiosa, partiendo de que no se debe de considerar como simples decoraciones, que en las campanas góticas se ha documentado, ya que su presencia también es común en campanas documentadas en otros lugares.

Relación de campanas góticas valencianas declaradas BIC

1. Campana gótica del convento de San José y Santa Tecla de Torrent (*ca.* 1250)
2. Campana de los cuartos de la parroquia de San Miguel Arcángel de Soneja (*ca.* 1250).
3. Campana la Caterina de la catedral de Santa María de Valencia (1305).
4. Campana la Vella del Institut Lluís Vives de Valencia (1319).
5. Campana gótica de la parroquia de la Santa Cruz de Llombai (*ca.* 1350).
6. Campana Santa Águeda de la parroquia de San Rafael de Ontinyent (*ca.* 1380).
7. Campana la Grossa de la parroquia del Salvador de Culla (1404).
8. Campana la Tercera de la parroquia de la Asunción de Biar (*ca.* 1420).
9. Campana María de la parroquia de la Asunción de Traiguera (*ca.* 1428).
10. Campana de los Santos de la Piedra de la parroquia de la Asunción de Traiguera (*ca.* 1428).
11. Campana el Jaume de la Catedral de Valencia (1429).
12. Campana Úrsula de la Catedral de Valencia (1438).
13. Campana del antiguo convento de la Virgen del Rosario y San Blas de Forcall (*ca.* 1450).

²⁵ MOLLÀ I ALCANIZ, S. A. *Campanas Góticas Valencianas...*, p. 46.

14. Campana de la ermita de San Cristóbal de Saranyana de La Todolella (ca. 1450).
15. Campana de Santa Lucía del museo arqueológico y etnológico de Xàbia (ca. 1450).
16. Campana de las Almas de la parroquia de la Purísima de la Llècua (ca. 1450).
17. Campana María de la parroquia de Santa María de Villena (ca. 1450).
18. Campana María de la parroquia de la Encarnación de Xeraco (ca. 1450).
19. Campana de Sant Joanet de la Mosquera de la parroquia de la Natividad de Alcalalí (ca. 1450).
20. Campana de Señales del colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (ca. 1450).
21. Campana María del Santuario de Monserrate de Orihuela (ca. 1450).
22. Campana María Auxiliadora de la parroquia de la Asunción de Xixona (1464).
23. Campana de San Jerónimo de la parroquia de San José de Elx (1475ca).
24. Campana gótica de la parroquia del Salvador de Cocentaina (ca. 1475).
25. Campana María de la parroquia de El Salvador de Pina de Montalgrao (1475).
26. Campana El Pau de la Catedral de Santa María de Valencia (1489).
27. Campana de las horas de la parroquia de Santa María de Villena (1493).
28. Campana San Andrés de la parroquia de la Asunción de Ayora (1496).
29. Campana San Vicente de la parroquia de la Asunción de Xixona (ca. 1500).
30. Campana antigua de cuartos de la parroquia de la Asunción de Xixona (ca. 1500).
31. Campana María de la iglesia de San Andrés de las Bayas (ca. 1500).
32. Campana pequeña de la parroquia de Santa Quiteria de Torre d'en Doménech (ca. 1500).
33. Campana María del Carmen de la parroquia de la Santa Cruz de Valencia (1504).
34. Campana de Albats de la parroquia de la Virgen del Rosario de Olocau (1513).
35. Campana María de la parroquia de la Purísima de Bétera (1513).
36. Campana Santa María de la ermita de Mas de Barxell de Alcoi (ca. 1520).
37. Campana grande de la parroquia de San Bartolomé de Cogullada en Carcaixent (1528).
38. Campana Arcís de la Catedral de Valencia (1529).
39. Campana de Señales de la parroquia de San Bartolomé de Alfara del Patriarca (1538).
40. Campana Santa María y San Jaime de la parroquia de San Jaime de Onil (1538).
41. Campana el Micalet de la Catedral de Santa María de Valencia (1539).
42. Campana María de la Catedral de Valencia (1544).
43. Campana Nova del Instituto Lluís Vives de Valencia (1545).

44. Campana de horas de la Catedral del Salvador de Orihuela (*ca.* 1550).
45. Campana María del Convento de San Gregorio de L'Elia (*ca.* 1550).
46. Campana María de la ermita de la Virgen de Gracia de Castielfabib (*ca.* 1550).
47. Campana de salida a misa de la parroquia de la Parroquia de San Martín de Callosa de Segura (*ca.* 1550).
48. Campana Mediana de la parroquia de Puebla de San Miguel (*ca.* 1550).
49. Campana la ermita de la Purísima de Puebla de San Miguel (*ca.* 1550).
50. Campana pequeña de la parroquia de San Miguel de Soneja (*ca.* 1560).
51. Campana de Rellotge, Rauxa o de Foc de la parroquia de Santa María de Ontinyent (1563).
52. Campana María de la ermita de la Sang de Castalla (1565).
53. Campana el Vicent de la catedral de Santa María de Valencia (1559).
54. Campana de cuartos de la torre de la Vetla d'Elx (1572).
55. Campana de horas de la torre de la Vetla d'Elx (1572).
56. Campana de Fuego de la iglesia de la Sangre de Lliria (1581).
57. Campana San Jaime de la parroquia de Santiago de Orihuela (1582).
58. Campana mediana de la parroquia de Santiago de Orihuela (1587).
59. Campana Santo Domingo de la parroquia de San José de la Murada – Orihuela (1597).
60. Campana Andreua del Convento de la Purísima Sangre de Ontinyent (1602).
61. Campana la Xerreta del colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (*ca.* 1603).
62. Campana la Despertadora del colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1603).
63. Campana Vicent colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1602).
64. Campana la Tàfol del campanario de la Vila de Castelló de la Plana (1604).
65. Campana Andreu de la Catedral de Valencia (1605).
66. Campana de la Media del colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (*ca.* 1605).
67. Campana Mauro de colegio seminario del Corpus Christi de Valencia (1606).
68. Campana María del Monasterio de los Santos Patronos de Olleria (*ca.* 1610).
69. Campana Santa Teresa de la parroquia de los Santos Juanes de Catral (1616).
70. Campana de las horas de la Catedral de Segorbe (1657).

EL PATRIMONIO MUSICAL COMO HERRAMIENTA DE INNOVACIÓN EDUCATIVA O LA EXTRAPOLACIÓN DE LAS CAPILLAS MUSICALES DEL SIGLO XV AL *LIFELONG LEARNING* DEL SIGLO XXI

Ana María BOTELLA NICOLÁS
Universitat de València

La educación es un acto de amor, por tanto, un acto de valor.
(Paulo Freire)

I. Consideraciones iniciales

Bajo el título «Innovación, docencia y difusión social del patrimonio musical desde la educación», se desarrolló una mesa redonda en el marco del Congreso Internacional: «El patrimonio musical de la Corona de Aragón (1418–1707)», donde actué de moderadora. Atendiendo a lo que se debatió en ella y visto que mis colegas enfatizaron con detalle sobre la importancia del patrimonio musical en las leyes educativas y su implantación en los planes de estudio, en este escrito incidiremos en la importancia de la educación de adultos y la innovación que supone la utilización del patrimonio musical en la asignatura de Historia de la música, que se imparte en Unimajors de la Universitat de València. En estas clases, manejamos el rico repertorio autóctono en paralelo al canon musical. Una de las razones principales es la flexibilidad y libertad académica en la educación permanente, al no tener limitado con el documento Verifica¹ los objetivos y contenidos a desarrollar.

Por tanto, el estudio de caso que se presenta deja de manifiesto la innovación real y maleable en la asignatura, así como una fuente de experimentación a desarrollar en otros ámbitos. Otra razón a tener en cuenta es la importancia y necesidad de la innovación en la formación para adultos, tal como focalizan desde la UNESCO de la importancia de «una concepción de los programas y estructuras de la enseñanza [...] a fin

¹ La verificación es el proceso mediante el cual las universidades someten a evaluación externa el diseño y las posteriores modificaciones de sus títulos oficiales de grado, máster y doctor. En el caso de la Universitat de València, el órgano técnico responsable de la evaluación es la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y el programa de ANECA responsable de la verificación se llama VERIFICA.

de lograr una continuidad interdisciplinaria con arreglo al concepto de educación permanente»². Adoptar este proyecto de educación permanente supondrá una verdadera revolución³. Pero si insertamos este trabajo en un compendio del patrimonio musical en la Corona de Aragón es por la similitud o paralelismo que comparten las enseñanzas en una capilla musical del siglo XV con la formación para mayores seis siglos después. Vemos su justificación.

II. La capilla musical de la Corona de Aragón

Fundada en 1297 por el rey Jaime II, llegó a ser una de las capillas musicales más importantes en la época de Alfons el Magnànim, por numerosa y por activa. En opinión de Samuel Rubio⁴ al respecto de las capillas musicales:

La capilla es un grupo de cantores [...] que bajo la dirección y las enseñanzas de un «maestro» tiene la misión de interpretar la música polifónica vocal en los actos litúrgicos del culto divino. [...] formaron parte organistas e instrumentistas, englobados todos bajo la denominación de «capilla de ministriles».

Nos dice María Gembero⁵ en el tercer Congreso General de Historia de Navarra, celebrado en Pamplona en el año 1994 que:

En las catedrales e iglesias importantes de toda Europa se ampliaron y fijaron las normas por las que se regían las Capillas de Música, instituciones que estuvieron a la cabeza de la creación y educación musicales durante siglos. La música vocal profana vio aumentar su repertorio, y con frecuencia se intercalaban piezas musicales en las representaciones teatrales. Fue durante la época del Humanismo cuando empezó también a consolidarse un repertorio específicamente instrumental (tecla, cuerda punteada, violas).

La musicóloga Gómez Muntané⁶ apunta que si los músicos de la casa real de Aragón viajaban a las escuelas de ministriles «cabe imaginar que lo que iban a aprender era un nuevo repertorio y no la técnica de tocar un instrumento» puesto que ya trabajaban de ello. Además, contamos con mucha documentación en los archivos que

² UNESCO. *Actas de la Conferencia General. Volumen 1. Resoluciones. Recomendaciones*. «Programa. Resoluciones del programa para 1973-1974 y recomendaciones relativas a los programas futuros. Educación. Resoluciones del programa para 1973-1974. Programas, estructuras y métodos de educación. Programas y estructuras», resolución 17C/II.1.A.1.221, París, 1972, p. 23.

³ MARTÍNEZ DE MORENTIN DE GOÑI, Juan Ignacio. «¿Qué es educación de adultos? Responde la UNESCO». *Centro UNESCO de San Sebastián–Centro de Formación UNESCO Florida Eskola (Documento no oficial de UNESCO)*. San Sebastián, 2006, p. 45.

⁴ RUBIO, Samuel. *Historia de la música española. «Desde el ars nova hasta 1600»*. Madrid, Alianza Música, 1983, p. 13.

⁵ GEMBERO, María. «La historia musical de Navarra en el contexto Europeo». *Congreso General de Historia de Navarra*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1994, p. 18.

⁶ GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música medieval en España*. Kassel, Edition Reichenberger, 2001, vol. 6, p. 224.

constatan los diversos desplazamientos de los ministriles y los cantores. Con ellos también se movían partituras, instrumentos y géneros musicales como el romance. Consta un testimonio en 1437, que el emperador de Constantinopla escuchaba «romances castellanos» que le cantaba un ministril con el laúd, que había estado en la capilla musical del rey Alfonso⁷. Además de los romances, también se trabajaban entre otras el villancico o las ensaladas. Se sabe que Mateo Flecha trabajó para don Fernando de Aragón, no el Católico, sino el duque de Calabria, tercer marido de la segunda mujer del bisabuelo de Felipe II. Y que fue Flecha, llamado el Viejo, para distinguirlo de su sobrino, el mejor «cocinero» de ensaladas.

Sirvan estas breves pinceladas de tan extenso tema como ejemplo de la enseñanza y difusión que realizaban los ministriles –con ellos mismos y en la sociedad que vivían–, en un intento de equiparación a la educación permanente que se realiza en la actualidad con la formación de mayores.

III. Patrimonio musical como herramienta de innovación educativa

El Patrimonio Cultural figura en varios programas de la Unión Europea. Uno de ellos es el Programa Marco de Investigación e Innovación Horizon 2020, que según indica la profesora Rosa Tera⁸ «aparece como transversal con el objeto de ser herramienta para el desarrollo y no un fin en sí mismo» y utilizando las palabras del catedrático de Sociología de la Universidad de Barcelona, Ramón Flecha, explica que el *quid* de la cuestión sería «investigar con y para la sociedad, buscando la socialización, lo que implica pasar previamente por el impacto científico y político»⁹.

En aplicación de estas investigaciones científicas que invoca Flecha, pasa por mejorar la gestión del patrimonio y con ello aplicar la innovación para favorecer todo al amplio espectro de las responsabilidades, como la tutela y gestión, su valor y difusión y la conservación y restauración. Es curioso que en los museos y edificaciones históricas tengan de alguna forma todo este sistema de protección bien consolidado y, en cambio, apenas lo contemplan las artes escénicas de música, teatro y danza. Sin duda, uno de los estudios pendientes es reformular todos los planteamientos de clasificación y valoración de las artes para una corrección adecuada y oportuna en los planes de estudio y en las políticas culturales. Tenemos una oportunidad de innovación con las nuevas tecnologías.

Una vertiente de esta innovación del patrimonio musical será la de generar conocimiento y difusión musical, en cuanto a la parte docente que nos implica y que estamos explicando en este trabajo. Quedan todas las demás responsabilidades de custodia de patrimonio musical.

⁷ GÓMEZ MUNTANÉ, M. *La música medieval en España...*, p. 307.

⁸ TERA, Rosa M.^a. «Patrimonio cultural, investigación e innovación en el marco del Horizonte 2020». *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, XXII, 86 (2014), p. 2.

⁹ *Ibidem*.

Inmaculada López¹⁰ entiende el patrimonio desde una triple visión: objetivo, contenido y recurso de la enseñanza y aprendizaje –en su caso de las ciencias sociales–, y en el nuestro la didáctica de la música y la pedagogía. Destaca su valor innegable como fuente de información y como objeto educativo en sí mismo, así como componente significativo para facilitar la comprensión del mundo social. Considera que nos enfrentamos al concepto de patrimonio desde una perspectiva sistémica, integradora y compleja, donde los referentes patrimoniales se articulan como un único hecho sociocultural constituido de manera global. Tenemos por tanto la herramienta, hagamos uso de ella.

IV. Estudio de caso: La asignatura de Historia de la música en la *Universitat dels Majors*

El nuevo concepto de la educación a lo largo de la vida o *lifelong learning*, se extiende cada vez más en nuestra sociedad. La *Universitat dels Majors* –o *Unimajors*– forma parte de este concepto. Es una iniciativa de la Universitat de València orientada a satisfacer la necesidad formativa de todas aquellas personas interesadas en seguir aprendiendo independientemente de su edad.

Se implanta en Gandía en el curso 2007–2008 a través de un itinerario de Humanidades y Ciencias Sociales de 600 horas distribuidas en tres cursos académicos de 200 horas cada uno. Cada curso comprende dos cuatrimestres y en cada uno de ellos se imparten dos asignaturas troncales de 30 horas, de forma que al terminar el curso cada alumno ha cursado un total de cuatro asignaturas.

Una vez finalizado el primer ciclo formativo, la *Universitat dels Majors* ofrece la posibilidad de realizar un segundo ciclo, denominado Nivel II Superior/Especialización que comprende dos cursos con una carga lectiva total de 400 horas. En el primer curso se oferta la asignatura de Historia de la música desde el año 2009. Se presenta, por tanto, el estudio de caso de esta asignatura durante sus 10 años de existencia en el Centro Internacional de Gandía siguiendo una metodología de análisis descriptivo-interpretativo de corte cualitativo.

A lo largo de estos diez años, los grupos han tenido una media de sesenta alumnos, en una sesión a la semana de dos horas, de octubre a enero –ambos incluidos– con un total de 30 horas en donde se desarrollan cuestiones de cultura musical sobre la historia a través de la escucha comprensiva, activa y holística.

¹⁰ LÓPEZ, Inmaculada. «La Educación Patrimonial. Análisis del tratamiento didáctico del Patrimonio en los materiales educativos en Ciencias Sociales». *I Congreso Internacional El patrimonio Cultural y Natural como motor de desarrollo: investigación e innovación (26–28 enero 2011)*. M.^a Ángeles Peinado (ed.). Jaén, Universidad Internacional de Andalucía, 2012, p. 1493.

Objetivos de la asignatura de música en la formación para adultos

La música, como manifestación artística que es y como lenguaje capaz de transmitir emociones, es un elemento sumamente importante en la vida de las personas, capaz de contribuir al desarrollo sensorial y a la mejora de habilidades como la capacidad de comunicación o de aprendizaje. Así, la música debe buscar el desarrollo de las capacidades estéticas del alumnado, posibilitando la comprensión y el disfrute consciente de la obra de arte dentro de los diferentes contextos sociales e históricos y desarrollando al mismo tiempo la capacidad creativa. El objetivo principal de la asignatura es contribuir a que el alumnado se acerque al mundo de la música en su doble vertiente histórico-musical y musical propiamente dicha, todo ello a través de la audición. Respecto a los conocimientos a adquirir, destacamos:

- Analizar la música como parte de la historia, la cultura y la sociedad de su tiempo.
- Comprender y disfrutar las obras fundamentales de la música occidental.
- Conocer a los principales compositores e intérpretes surgidos desde la antigüedad hasta el siglo XX.
- Conocer las características principales de cada época y las formas musicales que han distinguido a cada uno de los periodos de la historia de la música.

Sobre las destrezas y habilidades a adquirir, el alumnado ha de ser capaz de:

- Comprender los principales rasgos estilísticos de las obras más significativas de la historia de la música occidental a través de la audición.
- Reconocer auditivamente los elementos de la música a través del análisis de las épocas y estilos de la historia de la música occidental.
- Promover la sensibilidad relativa a la expresión y creación artística.

Metodología

La metodología que es eminentemente activa, participativa y vivenciada, ofrece la posibilidad de comprender la abstracción del fenómeno musical. Aunque en una asignatura como esta predomina el método expositivo, este debe tener un carácter expositivo-activo; debe ser el alumno el que responda a determinadas cuestiones, sobre todo aquellas relacionadas con la música escuchada, respecto a elementos sonoros, o a otros de tipo formal, asociativo... Este debe pasar del saber percibir al saber analizar. Además, la metodología que aplicaremos estará orientada según varios puntos de vista:

- El profesor/a como orientador del proceso de enseñanza-aprendizaje.

- El alumno/a como constructor de su propio aprendizaje respetando las diferencias individuales de cada uno.

Por otra parte, la metodología está inspirada en los siguientes criterios didácticos:

- La enseñanza se adapta al proceso de aprendizaje del alumno.
- Los alumnos deben construir sus propios aprendizajes desde sus posiciones básicas y elaboraciones personales, contrastadas con la objetividad de los contenidos dados en clase.
- Se fomentan los aprendizajes significativos, la audición de las obras y autores más relevantes, el análisis estilístico de las obras, el promover el interés de todos los estilos musicales y por la escucha de música en directo.

Materiales

a) Programación docente

Extraído de diversas fuentes siguiendo los patrones determinados en las guías docentes de la Historia de la Música, por ende, guion preestablecido del canon musical. Ello equivale, por tanto, a seguir utilizando el mismo repertorio que se estableció dentro de las primeras ediciones excluyendo repertorio que no sea de la tradición académica europea, es decir, «no solo es masculinizado sino también germano-céntrico. Y es que el canon musical sigue gozando de buena salud»¹¹.

b) Audición pormenorizada de las obras y autores

La dinámica de las clases es introducir a los alumnos en las obras y autores más representativos de los estilos musicales. Para ello, se reparte un dossier de contenido histórico-estilístico como introducción a la escucha activa con una relación detallada de la selección de obras del repertorio escogido siguiendo criterios de orden didáctico-musical.

Innovación educativa: Inclusión del patrimonio musical en el canon clásico

La propuesta que se presenta es trabajar el patrimonio musical a través de la innovación en el canon preestablecido de la historia de la música.

¹¹ RAMOS, Pilar. «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música». *Revista Musical Chilena*, 213 (2010), p. 14.

Objetivos

a) Contextualizar el patrimonio

Situar dentro de un contexto histórico-social el patrimonio musical ayudará a emplazar en el espacio y en el lugar el contenido de la materia, especialmente si se abarca de forma globalizada buscando paralelismos y referentes conocidos. Antonio Ariño y Ramón Llopis¹² lo han llamado «patrimonialización cultural» como incitador o motivo de interés. El ejemplo para nuestro caso más claro es emplazar a Claudio Monteverdi y buscar coetáneos en diferentes zonas geográficas. Conocer la realidad social, política y cultural de ese momento y profundizar y focalizar la atención en características propias del elemento del patrimonio a estudiar.

b) La música como herramienta de análisis histórico

Si acotamos la historia musical a la Corona de Aragón desde 1408 a 1707 contamos con diversos acontecimientos políticos y sociales que son memoria de la sociedad actual que vivimos. Esto tendrá su reflejo en la música y en la literatura que se utilice, dentro y fuera de la corte; como, por ejemplo: la convivencia de tres culturas y su segura difícil convivencia, expulsiones masivas, la corte en Nápoles de 1442, las guerras de las Germanías de 1521 o la de Sucesión de 1701. Todo ello supondrá un devenir en la evolución de la sociedad y, por tanto, en la música.

c) Sensibilizar el patrimonio musical

La concienciación del patrimonio supone respeto y valor, pero especialmente significa un férreo poso cultural que sirva de base para la creatividad y crecimiento como humanos y como sociedad. Una de las formas para sensibilizar sobre patrimonio es evidenciarlo y tenerlo presente, es decir, descubrir obras o autores poco conocidos que añada valor a la diversidad y pluralidad de formas y estilos musicales. Pero esencialmente, supone manifestar las influencias de unas culturas con otras.

d) Conseguir la tan buscada transferencia del conocimiento

Con la promoción y difusión del patrimonio musical se consigue la difusión social de los bienes intangibles y, con ello, el interés de un mayor esfuerzo investigador a la par que mayor conocimiento de los valores inmateriales. Es necesario promover ese conjunto de actividades dirigidas a la difusión de conocimientos, experiencia y habilidades con el fin de facilitar el uso, la aplicación y la explotación del conocimiento.

¹² ARIÑO, Antonio; y LLOPIS, Ramón. *Las prácticas culturales en la Comunidad Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2017, p. 46.

Metodología

a) Repositorio virtual de enlaces en la guía docente que promuevan el aprendizaje interactivo, tanto a webs educativas como a recursos de audición o accesos a plataformas gratuitas donde ampliar información y complementar la formación recibida en clase.

b) Añadir autores y estilos que descubran el patrimonio musical, así como evidenciar las autoras no incluidas (ver Tabla 1) en un intento real de multiplicar su difusión. Precisamente una de las problemáticas del patrimonio musical es la complejidad de su acceso o difusión a muestras comerciales poco distribuidas. Este primer paso de inclusión del patrimonio musical propio en el canon clásico es simplemente divulgativo. El paso decisivo requiere que la universidad y centros académicos investiguen y reformulen la historia de la música con las nuevas aportaciones. Decía Pilar Ramos¹³ sobre la contribución de las mujeres en la historia de la música que:

Por ejemplo, incluir a Hildegard von Bingen supone integrar repertorios locales en una historia general de la música, sobrepasando los objetivos del difundido manual de Grout y Palisca. Integrar a las mujeres implica, pues, repensar la estructura, el centro y los márgenes, lo avanzado y lo retrógrado, la vanguardia y lo académico, lo privado y lo público.

Es decir, la aportación de nuevos nombres a la historia de la música debe ir parejo a un replanteamiento de las características estilísticas aportadas por cada autoría. De esta manera, profundizaremos en su contenido y, por ello, en su conocimiento.

Historia de la música – Canon musical	Corona de Aragón	Resto de Cortes peninsulares
Guillaume DUFAY (1397-1474)		
Gilles BINCHOIS (1400-1460)	Johannes CORNAGO (ca. 1400-1475)	
Johannes OCKEGHEM (1420-1497)		Hernando de TALAVERA, OSH (1428-1507)
Josquin DES PREZ (1440-1521)	Pere ORIOLA (fl. 1440-1484)	Bartolomé RAMOS DE PAREJA (ca. 1440-1522)
		Carolus VERARDUS (1440-1500)
	Francisco de la TORRE (ca. 1460-ca. 1504)	Pedro de ESCOBAR (ca. 1465-ca. 1535)

¹³ RAMOS, Pilar. «Una historia particular de la música. La contribución de las mujeres». *Brocar*, 37 (2013), p. 210.

	Francisco PEÑALOSA (ca. 1470-1528)	Juan DE LA ENCINA (1468-1529)
	Mateo FLECHA, el viejo (1481-1555)	
Clement JANNEQUIN (1485-1558)	Gabriel MENA (?-1528)	
	Luis de MILÁN (1500-1561)	Cristóbal de MORALES (1500-1553)
Thomas TALLIS (ca. 1505-1585)		Antonio de CABEZÓN (1510-1566)
		Francisco SALINAS (1513-1590)
Giovanni P. da PALESTRINA (1525-1594)	Bartomeu CÁRCERES (fl. 1546)	Francisco de GUERRERO (1528-1599)
Orlando di LASSO (1532-1594)	Mateo FLECHA, el joven (ca. 1530-1604)	Tomás Luis de VICTORIA (1548-1611)
Maddalena CASULANA (ca. 1544-1590)		
Francesca CACCINI (1547-1641)	Juan GINÉS PÉREZ (1548-1600)	Alonso LOBO (1555-1617)
Claudio MONTEVERDI (1567-1643)	Ambrosio COTES (ca. 1550-1603)	Mateo ROMERO, el capitán (1575-1647)
Stafano LANDI (1590-1639)	Joan Baptista COMES (1582-1643)	Carlos PATIÑO (1600-1675)
Pier Francesco CAVALLI (1602-1676)	Pablo BRUNA (1611-1679)	Juan HIDALGO (1614-1685)
Barbara STROZZI (1619-1677)	Joan CEREROLS (1618-1680)	José MARÍN (1618-1699)
Arcangelo CORELLI (1653-1713)	Joan Bta CABANILLES (1644-1712)	Sebastián DURÓN (1660-1716)

TABLA 1. Extracto cronología compositores/as. Fuente: elaboración propia.

Recursos

a) Grabaciones comerciales y conciertos en vivo

El ya muy considerable corpus de grabaciones comerciales y de calidad de diferentes grupos especializados hace accesible el patrimonio musical a la sociedad. Desde la educación se trata de focalizar la atención en esta música, extraña todavía en las programaciones de las sociedades filarmónicas, que se rigen por cánones conservadores decimonónicos, pero normalizadas en los programas de conciertos de auditorios y festivales, abiertos a la creación de nuevos públicos y a la concepción evolutiva de los conciertos de clásica. A través de la audición en clase y de los enlaces interactivos en la programación docente, brindamos al alumno la oportunidad de

descubrir nuevo repertorio. Esto provoca una expectación del oyente e incita la curiosidad y la posible asistencia a conciertos en vivo.

b) Propuestas Pedagógicas

1. Vertiente investigadora. Se reta al alumnado a investigar y descubrir a un compositor o compositora de su ciudad que no figura en las enciclopedias. Hablamos de esos autores que no tuvieron proyección artística, pero que el archivo musical del municipio contempla sus marchas, pasodobles o partituras vocales que sirven muchas veces de estudio y homenaje a su entorno. A través de la investigación iniciática, en forma de juego o reto, se abre el conocimiento a preguntas y, por ello, a ser más perceptivo en el resto de materias.

2. Jornadas de intercambio cultural. Encuentros nacionales o internacionales con ciudades o regiones hermanadas y que a través de las agrupaciones artísticas instrumentales o corales se presenten mutuamente el patrimonio musical propio.

3. Música festiva y festera. Descubrir la música popular a través de las fiestas populares, tanto ajenas como propias, realizando una programación previa en el calendario escolar para abarcar un mayor contenido y variedad. Estudiar el origen de estas músicas.

4. Unidades didácticas concretas. De igual forma que veremos en el apartado siguiente algunos ejemplos de difusión musical, es interesante trabajar específicamente alguno de los autores u obras de patrimonio, como ejemplo del conocimiento posible y apenas valorado.

V. Docencia y difusión musical

Como hemos visto en el apartado anterior, uno de los recursos que utilizamos en la asignatura de música es la necesidad de asistir a los conciertos y sentir la actuación en vivo para descubrir nuevo repertorio, conocer a los autores de la región y así fomentar el crecimiento cultural y humano de las personas, como veremos en el apartado siguiente. La docencia tiene el poder de dar, en cuanto se transmite el conocimiento adquirido y se transfiere. Dar difusión al patrimonio musical, supone difusión social o conocimiento a la ciudadanía. Es por ello por lo que vamos a incidir en la docencia y su difusión social, y en la educación permanente como objetivo de la UNESCO.

Docencia y difusión social del patrimonio musical

Afirma la doctora Begoña Lolo¹⁴ que para construir el lenguaje musical que conocemos actualmente se necesitaron siglos de elaboración. Añade, además, que la falta de autoría individual en las composiciones musicales mantendría al músico en otro estatus social diferente al del resto de artistas hasta mediados del siglo XVIII. Ello supone un retraso en la historiografía musical, en la que, por cierto, no se citan autores españoles. Para reivindicar este agravio, el compositor José Teixidor y Barceló dejaría un manuscrito alrededor de 1804 sobre la Historia de la Música española¹⁵, del cual Begoña Lolo sería editora años más tarde¹⁶. Fue Mariano Soriano Fuertes¹⁷, unos años después, el que publicó la primera Historia de la música española, no exenta de polémicas. Tomaron el relevo en esta labor nombres como Barbieri, Pedrell, Mitjana, Araiz, Anglés, López-Caló y Querol, entre otros, que configurarán lo que todavía hoy se reescribe de forma continuada. Ante todo, es necesario resaltar la importancia y el valor de la música patrimonial. Para ello, enumeramos algunos ejemplos de los paralelismos y referentes asociados que realizamos en las clases, previo a la escucha activa y análisis de la obra en la asignatura que nos ocupa:

Ejemplo 1. Joan Bautista Cabanilles (1644–1712)

«Antes de que aparezca un segundo Cabanilles, se desmoronará el mundo»¹⁸. Estas palabras las encontramos en la tercera página del manuscrito 386 de la Biblioteca de Catalunya, compendio de obras de órgano y uno de los más importantes dentro del corpus musical del maestro de Algemés, según señala el catedrático de órgano Javier Artigas. Con Cabanilles se cierra la era dorada del órgano español, que se inició en el XVI con Antonio Cabezón y continuó con Sebastián Aguilera de Heredia, Francisco Correa de Arauxo, José Ximénez y Pablo Bruna, entre otros. Decía Miguel Querol¹⁹ en 1962, en la transcripción que realizó sobre *Mortales que amáis*, una de las pocas piezas vocales de Cabanilles que:

Es una lección magistral sobre el empleo del retardo y de la disonancia, con pasajes atrevidísimos y con sentido de modernidad, sobre todo para su tiempo. Es también, especialmente en su primer período de 44 compases un modelo de desarrollo temático, puesto que todo el período está construido exclusivamente sobre un único motivo y su

¹⁴ LOLO, Begoña. «El sentido de la historicidad en música: España ‘versus Europa’». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4 (1992), p. 360.

¹⁵ TEIXIDOR, José. *Tratado fundamental de la música (1804c)*. Josep Pavia i Simó (ed.). Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

¹⁶ TEIXIDOR, José. *Historia de la música española y sobre el verdadero origen de la música*. Begoña Lolo (ed.). Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.

¹⁷ SORIANO, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid, Narciso Ramírez, 1859.

¹⁸ «Ante ruat Mundus, Quam surgat Cabanillas secundus».

¹⁹ QUEROL, Miguel. «La música vocal de Juan Cabanilles». *Anuario Musical*, XVII (1962), pp. 113-120, según consta en las notas al programa «Ciclo música barroca española», Madrid, Fundación March, 1983, p. 75.

contramotivo anexo. Y toda esta técnica al servicio de un sentimiento tan profundo y de tanta intensidad espiritual que iguala, si no supera, al mismo comienzo de la Pasión según San Mateo de Bach, cuyo tema inicial es el mismo.

Ejemplo 2. La polifonía

Era común en el Renacimiento, que las capillas musicales recogieran el repertorio en cancioneros, como el de Montecassino, que compila diversos autores y estilos desde 1430 a 1480, tanto de temática religiosa como popular. En él figuran entre anónimos, los nombres de Cornago y Oriola y de los polifonistas franco-flamencos Ockeghem y Dufay. El musicólogo Luca Chiantore²⁰ nos detalla:

[...] Finalmente, las piezas de origen ibérico. Son estas las que, indudablemente, consiguen ilustrar con más precisión la importancia de este documento como testimonio histórico y cultural. Entre las composiciones incluidas en esta selección, la más compleja es la canción *Qu'es mi vida preguntais* de Cornago, una obra nacida a 3 voces y aquí presente en la versión que Ockeghem realizó (probablemente durante su estancia en España, en 1469) acatando la escritura originaria y limitándose a añadir una cuarta voz al bajo. La humildad con la que Ockeghem –sin duda el mayor compositor de su época– se aproxima a la obra de Cornago, entonces muy apreciado en la corte catalano-aragonesa de Nápoles, genera un resultado que integra elementos hispánicos y franco-flamencos en una obra de insólita sutileza estilística.

Ejemplo 3. La música popular del Renacimiento

El final del siglo XV y los albores del XVI «son testigos de una auténtica revolución musical española. Casi de la nada surge, con un ímpetu arrollador [...]. Los creadores de este rico patrimonio, a la vez iniciadores, son maestros consumados, no aprendices»²¹. Previa a esta etapa –que se conoce como la música en la corte del Duque de Calabria–, coexistían melodías de diversas culturas, religiones y etnias. Considera Maricamen Gómez Muntané que:

Del ingente repertorio que conformó la tradición musical de al-Andalus durante casi ocho siglos, prescindiendo de cualquier tradición oral que todavía se vincule a ella en la actualidad, lo único que queda es la melodía de una jarcha que da Francisco Salinas en su *De Musica libri septem* (Salamanca, 1577). La jarcha, cuyo texto original decía «Calvi vi calvi/ Calviaravi» [«Mi corazón está en un corazón/ Mi corazón es árabe»], se cantaba en tiempos de Salinas con el texto (...) «Rey don Alfonso, Rey mi señor». La canción del «Calviarabi» debió de alcanzar gran popularidad por razones que se nos escapan, siendo mencionada por el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor* (estr.1229), por el portugués Gil Vicente (¿-1536) en dos de sus comedias y en su versión adaptada por un notable número de escritores del Siglo de Oro español.

²⁰ SAVALL, Jordi. *El Cancionero de Montecassino*. CD. Alfons el Magnànim, Aliavox, 1999, AV9816.

²¹ RUBIO, S. *Historia de la música española...*, p. 131.

Añade Gómez Muntané²² que los judíos españoles cantaban un himno con la melodía «Calvi Arabi» y las palabras hebreas «Kollibi, kollibi, kollibi, le-avi». Es innegable que las canciones mozárabes y sefardíes cohabitaban con los romances cristianos en la calle.

Estos ejemplos son algunos de los modelos que se trabajan en la asignatura de Historia de la música para adultos (*Unimajors*). Evidenciar ausencias, resaltar autores y descubrir nuevo repertorio resulta una innovación en la docencia, además de una repercusión y difusión de la música.

La educación permanente en los 17 ODS

Los diecisiete Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) se definieron en la Asamblea General de las Naciones Unidas en 2015, para el Programa 2030. Para llegar a este punto específico, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, lleva años de estudios, reflexiones y reuniones. Entre otras, diversas Conferencias mundiales y generales, y Foros internacionales. El Objetivo de Desarrollo Sostenible número 4 dice: «Garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos».

En la primera Conferencia sobre educación de adultos en 1949, la UNESCO destacó la necesidad de desarrollar el crecimiento personal y social de estos para crear una sociedad mejor para todos. Once años después, en la Conferencia de 1960, se mejoró dicha carencia añadiendo que el aprendizaje fuera continuo, especialmente en el ámbito profesional. En 1985 en la Conferencia de París, la educación de adultos es considerada finalmente un Derecho de todos consolidándose la terminología de educación permanente. Entiende la doctora María Francisca Ríos²³ que es necesario destacar la formación como la solución a múltiples necesidades. Además, comprueba cómo la educación se adapta a cada etapa de la vida y los adultos tienen sus propias motivaciones que curiosamente no casan con los supuestos intereses de los organismos. Claramente, para los países con índices de alfabetización menor, los recursos a emplear van a ser mucho mayores. Pero los razonamientos recogidos son universales.

Así, de todos objetivos que enumera la doctora Ríos, el denominador común para la educación permanente es que se adapten a las necesidades individuales y grupales y fomenten el desarrollo integral de las personas a lo largo de su vida²⁴. Para ello, la metodología a seguir está en cursos, clases y centros culturales, visitas a museos, cines,

²² GÓMEZ MUNTANÉ, M. *La música medieval en España...*, p. 336.

²³ RÍOS, María Francisca. «La educación de adultos: Principal impulsora de la educación permanente». *Eúphoros*, 7 (2004), p. 237.

²⁴ *Ibid.*, p. 237.

etc., bajo el denominador común del fomento de la participación de todos, equitativamente y en continua evolución.

Ante este planteamiento, las universidades llevan años con itinerarios para mayores, como el Aula Permanente de Formación Abierta de la Universidad de Granada, creada en 1994²⁵ o la *Nau Gran* de la Universitat de València con una experiencia de más de 19 años. En 2004 se constituyó la Asociación Estatal de Programas Universitarios para Mayores (AEPUM)²⁶ que «contribuye desde entonces al desarrollo formativo y cultural del colectivo de personas mayores. Para el logro de estos fines la Asociación fomenta y desarrolla el diálogo y comunicación entre las instituciones de Enseñanza Superior, las Administraciones Públicas y entidades privadas». El nuevo concepto *lifelong learning*, engloba no solo una necesidad de la sociedad del siglo XXI, sino además un derecho fundamental de las personas²⁷.

Tenemos que referirnos a Paulo Freire y su contribución en la educación para la transformación social que inició en los setenta. El profesor Carlos Alberto Torres²⁸, director de la cátedra UNESCO de Educación para la Ciudadanía Mundial, afirmó en una conferencia reciente:

El trabajo de Paulo Freire es un ejemplo al vincular la teoría y la investigación, produciendo marcos para educar a los ciudadanos del mundo, lo que incluye crear comunidad y respeto mutuo, crear responsabilidad social, inculcar una apreciación de la diversidad, promover múltiples alfabetizaciones y enfoques de resolución de conflictos.

VI. Conclusiones

Una de las preguntas que se planteaban en el congreso «El patrimonio musical de la Corona de Aragón (1418-1707)» era: ¿se puede hablar de patrimonio musical con entidad propia dentro de este ámbito geográfico? ¿Tiene la música elementos de diferenciación? La movilidad de los autores y ministriles por las diferentes capillas musicales es una fuente de información, pero el mismo Cabanilles –que representa la culminación de la escuela ibérica de órgano–, «desde que entró en la catedral a los 21 años no cumplidos hasta los 24, en que cantó la primera misa, no se ausentó de Valencia. En este sentido su formación musical fue totalmente autóctona»²⁹. Conviene por ello seguir investigando y cuestionando, trabajo que corresponde a la musicología y que a través de este Congreso incita y promueve.

²⁵ Véase Aula Permanente de Formación Abierta. <<https://apfa.ugr.es/>> [consulta 12-09-2019].

²⁶ Véase Asociación Estatal de Programas Universitarios para Personas Mayores. <<https://www.aepumayores.org/es>> [consulta 12-04-2019].

²⁷ ROLDÁN, Gonzalo J. «Educación musical de adultos en la Universidad de Granada y alfabetización digital». *Revista Opción*, XXXII, 12 (2016), p. 462.

²⁸ TORRE, Carlos Alberto. «The 'First' Freire: On Education for Democracy and Social Change». *Revista CEIR*, 2 (2018), p. 92.

²⁹ BONET, Josep María. «Juan Cabanilles, músico europeo». *Revista Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XXII (2006), p. 386.

Como conclusiones más concretas de este trabajo enfatizamos tres reflexiones. En primer lugar, hemos visto que la música se ha considerado un arte menor cuando hablábamos de la historiografía. Difícil de refutar esta consideración, cuando en la actualidad el pensamiento sigue en la misma línea:

La música clásica se ha estereotipado como un arte de los muertos, un repertorio que empieza con Bach y termina con Mahler y Puccini. Algunas personas se muestran a veces sorprendidas al enterarse de que los compositores siguen componiendo³⁰.

Mientras los estudiosos van descubriendo y contestando las preguntas que se plantean en los congresos: ¿por qué no abrir un canal de comunicación con la sociedad para exponer estas obras y autores? ¿Por qué no aprovechar estas investigaciones y que sirvan de retroalimentación para ampliar el estudio? La comunidad científica necesita de herramientas o puentes para mostrar la música que estudian. Claramente es la interpretación en vivo en los conciertos y las grabaciones de los músicos de música antigua los que ejercen esta función. La ciudadanía tal vez desconoce estos ámbitos culturales. ¡Qué mejor que insertarlos en las guías docentes de las diferentes etapas educativas! Y si vamos más allá, ¿por qué no añadir más ciclos pedagógicos ya en la edad adulta? Es cierto que en etapa de formación se focaliza el aprendizaje en el desarrollo de las competencias que serán propias de la profesión elegida, y esto restringe el tiempo a otras humanidades. Por ello, la educación para mayores es más permisiva y como hemos visto, totalmente justificada por la UNESCO.

Como segunda reflexión, atestiguamos que la educación de adultos puede contribuir a una sociedad mejor, al margen de las mejoras profesionales, como indica la Asociación Europea para la Educación de Adultos³¹ en el manifiesto publicado por el Ministerio de Educación y Cultura Finlandés, como, por ejemplo, el crecimiento inteligente, sostenible e inclusivo y el fomento de valores como la equidad, la cohesión social, la ciudadanía activa, la creatividad y la innovación. En los últimos tiempos, las personas mayores han demostrado ser una fuerza social en manifestaciones y reivindicaciones. Podemos verlo en prensa casi a diario.

Y, por último, la tercera reflexión es que esta inclusión del patrimonio musical en la asignatura en las clases de *Unimajors* redundará en un mejor conocimiento de la sociedad que vivimos y de su historia. Por ello, fomentar y difundir socialmente el patrimonio musical es a la vez un objetivo y una herramienta innovadora.

La pedagogía y didáctica del patrimonio requiere un riguroso trabajo transversal, englobando diversas disciplinas. Pero también la formación de adultos demanda una

³⁰ ROSS, Alex. *El ruido eterno*. Barcelona, Seix Barral, p. 12.

³¹ EBNER, Gina, et al. *La educación de adultos y las políticas europeas*. Bruselas, Asociación Europea para la Educación de Adultos – EAEA, 2014, p. 15.

cuidada proposición. No llegaría a ser el arte de enseñar a los adultos a aprender o lo que llamaba *Knowles*³², Andragogía, pero sí una transmisión de la cultura histórica.

Finalmente, pensamos que unir las áreas de conocimiento al patrimonio cultural, mejora la formación y la investigación en las universidades, para los docentes y los estudiantes, pero también para contribuir a una sociedad más desarrollada, diversa y abierta, incitando al progreso socioeconómico de la región que redundará en mayores estudios del mismo patrimonio. Estamos repitiendo el modelo de las escuelas de ministriles, de su formación continuada, creadora y de desarrollo y promoción.

³² FASCE, Eduardo. «Andragogía». *Revista Educación, Ciencia y Salud*, III, 2 (2006), p. 69.



MONOGRAFIES & APPROXIMACIONS
Institut de Creativitat i Innovacions Educatives