

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

VI
2013

SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA
FILLIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

VI
2013

BARCELONA

Il·lustració de la coberta:

«Gazeta enviada de Roma de tot lo succehit en Italia en tot lo mes de agost, y setembre de present any 1641», Gabriel Nogués, 1641 (BC, fullet Bonsoms 6179)

L'edició d'aquesta revista ha estat a cura de Josep Maria Almacellas i Díez

© dels autors dels articles

Editada per la Societat Catalana de Musicologia,
filial de l'Institut d'Estudis Catalans
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció
del Servei Editorial de l'IEC

Disseny de la coberta: Maria Casassas

Compost per Fotocomposició gama, sl
Imprès a Service Point FMI, SA

ISSN (ed. electrònica): 2013-3960

ISSN (ed. impresa): 1578-5297

Dipòsit Legal: B. 42533-2001

Aquesta revista és accessible en línia des de les pàgines:

<http://revistes.iec.cat>

<http://publicacions.iec.cat>



Els continguts de la *Revista Catalana de Musicologia* estan subjectes —llevat que s'indiqui el contrari en el text, en les fotografies o en altres il·lustracions— a una llicència Reconeixement - No comercial - Sense obres derivades 3.0 Espanya de Creative Commons, el text complet de la qual es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>. Així, doncs, s'autoritza el públic en general a reproduir, distribuir i comunicar l'obra sempre que se'n reconegui l'autoria i l'entitat que la publica i no se'n faci un ús comercial ni cap obra derivada.

JUNTA DE LA SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA (SCMUS)

President:

Jordi Ballester i Gibert

Vicepresident:

Emili Ros-Fàbregas

Secretari:

Josep Maria Almacellas i Díez

Tresorer:

Xavier Daufí i Rodergas

Vocal primer:

Jordi Rifé i Santaló

Vocal segon:

Josep Dolcet i Rodríguez

Vocal tercera:

Imma Cuscó i Pallarès

Vocal quart:

Josep Maria Gregori i Cifré

DELEGAT DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Romà Escalas i Llimona

ARTICLES

MINISTRERS I JOGLARS A LA CATALUNYA NOVA (SEGLES XIV-XVII)

JOAN CUSCÓ I CLARASÓ

RESUM

Un dels períodes més interessants per a conèixer la música en la societat catalana és el que comprèn els segles XIV i XVII. El nostre article se centra en aquest període per parlar de la presència social de la música, dels músics i de les institucions musicals que en aquesta època van actuar en l'àmbit de la Catalunya Nova centrant-nos, sobretot, en les àrees d'influència de Vilafranca del Penedès i de Tortosa, amb aportacions de Lleida i de les Illes Balears per obtenir-ne una visió de conjunt.

PARAULES CLAU: ministrer, joglar, cobla, capella de música, xeremia, dansa, Vilafranca del Penedès.

MINSTRELS AND *JONGLEURS* IN THE “CATALUNYA NOVA” (14th-17th CENTURY)

ABSTRACT

One of the most interesting periods to get to know the role played by music in Catalan culture is the 16th and 17th century. Our article focuses on this period to talk about the social presence of music, musicians and musical institutions that, in this period, acted within a specific area called “Catalunya Nova” (to the south of Barcelona). We particularly focus our research on the spheres of influence of Vilafranca del Penedès and Tortosa, with some contributions from Lleida and the Balearic Islands in order to achieve an overall view.

KEYWORDS: minstrel, *jongleur*, band, music chapel, flageolet, dance, Vilafranca del Penedès.

Als Països Catalans es conserven importants arxius i fons de música amb bona documentació sobre els músics i les institucions que van fer possible la crea-

ció, la interpretació i la conservació d'aquest patrimoni, sobre els quals queda molta feina a fer.

L'article que segueix intenta cobrir part d'aquesta tasca ordenant i difonent dades sobre músics de la Catalunya Nova dels segles XIV al XVII, sobretot de Vilafranca del Penedès i de Tortosa (i les respectives àrees d'influència); un període molt important per a comprendre l'expansió de la música i de la dansa en la societat i en els espais públics, en què les ciutats agafen consciència del que anomenaríem *el fet musical*. Ho documenta i explica bé Timothy J. McGee: «Music, in fact, was such an integral part of daily life in Florence that study of the civic music an musicians provides a reflection of the social values and their changes throughout these early centuries to an extent not otherwise available.»¹

Aquest és un període interessant perquè en la festa s'implica tota la ciutat, com bé explica Garcia Espuche en estudiar la vida social a Barcelona: «A la Barcelona del segle XVII i de començament del segle XVIII, la música i la dansa eren elements encara més essencials del que ho són ara. En primer lloc resultaven protagonistes en les nombroses festes públiques, civils o religioses [...]. En segon lloc, la música i la dansa resultaven igualment fonamentals i indispensables en molts moments de la vida religiosa i de la vida social, de la vida quotidiana del barri i de la vida familiar.»²

Les dades que oferim són fruit de diverses investigacions dutes a terme des de fa anys per a diversos treballs editorials que hem coordinat o en què hem col·laborat i completen dades fetes públiques en articles i llibres.³

VILAFRANCA DEL PENEDÈS I LA MÚSICA

La institució musical més antiga de Vilafranca del Penedès és la Capella de Música de Santa Maria, i entre els documents musicals més antics que s'han localitzat a la capital penedesenca hi ha el manuscrit que es coneix com a *Missa de Barcelona*.

No se sap amb exactitud la data de creació d'aquesta capella de música, però: 1) l'Escolania de Santa Maria es fundà l'any 1314; 2) les primeres notícies

1. Timothy J. McGEE, *The ceremonial musicians of late medieval Florence*, EUA, Indiana University Press, 2009, p. xv.

2. Albert GARCIA ESPUCHE (et al.), *Dansa i música: Barcelona 1700*, Barcelona, Museu d'Història de Barcelona, 2009, p. 20.

3. Vegeu: «Dels músics i la música. Vilafranca en la tradició musical catalana (I)», *Olerdulae* (Vilafranca del Penedès), núm. XIX (1994); «Les cobles de tres quartans», *Som* (Girona), núm. 179 (1998); «Mestres de capella i organistes a Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* (Barcelona), núm. IV/1997 (1999); *Els goigs a Sant Fèlix: Música, festa i tradició*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000; «550 anys de l'orgue de Santa Maria», *El 3 de Vuit* (Vilafranca del Penedès, març-abril 2000). També hem incorporat materials que hem treballat per a conferències que hem fet a Ulldecona i a Vinaròs a l'entorn de la festa, els músics i la música en el transcurs dels anys 2011 i 2012.

explícites del mestre de capella són de l'any 1553, i 3) les primeres notes clares sobre els cantors de la capella són de l'any 1598.⁴

Així mateix, per a una visió més àmplia de la vida musical del moment, direm que: l'any 1419 tenim les primeres notes sobre els trompeters i timbalers de la ciutat (Bonanat Janer i Guillem Montoliu), l'orgue ja existia a la primera meitat del segle xv, coneixem els noms de músics que vivien als carrers de la Cort i de la Parellada (el mestre de música Nicolau Savall «El Dansador» apareix l'any 1473 i el músic Gabriel Planas, l'any 1516), i en un cens de l'any 1553 se'ns diu que a la vila hi havia un joglar i un músic professionals. Al segle xvi hi ha referències constants a les cobles de ministrers i de joglars que actuen a Vilafranca. Molts dels seus membres són els iniciadors de nissagues de músics que en algun cas arriben al segle xx, i alguns van participar en la creació de la Confraria de Músics i Mestres de Dansa de Catalunya (1592).

Al segle xvii les notícies són més explícites: a Vilafranca hi ha almenys tres capelles de música (als convents de Sant Francesc i dels Trinitaris i a Santa Maria), un lutier (Joan Romagosa) i diversos músics de renom que s'han format a l'Escolania de Montserrat: el cantor i mestre de capella Joan Castellví (que exercí a la Capella Reial de Nàpols), el cantor Francesc Romanyà (que va actuar a Montserrat), el músic Antoni Ramon (que vivia a Barcelona) i l'organista Josep Claramunt.

DE LA CAPELLA DE MÚSICA DE SANTA MARIA

Algunes dades d'aquesta institució provenen de l'any 1579, quan s'estableix que els aniversaris i les festivitats han de ser cantats (del dia 15 d'agost, en què se celebrava la Festa Major, en el llibre dels aniversaris es diu: «a més se a de dir una missa de Nostra Senyora cantada en lo altar de St. Sebastià per la causa pia den brugal ab generalitat de tots los preveres»),⁵ i un esment explícit de la Capella de Música és de l'any 1598: «Se comensà lo ofici ab gran solemnitat, ab la capella dels cantors de la dita iglésia juntament ab molts altres cantors que havien fets venir de diverses parts. Y així se comensà lo offici, a cant de orgue, ab gran conçert».⁶

4. Aquestes dades i algunes altres que exposarem provenen de la documentació servada a l'Arxiu Musical de VINSEUM (sobretot als fons de la Capella de Música de Santa Maria i de Josep Maudet), tot i que en el cas concret d'un parell de músics ens hem de remetre als treballs del medievalista Josep Bosch (vegeu Ramon ARNABAT i Jordi VIDAL (coord.), *Història de Vilafranca del Penedès*, Vilafranca del Penedès, Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 2008, p. 121-165).

5. Arxiu Comarcal de l'Alt Penedès (ACAP), Llibre aniversaris (1579?). Sense catalogar.

6. *El llibre verd de Vilafranca*, vol. 2, ed. a cura de Jordi Vallès, J. M. Bosch, Jordi Vidal, M. Carme Coll i altres, Barcelona, Fundació Noguera, 1992, p. 412.

TAULA 1
Mestres de capella a Santa Maria de Vilafranca

<i>Mestres de capella</i>	<i>Any</i>
Joan Puig	c. 1553 - c. 1587
Pere Miró	c. 1600 - c. 1606
Magí Alemany	c. 1618
Dídac Alàs	c. 1621 - c. 1628
Gaspar Andreu	c. 1631
Gabriel Font	c. 1634 - 1681
Josep Milà	1682-1690
Joan Bernat	1691-1695
Francesc Vall Subirà	1696-1699
Pere Morrerres	1700-1736
Miquel Mayol	1736-1743
Antoni Milà	1743-1762
Ramon Milà	1762-1771
Joan Tort	1771-1772
Magí Riera	1773-1801

Per aquestes dates, a Vilafranca es podia disposar d'una capella d'entre quatre i vuit cantors dirigida pel mestre de cant.⁷ A Vilafranca la música adquireix major importància i es parla amb exactitud dels cantors i del mestre, i l'orgue és restaurat i ampliat (en paral·lel al creixement del nombre de preveres beneficiats).

En relació amb la qualitat d'aquesta institució musical, s'ha conservat un manuscrit que avui es guarda als fons de l'Orfeó Català (ms. 28) en el qual hi ha misses de rèquiem, diferents parts de missa, magníficats i obres religioses i profanes amb text català. La seva vàlua rau en què el 1539 es va copiar per primera vegada a Barcelona (ciutat en la qual es va copiar diferents anys i es va emprar durant diferents èpoques) i en què hi ha un bon grapat d'obres anònimes i d'autors com Cots, Cubell i Pujol.

Com a dada significativa podem citar la celebració del Sant Jordi de l'any 1558 per part de la Generalitat de Catalunya a Vilafranca. La crònica parla de la festa i de la música: «Feren vespres, lo reverent mossèn Joan Coll de Sans, Ardiaca del Penedès, ab dos assistents beneficiats de dita Iglésia. Cantaren les vespres, los capellans

7. Les capelles de cantors de la segona meitat del segle XVI oscil·len entre un mínim de quatre cantors i un màxim de catorze.

un salm y lo orgue un altre y los ministrils un altre [...] y en hora tarda, ço es al Ave Maria, digueren los mateixos músichs completes ab molta luminària.»⁸ En aquest text trobem, a data d'avui, la primera notícia documental que ens parla d'uns ministrers que prenen part en les celebracions que es portaven a terme a la seu vilafranquina. Malauradament, no especifica quina era la procedència dels músics.

Sobre la incorporació estable dels ministrers a Vilafranca, hem d'anar a l'any 1601, quan apareixen en les cròniques de la processó de Sant Ramon de Penyaforat, en la qual les diferents ordres monacals i els preveres beneficiats van assistir acompanyats de les respectives capelles de música perquè interpretaren composicions polifòniques en llengua vernacle expressament escrites per a l'ocasió. Sobre la Comunitat de Santa Maria es diu: «També comptat / los capellans, / que molt ufans / viu son quoranta / de Vilafrancha / beneficiats, / registrats, / a cant de orgue, / ab gentil orde / van tots cantant, / van y sonant / sert uns boxons / ab gentils sons / que bé sonaven / paper daven, / estava escrit / [...] pues soys hijo de la villa, / Raymundo mio / patrón, / hos assemos / processión». I, a banda dels instrumentistes de les capelles de música, d'altra «música», de cantors i de sons de cascavells i campanes, també participà a la processó una cobla que anava entre els gegants i els estendards: «Y arribant uns menestrills / molt subtils / sentí sonaven».⁹

Des d'aquest moment, les referències als ministrers seran constants festivitats rere festivitats, i se sol parlar de la participació de dues o tres cobles de ministrers. L'any 1618 se'ns diu: «Encontinent foren acabades les completes, muntaren los músichs al arxiu de cada confraria, y los altres restaren al cor, y comensà lo mestre ab sa capella de entonar y cantar *Te Deum laudamus*»;¹⁰ amb motiu de la festa de Sant Isidre de l'any 1623 llegim: «Digueren completes molt solemnes ab dos cobles de ministrils i cant d'orgue»,¹¹ i d'una processó de l'any 1628 es diu: «en vuitè lloch anave lo cor dels reverents capellans, juntament ab lo mestre de cant, qui era mossèn Diego Alàs, prevere, fill natural de dita vila, ab tota la capella y ab sos baixons y corneta».¹²

Aquestes dades i uns rebuts que va signar el mestre de capella Joan Bernat l'any 1695 (per les matines del dia de Nadal del 1694) permeten reconstruir la composició de la Capella de Música de Santa Maria,¹³ en la qual prendrien part

8. Dietari de la Generalitat de Catalunya del trienni de 1557-1560. Es pot consultar l'edició que n'ha fet la Generalitat de Catalunya: *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vol. II, Barcelona, 1994, p. 67-69.

9. *El llibre verd de Vilafranca*, vol. 2, ed. a cura de Jordi Vallès, J. M. Bosch, Jordi Vidal, M. Carme Coll i altres, Barcelona, Fundació Noguera, 1992, p. 448-455.

10. *El llibre verd de Vilafranca*, vol. 2, ed. a cura de Jordi Vallès, J. M. Bosch, Jordi Vidal, M. Carme Coll i altres, Barcelona, Fundació Noguera, 1992, p. 668.

11. Vegeu: Antoni MASSANELL, «Retalls per a una història vilafranquina (segles XVI-XVII)», *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès, IEP), núm. 2 (1979), p. 125-144.

12. *El llibre verd de Vilafranca*, vol. 2, ed. a cura de Jordi Vallès, J. M. Bosch, Jordi Vidal, M. Carme Coll i altres, Barcelona, Fundació Noguera, 1992, p. 690.

13. ACAP, *Llibre pror. General de la Rt. Comm. De Pres. De Vilafranca del Penedès Regnt. Y administrat per lo Rt. D. Francisco Roig, en lo any del Sr. 1695. Comensat desde dia 21 de mars de dit any per mort del que era Rafael Morgades Prer. De dit any. Sense catalogar.*

uns quinze músics (professionals i semiprofessionals): el mestre Joan Bernat, l'organista Francesc Alegret (que ho va ser del 1692 al 1706), quatre escolans per a la veu de tiple, nou cantors adults i un baixonista que és anomenat *Jaume lo baixonista*. I a aquestes dades n'haurem d'afegir algunes altres que hem extret de les partitures que es conserven a l'Arxiu Musical de VINSEUM i de documents que parlen dels membres de la Comunitat de Preveres de Santa Maria, amb les quals constatem que al costat del baixó intervenien altres instruments com l'arpa, el sacabutx, un altre baixó o les xeremies tiple i tenor. Aquestes dades permeten esbossar una capella de música que (a finals del segle XVII) quedaria així: mestre de capella (Joan Bernat), organista (Francesc Rovira), quatre tiples (escolans del cor), nou cantors, un o dos baixonistes, un o dos sacabutxs, una arpa i una o dues xeremies (a banda d'altres músics esporàdics).

LA FESTA I LA MÚSICA A TORTOSA

La festa és un moment privilegiat per a la música i, de manera especial, per a la música al carrer. En ella concorren gran quantitat de músics i de formacions instrumentals, i s'hi fan un seguit de danses que tenen músiques i rituals propis. De l'estret lligam d'uns músics, d'uns instruments amb unes músiques i amb unes danses, en surt la seva continuïtat en el temps.

A Tortosa hi ha dues grans festes que ens aporten molta informació sobre les seves danses, les seves músiques i els seus músics: el Corpus i Sant Antoni. Des del segle XIV i fins al segle XX són les principals fonts per conèixer quins músics actuaven a les festes i quines danses s'hi executaven (l'existència dels trompeters i timbalers de la ciutat, quins ministrers hi havia i els instruments que tocaven, les danses que anaven a les processons...).

Des de la primera meitat del segle XIV, la festa del Corpus de Tortosa és un punt àlgid en què s'apleguen músics de tot el bisbat. Dels anys 1409 i 1439 daten les primeres notícies dels jocs i entremesos que es feien durant les processons, i l'any 1444 ja es constata que hi sonaven (davant i darrere la custòdia) músics d'arreu de les Terres de l'Ebre i de la comarca dels Ports de Castelló. La primera notícia d'un gegant és de l'any 1453 i la d'una geganta és de l'any 1549.¹⁴

Sobre la procedència dels músics en la celebració de l'any 1444 (i en aquesta època molts solien ser jueus i sarraïns), se'ns diu que eren: d'Aldover, d'Amposta, d'Ascó, de Ballestar, de Benifallet, de Benissanet, de Carles, de Castellote, de Costumà, de Garcia, de Godall, de Móra, del Pinell, de Rasquera o de Tivenys. I,

14. Les dades sobre els músics de l'àrea de Tortosa, les hem extret fent un buidatge dels «Llibres de clavaria» del període 1330-1708 que es conserven a l'Arxiu Històric Comarcal (AHC) de les Terres de l'Ebre (caixes 11.507-11.520). Altres dades que s'exposen en relació amb Ulldecona i de les Illes Balears es poden consultar en els treballs següents: «La jota a Ulldecona» (article de Laura Roig publicat a la revista *Rails*, núm. 22, del Centre d'Estudis d'Ulldecona) i «Música per a una festa» (opuscle de Miquel Villalonga publicat pel Col·lectiu Folklòric de Ciutadella).

entre els instruments que sonaven, hi ha la dolçaina, la viola, el llaüt, la caramella, la cornamusa, les trompes italianes, la viola d'arc o la pandereta. I alguns dels músics que s'esmenten són: Azmet Xadit de Benissanet que tocava la dolçaina, Braffem Xeteni i el seu fill Azmet Boxi de Tortosa que tocaven la trompa i en Mosseguí de Miravet que tocava la «xaramella».¹⁵

Aquests mateixos anys, i en terres de Mallorca, també es documenta la presència dels «sonadors de dolsaina, caramella o xeremia», primer de la mà de joglars i després de ministrers. A Menorca és al segle XIV quan es pot dir que a Fornells hi havia un sonador de caramella, i a la Catalunya del Nord des del segle XV i fins al segle XIX, la tarota (instrument d'uns seixanta-cinc centímetres de llarg i amb una campana oberta) era anomenada *xalemia*, *xelemia soprano*, *gralla* o *gratlla* (i és l'antecessora dels actuals tibles de les cobles de sardanes) i també hi havia el «tenor» (que és l'oboè antecessor de la tenora).¹⁶ I el «tenor» i el tible primitiu, sobretot durant el segle XVII, els trobem esmentats arreu de Catalunya (en poblacions com Tarragona, Valls i Vilafranca del Penedès).

Ja al segle XVI tenim que la ciutat de Tortosa es feia càrrec dels monjos que tocaven les campanes, dels trompeters i timbalers de la ciutat (que eren els que acompanyaven la bandera del municipi) i de diversos ministrers. L'any 1599, per exemple, cobria els salaris de Gabriel Blanch (trompeta de la ciutat) i de Joan Botarell («tabaler de Tortosa»), dels ministrers Joan Cerdà, M. Gambo, Gregori Martorell i Pau i Montserrat Thomas (pare i fill), i cobria altres despeses de músics com les de Pere Tost i Antoni Garcés (trompeters no assalariats de Tortosa) i dels «tabalets lo dia de la Assensió».

A partir del segle XVII, molts d'aquests músics cobren del municipi per tocar a les festes i per ensenyar. L'any 1618, Matheu Cifré, Faleo i Hierony Urgellès són ministrils (sonadors d'instruments de vent) que cobren per tocar i per ensenyar; Pau Cerdà cobra per tocar i per ensenyar a tocar el sacabutx, i l'any 1707 el salari del baixonista Antoni Boix inclou l'obligació de tocar per totes les festes (8 lliures) i la d'ensenyar (3 lliures). I d'aquell mateix 1618 documentem: el «Joch d'espases», el «Joch de cavallets», els «jagants» i la «cucafera» que sortien acompanyats pels «tabalers», «trompetes», «ministrils», «atambors» i un «ministril» a les processons.¹⁷

Així mateix, sobre els músics, podem dir que, a banda dels ministrers, dels trompeters, dels «atambors» i de les «tabales» i «Tabalets» que solen aparèixer en

15. Sobre la presència de músics sarraïns i jueus en les celebracions cristianes (sobretot la del Corpus), hem de dir que no és un fet estrany, ja que a la península Ibèrica, entre els anys 1492 i 1525, aquest fet sol ser habitual. Vegeu Reynaldo FERNÁNDEZ, «La música de los moriscos en el Reino de Granada», *Scherzo*, núm. 247 (desembre 2009), p. 118-125.

16. De la Catalunya del Nord, en podem dir que l'any 1398 hi havia una mitja cobla de «gralla» i tabal (formada per en Prats d'Elna i en Bat); que l'any 1458 es parla d'una cobla que acompanya les autoritats de Perpinyà el dia de Corpus (una «cobla de sonadors d'estruments (o xirimiyres)», i que a les festes de Sant Pere a Matamala de l'any 1640 es va llogar una «cobla d'oboès» de Puigcerdà.

17. Per a més dades, vegeu Joan CUSCÓ (ed.), *El seguici festiu de Tortosa: Músiques per a dolçaina i percussió*, textos de Jordi Guinovart, Pau Puig Olives, Josep Crivillé i altres, Barcelona, Dínsic, 2008.

els estats de comptes, l'any 1618 s'anomenen els joglars que van participar a les festes de la Immaculada Concepció, i que de l'any 1700 data una nota sobre el que cobrà el dia 1 de maig qui tocà la dolçaina a les celebracions organitzades per la coronació de Felip V: «4 lliures a Joan Sanagoja, donsayerner haver tocat deu dies en les festes que ha fet dita ciutat per la coronació del rey.»

També del segle XVIII tenim diferents dades d'Ulldecona, de les quals s'extreu que en aquesta població l'any 1706 ja hi havia un «gaytero» que participava (segurament acompanyat del tabalet) a les festes de Sant Lluç, i que l'any 1776 hi havia almenys dues cobles de músics, una de les quals estava formada per Manero, Joaquim Cotans, Vicent Altabella i Vicent Albiol, i tocaven la «Vigüela» i el «ti-ple», i que l'ajuntament disposava de dos clarins i d'un timbal per als pregons. Una població en què a la segona meitat del segle XVIII es manté aquell fet segons el qual l'organista també feia de mestre de primeres lletres.¹⁸ I aquesta és una dada interessant perquè, com recorda Josep M. Gregori, es tracta d'una pervivència de la tradició de l'*Ars musica*, en la qual el *kantor*, o mestre de cant, era qui ensenyava retòrica i oratòria a les escoles públiques.¹⁹

JOGLARS I MINISTRERS DE LA VEGUERIA DE VILAFRANCA DEL PENEDES

Tot i que el concepte de *joglar* perdura fins als nostres dies per referir-se als músics de carrer (a les cobles que acompanyaven les ballades col·lectives i les celebracions al carrer a la Catalunya del Nord), el joglar i el ministrer són dos personatges diferents.²⁰ El primer, l'associem a la figura del músic nòmada i desprecu-

18. També hem documentat notícies interessants amb relació a Lleida. En el segon volum del «Llibre o cerimonial de la ciutat de Lleida» (Arxiu Municipal de Lleida (AMLL), reg. 1356) se'ns diu que l'any 1693 (per l'arribada del virrei) les autoritats municipals van precedides per «les timbales y trompetes». L'any 1701 (amb motiu de l'entrada de Felip V) es diu que es lloguin quatre «Cobles de Músichs, y quei hage lo mestre de Dances al qual sols se li pagui la vinguda i tornada de la present ciutat». L'any 1706 (amb motiu de l'entrada de Carles III) es vol que es lloguin dues «Coples de Menestrils» que sempre estiguin sonant al carrer, i que es facin lluminàries a la casa del comú i en altres cases particulars (i en dues descripcions apareix on se situen els músics: «posant-se davant, a cavall, lo andador de la ciutat, després de ell los tres timbalers, luego los quatre trompetes, inmediatamente quatre menestrils. [...] Tot lo sobredit dia buyt se passa ab gran alegria de la manera que fins assí queda reflectit. Y juntament tocant algunes sonades les dos coples de menestrils davant de R. Palacio»). L'any 1724 (en commemorar la proclamació del príncep d'Astúries, el dia 20 de març) llegim: «la mateixa nit se feren publicas lluminàries per tota la ciutat y se dispará un gran castell de foch se havia construhit en la plasa sant Joan.» I a la nit següent hi va haver llums als terrats de l'església i del campar, des d'on es tiraren «Carretillas, rodas y cohets», «que jamay se ha vist».

19. Vegeu: Josep M. GREGORI, «Mística i retòrica en la vida i l'obra de Tomás Luís de Victoria (1548-1611)», *Musica caelestis*, Tarragona, Arola, URV, 2012, p. 99.

20. L'escriptor Carles Bosch de la Jonquera, per exemple, l'any 1888, encara va anomenar «cap de joglars» el director de la cobla de Camprodon (vegeu Inés PADROSA, *La Principal de Peralada*, Peralada, Ajuntament de Peralada, 1990, p. 192). A la Catalunya del Nord, el terme *cobla de joglars*

pat (maliciós i enginyós) i denota una perspectiva més lúdica de la música. El segon representa l'estabilitat i la professionalització tècnica i interpretativa del músic. I, des de la perspectiva cronològica, naixen en contextos històrics diferents. Els joglars serien la figura predominant fins al segle XV i els ministrers ho serien entre els segles XVI i XVII. Ara bé, pel fet de compartir un mateix espai festiu i unes pràctiques musicals molt lligades a les mascarades i als jocs lúdics al carrer, ambdós comparteixen característiques i comportaments.

En el transcurs dels segles XVI al XVII, les cobles de ministrers o de joglars²¹ eren les encarregades d'acompanyar les ballades de danses i els balls de màscares, i participaven en les processons i en les celebracions litúrgiques al costat de les capelles de música eclesiàstiques, tocant dalt del campanar o en cadafals repartits pels diferents carrers i places de les ciutats, com ho conten les dues cròniques dels anys 1632 i 1697 que reproduïm a continuació. La primera parla de l'entrada del rei i la segona de les Festes de la Pau a Vilafranca del Penedès: «Y ab est orde entraren per lo portal de sant Francesch, hont trobaren tres cobles de músichs y passaren per lo carrer de les Corts [...] Y dits músichs se'n muntaren en son caffalc. La hu stava devant Palàtio, al cantó d'En Terrades, l'altre al cantó de la casa d'En Rigual y lo altre devant la capella del Socós. Y en aquella nit se feren grans alimàries per tota la vila», i l'altre diu: «La cobla de la vila a son compte, hage de tocar todas las nits devant casa de la Vila, per a que tant las màscaras com altres qualsevols púgan ballar.»²²

Mentre els joglars acostumen a ser personatges nòmades, vinculats a la figura dels trobadors i que solen fer una important activitat lúdica, els ministrers els trobem vinculats a petites cobles cada vegada més estables o a capelles de música.

Al segle XIII el concepte *joglar* (que designava els burletes que eren músics, narradors, acròbates, comedians, cantants...) es feia servir per referir-se a cantors i sonadors d'instruments que solien viatjar de població en població i de festa en festa (tot i que alguns estaven al servei dels nobles). Alhora, en aquest segle, la música instrumental es va començar a *laïcitzar* amb l'aparició de balls no cantats com l'estampida i la *ductia* (quan el ball comença a ser un divertiment social), i al segle XIV els joglars que estaven al servei dels nobles o dels reis van començar a denominar-se *ministrers*. Aquest canvi va lligat a l'estabilització de la professió, als progressos de les tècniques interpretatives i de les composicions i a una voluntat de

s'ha fet servir fins al segle XX per diferenciar aquestes formacions de les orquestres que no utilitzaven els instruments «tradicionals» i a la zona de Vinaròs i en diversos indrets de les Terres de l'Ebre perdura el terme *joglar* per referir-se als músics populars (a Vinaròs, per referir-se als dolçainers o a Tivissa, per definir els cantadors).

21. Hem d'anar amb compte amb les denominacions per la perdurabilitat d'arcaïsmes i perquè el terme *ministril*, sobretot durant els segles XIV i XV, també es feia servir per anomenar els balladors professionals i, posteriorment, per referir-se a qualsevol músic i als instruments de vent indistintament. Així mateix, en els nostres dies, el concepte de *ministril* o de *ministrer* ha adoptat noves acepcions dins de l'àmbit de l'anomenada *música tradicional i popular*.

22. *El llibre verd de Vilafranca*, vol. 2, ed. a cura de Jordi Vallès, J. M. Bosch, Jordi Vidal, M. Carme Coll i altres, Barcelona, Fundació Noguera, 1992, p. 772 i 930, respectivament.

certs músics de diferenciar-se d'uns altres que consideraven «músics menors». Des d'aquesta època els joglars es dedicaren, sobretot, a les festes populars en cobles de dos o tres instrumentistes. Segons Andreu Cortada, «El 1398, a Argelers, a les ballades de Carnestoltes actua un conjunt (hauríem de dir un parell) de dos joglars: en Prats d'Elna, que toca la gralla i en Bat que toca el tambor. Aquesta associació de dos instruments, de vent i de percussió, no és específica del país català, però aquí tenim ja un embrió del conjunt que més tard constituirà la cobla».²³

Al segle XV, l'*art* dels joglars i dels ministrers comença a progressar de manera decisiva. Els pares envien els fills a aprendre música amb mestres reconeguts, les cobles ja són de tres, quatre o més components i la seva presència és constant en processons, acompanyament d'autoritats municipals, casaments i festes de les confraries. Finalment, al segle XVI, a Catalunya es creà la confraria que aglutinava aquests músics en estructura gremial, la qual fou la culminació d'aquest procés de *consolidació* de la professió.

Un exemple del canvi que es produeix dins la professió i en les formacions instrumentals és un document referit a la ciutat de Sabadell de l'any 1696, en què el Consell Municipal crea una cobla estable de quatre músics, els quals han de tocar instruments de vent (sacabutxos i xeremies), que són adquirits i seran per sempre propietat del Consell. Així, els músics, que són semiprofessionals de la música i menestrals de la mateixa ciutat (entre els quals hi ha Joan Dorta que és mestre de cases), tenen l'obligació de tocar a les grans diades i festivitats assenyalades del municipi de per vida, queden lliures de pagar impostos municipals, estan obligats a tocar cada diumenge i obtenen alguns beneficis en espècies (carn i peix de franc). Això, a banda de mostrar les directrius que imperaven en els contractes i les funcions d'aquests músics arreu, també mostra la voluntat d'estalviar-se llogar músics ambulants i de tenir uns interlocutors clars i vàlids.²⁴

En el transcurs dels segles XVI i XVII, de cobles de ministrers en trobem de diverses tipologies. Hi ha les cobles de les capelles eclesiàstiques, les cobles que participaven en les festes al carrer i en els balls (que eren independents) i les capelles lligades als municipis. En totes aquestes cobles, però, solen participar tres o quatre músics (tot i que també hi ha mitges cobles i músics que actuen en solitari). De fet, en aquests segles, les cobles eren formacions força inestables pel que fa al nombre de components i als instruments que hi participaven, i solien funcionar per lligams familiars o per adscripció a un municipi. Les denominacions sota les quals podem trobar aquestes cobles són diverses: *cobla de músichs*, *cobla de jutglars*, *cobla de jutglars sonant ab los menestrils* o *cobla de músichs ab menestrils*,²⁵

23. Andreu CORTADA, *Cobles i joglars de Catalunya-nord*, Perpinyà, Trabucaire, 1989, p. 12-13.

24. Vegeu MUSEU D'HISTÒRIA DE SABADELL, *Memòries d'una vila: Sabadell, segles XVI-XVIII*, Sabadell, El Museu, 1998.

25. Aquesta diversitat de denominacions prové de l'heterogeneïtat d'aquestes formacions, del caràcter professional dels músics que hi participaven i dels instruments que feien sonar. Vegeu Joan CUSCÓ, «L'ús social de la música en la festa del segle XVI al XVII», *Quaderns de Música Tradicional* (Vilafranca del Penedès), núm. 1 (1993), p. 9-23.

i expressen l'heterogeneïtat d'aquest tipus de formacions i la diversitat d'instruments que utilitzaven.

LA CONFRARIA DE MÚSICS I MESTRES DE DANSA

L'any 1592, els membres de les diferents cobles de ministrers d'arreu del Principat van decidir agrupar-se seguint el model de les confraries i crearen la Confraria de Músics i Mestres de Dansa de Catalunya. El dia 15 de novembre es va celebrar a Barcelona l'assemblea constituent d'aquesta entitat, en la qual van participar noranta-un ministrers i mestres de dansa catalans que «viuen de la professió». Hi havia individus provinents d'Arenys de Mar, de Vilafranca del Penedès, de Santa Coloma de Centelles, de Terrassa, de Molins de Rei, de Sant Cugat del Vallès i de Barcelona. Les finalitats d'aquesta confraria foren diverses: establir un règim de seguretat social, legislar que qualsevol músic estranger que volgués actuar al Principat n'havia de ser membre, homogeneïtzar i difondre l'aprenentatge i les remuneracions econòmiques.

La seva creació s'inicià l'any 1591. A Vilafranca, per exemple, el veguer convocà tots els músics de la vegueria a una reunió on els va informar de la creació de la confraria i de la reunió que se celebraria a Barcelona. A la convocatòria van participar quinze ministrers (cinc de Vilafranca, quatre de la Bisbal, tres de la Llacuna, un de Vila-rodona, un del Vendrell i un de Mediona) i no hi van acudir dos ministrers més que també havien estat convocats (un de Mediona i un del Vendrell).

La confraria no representava els instrumentistes de música religiosa, sinó els músics de ball. I això va ser així fins al segle XIX. Uns instrumentistes que feien sonar *menestrils* (instruments de vent com les xeremies), violes d'arc, violins, arpes, gaites, tambors de cordes o rabequets. I les celebracions on solien actuar eren el Carnaval, el Nadal, la Quaresma, altres celebracions de l'Església com el Corpus, a les processons, a les danses o als balls, en obres de teatre i acompanyant les moixigangues.²⁶

La gestació d'aquesta confraria va representar un pas envers la professionalització de la professió i l'especialització dels seus membres. Finalment, de la mateixa manera que les cobles de ministrers anaven perdent força dins de la societat, la confraria quedà desmenjada. L'any 1812 estava pràcticament desorganitzada i havia perdut el privilegi reial. Es va reorganitzar amb uns capítols més restrictius (segons els quals, els aspirants havien de presentar la fe de baptisme i examinar-se de violí, solfeig i dansa), però va desaparèixer pels volts de l'any 1833.

La creació de la confraria és un moment culminant de la consolidació de les cobles de ministrers, del seu ofici i de la seva presència a les diverses celebracions.

26. És cert que en aquests anys els músics anaven d'un costat a l'altre. A Ulldecona, per exemple, als segles XVII i XVIII hi van organistes de Barcelona i baixonistes de Morella, i la ciutat de Barcelona, l'any 1637, envià una cobla a les celebracions del Carnaval de Madrid.

TAULA 2
Ministrers i joglars a Vilafranca del Penedès (segles XVI i XVII)

<i>Nom</i>	<i>Anys localització</i>	<i>Professió</i>
Antoni Castellví	1595-1608	Músic (3-4) ²⁷
Miquel Castellví	1591-1607	Teixidor de lli i músic (3-4)
Antoni Castellví	1604-1619	Pagès i músic (3-4)
Joan Castellví	1591-1634	Pagès i músic (3-4)
Miquel Castellví	1604-1618	Músic (3-4)
Miquel Castellví	1600-1608	Pagès i músic (3-4)
Pere Vellaco	1591	Músic (3-4)
Janot Guasch	1607-1612	Músic
Joan Forn	1602-1636	Joglar, músic i teixidor de lli
Pere Lleonart	1617-1639	Músic i teixidor de draps
Francesc Feliu	Segle XVI	Músic
Joan Costas	-1628	Músic i pagès
Miquel Bruna	1662	Músic (3-4)
Josep Milà	1662	Músic (3)
Miquel Brunet	1676	Ministril (3)
Antoni Milà	1682	Músic (4)
Salvador Serra	1682-1713	Músic (4)
Joan Milà	1682	Músic (4)
Eudalt Molins	1683	Músic (4)
Jacint Aguilera	1686	Ministril

L'interès no només dels músics, sinó també de les autoritats per crear-la, és interessant per diversos motius. Primer, pel que representa de culminació del procés que va començar en la transmutació de l'ofici de joglar a l'ofici de ministrer (per l'estabilització dels músics, de les seves funcions i de les cobles com a formacions més o menys estables des del segle xv). Segon, perquè qualsevol grup social més o menys organitzat que no sigui un agregat casual o momentani crea eixos de vertebració de la vida col·lectiva (pràctiques que regulen la conducta i l'actuació dels individus i el seu mode de relació). Tercer, perquè posa èmfasi en l'interès de les autoritats municipals per crear un regiment dels ministrers per aconseguir una

27. Els números entre parèntesis, en aquest quadre i en el següent, indiquen, sempre que s'ha pogut constatar de manera fiable, el nombre de components de la cobla on participaven aquests músics.

estabilitat i un control en els costos de contractació, per aconseguir més qualitat de les cobles i major compliment dels contractes i compromisos (que els músics sovint incomplien). Quart, perquè va suposar un tancament gremial i una manera de diferenciar-se dels músics que provenien de fora de les contrades catalanes, la qual cosa l'hem de vincular amb les migracions constants de ciutadans francesos i occitans que es van traslladar al Principat en el decurs dels segles XVI i XVII.²⁸

La creació de la confraria és l'expressió d'unes necessitats gremials i del procés de configuració jurídica i educativa de qualsevol comunitat que pretén aconseguir una certa estabilitat i consistència (i és una resposta enfront del context socioeconòmic amb les migracions o fluxos de població i la demanda de músics per a les celebracions).

TAULA 3
Joglars i ministrers a la vegueria de Vilafranca del Penedès (segles XVI-XVII)

<i>Nom</i>	<i>Anys localització</i>	<i>Població</i>	<i>Professió</i>
Francesc Mayner	1616	La Bisbal	Músic
Joan Figueres	1595	La Bisbal	Músic
Miquel Sans	1616	La Bisbal	Músic
Bartomeu Mota	1591	La Bisbal	Músic
Antoni Francesc	1595	La Bisbal	Músic
Pere Oriol	Segona meitat segle XVI	Saïfores	Pagès i músic
Montserrat Oriol	-1631	Saïfores	Pagès i músic (2)
Jeronim Riba	1591	El Vendrell	Músic
Antoni Mata	1569-1614	El Vendrell	Músic, joglar i pagès ²⁹
Lluís Mata	1585-1632	El Vendrell	Músic i teixidor de lli
Joan Pujó	1611	Bellver	Músic i agricultor
Bernat Mata	1598	Bellver	Músic
Montserrat Llacunaire	1591	Mediona	Músic
Joan Costas	1618	Font-rubí	Pagès i músic
Sebastià Costes	1613	Sant Quintí de Mediona	Músic
Guillem Barús	Segle XVI	Sant Sadurní d'Anoia	Pagès i músic
Joan Costa	1625-1631	La Pobla de Claramunt	Músic

28. Sobre aquestes migracions a les contrades de la vegueria de Vilafranca del Penedès, vegeu Antoni MASSANELL, «Immigrants francesos al Penedès (segles XVI i XVII)», *Olerdulae* (Museu de Vilafranca), any XVI, núm. 1-4 (1991), i *De la Vilafranca del 1634*, Vilafranca del Penedès, Institut d'Estudis Penedesencs, 1987.

29. En alguns documents també consta com a mestre de cases.

TAULA 3 (Continuació)
Joglars i ministrers a la vegueria de Vilafranca del Penedès (segles XVI-XVII)

<i>Nom</i>	<i>Anys localització</i>	<i>Població</i>	<i>Professió</i>
Joan Costa	1625-1631	La Pobla de Claramunt	Músic
Matias Sabater	1591	La Llacuna	Músic
Pau Empera	1591	La Llacuna	Músic
Pau Ferrer	1591	La Llacuna	Músic
Josep Alemany	Principis segle XVIII	La Llacuna	Teixidor de lli i músic
Jaume Puigdemongas	1708-1713	La Llacuna	Músic
Cristòfor Respall	1591	Vila-rodona	Músic

Així mateix, en el tarannà quotidià d'aquestes agrupacions o cobles i dels seus membres hi ha alguns aspectes rellevants. Primer, la familiaritat i el canvi generacional amb què se solien regir. Segon, el fet que moltes vegades, a partir de la segona o tercera generació, els fills dels ministrers adquirien major educació musical i molts d'ells esdevenien mestres de capella, organistes i músics professionals. Tercer, el rol social dels ministrers (solien ser músics semiprofessionals que combinaven l'acció musical amb altres feines que els permetien llibertat d'horari com la pagesia i el teixit de lli), i per això és normal que en els censos de finals del segle XVI i del primer terç del segle XVII constin pocs músics professionals.³⁰ Quart, que el mestratge solia ser per transmissió de pares a fills. Cinquè, que se solien produir molts vincles familiars entre els fills dels diferents músics d'una cobla que no eren família i que tant els membres de les capelles de música com de les cobles solien basar la seva continuïtat en la transmissió hereditària de l'ofici. Sisè, que els fills de músics o bé es dediquen a la mateixa professió del pare (comparteixen la música amb l'ofici de teixidor o de pagès) o bé *pugen* d'estament social perquè es fan preveres o perquè consoliden la seva carrera musical i es fan músics professionals.

LA CAPELLA DE MÚSICA I LA COBLA DE MINISTRERS

Dels segles XIV al XVI hi va haver una important transformació de la música i de la seva inscripció en la societat:

30. Mentre que les dades que hem pogut arregar de Vilafranca en rebuts i altres documents del darrer terç del segle XVI i del primer del segle XVII diuen que hi vivien, almenys, onze ministrers, en els censos oficials consten: un músic (1516 i 1553) o dos músics (1634), sobre una població d'uns 1.600 habitants. Passa el mateix a la segona meitat del segle XVII. Tot i que hem localitzat un mínim de deu ministrers, en el cens del 1650 només apareix un músic professional i en el del 1680 no se'n menciona cap.

During long medieval period (the 5th to 15th centuries) music was a fundamental part of people's everyday. Its role was essentially functional, with pieces often improvised or composed for specific occasions: to accompany work, battles, banquets, feast-days and other celebrations. [...] It was Charlemagne, meanwhile, who established musical performances at court. [...] Jouglers were professional musicians and entertainers, some of them performing to a high level [...]. One fascinating aspect of the secular music written between the Middle Ages and the early Renaissance is the range of musical instruments used. These were classified on the basis of the intensity of the sounds they produced. Thus were either *haut* (loud: used principally in outdoor performances), or *bas* (soft: designed for church use).³¹

A mode d'exemple, sabem que al segle XV a Bruges hi ha cobles d'instruments de vent de la mateixa família, de «flutes» i de «douchaines» (1426), la qual cosa es comença a donar en aquest segle i es desplegarà en els següents. Al segle XVII aquesta música instrumental de les cobles es consolida i el seu lligam amb la festa i les danses és ferm, i al segle XVIII es va produir un nou punt d'inflexió perquè la història mai no és lineal.

Després de tot el que hem dit, ja podem precisar que hem de distingir quan se'ns parla de *capella de música* o de *cobla de músics*. La capella és tota la institució i la cobla són els seus ministrers quan actuen en solitari, és a dir, quan els ministrers (sovint amb instruments alts o de vent) actuen fora del marc estrictament litúrgic: a les ballades, a les processons, als campanars, en empostissats a places i carrers...

Feta aquesta distinció, caldran més precisions. Si als segles XV i XVI a les primitives capelles de cantors es comencen a incorporar alguns instrumentistes (sobretot baixonistes) però la seva participació en els actes litúrgics és més aviat esporàdica, durant el segle XVII el nombre de ministrers anirà augmentant i es consolidarà la seva presència, i al segle XVIII es produeix una escissió entre els ministrers o instrumentistes que ja només participaran a la capella de música i els de la cobla (que poden ser els mateixos que a la capella però amb uns altres instruments o no pertànyer a la capella). Així mateix, al segle XVIII cap de les avui anomenades *cobles de tres quartans* ja no participarà al costat de les capelles eclesiàstiques en els actes litúrgics.

Això ho podem veure amb una mica més de precisió a partir de les dades que coneixem de la música a Vilafranca. Les primeres notícies que parlen de la participació dels ministrers en celebracions litúrgiques al costat dels cantors de la capella de música daten de la segona meitat del segle XVI. No obstant això, no podem parlar d'un cos de ministrers estables fins a la darrera dècada d'aquest segle. Els primers ministrers que s'hi incorporen de manera estable són els baixonistes o els sonadors del *cornetto* a finals del segle XVI i durant els primers anys del segle XVII i s'utilitzaven ministrers en les grans festivitats (en les celebracions habituals no-

31. Robert de PIERI, «In Taberna: medieval Passions», *In taberna: Medieval songs and dances*, Amsterdam, Newton Classics, 2012 (CD-8802126). Vegeu, també, Jon BANKS, *The instrumental consort repertory of the late fifteenth Century*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2006.

més participaven els cantors). Així mateix, durant el segle XVII a banda dels instrumentistes propis de la capella de música, en les grans celebracions, també hi tocaven les altres cobles de ministrers que eren llogades per a les ballades o per acompanyar les processons. En un document de l'any 1697, s'especifica aquesta obligació de les cobles contractades per a les festes al carrer: «Item, se an de enviar a buscar cantors pràctich, fent-los venir ab la major comoditat possible. [...] Item, se donarà una dobla a cada carrer que tindrà cobla, de ajuda de costa, y que hagin de tocar a la Iglésia lo que.s podrà, y junt acompanyar a los jurats y clavari.»³² De fet, sempre es documenta més d'una cobla de ministrers, per exemple, l'any 1618 («Encontinent foren acabades les completes, muntaren los musichs al arxiu de cada confraria, y los altres restaren al cor, y comensà lo mestre ab sa capella de entonar y cantar Te Deum Laudamus»)³³ i l'any 1623 («Digueren completes com solemnes ab dos cobles de ministrils i cant d'orgue»)³⁴.

En aquest període de consolidació de la participació dels ministrers en les capelles eclesiàstiques, aquests instrumentistes eren considerats un cor més de l'estructura polifònica de la música i sovint doblaven les veus humanes o les substituïen. En una anotació que hi ha sobre una partitura del segle XVII que es conserva a l'Arxiu Musical de VINSEUM, llegim: «3 cor de la missa a 9 cantada ab ministrils, ço es dos tiples y un baix, apuntada per son terme; y sino ab veus a dos contrals y baix lo segon cor.»³⁵ Les cobles de ministrers de les capelles s'agrupaven com un cor més de la policoralitat i formaven part del teixit contrapuntístic (si l'obra ho era) o del sistema de respostes mútues entre els diversos cors, si la concepció era més vertical. Amb motiu de les festes de Sant Jordi celebrades a Vilafranca l'any 1553, se'ns diu que «cantaren les vespres, los capellans un salm y lo orgue un altre y los cantors un altre y los ministrils un altre».³⁶

LES COBLES DE MINISTRERS I LES CAPELLES DE MÚSICA AL SEGLE XVIII

Al segle XVIII, tot el que hem vist fins ara va canviar molt, però no el podríem comprendre sense el que hem vist; per exemple, el procés de consolidació dels ministrers com a membres estables de les capelles (que també és un procés d'emancipació de la música instrumental). I és que amb l'arribada de l'estètica del classi-

32. *El llibre verd de Vilafranca*, vol. 2, ed. a cura de Jordi Vallès, J. M. Bosch, Jordi Vidal, M. Carme Coll i altres, Barcelona, Fundació Noguera, 1992, p. 930.

33. *El llibre verd de Vilafranca*, vol. 2, ed. a cura de Jordi Vallès, J. M. Bosch, Jordi Vidal, M. Carme Coll i altres, Barcelona, Fundació Noguera, 1992, p. 930.

34. Vegeu Antoni MASSANELL, «Retalls per a una història vilafranquina (s. XVI-XVII)», *Miscel·lània Penedesenca* (Vilafranca del Penedès, IEP), núm. 2 (1979), p. 125-144.

35. Arxiu Musical de VINSEUM (AMV), ms. 400 (signatura provisional).

36. Vegeu *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, vol. II, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994, p. 67-68.

cisme i la incorporació dels nous instruments a les capelles de música es produeix un segon moment de professionalització dels ministrers de les capelles. Les autoritats eclesiàstiques assumeixen un canvi dels instruments i del seu procés d'aprenentatge amb la intervenció de la municipalitat. Sobre aquestes qüestions a la seu de Manresa, Josep M. Vilar escriu: «El capítol és l'estament que és conscient de la necessitat que té l'Església d'assegurar que en el futur hi hagi instrumentistes que puguin anar-se incorporant a la capella.»³⁷ Es generalitza l'ús del violí, de l'oboè, de la trompa, del fagot... I, malgrat que la majoria de ministrers segueixen essent semiprofessionals, es produeix un distanciament respecte de les cobles de ministrers no eclesiàstiques per diferents motius: perquè les capelles de música eclesiàstiques es nodreixen d'instrumentistes que o bé són fills i familiars dels que ja tenen la plaça o bé dels escolans del cor que, quan perden la veu de tiple, esdevenen cantors o ministrers i perquè les altres cobles ja no participen en les celebracions eclesiàstiques. Ara, quan hi ha una gran festivitat, les capelles eclesiàstiques contracten músics (instruments i cantors) d'altres capelles de música eclesiàstiques.

Les notícies documentals que constaten aquest fet són molt nombroses i són interessants per veure els vincles que hi havia entre els diversos centres musicals. Per no allargar-nos, citarem la narració que el baró de Maldà va escriure l'any 1771 en visitar la Festa Major de Sant Fèlix:

Mientras que retrocedíam a l'hostal del Garrofer trobarem repartits en dos sillars volants a quatre músichs que se encaminàban també a Vilafranca y éran Francisco Casamor y Francisco mas, *àlias* mataró, los dos de la selecta capella de música de la cathedral, mossèn Francisco Guitart, òlim de la dita Seu, pués havia fet en la dita lo aprenentatge, vull dir escolà de cant, vuy dia capellani, y en sa figura, per lo petitó, de la parroquial del Pi. Y lo altre Miquel Junyer, o en Castelló, músich del palau, que lo Mataró y est n'havien estat escolans.³⁸

Aquestes relacions entre capelles de música ja existien al segle XVII, però al segle XVIII esdevenen les úniques possibles, entre altres motius per un canvi dels instruments antics pels més moderns (el fan les capelles i no les cobles). Tanmateix, a vegades, els ministrers de les capelles quan participen en els actes que es fan fora del temple (processons, viàtics...) encara usen els instruments antics. No obstant això, algunes de les partitures que s'han conservat dels segles XVIII i XIX que es feien servir en aquests actes litúrgics (les marxes de mitjan segle XVIII a Vilafranca o la marxa de processó del mestre Antoni Domènech de Santa Maria de la Geltrú a principis del segle XIX) mostren com, malgrat que es conserva la morfologia musical anterior, es tocava amb els nous instruments (el clarinet, l'oboè, el fagot i la trompeta en fa). A més, hi ha una major especialització del repertori, sobretot amb l'adveniment del classicisme a mitjan segle XVIII i de les tècniques interpretatives.

37. Josep M. VILAR, *La música a la Seu de Manresa en el segle XVIII*, Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 1990, p. 112.

38. Rafael d'AMAT, *Miscel·lània de viatges i festes majors*, Barcelona, Barcino, 1994, p. 112.

LA COBLA DE LA CIUTAT

Conjuntament amb el procés de consolidació i d'estabilitat que al llarg del segle XVII aconsegueixen les cobles de tres o quatre ministrers, es produeixen dos fets importants: la creació d'obres per aquestes formacions i el naixement de les cobles municipals que se sostenien amb els diners públics. Fet paral·lel a canvis en el tipus de danses i de rituals.³⁹ Aquestes cobles participaven en les processons i en diferents actes al carrer: balls de màscares, acompanyament d'autoritats... I, segons es desprèn d'alguns requeriments judicials, s'establiren contractes amb obligacions que comprometien aquestes cobles a assistir a tota una sèrie de celebracions. Els documents d'aquesta època solen parlar d'aquests músics com de «Cobla de la vila», la qual, però, no l'hem de confondre amb la cobla de timbalers i trompeters també depenent de l'Ajuntament.

Montserrat Albet ha parlat de la cobla de ministrers de Barcelona:

En el siglo xv es conocida ya la importancia de los músicos que tocaban por encargo del consejo municipal barcelonés. Había desde hacía tiempo, el trompeta o pregonero de la ciudad, funcionario encargado de hacer pregones; el atabalero que tocaba el tambor tenía también nombramiento oficial y nos constan sus honorarios: En el *Manual de novells ardits* figura el cargo de tañedor de instrumentos de cuerda, quien tenía que buscar instrumentistas similares para que tocaran en la fiesta de Corpus Christi. Los otros ministrers de la ciudad tocaban chirimías, cornamusas y caramillos. Todos juntos, los de cuerda y los de viento formaban la llamada cobla de ministrers de la ciudad, antecedente de la actual cobla municipal [...]. Es difícil saber el número exacto de músicos municipales, ya que éstos oscilaban entre dos y más de veinte [...]. En el siglo xviii aparecieron los títulos de jefe de maestro de cuerda y de jefe de maestro de música de viento, que se otorgaban mediante oposiciones públicas, celebradas en la casa de la Ciudad. Los honorarios eran, en aquellos años, bajos; los uniformes en cambio, resultaban muy vistosos y bien cortados, ya que se encargaban a los mejores sastres de la ciudad.⁴⁰

En ciutats i viles mitjanes o més petites, per exemple a Vilafranca, sembla que s'establien acords entre l'Ajuntament i la Comunitat de Preveres per tal de sufragar conjuntament les despeses que ocasionava l'existència d'una capella de música estable i que, a canvi, els ministrers que feien de cobla municipal eren els de la capella eclesiàstica. L'únic document que corroboraria aquest fet és un de no datat del segle XVII de dues pàgines on hi ha escrites les ordinacions de la capella de Santa Maria, i en el punt setè s'especifica que «la capella deura assistir en todas las funciones axis de la comu/nitat com del Ajuntamt, per lo mateix que fins buy seli a costu/mat donar en semblants funciones».⁴¹

39. Vegeu Carlos SÁNCHEZ, *Del danbolín al silbo*, Pamplona, Gráficas Iruña, 1999.

40. Montserrat ALBET, «Viaje a través de la Barcelona musical», a AJUNTAMENT DE BARCELONA, *Crónica y crítica de la música en Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1985, p. 67.

41. Arxiu Comarcal de l'Alt Penedès (ACAP), sense catalogar.

Que les coses van canviar molt al segle XVIII (pel context social i cultural i per la transformació de la música) en tenim dos bons exemples. El primer, a Vilafranca, en els rebuts on es constata la presència de la cobla de ministrers i els instruments que feia sonar. Sembla que aquesta cobla fou dirigida per diferents membres d'una mateixa família, ja que els anys 1722, 1732, 1736, 1738 i 1753 va signar els rebuts Jaume Torner; el 1762 ho va fer Josep Torner, i el 1765 ho feia Pau Torner. Aquesta cobla estava formada per uns quatre músics que tocaven oboès i trompes, i és interessant de veure com amb el pas de la centúria canvia la manera de denominar-la, cosa que expressa un canvi en la mentalitat de l'època. Als primers anys es parla que cobren «per sonar los ministrils» (els instruments de vent), després s'especifica més i ens diu que cobren «per sonar trompas i oboès» i, a partir de la segona meitat del segle, ja es parla d'«assistir ab la música» o que cobren «per haver tocat música». En aquests rebuts observem que aquesta cobla actuava en les festes de les confraries i en els combregars d'aquestes mateixes institucions.⁴² El segon, a Vilanova i la Geltrú, amb la refundació de les cobles de ministrers de Santa Maria de la Geltrú i de Sant Antoni de Vilanova en una nova formació, l'any 1760. La concòrdia que se signà per aquest motiu explica el rol de la cobla i els instruments que es van comprar, i és un clar exemple de la transició del Barroc al classicisme.⁴³

Amb aquests canvis, arribem al començament d'un nou període per als músics, els instruments i les funcions de les antigues cobles, que durà fins a la primera del segle XX. Hi ha instruments que desapareixen del món culte per sempre i passen al món popular (com la cornamusa), i conserven antics rituals, i les primitives cobles (de dos o tres membres) incorporen nous instruments, tot i mantenir vells rituals (com les danses al carrer). I aquests rituals, el seu repertori i els seus instruments quedaran fora de joc amb l'arribada del segle XX i fins a la rehabilitació del carrer com a espai festiu a la dècada de 1980 (quan retornen dins l'anomenada *cultura popular i tradicional*). A Sant Sadurn d'Anoia, a finals del segle XVII, hi actua la «Cobla del Sayo», formada per tres músics que sonaven el clarinet, el violí i el contrabaix i feien música de ball (essent un exemple del manteniment de la funció i de la formació amb una modernització dels instruments, i que és la precursora de les posteriors orquestres vuitcentistes), i en la segona meitat del segle XIX encara hi ha una mitja cobla formada per la cornamusa («borrega») i el flabiol i el tamborí («tamborino») que acompanya els pagesos de la Germandat quan van a treballar els camps dels socis malalts, i amb la cornamusa sola es fan les danses tradicionals del carnestoltes.

42. És possible que aquests músics vilafranquins estiguessin emparentats amb el també músic i fill de Vilafranca Francesc Torner (mort el 1767), el qual actuava a la capella del comte d'Osuna i solia venir a reforçar la capella de Santa Maria per la festa major.

43. Vegeu Francesca ROIG, *Concòrdia per a la constitució d'una cobla municipal al segle XVIII*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i La Nansa, 2011.

GÈNESI I PUBLICACIÓ DEL VOLUM DE LES MISSES TONALS DEL PARE JOAN CEREROLS (1618-1680)

DANIEL CODINA I GIOL

RESUM

Es vol resoldre l'interrogant de si les misses anunciades en l'índex del manuscrit 892 de la Biblioteca de Montserrat són les mateixes que es coneixen per diferents manuscrits posteriors a la Seu d'Urgell i a la Biblioteca de Catalunya. A més, es fa l'anàlisi del tema de cada missa i es descriuen els orígens del cant pla d'alguns d'ells.

PARAULES CLAU: tons o modes eclesiàstics, Escola de Música de Montserrat, mestre de capella, contrapunt, temes musicals, motet, himne, parts de la missa, pare Cerone (teòric musical del segle XVII).

GENESIS AND PUBLICATION OF THE VOLUME OF TONAL MASSES BY FATHER JOAN CEREROLS (1618-1680)

ABSTRACT

The aim is to resolve the question of whether the masses announced in the index of manuscript 892 of Montserrat Library are the same ones represented in several later manuscripts at La Seu d'Urgell and the Biblioteca de Catalunya (Catalonia National Library). The theme of each mass is also analysed, as well as describing the origins of the plainsong for some of them.

KEYWORDS: ecclesiastical tones or modes, Escola de Música de Montserrat (Montserrat School of Music), Chapel Master, counterpoint, musical themes, motet, hymn, mass, parts of the mass, Father Cerone (music theory of the 17th century).

LES FONTS MANUSCRITES

Tenim a l'abast diferents fonts importants que ens parlen d'aquestes *Misses tonals* de la mà del pare Gregori Estrada: *a)* escrit de presentació del disc *Joan Cererols (1618-1680): Misses tonals*;¹ *b)* *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps*, celebrat a l'Institut d'Estudis Catalans el 1981, les conferències del qual foren publicades per la Societat Catalana de Musicologia l'any 1985; el títol de la intervenció del pare Estrada fou: «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)»;² *c)* del mateix any 1981 és la «Introducció» que el mateix pare Estrada fa al volum IX dels «Mestres de l'Escolania de Montserrat» (cinquè de les obres completes de Cererols),³ en la qual, a part de la biografia del mestre, dóna la llista completa de les obres musicals conegudes d'aquest compositor. També, i és lògic, en va parlar el pare David Pujol, editor de les obres de Cererols a la col·lecció creada i començada per ell mateix a Montserrat.⁴ A tots aquests treballs haurem de referir-nos algunes vegades, fins i tot per corregir-ne algunes dades.

Un dels objectius d'aquest treball és intentar resoldre positivament l'interrogant de si les misses de l'índex del manuscrit 892 de la Biblioteca de Montserrat són les mateixes que les que es coneixen i estan editades i enregistrades discogràficament.⁵

1. El manuscrit 892 de la Biblioteca de Montserrat

Dintre del corpus musical del pare Joan Cererols destaca el conjunt de les sis misses tonals, cada una en un dels sis primers modes o tons, com es deia aleshores, de la tradició escolàstica del Renaixement i del Barroc. Aquest conjunt de misses, publicades en un sol volum, el coneixem gràcies al full de portada en pergamí, manuscrit número 892 de la Biblioteca de Montserrat; la resta del volum, és a dir, tota la part musical, ha desaparegut o no s'ha trobat.⁶ En el recto del full hi ha, «dins

1. Montserrat, Discos Victòria, 3002/3, 1975.

2. *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1985, p. 7-23.

3. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, Montserrat, 1981, p. [IX]-XXV.

4. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, Montserrat, 1975, p. [VII]. El primer volum va aparèixer l'any 1930.

5. El disc conté només les cinc misses editades en el volum VII de «Mestres de l'Escolania de Montserrat», perquè encara no s'havia descobert la de cinquè to.

6. A la part musical d'aquest còdex, s'hi refereix Ferran Sor quan escriu en les seves «Memòries»: «Après l'*Introit*, on tourna le lutrin, qui présente un livre dont les pages étoient divisées en deux moitiés, contenant chacune deux parties; celles du soprano et du ténor étoient d'un côté, celles du contralto et de la basse de l'autre; des bassons jouaient toujours la basse. On commença le *kyrie*... Il y a à Montserrat une collection de messes dans ce genre, qu'il conviendrait à plus d'un compositeur de nos jours d'étudier. La science s'y montre sans ostentation, et on emploie ses ressources pour produire des effets merveilleux» (*Encyclopédie pittoresque de la musique*, d'A. Ledhuy i H. Bertini, Paris, 1835, article «Sor», p. 158). En concret, parla de l'*Et incarnatus* de la missa de primer to.

una orla flanquejada per dos àngels amb instruments musicals, la imatge de la Mare de Déu de Montserrat que té als costats les figures de sant Benet i santa Escolàstica i, als seus peus, el pare Cererols que li ofereix les seves composicions musicals. Al dessota hi ha la dedicatòria que el mateix mestre compositor, monjo de Montserrat, adreça a la Verge Santíssima... A l'altra cara, sota la imatge del patró del mestre compositor, sant Joan Baptista, hi ha l'«*Index Missarum quae in hoc libro continentur*», amb els títols, els tons, el nombre de veus i la indicació dels folis.⁷ Cal precisar que tot el conjunt està acolorit de manera típicament barroca, fins en la part escrita, on algunes lletres majúscules estan escrites amb tinta daurada.⁸

Aquest foli preciós, segons el pare David Pujol, que ho pogué viure i veure directament, «va arribar a Montserrat per correu, sense indicació de procedència, vers el 1924».⁹ Olivar, en canvi, diu: «Procedeix del Pueyo (Barbastre); hi anà des de Barcelona. Hem de suposar el pergami escrit i decorat a Montserrat mateix».¹⁰ Aquest full dóna una mica d'idea, quant a la presentació gràfica, no del contingut musical, sinó de la relativa magnificència de l'edició, a l'estil tradicional dels grans llibres de cor: mides grans (715 × 550 mm) i miniatura barroca amb la dedicatòria personal de l'autor, dintre dels cànons humanístics i estètics de l'època: tot acolorit.

L'índex, amb els títols de cada missa, ens indica la manera de construir les obres amb la intencionalitat molt tradicional dels diferents tons o modes: de l'u al sis. En aquest punt, la recerca, laboriosa i no sempre totalment positiva, se centra a trobar els orígens gregorians o de cant pla dels temes utilitzats en cada missa. Cererols tria un ordre d'importància litúrgica i de devoció decreixent. Vegem-ho en la següent transcripció d'aquest índex:

Index Missarum quae in hoc libro continentur

Missa: O Beata Trinitas: TONUS 1. quatuor vocum: folio. 1

Missa: O Felix Maria: TONUS 2. Quatuor vocum: folio. 11

Missa: Vox clamantis: TONUS 3. Quatuor vocum: folio. 21

Missa Angelorum: TONUS 4. Quinque vocum: folio. 33

Missa Apostolorum: TONUS 5. Quatuor vocum: folio. 49

Missa Martyrum: TONUS 6. Quinque vocum: folio. 59

Els tres primers títols indiquen les festivitats a les quals està dedicada cada missa amb una frase literària: «O Beata Trinitas», «O Felix Maria», «Vox clamantis» (aquesta referint-se a sant Joan Baptista, patró del compositor), que podria fer pen-

7. A. OLIVAR, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*, Montserrat, 1977, col·l. «Scripta et Documenta», 25, p. 239.

8. Descripció més completa i traducció de la dedicatòria al català, a «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, p. X, nota 5, per part del pare Gregori Estrada. A «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, p. VIII, nota 3, el pare David Pujol transcriu la dedicatòria en llatí.

9. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, p. [VII].

10. A. OLIVAR, *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*, Montserrat, 1977, col·l. «Scripta et Documenta», 25, p. 239.

sar en alguna antífona gregoriana concreta de l'ofici corresponent, però no és així, com podem constatar en l'estudi detallat de cada cas: és una manera especial d'expressar les festes pròpies ben estimades del compositor; les tres darreres tenen títols genèrics de festivitats del comú dels sants: els sants àngels, els apòstols i els màrtirs.¹¹

Creiem que l'índex esmentat és complet: el volum no contindria més misses, perquè en el peu de l'índex, tot ell enquadrat i dividit en camps horitzontals, el camp inferior representa una mena de colofó floral fent contrapès al camp superior, en el centre del qual hi ha un cercle, que per dalt depassa la línia marc del conjunt, dintre del qual és representat, en un dibuix un xic matusser, sant Joan Baptista jove, amb l'anyell al costat i agafant aigua amb una petxina. Cererols no hauria compost les misses sobre els vuit tons eclesiàstics, sinó només sobre sis.

2. Els manuscrits supervivents de les misses tonals

Si s'ha perdut la resta del manuscrit 892 de la Biblioteca de Montserrat, és a dir, els folis que contenien la música escrita de les misses de què parla l'índex que acabem de descriure, existeixen en diferents arxius catalans i copiats en èpoques diferents sis misses amb indicació de l'autor¹² i del to corresponent, però no dels títols de les festes:

a) Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell: el manuscrit 2713 ens reporta les tres primeres misses, I, II, i III to i els motets eucarístics corresponents que es cantaven en lloc del *Benedictus*, separats de les misses, còpia del mestre Maurici Espona feta el 1773, en polifonia de faristol.¹³ Un altre manuscrit, el 2711, conté la missa amb el motet corresponent de cinquè to en el lloc que li correspon en el *Sanctus*.¹⁴

b) Biblioteca de Catalunya, M 1168, en forma de partitura, i M 1637, en partícels, ambdós manuscrits procedents de la col·legiata de Verdú,¹⁵ que contenen les misses de quart i de sisè to: ambdues són a cinc veus i baix continu.¹⁶

11. Dintre del calendari litúrgic de l'Església, hi ha festes que tenen textos propis per a l'ofici i missa —serien les tres primeres misses— i d'altres que tenen textos comuns que serveixen per a diferents sants, i serien les tres darreres; la missa *Angelorum*, però, pròpiament votiva o de devoció que es pot dir si no hi ha una altra festa assignada.

12. La de cinquè to, per bé que anònima, porta inserit en lloc del *Benedictus*, el motet *O memoriale*, que és certament de Cererols. Les altres misses tampoc no tenen el *Benedictus*, però existeixen a part les altres estrofes de l'himne *Adoro te devote* d'on estan extrets els motets, cada un en un to diferent, publicats a «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981, p. 157-178.

13. Descripció sumària del pare David Pujol a «Introducció», «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, 1975, p. VII.

14. No sabem si és de la mateixa mà i de la mateixa època d'Espona. Vegeu «Introducció», «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981, p. XVII.

15. Josep M. SALIS I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010. Amb tot, aquest autor atribueix a Cererols (p. 129) només una missa a cinc veus, 4t to, en el manuscrit M 1637, quan, de fet, hi ha les dues, la de 4t i la de 6è to.

16. Publicades per D. Pujol a «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, 1975, p. 65-93 i 94-128, respectivament.

Ací queda obert l'interrogant: és que les misses tonals que es coneixen són les mateixes que hi ha esmentades a l'índex del foli manuscrit 892? David Pujol, en la «Introducció» al volum de les cinc misses tonals,¹⁷ diu:

Sembla plausible aventurar la hipòtesi que algunes d'aquestes cinc misses són les mateixes que porta l'índex d'un gros manuscrit [...] al revers hi ha l'índex que asse-nyala una missa per a cada un dels tons eclesiàstics, del primer fins al sisè, puix que l'espai no li ha donat per a més. Això fa suposar que el llibre podia contenir altres dues misses corresponents als tons setè i vuitè, completant així la col·lecció. La solemne presentació que el compositor fa de la seva obra a la Mare de Déu dóna lloc a suposar que la seva ofrena era completa: 8 misses, una de cada to.

Gregori Estrada, tant en la «Introducció» al cinquè volum de les obres completes de Cererols,¹⁸ com en el treball per al simposi dedicat a Cererols de 1981,¹⁹ també creu probable la identitat de les misses tonals amb les de l'índex.

QUAN VA ESCRIURE CEREROLS LES MISSES?

La resposta a aquesta pregunta només podrà ser hipotètica o aproximativa, encara que procurarem que sigui versemblant. Ja el pare Estrada es planteja aquesta mateixa qüestió en parlar de la datació de les obres de Cererols.²⁰ Es limita a concloure, com no pot ser d'altra manera: «serien obres —aquestes misses— dels primers anys del seu exercici com a Mestre dels Escolans i de la Capella, potser abans del 1648». De fet, només tenim una dada objectiva: en la dedicatòria que Cererols fa de les misses, diu simplement: «haec mea musices praeludia»: 'les meves primícies musicals'. Són, doncs, les primeres obres que Cererols publica. Normalment, els músics feien públiques les seves creacions a partir de l'exercici del càrrec de mestre de capella. Per tant, Cererols podria publicar aquestes «primícies» al començament del seu mestratge a l'escolania, un cop passat un temps d'estudi a Madrid, entre 1644 i 1645. El mestratge, que va durar més de trenta anys,²¹ podia haver començat vers el 1647. Amb tot, si no totes sis, algunes podien haver estat treballades i enlestides abans, durant el període d'estudis a Madrid.

Fent un petit *excursus*, repassem la cronologia de Cererols a partir de la seva sortida de l'escolania, on havia estat deixeble del pare Joan March (1582-1658):²²

17. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, 1975, p. VII-VIII.

18. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981, p. XVI-XVII.

19. *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1985, p. 9-12.

20. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981, p. XVI-XVII.

21. Arxiu de Montserrat: *Catálogo de los Monges que siendo niños, sirvieron de Escolanes y Pages, á la Reyna del Cielo la Virgen de Monserrate en esta su Santa Casa*, núm. 75, p. 24.

22. El pare G. Estrada, a «Introducció» a «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981,

— El 6 de setembre de 1636, amb divuit anys d'edat, fa la vestició de l'hàbit i entra al noviciat. Tot i que el reglament dels escolans deia que no podien restar a l'escolania més enllà dels catorze anys,²³ podia haver-hi excepcions: alguns s'hi quedaven més temps perquè haurien manifestat el desig de fer-se monjo i podien ajudar la capella de música tocant instruments. Cererols degué ser un d'aquests, tot i que no es descarta que, acabats els anys d'escolania, tornés a casa on encara vivia el seu pare Jaume, el qual va morir l'any 1637, un cop el fill hauria entrat al noviciat.²⁴

— Acabat el noviciat va començar els estudis eclesiàstics a Montserrat mateix, i es va formar en humanitats i teologia moral: la biografia del *Catálogo* diu: «no le faltaron las prendas de las letras pues sin aver hido a los Colegios llegó a tener mucha Intelligencia de ellas [al marge afegeix: "fue excelente poeta"], fue muy buen Moralista y hablaba el latin tan corriente como si fuera su lengua natural».

— El 8 d'octubre de 1645, amb vint-i-set anys, és comptat entre els monjos d'«El Monserratico» de Madrid, en una sessió capitular.²⁵ A Madrid degué passar-hi no pas més de dos anys per aprofundir els estudis musicals, especialment de composició, amb Carlos Patiño (1600-1675), mestre de la capella reial. També hi pogué conèixer les obres del gran mestre de renom, antecessor de Patiño, el flamenc Mathieu Romero o «Maestro Capitán», en aquell moment ja mestre jubilat.

— L'any següent, per una acta capitular del 28 de juny, sabem que ja es troba de nou a Montserrat,²⁶ en una sessió capitular presidida per l'abat Jaume Martí i Marvà, abat del 1645 al 1649.

El pare Jaume Martí i Marvà²⁷ és autor d'un llibret, *Memorial*,²⁸ publicat a

p. x, escriu en la nota 7: «*March* és la grafia correcta que porta el Registre de Bateigs (Arxiu parroquial d'Arbeca, ara a l'Arxiu Diocesà de Tarragona) i molts documents de l'Arxiu de Montserrat. Ja al s. xvii se'l va conèixer amb el nom castellanitzat de *Márquez*, i més tard amb el de *Marqués*».

23. *Regla y modo de los escolanes de Monserrate*, París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Espagnol 323, cap. 4.

24. Ferran BALANZA I GONZÁLEZ, «Joan Cererols (1618-1680). L'entorn familiar», *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1985, p. 32.

25. Arxiu de Montserrat, document A2 E8/54. El pare G. Estrada («Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. ix, 1981, p. xi) havia llegit en aquest document la data de l'aprovació reial de la sessió, tres anys posterior a la de la seva celebració, i datà l'estada de Cererols a Madrid el 1648.

26. Ferran BALANZA I GONZÁLEZ, «Joan Cererols (1618-1680). L'entorn familiar», *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1985, p. 48, doc. 84, amb làmines il·lustratives (xv i xvi), p. 65-66.

27. Natural de Vallmanya, nucli del municipi de Pinós, al Solsonès. Després de ser escolà, va entrar al noviciat de Montserrat l'any 1619 i va morir el 1678 (*Catálogo de los Monges que siendo niños, sirvieron de Escolanes y Pages, á la Reyna del Cielo la Virgen de Monserrate en esta su Santa Casa*, núm. 58, p. 17, escriu: «dalmaña» i NOVIALA, *Breve tratado del Seminario de los Niños Escolanes o Infantiles del Rl. Monasterio de N.ª S.ª de Monserrate*, núm. 56, p. 57).

28. *Memorial ó Tratado en favor de los Niños Escolanes, y Seminario de Nuestra Senyora de Monserrate*, Imprès a Tolosa de Llenguadoc per Juan Boude, el 1650. Reimprès a Manresa a la Impremta de Pablo Roca.

Tolosa de Llenguadoc l'any 1650, on defensa l'escolania de Montserrat dels atacs de què sovint era objecte per part d'alguns abats generals de la congregació val-lisoletana, segons deixa entendre el pare Marvà en la «Dedicatoria»,²⁹ i d'alguns monjos castellans, i en el qual parla elogiosament d'alguns dels mestres i monjos músics de Montserrat, antics i presents. Amb el pare G. Estrada ens podem pre-guntar per què Cererols no és esmentat per res entre els altres monjos músics del moment.³⁰ La resposta caldrà cercar-la en la cronologia del llibret. Amb tota pro-babilitat, l'any de l'edició, 1650, Cererols ja podia ser mestre dels escolans i, per tant, un músic conegut. Però cal pensar que el llibre devia fer temps que estava redactat, de manera que l'autor no en parla perquè Cererols no hauria pogut donar-se a conèixer encara. En el llibre hi ha una dada incontrovertible que ha passat per alt a tots els qui s'han fet la pregunta: a la pàgina 37, en parlar del pare Joan Garin o Guarin (francès) diu que «al presente tiene 46 años de habito». Com que aquest va entrar al noviciat el 21 d'agost del 1595,³¹ el llibret, per tant, va ser escrit quaranta-sis anys després, és a dir, el 1641; en aquest moment, Cererols només feia cinc anys que havia entrat al monestir i estava en plena fase d'estudis i no s'ha-via pogut donar a conèixer com a compositor.³² A més d'aquesta data tan precisa, hi ha altres insinuacions o dades que ens fan veure que l'escrit feia anys que estava redactat:

a) Quan parla del pare Joan March, mestre de tots els altres que esmenta, diu, a la pàgina 55, que «ha sacado muchos libros de Misas, Completas, Magnificats, y ahora está acabando uno del numero de quatro que dexara atras á personas de ci-encias mayores».³³ És a dir, que March encara exercia de mestre de l'escolania i possiblement era abans o durant el 1641, al llarg del qual, després de l'expulsió dels monjos castellans de Montserrat, va ser elegit president del monestir, en substitució de l'abat Juan Manuel de Espinosa.³⁴

b) Marvà cita el pare Pere Jorba (p. 29) que, segons el *Catálogo*, va morir «temprano», amb només dotze anys de vida monàstica: havia pres l'hàbit un any abans que Cererols, el 1635, i, en canvi, ja tenia un currículum, tant com a músic com de càrrecs importants, que indicava que havia entrat al monestir ja gran i que, en deixar l'escolania, havia passat un temps llarg fora del monestir, potser com a

29. *Memorial ó Tratado en favor de los Niños Escolanes, y Seminario de Nuestra Senyora de Monserrate*, Tolosa de Llenguadoc, Juan Boude, 1650, p. 5: «Qué visita hay ni ha havido en que no se procure eclipsar este Seminario? Un Rmo. P. General manda esto, otro aquello; uno que no les den el habito, otro que esten dos años fuera de Casa; que es como entregar el cordero al lobo; otros que despidan algunos que hay muchos».

30. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981, p. XI.

31. *Catálogo de los Monges que siendo niños, sirvieron de Escolanes y Pages, á la Reyna del Cielo la Viergen de Monserrate en esta su Santa Casa*, núm. 35, p. 9.

32. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. I, reed. 1981, p. XIII, nota 2.

33. La cursiva és nostra.

34. *Catálogo de los Monges que siendo niños, sirvieron de Escolanes y Pages, á la Reyna del Cielo la Viergen de Monserrate en esta su Santa Casa*, núm. 37, p. 10.

sacerdot. Va morir el 1647, tres anys abans de la publicació del *Memorial*.³⁵ Si Marvà esmenta aquest monjo com a persona important del moment, vol dir que el llibret va ser redactat força abans de la seva publicació.

c) Un cas semblant és el del pare Josep Bassó (p. 29), el qual, també segons el *Catálogo*, havia pres l'hàbit un any després que Cererols, el 1638, i també va morir «temprano», però, en canvi, era un home reconegut com a organista, compositor i bon cantor, a més de per la seva gran vàlua intel·lectual. Tot ens fa pensar que també va entrar gran al monestir.³⁶

Cererols, doncs, dintre de l'etapa de formació, que no tenia una durada concreta, passà un o dos anys a Madrid, segurament entre el 1644 i el 1645, on completaria la formació musical, començada ja a l'escolania; aquesta estada a Madrid pot molt ben ser el període de la creació de les *Misses tonals*. A partir de 1646, altre cop a Montserrat, pogué ocupar el càrrec de mestre dels escolans i llavors devia treure a la llum el volum, obra primera, de les sis misses.

Com diu el pare Estrada, «Cererols hauria practicat ja des de jove dos estils ben diferents: el contrapuntístic melòdic, sever, ben treballat, on la música pura pren una importància cabdal (misses de primer, segon, tercer i cinquè to), i l'homofònic amb base melòdica contrapuntística, però amb contínues incursions a les frases recitatives on la declamació del text se sobreposa a la melodia (misses de quart i sisè to). Una mirada atenta a l'estructura d'aquestes sis misses dóna a conèixer el compositor fermament fonamentat en el contrapunt i en el bon coneixement de la tècnica vocal».³⁷ Però també hi podem afegir: ben ajustat als ensenyaments dels teòrics de l'època, com és el *Melopeo Maestro: Tratado de musica teorica y practica* del mestre Pietro Cerone (c. 1566-1625) llavors d'actualitat³⁸ i que Cererols pogué estudiar primer a l'escolania i després a Madrid. És interessant en el nostre cas el que Cerone diu en el llibre XII:³⁹ «Avisos muy necesarios, para mayor perfeccion de la Compostura [= composició]», on dóna normes de com s'han d'escriure motets i misses: buscar els temes, centrar-se en el to que s'ha escollit, si bé s'han de variar les harmonies, elaborar bé les frases del text, etc. Però sobretot és el llibre XIII el que dóna normes més concretes: «La manera que se ha de tener en componer una Missa».⁴⁰ La cosa més important és el tema musical

35. *Catálogo de los Monges que siendo niños, sirvieron de Escolanes y Pages, á la Reyna del Cielo la Virgen de Monserrate en esta su Santa Casa*, núm. 74, p. 24.

36. *Catálogo de los Monges que siendo niños, sirvieron de Escolanes y Pages, á la Reyna del Cielo la Virgen de Monserrate en esta su Santa Casa*, núm. 81, p. 25.

37. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981, p. XVII.

38. Publicat a Nàpols el 1609. La traducció castellana es féu el 1613 publicada, també, a Nàpols. Vegeu una reproducció de la portada a l'article «Cerone» de Claude V. Pah'sca en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 3, SGAE, 1999, p. 492.

39. Pietro CERONE, *Melopeo Maestro: Tratado de musica teorica y practica*, Nàpols, Iuan Bautista y Lucrecio Nucci, 1613, p. 652-695.

40. Pietro CERONE, *Melopeo Maestro: Tratado de musica teorica y practica*, Nàpols, Iuan Bautista y Lucrecio Nucci, 1613, p. 687-688.

amb què s'ha de començar, tema que s'anirà repetint al començament de cada part de la missa, harmonitzant-lo, però, de manera diferent. Aquests temes poden ser manllevats a d'altres autors, al cant pla, o poden ser de pròpia invenció. I acaba amb aquest advertiment: «Advirtiendо siempre de observar la mesma orden en los principios, medios, y finales, de las partes principales de la Missa, que arriba dixe: caso que no, sepan del cierto que no guerdaran la verdadera orden del componer las Missas, que hasta ahora vemos aver sido usada de los mejores Compositores, y más excelentes Musicos».⁴¹ Normes que observem quasi escrupolosament en les misses de Cererols.

DE LA LLISTA-ÍNDIX *VERSUS* LES MISSES TONALS

Capgirant la direcció del títol, podem dir que les quatre primeres misses indiquen, en la còpia manuscrita que les ha conservat, el to en què està escrita cada una i que es corresponen, doncs, amb les de la llista-índex; pel que fa a les dues altres restants, la de quart to, aquest és indicat en el manuscrit BC 1168, p. 631, i en el manuscrit BC 1637;⁴² el sisè to de la darrera missa no és indicat en cap de les dues còpies de la Biblioteca de Catalunya,⁴³ en els mateixos manuscrits que l'anterior, però el to s'endevina en l'escriptura.

Però ara cal fer el camí invers, començant preguntant-nos amb el pare Estrada: «Queda per esbrinar si els títols que en el manuscrit 892 de Montserrat es donen a les misses corresponen a alguna temàtica musical. L'anàlisi de les misses dels manuscrits no en dóna cap indici. L'ordre dels títols sembla indicar només un escalafó de dignitat».⁴⁴ Amb amical discrepància respecte a aquesta afirmació, crec que es pot precisar: 1) Una cosa són els títols donats a cada missa, que sí que indiquen «un escalafó de dignitat», i l'altra que aquests títols, sobretot els tres primers, indiquin un tema —d'una antífona o d'un himne— concret del cant pla utilitzat com a tema musical; 2) el que sí que trobem en cada una de les misses són uns temes musicals concrets al començament de cada part, tal com era costum a l'època. La pista, però, per trobar aquests temes me la va proporcionar una anècdota personal: en el moment que vaig presentar al pare Ireneu Segarra la transcripció de la missa de cinquè to que acabava de descobrir a l'arxiu diocesà de la Seu d'Urgell, amb l'ajuda de l'arxiver mossèn Benigne Marquès, el pare Ireneu, després de tocar al piano els primers compassos, em va dir: «Això és de Palestrina». Revisem junts els volums de misses d'aquest autor fins que en trobem una amb el mateix tema musical i anomenada: *Aeterna Christi munera*, primers mots d'un himne de l'ofici d'apòstols, d'on prové el tema musical. Els dos

41. Pietro CERONE, *Melopo Maestro: Tratado de musica teorica y practica*, Nàpols, Iuan Bautista y Lucrecio Nucci, 1613, p. 688.

42. «Missa A 5 Vozes [4º tono]. Soli Deo honor et gloria. Del P. Maestro fray Juan Cereroles».

43. BC, ms. M 1168, p. 797: «Missa a 5 Vozes. Del Padre Maestro fray Juan Cereroles».

44. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981, p. XVII.

autors, Palestrina i Cererols, comencen exactament igual, però després del segon compàs cadascú ja va per les seves. Era evident, en aquest cas, que Cererols, en la missa de cinquè to anomenada en l'índex *Missa apostolorum*, se servia d'un tema musical d'un himne gregorià de l'ofici del comú d'apòstols. Aquesta anècdota m'obria el camí i la curiositat d'esbrinar els altres temes musicals i trobar la correspondència entre les misses «intitulades» de l'índex esmentat i les misses tonals que coneixem.

Totes tenen un tema concret amb el qual comença cada part de la missa. El treball ha estat descobrir d'on prové el tema musical. El resultat es troba a continuació, on exposem detalladament cada una de les sis misses. Ací podem avançar que en tres de les sis misses s'ha pogut identificar el tema relacionat amb la festa a què fa referència cada una. Per tant, creiem que no hi ha cap dubte que les misses tonals conegudes són les que estan citades en l'índex que encapçalava el manuscrit original de Cererols.

PRESENTACIÓ ANALÍTICA DE CADA MISSA

I

Ms. 892 Biblioteca de Montserrat: *Missa: O Beata Trinitas: TONUS 1, quatuor vocum: folio. 1*

Ms. Biblioteca Capítular de la Seu d'Urgell, núm. 2713, f. 67v-80r: *Missa primero tono, a 4 veus mixtes*.

Edició: «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, p. 1-18.

Conté: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus*, sense *Benedictus, Agnus Dei*. En lloc del *Benedictus*, portava el motet *Adoro te devote*, de primer to, que trobem en el mateix manuscrit de la Seu, f. 80v-83r i editat a «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, p. 157-160.

El primer to o primer mode és: re-la-re en sentit ascendent i final en re.



Es troba en el *Kyrie, Gloria, Credo* (a la quinta superior o quarta inferior), *Sanctus, Agnus*. Notem que només té un *Agnus Dei [...] miserere nobis*, en lloc dels dos que acostuma a tenir tota missa.

Cererols segueix al peu de la lletra Cerone (*Melopeo Maestro: Tratado de musica teorica y practica*, Nàpols, Iuan Bautista y Lucrecio Nucci, 1613, p. 687): «Mas en el componer una Missa por fuerza y de obligacion (servando su verdadera orden) conviene que la Invencion [és a dir: el tema musical] en el principio del primero Kyrie, y en el de la Gloria in excelsis Deo, del Credo, del Sanctus, y en el del primero Agnus Dei, sea una misma: digo que ha de ser una misma cosa en la invencion, y no en las Consonancias y acompañamientos».

El tema musical utilitzat no l'hem trobat en cap himne o en cap antífona gregoriana de la festa de la Trinitat. En canvi, és semblant al que utilitza Palestrina en una missa «Sine nomine».⁴⁵

II

Ms. 890 Biblioteca de Montserrat: *Missa: O Felix Maria: TONUS 2, Quatuor vocum: folio. 11*

Ms. Biblioteca Capitular de la Seu d'Urgell, núm. 2713, f. 11v-25r: *Missa 4^o voc[um]. 2^o tonus.*

Edició: «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, p. 11-40.

Conté: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* sense *Benedictus, Agnus Dei*. En lloc del *Benedictus*, tenia el motet *Visus, tactus, gustus*, segona estrofa de l'himne *Adoro te devote*, de segon to copiat en el mateix ms. 2713, f. 83v-85r, i editat a «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, p. 19-40.

Tema musical: 

Es troba en el *Kyrie* i en el *Christe*, ambdós en cànon a la quarta; en el *Christe* hi ha un contra tema, *Gloria*: contra tema i tema, tots en cànon. El tema torna a sortir en el *Cum Sancto Spiritu, Credo, Sanctus* (contra tema i tema en cànon a la quarta), *Agnus Dei*: només el tema en cànon a la quarta. Els dos *Agnus Dei* estan separats per un calderó.

Missa en honor de la Mare de Déu. La melodia del tema sembla que està presa de l'himne maria *O gloriosa Domina* transportat a la quarta superior (amb el si bemoll):⁴⁶



O glo - ri

Segons Cerone, el segon to o mode és un to «deixeble» o plagal, en el qual la tònica re està situada al mig de l'octava (la-re-la en sentit descendent). Cererols sempre acaba en sol, tònica transportada.

45. *Le opere complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, ed. a cura de R. Casimiri, vol. 1, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1939-1999, p. 182, a 6 veus. A la p. XII de la «Introducció» explica l'origen possible del terme «sine nomine».

46. Els exemples musicals gregorians han estat extrets del *Psalterio-Antiphonale Romanum de Tempore, et de Sanctis juxta normam breviarii ex decreto Sacro-Sancti Concilii Tridentini restituti*, Viena, 1742, perquè era el que era usual ja en temps de Cererols.

III

Ms. 890 Biblioteca de Montserrat: *Missa: Vox clamantis: TONUS 3. Quatuor vocum: folio. 21*

Ms. Biblioteca Capítular de la Seu d'Urgell, núm. 2713, f. 25v-39r: *Missa 3º tono.*

Edició: «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, p. 41-64.

Conté: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus*, sense *Benedictus, Agnus Dei*. En lloc del *Benedictus*, tenia el motet *In cruce latebat*, tercera estrofa de l'himne *Adoro te devote*, en el mateix to o mode de la missa: ms. 2713, f. 85v-87r, editat a «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, p. 165-169.



El tercer to o mode es basa en: mi-si-mi ascendent però, a causa del transport a una quarta més amunt (la-mi-la), l'obra sempre acaba en la.

Ambdós els trobem al començament del *Kyrie*, del *Gloria* (el contratema a la quinta superior: mi), del *Credo*, del *Sanctus* i de l'*Agnus Dei*: aquesta missa té els tres *Agnus*, amb una clàusula entre el primer i el segon, i els dos són idèntics excepte al final: el segon enllaça sense interrupció amb el tercer.

El títol de la missa, *Vox clamantis* ('Una veu que crida'), fa referència a sant Joan Baptista, patró del compositor.

El tema musical és el mateix que el de la missa de primer to, però transportat una quarta més amunt. Diu Cerone: «Finalmente advierto, que el Tercero Tono se puede transportar una Quarta en alto con la fuerza del b [bemoll], puesto en Bfábemi; mas casi siempre, se dexa en sus naturales cuerdas».⁴⁷

IV

Ms. 890 Biblioteca de Montserrat: *Missa Angelorum: TONUS 4: Quinque vocum: folio. 33*

Ms. Biblioteca de Catalunya, M 1168, 631-636 i M 1637/4, ambdós manuscrits provinents de la col·legiata de Verdú: el primer, copiat en forma de partitura; el segon són les parts separades per cantar, actualment un xic disperses. El ms. 1168, en el títol, hi afegeix: «Soli Deo honor et Gloria. Del Padre Maestro fray Juan Cereroles», segurament afegit pel copista del manuscrit, mossèn Josep Segarra.⁴⁸

Edició: «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, p. 65-93.

47. Pietro CERONE, *Melopo Maestro: Tratado de musica teorica y practica*, Nàpols, Iuan Bautista y Lucrecio Nucci, 1613, p. 889. Es tracta de la traducció castellana de *Melopo*, també publicat a Nàpols, el 1609.

48. Josep M. SALIS I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 61 i s.

Conté: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* i *Agnus Dei*. El motet corresponent és *Plagas sicut Thomas*: Ms. Biblioteca Capítular de la Seu d'Urgell, 2713, 87v-89r, publicat a «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, p. 170-173.

El títol *Missa Angelorum* indica una missa del comú dels àngels, tot i que aquest comú, en els missals no hi és, però tenen una *Missa votiva Angelorum*.



El trobem al començament del *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* i *Agnus Dei*.

Aquest tema musical no l'hem trobat en cap peça gregoriana o de cant pla referent als sants àngels: deu ser d'invenció del pare Cererols.

El quart to o mode, plagal, segons Cerone, «las Clausulas principales seran las mesmas del Tercero, es a saber Elami y Alamire, y Befabemi con sus octavas».⁴⁹ L'esquema modal és: si-mi-si descendent. Cererols, però, usa la norma modal per als salms: Alamire i Efami: la-mi o a la inversa.

V

Ms. 890 Biblioteca de Montserrat: *Missa Apostolorum: TONUS 5: Quatuor vocum: folio. 49*

Ms. Arxiu Capítular de la Seu d'Urgell, núm. 2711, f. 1-25, anònima i sense títol, però amb el motet *O memoriale* inserit en el *Sanctus* en lloc del *Benedictus*. Aquest motet de cinquè to, atribuït clarament a Cererols, es troba, només en la part de l'acompanyament, en el manuscrit 69 bis de l'Arxiu Musical de Santa Maria de la Geltrú, juntament amb el de sisè to *Pie Pellicane*, darrera estrofa de l'himne *Adoro te devote*; aquest darrer, a cinc veus, només es coneix per aquest manuscrit, sense les veus.⁵⁰ El fet que el motet *O memoriale* es trobi inserit en la missa anònima del mateix to fa que puguem atribuir tota la missa a Cererols.

Edició: «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, p. 174-177 i 178.

Conté: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus*, sense *Benedictus, Agnus Dei*. En lloc de *Benedictus*, hi ha el motet *O memoriale*.



49. Pietro CERONE, *Melopo Maestro: Tratado de musica teorica y practica*, Nàpols, Iuan Bautista y Lucrecio Nucci, 1613, p. 889. Es tracta de la traducció castellana de *Melopo*, també publicat a Nàpols, el 1609.

50. Aquests dos motets fragmentaris han estat publicats a «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981, p. 178.

El trobem en el *Kyrie*, *Gloria*, començament del *Credo* i en el *Crucifixus*, *Sanctus*, i en el tercer *Agnus Dei*, i no com a tema d'inici.

En l'índex de misses, aquesta és *Missa apostolorum*; per tant, per al comú d'apòstols. I, en aquest cas, el tema musical és tret del començament de l'himne de matines de l'ofici d'apòstols *Aeterna Christi munera*:



Ae - ter - na Chri - sti

Ja hem vist en el darrer apartat abans de la presentació analítica de cada missa que aquest tema fou utilitzat abans de Cererols per Palestrina en una missa intituada precisament *Aeterna Christi munera*.⁵¹

El mode o to cinquè fa-do-fa ascendent.

VI

Ms. 890 Biblioteca de Montserrat: *Missa Martyrum*: TONUS 6: *Quinque vocum: folio. 59*

Ms. Biblioteca de Catalunya, secció Música, M 1168, 797-804, en partitura i M 1637/4, en partel·les, ambdós provinents de la col·legiata de Verdú.⁵²

Edició: «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. VII, p. 94-123, de sisè to, encara que l'editor indiqui de «cinquè tò», perquè encara no s'havia descobert l'autèntica de cinquè to.

Conté: aquesta missa, com les altres, no té *Benedictus* al *Sanctus* i li correspondria la sisena estrofa de l'himne eucarístic *Adoro te devote*; l'estrofa és *Pie Pellicane* que no es conserva sencera, sinó només en la veu de l'acompanyament en el ms. 68-69 bis de l'Arxiu Musical de Santa Maria de la Geltrú, a nom de Joan Cererols.⁵³



Es troba al començament del *Kyrie* en el *cantus solista* i el repeteix el tenor del cor una quarta inferior en el compàs 4, en el *Gloria*, *Credo* (un xic escurçat, i

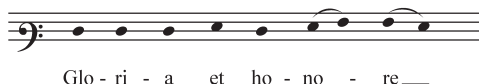
51. Vegeu nota 45. Aquest mateix tema el fa servir Petrus de la Rue en l'*Agnus Dei* primer d'una missa de la qual desconeixem el títol, si el tenia, perquè no hi és, en el manuscrit de la Biblioteca de Montserrat 773, f. 11v-12r.

52. Josep M. SALIS I CLOS, *La música de l'arxiu parroquial de Santa Maria de Verdú (segles XVII i XVIII)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2010, p. 79 i 129. Vegeu nota 15.

53. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. IX, 1981, p. 178. Aquest motet, contràriament al que és habitual en els altres, seria a cinc veus, tal com diu en el títol: «Dos Motetes a 4 y a 5. Quinto y Sexto tono. Del P. F. Joan Cererols».

també en el contralt del cor a l'«Et incarnatus est»), *Sanctus*, però no a l'inici, sinó cap al mig i en versió curta, i a l'*Agnus Dei*, però en el segon *Agnus*.

El tema gregorià sembla tret del començament del responsori breu de l'ofici comú de màrtirs:



Mode plagal: do-fa-do descendent; final: fa.

Cerone diu d'aquest mode: «Sus principios son Csolfaut y Ffaut, digo los naturales y propios: su final serà la mesma del Quinto, que es Ffaut».⁵⁴

A TALL DE CONCLUSIÓ

1. Gènesi. Amb el fet de compondre un llibre de misses ordenades sistemàticament segons els sis primers tons o modes que regien la música litúrgica del moment, sembla que Cererols ens hagi volgut oferir com a «primícies» de la seva llarga trajectòria compositiva el treball fet en l'aprenentatge del gènere polifònic en l'apartat de misses i motets. Ens inclina a treure aquesta conclusió el fet que segueix molt de prop els ensenyaments «escolàstics» del teòric de moda Pietro Cerone.

2. Publicació. Cererols, ja mestre de l'escolania, publica el volum en agraïment a la Mare de Déu de Montserrat per haver-lo acollit entre els deixebles de l'escola montserratina que li ha fet estimar la música i els valors humans que es cultivaven en aquesta institució i per haver-lo admès a vestir la cogulla monàstica. Encara escriu en aquesta dedicatòria: «Confesso que estaria pel damunt de les meves forces fer que aquest opuscle musical, que he volgut publicar, afalagués els oients i enarborés els seus ànims si tu, a qui delecten esplèndidament els cants suavis dels àngels, no haguessis conduït no solament la meva oïda sinó també la meva mà», i més endavant encara: «A més, podràs fer de mi un músic expert si intercedeixes davant del teu Fill Unigènit, Redemptor nostre, perquè dirigeixi la meva intel·ligència, m'ajudi a créixer en les virtuts i domini els moviments desenfrenats del meu ànim; aleshores, indubtablement, es farà la consonància perfecta, la pau segura i harmoniosa per la qual podré proclamar la meva fe amb les cítares al Déu òptim i suprem, i a tu, i lloar-te i venerar-te, prostrat humilment».⁵⁵

3. La publicació del volum, del qual només ens resta el foli de la dedicatòria amb l'índex, va permetre la pervivència d'aquestes obres del mestre de manera

54. Pietro CERONE, *Melopo Maestro: Tratado de musica teorica y practica*, Nàpols, Iuan Bautista y Lucrecio Nucci, 1613, p. 895. Es tracta de la traducció castellana de *Melopo*, també publicat a Nàpols, el 1609.

55. En el dibuix que encapçala aquesta dedicatòria es veu, agenollat als peus de la Mare de Déu, un monjo, Cererols, és clar, amb un llibre a les mans.

que en foren copiades algunes, de les quals queda constància a la col·legiata de Verdú, i d'altres a la Seu d'Urgell, mentre que, pel testimoni de Ferran Sor, com hem vist, el volum s'utilitzava encara a Montserrat en el darrer decenni del segle XVIII. Crec que aquest estudi prova a bastament la unitat entre la llista-índex i les còpies de les misses que es coneixen.

Cererols, com diu la biografia del *Catálogo*, «Dexó muchos libros de musica escritos», segurament per temes: misses de difunts, vespres per a les festes de la Mare de Déu, tèrcia, completes i villancets, segons es fa evident repassant la llista d'obres que va establir el pare Gregori en el volum IX dels «Mestres de l'Escolania de Montserrat».⁵⁶

Voldria acabar amb les paraules amb què el pare Gregori Estrada conclou la seva intervenció al I Symposium de Musicologia Catalana dedicat a Joan Cererols:

Cererols es manifesta com el músic compositor més rellevant de l'antiga escola montserratina. La seva obra, encara per estudiar a fons, ja ho testimonia des d'ara. Aquesta obra, totalment al servei religiós i litúrgic, té una categoria musical de tècnica segura, d'expressió profunda, de sensibilitat i delicadesa ingènua, de religiositat pròpia a la seva finalitat. Els seus molts deixebles que la van propagar són un testimoni de com, tot i les influències llunyanes que rebé, Cererols és ben nostre, no solament per l'empremta de la cançó popular tradicional catalana en algunes de les cobles de villancets i per l'esperit i el tarannà que infon a tota la seva música, sinó també per l'acceptació que obtingué arreu del nostre país.⁵⁷

56. «Mestres de l'Escolania de Montserrat», vol. I, reed. 1981, «Introducció», p. XIV.

57. *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1985, p. 23.

OBRES PER A VIOLÍ EN UN LLIBRE D'ORGUE DEL SEGLE XVII: EL MANUSCRIT 387 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA

NUNO MENDES SANTOS

RESUM

El present treball dona a conèixer un conjunt d'obres de cambra, per a violí, integrades en un manuscrit per a orgue copiat entre els anys 1694 i 1697. Entre les gairebé cinc-centes composicions per a orgue que conté, la majoria compostes per Joan Cabanilles (1644-1712), es troba un conjunt de set composicions instrumentals a dues i tres veus, del compositor romà Francesco Foggia (1604-1688).

Pel gran interès que aquestes obres tenen, es dona aquí notícia d'elles, amb una breu descripció de la font i del material objecte d'estudi, així com la transcripció crítica de la primera obra del conjunt (la *Tocata ytaliana para violín y violón*), a manera d'avanç, abans d'editar l'estudi complet i edició crítica detallada de tot el fons documental d'aquestes obres, actualment en curs.

PARAULES CLAU: Francesco Foggia, Joan Cabanilles, música de cambra, violí, violó, segle XVII, Biblioteca de Catalunya, tocata italiana.

VIOLIN WORKS IN A 17th CENTURY ORGAN BOOK: MANUSCRIPT 387 FROM THE CATALONIA NATIONAL LIBRARY

ABSTRACT

This work presents a set of chamber pieces for the violin contained in a manuscript for the organ copied between 1694 and 1697. Among the almost 500 compositions for the organ contained therein, most composed by Joan Cabanilles (*1644; †1712), is a set of seven instrumental compositions for two and three voices by the Roman composer Francesco Foggia (*1604; †1688).

Because of the great interest these works represent, information is provided on them including a brief description of the source and the material under study, as well as a critical transcription of the first piece in the set (the *Tocata ytaliana para violín y violón*). This is a

preliminary publication before the complete study and a detailed critical edition are published of all the documents related to these pieces, currently being produced.

KEYWORDS: Francesco Foggia, Joan Cabanilles, chamber music, violin, double bass, 17th century, Biblioteca de Catalunya (Catalonia National Library), Italian toccata.

La minsa literatura per a violí anterior al segle XVIII conservada als arxius musicals hispànics condueix al fet que la investigació s'encamini, indefectiblement, cap a la cerca de noves fonts que puguin contribuir, d'una banda, a incrementar el repertori disponible i, d'altra, a millorar el coneixement sobre aquest interessant tema.

En aquest sentit, ha resultat molt inesperada la localització d'unes obres instrumentals de Francesco Foggia (copiades en el llibre d'orgue manuscrit, M 387, de la Biblioteca de Catalunya), l'estudi de les quals ofereix un marc de treball, sens dubte, idoni per tractar d'entendre la realitat de la praxis musical cambrística a la península Ibèrica en el segle XVII i principis del XVIII¹ i per reflexionar-hi.

Com a punt de partida, s'inclou en aquest article la transcripció de la primera obra d'aquest conjunt de set peces conservades en el M 387 de la Biblioteca de Catalunya, per ser, possiblement, la composició més interessant des del punt de vista violinístic, i definitivament, la que més interès suscita i més preguntes planteja per la seva inclusió en aquest conjunt.²

1. Analitzant diversos elements d'aquest manuscrit, i d'altres llibres d'orgue contemporanis conservats en biblioteques espanyoles, vaig presentar i defensar el meu treball de recerca del Màster en musicologia a la Universitat Autònoma de Barcelona sota la direcció del doctor Jordi Ballester (setembre 2011), una conferència organitzada per la Societat Catalana de Musicologia (22 maig 2012) —de fet, el present escrit resumeix la informació allí presentada— i una comunicació en la 15th Biennial International Conference on Baroque Music (Universitat de Southampton, juliol 2012). Actualment, aquest fons constitueix una part destacada de la meua tesi doctoral, en curs, així com el nucli d'un projecte d'edició i enregistrament sonor.

2. Agraïxo l'atenció i les informacions que els professors Stephen Miller i Otto Eckle em van proporcionar sobre l'obra de Francesco Foggia; a Andrés Cea Galán i Lorenzo Ghielmi, els comentaris més vinculats amb la música i la praxis organístiques; a Antonio Ezquerro i Jordi Ballester, la direcció i orientació dels meus estudis; a José Manuel Costa, l'ajuda en l'edició i maquetació de la partitura; a la Biblioteca de Catalunya, en especial al seu servei de música i a la seva directora, Rosa Montalt, i a la Societat Catalana de Musicologia, la invitació a presentar aquest escrit.

E-Bbc, M 387

La primera referència relacionada amb aquest manuscrit prové del *Catàleg* mateix de la Biblioteca de Catalunya realitzat per Felip Pedrell,³ imprès el 1908-1909, que aleshores va rebre la sigla 888 (figures 1 i 2).⁴

CABANILLAS (Juan), XIMENES (Joseph), SOLANO (Joseph), FOGGIA (Francesco), FLORCADELF. [888

Versets, Tientos, Gallardes, Folies, etc., pera orgue. (Títol factici).

Un vol. de 284 X 197 m/m; 866 ps. manuscrites.

Conté : Colecció de 9 versets de primer tò numerats. — Colecció de versets de primer tò y de tots los vuyt tons de cant pla, los quals són principalment de CABANILLAS, segons diu 'l copista; no obstant n'hi hân set «de 5.º tono para el *Himno de los Apóstoles*», de JOSEPH XIMENES, que reproduim, en notació moderna, a continuació, per lo molt notables que són:

FIGURA 1. Felip Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II (1909), p. 88.

92

CATÀLECH DE LA BIBLIOTECA MUSICAL

N'hi hân també alguns de FLORCADELF o FLORCADELL. — Colecció de *Gallardes, Tientos, Tocates, Folies, Batallas*, etc. essent los més interessants : Gallarda de 5.º tono, lleno; Folias de MOSSEN JUAN CABANILLAS hechas en el mes de Abril 1694; Tiento de P.º Tono de falsas de CABANILLAS, año 1694 en el mes de Agosto; *Batalla Imperial* (y) *Victoria*; Tiento italiano intitulado *copien sopra el cusi*; Tiento de fugas en quinta; *Pange lingua*, lleno; Tiento de *Pange lingua*, 5.º tono punto alto; Tiento de Batalla de mi maestro M.º JUAN CABANILLAS; Passacalles (los meteixos transcrits del *Libro de Organo*); Passacalles de mi maestro M.º JUAN CABANILLAS; Tiento de 6.º tono hecho el año 1695; Fantasia sobre *ut, re, mi, fa, sol, la*, a 10 de Febrero 1696; Tocata italiana para el Organo; Tocata italiana de FRANCISCO FOGIA; Tocada francesa y otra italiana; Paseos de CAUANILLAS; Tiento deceno tono; Tiento 2.º tono mano derecha, de 2 triples, de M.º JOSEPH SOLANO; Tiento 2.º tono por *E la mi*; estampa de *S. Georgius*, gravada per *Agnellus*; Tiento a 3, de 5.º tono. — Colecció de *Tocates y Tientos* a 3, «a modo de Italia»; *Pange lingua*, a 3; *Sacris solemniis*, a 3; Versos de 5.º tono; Otros *Pange lingua y Sacris solemniis*; Dos Tocatas italianas de FRANCISCO FOGIA; Varios juegos de versos, a 3, de CABANILLAS; Dansa italiana; Otra tambien italiana.

De Florcadelf, Florcadell o Forcadell no s'en sab res.

Francesch Foggia es un compositor molt celebrat de l'escola romana, nascut y mort a Roma, 1604-1688.

De Joseph Solano no'n tenim cap notícia.

Ximenes o Jimenes, revela, en les composicions d'aquesta colecció, ser un mestre organista admirable.

FIGURA 2. Felip Pedrell, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, vol. II (1909), p. 92.

3. FELIP PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona, amb notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsimils dels documents més important per a la bibliografia española*, vol. II, Barcelona i Vilanova i la Geltrú, Palau de la Diputació i Oliva Impressor, 1909. Aleshores es dona notícia de les obres de Francesco Foggia, però no es fa referència a la *Tocata ytaliana para violín y violón* (223r).

4. Actualment, amb topogràfic M 387.

Però és el 1927, quan s'inicia l'edició de l'*Opera omnia* de Joan Cabanilles (1644-1712) dirigida pel musicòleg Higini Anglès (1888-1969) —llavors, curador de la secció musical de la Biblioteca—, que aquesta informació s'amplia i s'afegeix un índex de totes les obres copiades en el manuscrit, el qual s'identificava ja amb la signatura M 387.

Així ho descriu Higini Anglès:

Un volumen manuscrito, copiado por cinco manos, 28 × 20 cm., papel, 424 folios numerados recientemente, y sin cubiertas; éstas, según parece, fueran cortadas intencionadamente. Las pautas musicales son siempre trazadas con estampilla. Este manuscrito se compone de varios cuadernos, los cuales fueron encuadernados en un volumen, prescindiendo algunas veces del orden que les correspondía. El precioso manuscrito nos llega muy mutilado, faltándole algunas hojas al principio, a la mitad y al fin; las hojas intermedias desaparecidas, fueron cortadas con tijeras seguramente, por manos de algún estudioso, al cual no pertenecería el manuscrito.⁵

S'afegeix que el manuscrit, tal com es conserva avui en dia i ja com Pedrell el va estudiar, és una enquadernació d'aproximadament cinquanta quaderns que en el seu moment ja van ser concebuts com una unitat.⁶ Deu vegades, al llarg del manuscrit, s'inclouen al principi d'un quadern o al final d'alguna obra dates que van d'abril de 1694 fins a 1697. No resulta sempre clar si aquestes dates es refereixen al moment en què es va completar el quadern o en què es va compondre alguna de les obres en concret. Es distingeixen cinc copistes, dels quals dos són els responsables de completar gairebé tot el manuscrit. Un d'aquests copistes es declara alumne de Joan Cabanilles a través dels títols d'algunes composicions que ell mateix copia, tal com s'observa en el foli 373v (figura 3):

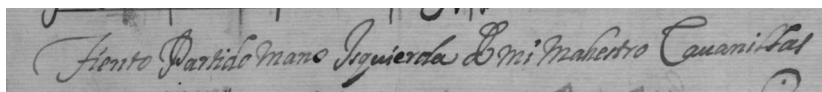


FIGURA 3. *E-Bbc*, M 387. Detall del foli 373v.

De les aproximadament cinc-centes obres, Joan Cabanilles està identificat en el manuscrit com el compositor d'aproximadament dues-centes cinquanta.⁷ Es copien, també en el M 387, obres d'altres compositors hispànics: setze composi-

5. Higini ANGLÈS, *Opera omnia: Musici organici Johannis Cabanilles*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1927.

6. Gairebé tots els quaderns estan identificats i numerats. Serveix d'exemple la indicació que es pot llegir en el foli 197r: «9[º] cuaderno [de llenos] del año 1695».

7. La confrontació amb altres manuscrits ha permès als investigadors atribuir algunes de les composicions a Joan Cabanilles. Miquel BERNAL RIPOLL, *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, tesi doctoral inèdita, Universitat Autònoma de Madrid, 2003.

cions de José Ximénez⁸ (1600-1672), quatre de Forcadell⁹ i una de José Solana¹⁰ (1643-1712).

OBRES DE FRANCESCO FOGGIA

L'únic compositor estranger mencionat en aquest manuscrit és Francesco Foggia (1604-1688), il·lustre compositor romà del segle XVII, *maestro di cappella* d'algunes de les més importants esglésies romanes, tals com *S. Giovanni in Laterano* o *S. Maria Maggiore*, i que va deixar una vasta producció de música vocal litúrgica.¹¹ No obstant això, no es coneix cap vincle que el connecti amb la praxis musical espanyola, i encara menys amb la producció organística. A part de Francesco Foggia, s'han pogut identificar obres de dos altres compositors estrangers en el M 387: Johann Caspar Kerll¹² (1627-1693) i Johann Jakob Froberger¹³ (1616-1667). Sobre la influència estrangera en el M 387, cal afegir les tres danses italianes a tres veus copiades al final del manuscrit (folis 423v i 424r) i l'obra [*Tocata*] *Italia[na]* a 3 (foli 388r), composicions encara anònimes.¹⁴

8. En el catàleg de la Biblioteca de Catalunya de 1908, Felip Pedrell transcriu un conjunt de «8 versos de 5º tono» de José Ximénez. Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, «La Seo en Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII», *Anuario Musical*, vol. XXI (1966), p. 147-167 i vol. XXIII (1968), p. 129-156; José María LLORÉNS, «Literatura organística del siglo XVII», *I Congreso nacional de musicología*, Saragossa, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1981, p. 29-139.

9. Sobre aquest compositor no he pogut trobar cap informació, i a la bibliografia consultada sempre es presenta com a músic desconegut. En aquest manuscrit s'escriu *Forcadell* i també *Florcadell*, i les seves obres sempre estan copiades pel mateix copista.

10. Higini ANGLÉS, «Supervivencia de la música de Cabezón en los organistas españoles del siglo XVII», *Anuario Musical*, vol. XXI (1966), p. 87-104.

11. La biografia i obra de Francesco Foggia ha donat lloc a diversos estudis i monografies publicades ja a partir del segle XIX. Una informació biogràfica completa sobre aquest músic es pot trobar en l'article següent: Saverio FRANCHI, «Francesco Foggia», a *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 48, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997 (versió en línia: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-foggia_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-foggia_(Dizionario-Biografico)/>) (consulta: 11 març 2013)). Per a una anàlisi estilística i un catàleg de les seves obres, Carl FASSBENDER, *Francesco Foggia (1604-1688): Untersuchungen zu seinem Leben und zu seinem Motettenschaffen*, tesi doctoral, Universitat de Bonn, 1980. Vegeu, també, Ala BOTTI CASELLI (ed.), *Francesco Foggia, "fenice de' musicali compositori" nel florido Seicento romano e nella storia: Atti del primo convegno internazionale di studi nel terzo centenario della morte: Palestrina e Roma, 7-8 ottobre 1988*, Palestrina, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1998.

12. *Batalla imperial* (foli 134r) i *Tiento italiano, intitulado sopra il cucu* (foli 136v). La *Batalla imperial* es copia en el M 387 com una composició de Joan Cabanilles, i en moltes edicions del segle XX encara s'atribueix erròniament aquesta composició a l'organista valencià. El *Capriccio sopra il cucu* es correspon amb la composició de Kerll, encara que presenti algunes diferències respecte d'altres manuscrits coneguts de la mateixa obra.

13. *Fantasia sobre ut re mi fa sol* (foli 200r) i *Tocata italiana para el órgano* (foli 211v). La primera composició està incompleta en l'original, ja que només es conserva el primer foli. La *Tocata italiana* es correspon amb el *Capriccio XIII* del *Libro quarto* de 1656.

14. Es podria, també, afegir el *Tiento 1º tono en tersio a modo de Italia* de Cabanilles, copiat

Les obres de Francesco Foggia estan copiades en dues seccions diferents del manuscrit, les quatre primeres inserides en el conjunt de quaderns *a 4 de llenos*, i les tres últimes en el conjunt de quaderns *a 3*.

1. Foli 223r: *Tocata ytaliana de violín y violón*
2. Foli 224r: *2 tocata ytaliana de Francisco Foggia*
3. Foli 225v: *Tocada Francesa y otra ytaliana*
4. Foli 226r: *Tonada ytaliana*

5. Foli 393r: *3 Tocata ytaliana de Francisco Foggia*
6. Foli 393v: *4 Tocata ytaliana*
7. Foli 395r: *Duo ytaliano de Francisco Foggia*¹⁵



FIGURA 4. «Missa et Sacrae Cantiones», opus 3 de Francesco Foggia. Portada del llibre del *Cantus primus*.

en el foli 360r, ja que, encara que es tracti d'una composició de Cabanilles, representa una influència estrangera evident.

15. Mantinc al llarg d'aquest treball la grafia original.

Confrontant aquest manuscrit amb la col·lecció «Missa et Sacrae Cantiones», opus 3, de Francesco Foggia, publicada a Roma l'any 1650 (figura 4), trobem que cinc de les *tocatas* manuscrites apareixen a les dues fonts:

<i>E-Bbc</i> , M 387 ¹⁶	«Missa et Sacrae Cantiones», opus 3 ¹⁷
[2] 2 <i>tocata ytaliana de Francisco Foggia</i>	[2] <i>Gaudete jubilate</i>
[4] <i>Tonada ytaliana</i>	[5] <i>Laeta nobis</i> (secció <i>Coronis ornatus</i>)
[5] 3 <i>Tocata ytaliana de Francisco Foggia</i>	[5] <i>Laeta nobis</i> (secció introductòria)
[6] 4 <i>Tocata ytaliana</i>	[3] <i>O magnum pietatis</i>
[7] <i>Duo ytaliano de Francisco Foggia</i>	[1] <i>Deus meus</i>

Les dues fonts són bastant similars pel que fa a l'escriptura musical de les obres, excloent el fet que l'edició impresa integra el text religiós, en estar pensada per ser interpretada amb dues veus agudes i acompanyament d'orgue. La versió en manuscrit és, en general, menys minuciosa en la notació dels semitons i del xifrat del baix, i només en un parell d'ocasions puntuals trobem diferències musicals rellevants.

La utilització del terme *tocata* com a títol d'aquestes composicions en el M 387 duu cap a l'entorn instrumental i, per la presència del xifrat (tenint en compte el nombre de veus), es pot deduir que es tracta d'una partitura cambrística. De totes maneres, les diferències entre les dues fonts indiquen que el copista encarregat de copiar les obres de Francesco Foggia, en el M 387, no va seguir ni utilitzar l'edició impresa, però sí un tercer manuscrit. Tot fa pensar que aquests motets van ser obres de referència a l'època,¹⁸ i de ben segur que és per això que es conserven altres manuscrits que copien les mateixes composicions afegint parts instrumentals d'acompanyament o, fins i tot, seccions instrumentals (*sinfonias*) amb violins i instruments de vent, com es pot veure, per exemple, a la col·lecció Düben conservada a la biblioteca de la Universitat d'Uppsala.¹⁹

Com a exemple, exposo un fragment de la composició titulada *Laeta nobis*, tal com apareix a les tres fonts (figures 5, 6, 7 i 8):

16. Els números entre claudàtors es refereixen a l'ordre en què apareixen aquestes peces dins la col·lecció barcelonina. Aquesta numeració serà utilitzada més endavant.

17. Els números entre claudàtors es refereixen a l'ordre d'aparició dins l'edició impresa (llibret del *Cantus primus*).

18. També escrits teòrics, com el tractat de composició de Giovanni Battista Martini (1706-1784), reuneixen exemples musicals de l'obra de Francesco Foggia. Giovanni Battista MARTINI, *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato*, Bolonya, Lelio da Volpe impresor, 1774. La Biblioteca de Catalunya conserva una còpia d'aquesta edició (*E-Bbc*, M 391).

19. No sabem, encara, si aquestes *sinfonias* i acompanyaments instrumentals són originals de Francesco Foggia. Estilísticament són compatibles i aparenten ser coetànies, però, també en aquesta col·lecció, es troben còpies d'aquests motets escrits en tabulatura alemanya per a orgue. Sobre aquesta col·lecció conservada a Suècia, existeix un projecte, digitalitzat des de 2011, que es pot consultar en línia: Lars BERGLUND, Kia HEDELL, Erik KJELLBERG i Kerala J. SNYDER (ed.), *The Düben Collection Database Catalogue*, <<http://www2.musik.uu.se/duben/Duben.php>> (consulta: 11 març 2012).



FIGURA 5. «Missa et Sacrae Cantiones», opus 3 de Francesco Foggia.
Detall de la pàgina 14 del llibre de *Cantus primus*, cinquena peça dins l'edició.

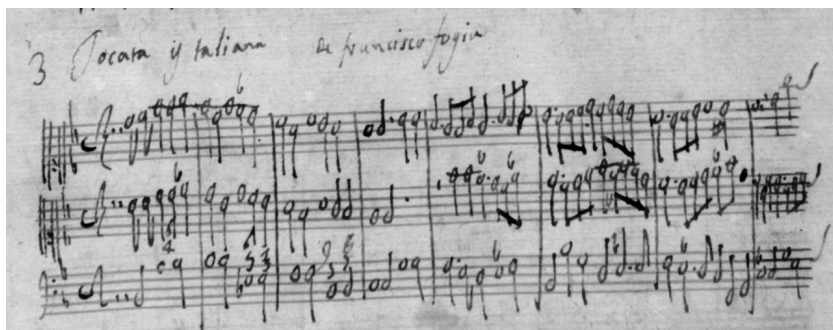


FIGURA 6. *E-Bbc*, M 387. Detall del foli 224r.

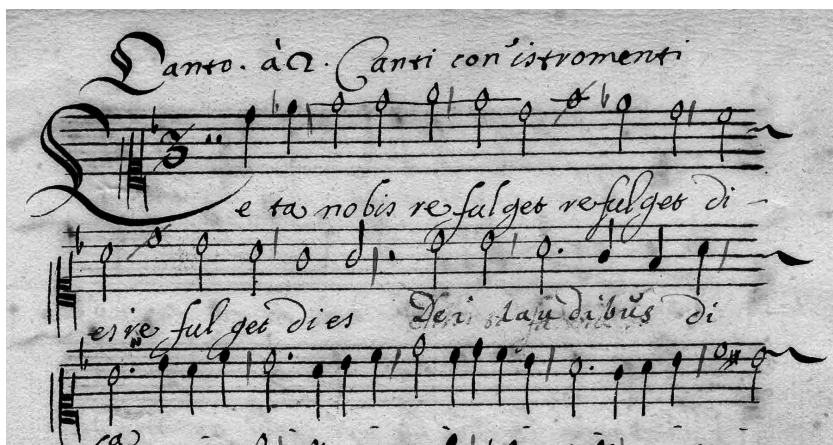


FIGURA 7. *S-Uu*, vmhs 43:1, quadern 1r, foli 1r. Detall de la partitella de *soprano primo*.



FIGURA 8. S-Uu, vmhs 43:1, quadern 3r, foli 1r. Detall de la partitela de violí primo.

Pel dibuix melòdic i la tessitura, totes les composicions de Foggia copiades en el manuscrit conservat a Barcelona, M 387, es poden associar amb les característiques de l'escriptura idiomàtica per a violí; però, a més, a la mateixa font, hi ha també dos casos particularment evidents: la introducció de la [4] *Tonada ytaliana* (figura 9)²⁰ i la [1] *Tocata ytaliana de violín y violón* (figures 10, 11 i 12).

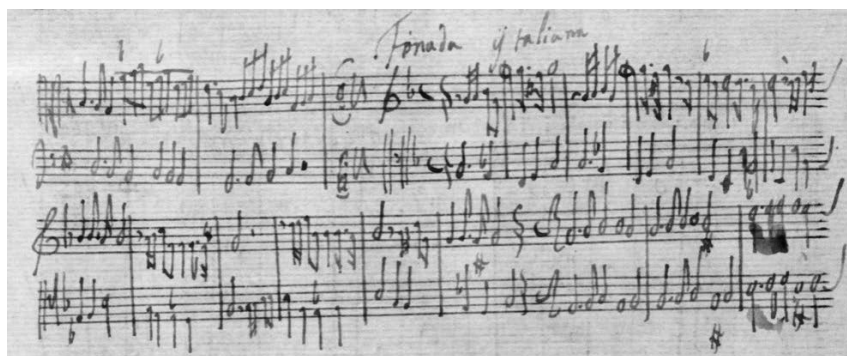


FIGURA 9. E-Bbc, M 387. Detall del foli 226r. [4] *Tonada ytaliana*.

20. El M 387 copia aquesta obra incorporant una introducció de divuit compassos, musicalment inèdits, en relació amb el motet *Leta nobis* de l'edició de 1650 (secció *Coronis ornatus*). Tenint en compte el significat del terme *tonada*, utilitzat com a títol pels copistes del M 387, poden aquests compassos introductoris ser considerats com un «preludi», en aquest cas instrumental, a la «tonada».

El cas més explícit d'escriptura violinística és la [1] *Tocata ytaliana de violín y violón* (figures 10, 11 i 12 i edició crítica presentada a continuació), ja que la instrumentació apareix definida des del principi, cas, d'altra banda, molt infreqüent en aquest tipus de materials. Es tracta d'una composició basada en un tema de disset compassos i organitzada en vuit seccions, cadascuna de les quals desenvolupa aquest mateix tema amb disminucions realitzades per un instrument o per altre, amb seccions contrastants i enllaçant un diàleg entre les veus. Les disminucions són tècnicament bastant complexes, tot destacant, notablement, el virtuosisme del baix (que puja fins a la3), possiblement pensat per a un violoncel (encara que sense descartar, tampoc, una possible utilització de la viola de gamba). Les disminucions presenten trets idiomàtics característics del virtuosisme dels instruments de corda fregada, i s'utilitzen, també, moviments melòdics continus que passen per totes les cordes, fent servir, així, tot el registre dels instruments. A l'inici de la quarta secció (compàs 69) es llegeix la indicació de *tremulo*²¹ (figura 11), cosa que ens apropa cap a l'estil violinístic italià de la primera meitat del segle XVII i de músics com Francesco Rognoni (c. 1570 - c. 1626) o Biagio Marini (1594-1663). A part de la indicació de *tremulo*, i, dues vegades, la dinàmica de *piano* (compàs 82 i 133, figura 12), no hi ha cap altra menció al caràcter o *tempo* al llarg d'aquesta obra. La composició acaba amb una figura cadencial paral·lela, també típica de l'escriptura cambrística italiana del segle XVII (figura 12).



FIGURA 10. E-Bbc, M 387. Detall del foli 223r. [1] *Tocata ytaliana de violín y violón*.

21. Sobre la definició, utilització i execució del *tremulo* a Itàlia durant el segle XVII, vegeu Werner BACHMANN, «Bow», a Stanley SADIE i John TYRRELL (ed.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. 4, Nova York, Grove, 2001, p. 130-149. Trobem el mateix article a *Grove Music Online*: *Oxford Music Online*, Nova York, Oxford University Press, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03753>> (consulta: 2 març 2013).

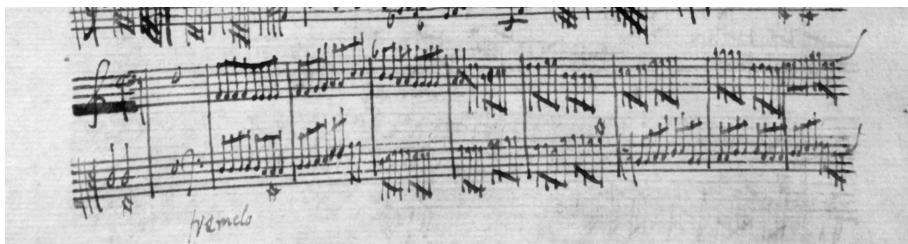


FIGURA 11. E-Bbc, M 387. Detall del foli 223r. [1] *Tocata ytaliana de violín y violón*. Secció de tremulo.



FIGURA 12. E-Bbc, M 387. Detall del foli 223v. [1] *Tocata ytaliana de violín y violón*. Cadència final i indicació dinàmica.

Aquesta composició és la que més s'allunya de la producció musical i de l'estil conegut i característic de Francesco Foggia i, el fet que no es conegui cap altra obra instrumental seva, impedeix realitzar un estudi estilístic comparatiu, i així oferir nous elements que serveixin per comprovar-ne la seva autoria. Una de les raons que em duu a considerar-la una composició seva és la numeració que es troba en el títol de l'obra que es copia immediatament a la mateixa col·lecció: 2^a *Tocata ytaliana de Francisco Foggia*. Aquesta numeració es pot veure en dues ocasions més, cosa que ens indica, *a priori*, que les obres van ser copiades amb la intenció de mantenir la seva unitat, i, possiblement, copiades a partir d'un únic antígraf.

Malgrat això, és ben cert que, encara amb les hipòtesis plantejades, no estem en condicions d'afirmar taxativament que es tracti d'una composició pròpiament de Foggia, o que es pogués tractar d'una obra d'un altre compositor contemporani. En aquest darrer cas, això no obstant, la recerca s'hauria de dirigir cap a altres compositors o violinistes contemporanis a Foggia, que, per qualsevol raó, haguessin vist la seva producció estesa dins l'entorn organístic espanyol, possiblement de la mà d'aquells músics que van arribar a la cort espanyola en les últimes dècades de la dinastia dels Habsburg.

TRANSCRIPCIÓ

El manuscrit presenta algunes taques i una escriptura molt atapeïda i poc precisa, cosa que en dificulta la lectura i l'execució directa. D'aquesta manera, considero que la transcripció a notació moderna en partitura és una aportació pertinent per a l'estudiós, i que, a més, en facilitarà la tasca d'interpretació. L'edició que proposo, crítica, pretén ser el màxim de fidel a la font original, i, aleshores, un material de treball pràctic, i sobretot, fiable, que ofereixi el màxim d'informació possible al músic. Totes les alteracions suggerides estan indicades a sobre de la nota i amb una mida una mica més reduïda, i les poques notes que he corregit es troben indicades en nota a peu de pàgina. Les unions de figures rítmiques i la reiteració d'accidents dintre d'un mateix compàs es mantenen com a l'original, ja que considero que es tracta d'una informació pertinent i qualsevol intèrpret podrà fer-la servir al moment de realitzar la seva interpretació. Fer facilitar la lectura, he fet servir sempre la clau de fa en quarta línia per a la veu del baix, advertint que en el manuscrit s'utilitza, també, la clau de do en tercera línia en els pocs moments que l'escriptura excediria el pentagrama. La grafia del títol i de les indicacions dinàmiques s'ha mantingut.²²

22. Aquesta transcripció és un exemple del treball que s'ha realitzat amb les altres composicions del manuscrit, les quals es van preparar seguint els mateixos criteris.

Tocata Ytaliana de Violín y Violón

E-Bbc, M 387

[f. 223]

[¿Francesco Foggia (1604-1688)?]



Transcripció: Nuno Mendes

23

Measures 23-27. Treble clef: 23 (A4, G4, F4, E4), 24 (D4, C4, B2, A2), 25 (G2, F2, E2, D2), 26 (C2, B1, A1, G1), 27 (F1, E1, D1, C1). Bass clef: 23 (F2, A1, C2), 24 (D2, F2, A2, C2), 25 (E2, G2, B2, D2), 26 (C2, A1, F1, D1), 27 (E1, C1, A1, F1).



28

Measures 28-32. Treble clef: 28 (B2, A2, G2, F2), 29 (E2, D2, C2, B1), 30 (A1, G1, F1, E1), 31 (D1, C1, B0, A0), 32 (G0, F0, E0, D0). Bass clef: 28 (F2, A1, C2), 29 (D2, F2, A2, C2), 30 (E2, G2, B2, D2), 31 (C2, A1, F1, D1), 32 (E1, C1, A1, F1).



35

Measures 35-39. Treble clef: 35 (A4, G4, F4, E4), 36 (D4, C4, B2, A2), 37 (G2, F2, E2, D2), 38 (C2, B1, A1, G1), 39 (F1, E1, D1, C1). Bass clef: 35 (F2, A1, C2), 36 (D2, F2, A2, C2), 37 (E2, G2, B2, D2), 38 (C2, A1, F1, D1), 39 (E1, C1, A1, F1).



40

Measures 40-45. Treble clef: 40 (A4, G4, F4, E4), 41 (D4, C4, B2, A2), 42 (G2, F2, E2, D2), 43 (C2, B1, A1, G1), 44 (F1, E1, D1, C1), 45 (G0, F0, E0, D0). Bass clef: 40 (F2, A1, C2), 41 (D2, F2, A2, C2), 42 (E2, G2, B2, D2), 43 (C2, A1, F1, D1), 44 (E1, C1, A1, F1), 45 (F1, D1, B0, A0).



46

Measures 46-50. Treble clef: 46 (A4, G4, F4, E4), 47 (D4, C4, B2, A2), 48 (G2, F2, E2, D2), 49 (C2, B1, A1, G1), 50 (F1, E1, D1, C1). Bass clef: 46 (F2, A1, C2), 47 (D2, F2, A2, C2), 48 (E2, G2, B2, D2), 49 (C2, A1, F1, D1), 50 (E1, C1, A1, F1).

52



56



60



64



69

* Ms.: quatre corxeres.

** Ms.: així en l'original.

73

Measures 73-76: Treble staff contains eighth-note patterns; bass staff contains eighth-note patterns with a sharp sign in measure 74.



77 [f. 223v.]

Measures 77-80: Treble staff contains eighth-note patterns; bass staff contains eighth-note patterns with various accidentals.



81

Measures 81-84: Treble staff contains eighth-note patterns; bass staff contains eighth-note patterns. Measure 83 is marked *pian*. Measure 84 ends with a double bar line and a repeat sign.



86

Measures 86-89: Treble staff contains eighth-note patterns; bass staff contains eighth-note patterns. Measure 88 has a flat sign.



90

Measures 90-93: Treble staff contains eighth-note patterns; bass staff contains eighth-note patterns.



115

Double bar line



120

Double bar line



124

Double bar line



129

Double bar line



133

pia

Double bar line

EL SISTEMA MODAL/TONAL DE LA MÚSICA VOCAL HISPÀNICA EN TEMPS DE CABANILLES

JOSEP ANTONI ALBEROLA VERDÚ

RESUM

El present article descriu el sistema modal/tonal emprat al segle XVII pels compositors hispànics. La seua correcta comprensió explica aquella sensació, com afirmava Josep Climent, d'un «fluctuar indecís entre les dues formes». Aquesta percepció ve donada per l'expectativa d'escoltar una composició basada en el sistema modal renaixentista o en el sistema tonal vuitcentista, i no en un sistema diferenciat i amb característiques pròpies, que és el que intentem descriure en el present treball.

PARAULES CLAU: modalitat, tonalitat, teoria.

THE MODAL/TONAL SYSTEM OF HISPANIC VOCAL MUSIC AT THE TIME OF CABANILLES

ABSTRACT

This article describes the modal/tonal system employed in the 17th century by Hispanic composers. True insight results in the sensation, as stated by Josep Climent, of an “indecisive flowing between the two forms”. This perception was produced by the expectation of hearing a composition based either on the Renaissance modal system or on the 19th century tonal system and not a differentiated system with its own features, which is what we attempt to describe in this work.

KEYWORDS: modality, tonality, theory.

[...] el [siglo] XVII participa de ambas formas: modalidad y tonalidad, y ahí reside, primordialmente, a mi entender, la individualidad de la música barroca. Un sabor agri dulce difícilmente alcanzable en cualquier otra época y por cualquier compositor en otro momento [...] ese fluctuar indeciso entre las dos formas de desarrollo melódico-armónico no se encuentra mas que en el barroco del siglo XVII.¹

1. Cfr. José CLIMENT BARBER, *Villancico barroco valenciano*, València, Consell Valencià de Cultura, 1997, p. 13.

Amb aquestes paraules, Josep Climent Barber repetia novament un dels tòpics més recurrents en la historiografia espanyola sobre la teoria musical barroca, i més concretament sobre la música hispànica del sis-cents.

El musicòleg valencià no és l'únic a fer aquest tipus d'afirmacions. Benito V. Rivera, en un article on analitza la teoria siscentista sobre la generació d'acords triades i les seues inversions, afirma que per als oients educats exclusivament en l'harmonia tonal, la música del segle XVII sona igualment familiar com estranya.²

En les darreres dècades, la musicologia internacional, especialment l'anglosaxona,³ ha dedicat diverses publicacions a aquesta qüestió, que majoritàriament s'accepta com a capital per a una correcta comprensió de la música barroca, especialment la de la primera part del segle.

Per poder entendre el sistema modal/tonal, la teoria musical havia de fer una descripció basada en l'anàlisi, a causa de les mancances palmàries dels teòrics siscentistes sobre aquest tema; però, tanmateix, sense desmarcar-se d'aquests. Els estudiosos de la música barroca hem de ser conscients d'allò que afirmà Tatarkiewicz sobre els escrits dels literats i dels artistes barrocs. Segons l'esteta, aquests produïren una abundant literatura sobre el seu art, però aquests escrits eren molt menys originals i nous que allò que es pintava o s'esculpia,⁴ i nosaltres afegim, i d'allò que es componia. Mentre la pràctica se'ns presenta flexible, la teòrica roman conservadora i dogmàtica. Llavors, no ens ha de sorprendre la manca d'informació fidedigna del quefer dels compositors en els tractats. Aquests explícitament sols donen notícia del cànon acceptat, és a dir, de les regles del contrapunt.

2. Cfr. Benito V. RIVERA, «The Seventeenth-Century theory of triadic generation and invertibility and its application in contemporaneous rules of composition», *Music Theory Spectrum*, núm. VI (1984), p. 63.

3. Benito V. Rivera realitzà un article dedicat a la historiografia sobre l'anàlisi i la història de la teoria, on s'inclou un llistat sobre la bibliografia existent fins al 1989, on apareixen bona part de les publicacions que fins aleshores s'havien realitzat sobre aquest tema (cfr. Benito V. RIVERA, «Studies in analysis and history of theory: the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Music Theory Spectrum*, núm. XI (1) (1989), p. 24-28). Per a les nostres recerques hem emprat articles no inclosos en text citat, inclosos aquells que han vist la llum amb posterioritat: Cristle Collins JUDD (ed.), *Tonal structures in early music*, Nova York, Garland Publishing, 1998; Bruce BELLINGHAM, «Harmonic excursions in the English early 17th-century four-part fantasias of Alfonso Ferrabosco the Younger», comunicació llegida a la International Conference in Musicology celebrada a Cracòvia entre el 18 i el 21 de setembre del 2003; Walter ATCHERSON, «Key and mode in Seventeenth-Century music theory books», *Journal of Music Theory*, núm. XVII (2) (1973), p. 204-232; Norman DOUGLAS ANDERSON, *Aspects of early Major-Minor tonality*, Ohio, Ohio State University, 1992; Zofia DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA, «The role of the *durus* and *mollis* expressive categories in the madrigals of Luca Marenzio», comunicació llegida a la International Conference in Musicology celebrada a Cracòvia entre el 18 i el 21 de setembre del 2003; Eva LINFIELD, «Modal and tonal aspects in two compositions by Heinrich Schütz», *Journal of The Royal Musical Association*, núm. 117 (1) (1992), p. 86-122. Finalment, un dels treballs que més ha influït en les nostres anàlisis i recerques: Eric CHAFE, *Monteverdi's tonal language*, Nova York, Schirmer Books, 1992. Obviem altres publicacions sobre aquest tema, algunes, senzillament, perquè no són realment interessants i d'altres per no haver pogut ser consultades.

4. Cfr. W. TATARKIEWICZ, *Historia de la estética*, vol. III: *La estética moderna*, Madrid, Akal, 1987-1991, col·l. «Arte y Estética», 15-17, p. 415-416.

Lorenzo Bianconi és contundent quan afirma que la teoria de la música del segle XVII es redueix a la teoria del contrapunt vocal; segons aquest autor, la continuïtat amb el segle anterior és total.⁵

Allò que vagament s'ataïlla en els teòrics, i que és ben present en les composicions, calia descriure-ho, i, així, fixar unes eines d'anàlisi vàlides per a la descripció de les tipologies modals/tonals. Mitjançant aquestes investigacions, s'incorporà a les descripcions modals establertes pels teòrics barrocs —amb una càrrega d'herència de la teoria renaixentista bastant forta, especialment de Zarlino i Glareanus— l'espectre prototonal immers en la pràctica musical. Així, per exemple, Norman Douglas inclou dues taules on es mostren les correspondències entre modes i tonalitats. Aquestes taules s'han deduït a partir de les descripcions modals que apareixen a *L'organo suonario* (1605) d'Adriano Banchieri i al *Traité de la composition de musique* (1667) de Guillaume Gabriel Nivers.⁶ Eric Chafe fa el mateix però basant-se en la *Musurgia* de Kircher.⁷

Alguns investigadors —especialment des de la publicació, el 1952, del llibre de Felix Salzer *Structural hearing: Tonal coherence in Music*— donen suport a la hipòtesi que les estructures tonals ja estaven presents en el sistema modal des de l'adveniment de la música polifònica medieval. Una de les aportacions més recents que dona suport a aquesta teoria és la de Cristle Collins Judd. Aquells que donen suport a aquestes teories afirmen que en la *base subjacent*⁸ de les composicions medievals i renaixentistes apareixen, com diu el mateix Salzer, «los mismos principios básicos de dirección, continuidad y coherencia que la comprendida entre el período barroco y el siglo XX»,⁹ independentment de l'ús de la modalitat, la tonalitat, l'harmonia o el contrapunt. Però a pesar d'estar definida aquesta estructura tonal en la *base subjacent*, el problema rau en la descripció de la *base generatriu de la superfície*, i, sobretot, en la *base generatriu mitjana*.

En les publicacions citades s'usen les terminologies *modal* i *tonal* per a descriure aquell «fluctuar»,¹⁰ com deia Climent, des de la modalitat a la tonalitat; les terminologies se superposen i es barregen, talment com la mateixa pràctica musi-

5. Cfr. Lorenzo BIANCONI, *El siglo XVII*, trad. de Daniel Zimbaldo, vol. v, Madrid, Turner, 1986, col·l. «Historia de la Música», p. 57. Altres autors també van a parar a la mateixa conclusió. Com a exemple, vegeu el comentari següent de Gregory Barnett: «nothing discussed so far of the late seventeenth-century modal theory alters what the theorist had already codified by the end of the Renaissance» (cfr. Gregory BARNETT, «Modal theory, church keys, and the sonata at the end of the Seventeenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, núm. 51 (2) (estiu 1998), p. 252).

6. Cfr. Norman DOUGLAS ANDERSON, *Aspects of early Major-Minor tonality*, Ohio, Ohio State University, 1992.

7. Cfr. Eric CHAFE, *Monteverdi's tonal language*, Nova York, Schirmer Books, 1992, p. 43.

8. En les nostres anàlisis emprarem la terminologia schenqueriana, que diferencia entre *base generatriu de la superfície*, *base generatriu mitjana* i *base subjacent*.

9. Cfr. Felix SALZER, *Audición estructural: Coherencia tonal en la música*, trad. de Pedro Purroy Chicot, Barcelona, Labor, 1995, p. 290.

10. Els textos anglesos esmentats anteriorment coincideixen en l'ús del mot *overlap* ('superposar'), semànticament bastant més acurat que «fluctuar» per a la descripció que ens ocupa.

cal.¹¹ L'adopció d'una sèrie de termes específics de cada sistema per a la descripció és necessària, malgrat la possible confusió; es parla, per exemple, d'un mode que es basa en una escala tonal i que permet moure's en una sèrie de tonalitats concretes, emmarcades aquestes dins d'un *cantus*.¹² Com assevera Cristle Collins Judd, «the lack of convincing vocabulary and appropriate theoretical constructs with which to discuss “tonal coherence” in this music is a major hurdle for the analysis».¹³

L'adjudicació d'una escala tonal a un mode determinat és un dels aspectes desenvolupats pels investigadors;¹⁴ possiblement el més fàcil de detectar. Però el mèrit d'aquests s'arrela en el fet d'haver emmenat llurs investigacions a localitzar els trets modals i els tonals del sistema, i com s'imbriquen aquests mitjançant l'ús d'escala tonals. Llurs conclusions permeten un tipus d'anàlisi que ens acostava a un coneixement pregon de processos harmònics, els quals són d'una percepció limitada amb una visió estrictament modal o tonal. Valguen com a exemple les anàlisis d'Eric Chafe sobre els madrigals i les òperes de Monteverdi, o l'anàlisi d'una fantasia de Fernando Ferrabosco de Bruce Bellingham.¹⁵ Altres autors han aprofundit en l'origen i el desenvolupament de la generació i invertibilitat dels acords tríades, així com en la manera d'enllaçar-los, un altre dels factors essencials per a l'establiment del sistema tonal.¹⁶

11. Com apunta Beverly Stein, l'adopció d'una terminologia acurada és essencial per a descriure la pràctica musical. Per a la música del segle XVII, ens trobem amb la dificultat que els termes utilitzats en els tractats, els quals són heretats del segle anterior, ara amplien el seu significat, conservant els anteriors. Aquest fet amaga informació per captar l'evolució del sistema (cfr. Beverly STEIN, «Carissimi's tonal system and the function of transposition in the expansion of tonality», *Journal of Musicology*, vol. XIX (2) (2002), p. 266-267). Com bé apuntava l'historiador Marc Bloch, reproduir o calcar la terminologia del passat, encara que puga parèixer un procediment segur, té les seues dificultats i perills (cfr. Marc BLOCH, *Apologíia para la historia o el oficio de historiador*, ed. a cura d'Étienne Bloch, reimpr., Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 153). Conscients d'aquest fet, sovint barregem els termes de l'època amb d'altres d'actuals per aconseguir una millor precisió en les nostres anàlisis.

12. Robert W. Wienpahl proposà, sense gran acceptació, l'adopció del mot *monal*, una mixtura de modal i tonal. Amb aquest nou terme cercava crear una terminologia específica per al sistema que ací anomenem *modal/tonal* (cfr. Robert W. WIENPAHL, «Modality, monality and tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: I», *Music & Letters*, núm. LII (4) (1971), p. 407-417; Robert W. WIENPAHL, «Modality, monality and tonality in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: II», *Music & Letters*, núm. LIII (1) (1972), p. 59-73).

13. Cfr. Cristle Collins JUDD, «Josquin des Prez: Salve Regina (à 5)», a Mark EVERIST (ed.), *Music before 1600*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 114.

14. Cal tenir en compte, també, els diferents transports possibles per a cada mode.

15. Cfr. Eric CHAFE, *Monteverdi's tonal language*, Nova York, Schirmer Books, 1992; Bruce BELLINGHAM, «Harmonic excursions in the English early 17th-century four-part fantasias of Alfonso Ferrabosco the Younger», comunicació llegida a la International Conference in Musicology celebrada a Cracòvia entre el 18 i el 21 de setembre del 2003.

16. Cfr. Benito V. RIVERA, «Harmonic theory in musical treatises of the late Fifteenth and early Sixteenth Centuries», *Music Theory Spectrum*, núm. I (1979), p. 80-95; Benito V. RIVERA, «The Seventeenth-Century theory of triadic generation and invertibility and its application in contemporaneous rules of composition», *Music Theory Spectrum*, núm. VI (1984), p. 63-78; Joel LESTER, «Root-

Tres han sigut les publicacions que han marcat la pauta en les recerques posteriors a la seua publicació. L'extens i magnífic article de Harold S. Powers «Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony» suposà una fita en les investigacions sobre l'evolució del sistema modal.¹⁷ L'article de Powers, més el llibre de Carl Dahlhaus sobre l'origen de l'harmonia tonal¹⁸ i el de Bernhard Meier sobre els modes en la polifonia renaixentista,¹⁹ són els textos que més han influït i influeixen les investigacions actuals sobre el tema.

Els fonaments teòrics del sistema modal/tonal emprat pels compositors hispànics queden encara per descriure pregonament des d'aquest punt de vista. Pot coincidir plenament, o no, amb el sistema emprat en altres contrades. Com ha demostrat Bruce Bellingham amb la música anglesa de finals del segle XVI principis del XVII,²⁰ certes peculiaritats que poden aparèixer calen ser descrites per a una major comprensió de les composicions. En el present article ens limitem a estudiar els canvis en les escales modals en la música vocal hispànica. Analitzarem la reducció dels dotze modes renaixentistes als huit modes barrocs proposats explícitament pels teòrics, i la reducció a tres escales que implícitament es constata en aquests.

DE DOTZE A HUIT MODES

Un dels trets característics del sistema modal/tonal és, és clar, el manteniment de bona part del sistema modal-hexacordal. Bona part dels trets propis del sistema modal es mantenen vigents al llarg de la centúria; aquests, de mica en mica, evolucionen i desapareixen en favor de procediments propis de la tonalitat. Per al nostre propòsit, hem tingut en compte les encertades paraules de Carl Dahlhaus sobre la modalitat. Aquest afirma que és un concepte històric que es resisteix a ser definit com un cúmul de característiques fixes.²¹

position and inverted triads in theory around 1600», *Journal of the American Musicological Society*, núm. 27 (1) (1974), p. 110-119.

17. Cfr. Harold S. POWERS, «Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony», *Journal of the American Musicological Society*, núm. 34 (3) (1981), p. 428-470.

18. Cfr. Carl DAHLHAUS, *Studies on the origin of the harmonic tonality*, trad. de Robert O. Gjerdingen, Princeton, Princeton University Press, 1990.

19. Cfr. Bernhard MEIER, *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie, nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, Scheltema & Holkema, 1974.

20. Cfr. Bruce BELLINGHAM, «Harmonic excursions in the English early 17th-century four-part fantasias of Alfonso Ferrabosco the Younger», comunicació llegida a la International Conference in Musicology celebrada a Cracòvia entre el 18 i el 21 de setembre del 2003. Aquest autor afirma, pel que fa a la solmització, que a Anglaterra reduïren les sis síl·labes a quatre, i que aquest sistema fou el vigent durant tot el segle XVII. Entre altres conclusions, assevera —basant-se en les publicacions de Rebecca Herrison, i citant-la textualment— que el tractat *A new way of making fowre parts in counterpoint* de Thomas Campion fou el primer a descriure clarament el sistema tonal, amb llurs modes major-menor.

21. Cfr. Carl DAHLHAUS, *Studies on the origin of the harmonic tonality*, trad. de Robert O. Gjerdingen, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 192.

El sistema es basa en un ordre d'interrelacions entre els hexacords de G (*durum*), C (*naturale*) i F (*molle*), els quals formen el que es coneix com a *gamut*,²² conformat, aquest, mitjançant el sistema diatònic més el B $\flat$.²³ A més, pot aparèixer una versió transportada del *gamut*, el qual inclou un bemoll a l'armadura i es basa en la interrelació dels hexacords de C, F i B $\flat$,²⁴ amb l'aparició del E $\flat$.

A partir del sistema guidonià es formen els dotze modes descrits per Glareanus i Zarlino. Aquests modes tenen els seus equivalents amb la propietat per bemoll.

Com hem dit, aquestes escales podien també estar basades en la «propietat» per bemoll, essent, per tant, transportades. Aquestes s'emmarquen en el *cantus mollis*, és a dir, amb el bemoll de l'hexacord de F a l'armadura.²⁵

Cal tenir present, per a la correcta comprensió del sistema modal-hexacordal, la regla de no passar directament des de l'hexacord *durus* al *mollis* i viceversa.²⁶

Els modes no sempre apareixen en llur tessitura pròpia, alguns d'ells s'usen transportats, és a dir, no en els hexacords originaris del mode. Llavors, és necessari ampliar el ventall d'hexacords mitjançant el transport d'aquests a una quarta ascendent o a una quinta descendent seguint el cercle de quintes, fins a abraçar totes les alteracions admeses en el gènere diatònic-cromàtic. Les escales que inclouen alguna alteració es consideren irregulars. La irregularitat rau, segons Tomàs Vicent Tosca (1651-1723), en l'ús del «género diatónico-cromático»,²⁷ tal i com ho anomena l'erudit valencià. Aquest gènere mixt és ni més ni menys que la barreja d'ambdós: el diatònic més algunes de les divisions del gènere cromàtic,²⁸ les quals fan possible incloure les alteracions de E $\flat$, B $\flat$, F $\sharp$, C $\sharp$ i G $\sharp$, que formen semitons menors sobre E, B, F, C i G.

Tosca explica com aplicar el gènere mixt, així com també el diatònic-cromàtic-enharmònic, el qual inclou totes les alteracions: semitons majors (gènere diatònic), menors (gènere cromàtic) i diesis (gènere enharmònic). Però la dificultat de dominar un instrument amb aquestes divisions féu fracassar els intents d'ús

22. En els tractats espanyols barrocs s'anomena cantar *por natura*.

23. No reproduïm les famoses taules amb el *gamut* (cfr. Miguel BERNAL RIPOLL, *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanillas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, p. 126; Cristle Collins JUDD, «Josquin des Prez: Salve Regina (à 5)», a Mark EVERIST (ed.), *Music before 1600*, Oxford, Blackwell, 1992, p. 114).

24. Aquest transport del *gamut* els teòrics espanyols l'anomenen cantar *por bemol*.

25. L'exemple de Nicola Vicentino sobre les escales *per b.molle* il·lustra el que acabem d'assenyalar (cfr. Nicola VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma, Antonio Barre, 1555, f. 46v).

26. De *Bquadro* i de *Bmol*, segons Tosca (cfr. Tomàs Vicent TOSCA, *Compendio matemático*, tom II: *Tratado VI de la música especulativa, y práctica*, València, Antoni Bordazar, 1754, p. 390).

27. Cfr. Tomàs Vicent TOSCA, *Compendio matemático: Tratado VI de la música especulativa, y práctica*, València, Antoni Bordazar, 1754, p. 397.

28. *Cuerdas* anomena Tosca (cfr. Tomàs Vicent TOSCA, *Compendio matemático: Tratado VI de la música especulativa, y práctica*, València, Antoni Bordazar, 1754, p. 396).

d'aquest gènere.²⁹ Per la seua banda, els hexacords transportats, inclòs el de F, Andrés Lorente els anomena *accidentales*.³⁰ El transport, en la major part dels casos, inclou canvi de *cantus*.³¹

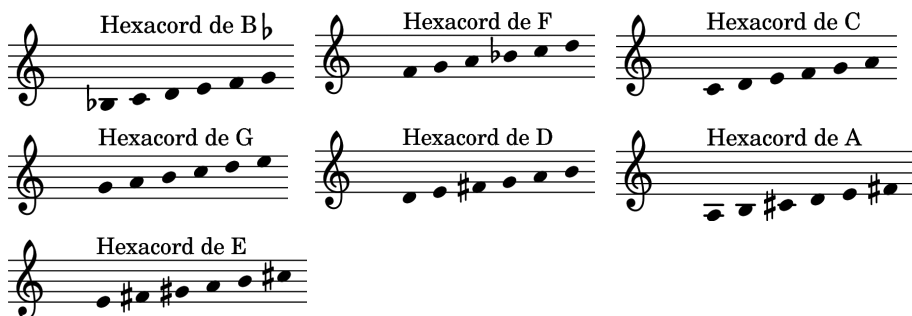


FIGURA 1. Relació d'hexacords utilitzats en el sistema modal-hexacordal.

Amb la sèrie completa d'hexacords del gènere mixt diatònic-cromàtic, es possibiliten nous transports del gamut tot seguint el cercle de quintes. L'ampliació de les propietats no s'esmenta en els tractats, encara que apareix implícitament en les composicions. La formació d'aquestes noves propietats irregulars, òbviament, es fonamenta en la interrelació de tres hexacords, com en les anteriors; de manera que es permet mantenir el sistema establert per Guido, però ampliant el ventall d'alteracions. Els transports agrupen els hexacords de la manera següent: C-G-D, G-D-A i D-A-E. Aquesta ampliació és un pas necessari per a l'adopció del sistema tonal, malgrat el manteniment del sistema de *cantus* amb l'acceptació de només una alteració descendent a l'armadura.

29. Cfr. Tomàs Vicent TOSCA, *Compendio matemático: Tratado VI de la música especulativa, y práctica*, València, Antoni Bordazar, 1754, p. 399.

30. Cfr. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalá d'Henares, Nicolás de Xameres, 1672, p. 561.

31. Estem fent referència a la pràctica de la música vocal i a tractats teòrics d'autors d'origen eclesial. Però és aquesta l'única teoria i l'única pràctica existents al sis-cents? Si observem els tractats de guitarra, sobretot el de Joan Carles Amat, la resposta sembla positiva. Amat, sense un raonament teòric profund, per no ser aquest l'objectiu del seu tractat, adopta plenament el gènere cromàtic i el sistema temperat. La publicació del tractat és de 1626! La manca de tractats purament teòrics on s'estudie aquesta pràctica de manera explícita i pregona amaga un quefer molt més modern, en el sentit huitcentista, del sistema. La qüestió que se'ns planteja és: allò que exposa Amat significa una ampliació de l'ús de les alteracions dins de cada mode, o la capacitat de transportar aquests, però respectant el nombre d'alteracions admeses? En un principi, i sense un estudi ampli sobre el tema, la resposta sembla ser afirmativa (cfr. Joan Carles AMAT, *Guitarra española y vándola*, Lleida, Vídua d'Anglada i Andreu Llorens, 1626). Per a Gaspar Sanz, les alteracions augmentarien només fins al D# i el A b; llavors, podem situar Sanz en una posició teòrica més conservadora que Amat, tot i que coneixia el tractat del galenista (cfr. Gaspar SANZ, *Instrucción de musica sobre la guitarra española*, Saragossa, Herederos de Diego Dormer, 1674).

Amb aquest ventall d'hexacords i transports del gamut, els compositors barrocs hispànics de música sacra empraren un marc modal que diferia més aviat poc del dels autors renaixentistes. Els compositors sacres valencians del segle XVII seguien aquesta teoria modal, com ens ho donen a entendre el tractat de Tomàs Vicent Tosca³² i el posterior de Pere Rabassa.³³ Rabassa, abans de tractar en la seua *Guia para los principiantes* (1767) el sistema modal vigent en el seu temps, descriu els dotze modes utilitzats, segons ell, «por los antiguos».³⁴ El compositor i teòric català posa com a exemple d'autor antic Cerone. Amb aquesta qualificació, en la nostra opinió, Rabassa fa referència als compositors hispànics del segle XVII, a aquells que seguien, en part, el sistema descrit en el *Melopeo*. Tomàs Vicent Tosca, en el seu tractat de música editat el 1710, s'aferra a la teoria modal descrita per Cerone, amb la qual cosa podem afirmar que, almenys des del punt de vista dels teòrics, es palesa una certa continuïtat al llarg de tot el segle en l'ús dels dotze modes. Tanmateix, teòrics de la segona meitat de la centúria, com, per exemple, el castellà Andrés Lorente,³⁵ redueixen el nombre de modes a huit; alguns compositors —entre aquests, Isidre Escorihuela i Macià Veana—³⁶ també opten per aquesta reducció. A la llum d'aquests textos, ens és impossible presentar la qüestió de manera monolítica. L'estat de l'evolució del sistema, més les opcions personals de cada compositor,³⁷ feren superposar en un mateix espai i temps ambdues teories. En la primera part del segle XVIII, la més antiga de les dues deixà gradualment d'utilitzar-se, passant a ser una característica de la música dels «antics».

32. Cfr. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalá d'Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 460-463.

33. Cfr. Pere RABASSA, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, ed. a cura de Francesc Bonastre Beltrán, José Climent Barber i Antonio Martín Moreno, Barcelona, Institut de Documentació i Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 1990. Per a més informació sobre Pere Rabassa, vegeu Rosa ISUSI FAGOAGA, *La música en la catedral de Sevilla en el siglo XVIII: La obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2002. No és Rabassa l'únic de relacionar el sistema de dotze modes amb els compositors «antics» en referència als de la generació anterior; el també català Francesc Valls, en el seu *Mapa armónico práctico*, realitza comentaris semblants (cfr. Francesc VALLS, *Mapa armónico práctico*, ed. a cura de Josep Pavia i Simó, Barcelona, CSIC, 2002).

34. Cfr. Pere RABASSA, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, ed. a cura de Francesc Bonastre Beltrán, José Climent Barber i Antonio Martín Moreno, Barcelona, Institut de Documentació i Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 1990, p. 449.

35. Cfr. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalá d'Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 561-566.

36. Cfr. Pere RABASSA, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, ed. a cura de Francesc Bonastre Beltrán, José Climent Barber i Antonio Martín Moreno, Barcelona, Institut de Documentació i Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 1990, p. 450.

37. Els forts enfrontaments entre conservadors i «moderns» de finals del segle XVII i principis del segle XVIII són, de sobra, coneguts, sobretot la famosa polèmica sobre la *Missa Scala Aretina* de Valls.

La música religiosa hispànica del segle XVII,³⁸ i la valenciana en particular, continuà amb l'ús del *cantus durus* i del *cantus mollis*, sense que aquests designaren cap tipus de vinculació amb processos tonals, i menys encara lligams amb una tonalitat determinada. El *cantus*, en un principi, designà el gamut. El *cantus durus* emmarcà el gamut natural, mentre que el *cantus mollis* ho féu amb el gamut per bemoll. Ben a finals del segle, i sobretot a principis del segle XVIII, les composicions inclouran en l'armadura les alteracions emprades en els transports del gamut, i desapareixerà a poc a poc el sistema de *cantus*, i s'ampliarà el nombre d'alteracions admeses en l'armadura. Primer s'incorporà el F#, després un segon bemoll, i així successivament. Tanmateix, l'ampliació dels transports del gamut no està necessàriament lligada a l'augment d'alteracions en l'armadura.³⁹

La taula següent mostra els dotze modes amb llurs finals, *cantus*, hexacords i l'escala utilitzada en les composicions dels compositors barrocs valencians.

38. Fem referència a la música vocal.

39. Bermudo i Cerone, però, ja admetien l'ampliació de l'armadura fins a tres alteracions ascendents i dues de descendents, per així realitzar una sèrie de transports dels modes, essent possible, per exemple, un primer mode amb E com a final, amb tres alteracions ascendents. Llavors, hi ha una ampliació de l'espectre d'alteracions ascendents pròpies en variar els hexacords. Però, segons l'autor italià, aquests transports dels modes només són emprats pels organistes per poder acomodar-se a la tessitura de les veus. Però els cantors no els usen per la dificultat en què es veuen de cantar res fora de les escales «ordinàries». Tanmateix, poques pàgines més avant, Cerone és contundent en limitar les alteracions accidentals i, per tant, allò que prèviament havia advertit: «solamente ay dos bemoles y tres sostenidos negros; porque aunque parece que ay más, no los ay, porquanto todos los otros son octavas o quizenas destos sobredichos dos bemoles y tres sostenidos». Queda clar que pot haver-hi tres alteracions ascendents en el *cantus* sense sobrepassar el nombre d'alteracions admeses, però aquestes alteracions impliquen, per exemple, per al primer mode amb final en el E l'ús de D# per a la clàusula final o el A# per a la clàusula intermèdia. Llavors, així i com ocorre amb Amat —però amb menys gosadia en no plantejar el cercle complet de quintes i amb fragments contradictoris—, per a Cerone l'ampliació de les alteracions no és un ampliació del sistema modal, sinó la possibilitat de transportar les escales modals romanent invariable el nombre d'alteracions admeses en cada mode, essent aquestes diferents en cada transport, fet que implica l'ampliació de l'espectre d'alteracions (cfr. Pietro CERONE, *Melopeo Maestro: Tratado de musica teorica y practica*, Nàpols, Iuan Bautista y Lucrecio Nucci, 1613, p. 922-928). Si Cerone és el tractat de referència per als tractadistes eclesiàstics del Barroc hispànic, per què no s'aprofundeix en aquests aspectes, com sí ocorre amb Amat? La transposició dels modes a una final diferent no era quelcom original de Cerone. Bermudo, per exemple, ja exposà àmpliament aquesta capacitat de moure els modes a una altra final, sense que es modificaren les característiques del mode (cfr. Paloma OTAOLA GONZÁLEZ, *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo: Del libro primero (1549) a la Declaración de instrumentos musicales (1555)*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 233, 225-227).

TAULA 1
Modes amb llurs finals, claus, cantus i hexacords

Mode	Final	Claus altes	Cantus	Hexacords	Escala transportada			
					Final	Claus altes	Cantus	Hexacords
I dòric	D	No	<i>durus</i>	C-G	G	Sí	<i>mollis</i>	F-C
II hipodòric					G	No	<i>mollis</i>	F-C
III frigi					A	Sí	<i>durus</i>	G-C
IV hipofrigi	E	No	<i>durus</i>	C-G	A	Sí	<i>mollis</i>	F-C
V lidi					B $\flat$	No	<i>mollis</i>	C-F
VI hipolidi	F	No	<i>mollis</i>	F-C				
VII mixolidi	G	Sí	<i>durus</i>	G-C	C	Sí	<i>durus</i>	F-C
VIII hipomixolidi					C	Sí	<i>mollis</i>	F-C
IX eòlic	A	Sí	<i>durus</i>	G-C	D	No	<i>mollis</i>	C-F
X hipoeòlic	A	No	<i>durus</i>	G-C				
XI jònic	C	No	<i>durus</i>	C-G	F	Sí	<i>mollis</i>	F-C
XII hipojònic					F	No	<i>mollis</i>	F-C

El transport dels modes provoca que alguns coincidisquen, de tal manera que es poden reduir. Concretament els modes novè, desè, onzè i dotzè són la repetició del primer, segon, cinquè i sisè.⁴⁰ El primer mode i el novè transportat s'emmarquen en *cantus* diferents; de fet, un dels hexacords que forma l'escala varia, però la dualitat que existeix entre el B i B $\flat$ en ambdós, malgrat l'ús de *cantus*

40. Cfr. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalà d'Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 621-622. Però la identificació de diferents escales i la reducció dels modes impliquen, també, reduir les característiques internes de cadascun d'aquests, unificant-se, i per tant caminant cap una simplificació que conduirà a la tonalitat.

diferents, fa que es diferenciï ben poc, i es poden considerar —des del punt de vista de l'escala— iguals. En altres paraules, l'alteració descendent en el B està present *de facto* en ambdós modes, malgrat que en el primer no apareix en l'armadura. En el segon i el desè, malgrat tenir com a primer grau de l'escala notes diferents, l'organització interna dels tons i semitons és idèntica, si apliquem el mateix que hem dit per al primer i novè modes.⁴¹ El mateix ocorre entre el cinquè i l'onzè, i entre el sisè i el dotzè.

Tanmateix, la reducció a huit modes no sols es limita a suprimir els quatre darrers modes; alguns d'ells, malgrat que encara que mantenen forts lligams amb els seus homònims anteriors, presenten certes variacions. Es canvia el primer grau d'algunes de les escales, baldament no de l'organització interna de tons i semitons d'aquestes. En la taula següent, extreta de la teoria modal d'Andrés Lorente, s'aporten diverses informacions: final, *cantus*, hexacords i claus, amb què podem comparar cadascun dels huit modes amb els de la taula anterior. En alguns dels modes —concretament en el tercer, sisè, setè i huitè—, Lorente no inclou el transport.

TAULA 2
Reducció a huit modes segons Andrés Lorente

Mode	Final	Claus altes	Cantus	Hexacords	Escala transportada			
					Final	Claus altes	Cantus	Hexacords
I mode	D	No	<i>durus</i>	C-G	G	Sí	<i>mollis</i>	F-C
II mode	G	No	<i>mollis</i>	F-C	B $\flat$	No	<i>mollis</i>	C-F
III mode	A	Sí	<i>durus</i>	G-C				
IV mode	E	No	<i>durus</i>	C-G	A	Sí	<i>mollis</i>	F-C
V mode	A	Sí	<i>durus</i>	G-C	F	Sí	<i>mollis</i>	F-C
VI mode	F	No	<i>mollis</i>	F-C				
VII mode	A	Sí	<i>durus</i>	G-C				
VIII mode	G	Sí/No	<i>durus</i>	G-C				

Les teories modals de Nassarre⁴² convergeixen amb les de Lorente, sense que hi haja diferències significatives entre el teòric aragonès i el castellà. L'única diferència remarcable rau en l'assignació del «diapasó»⁴³ de l'escala. Nassarre adjudi-

41. Tenint en compte l'ús del E $\flat$ en el segon mode transportat.

42. Cfr. Pablo NASSARRE, *Fragmentos músicos*, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 106-116.

43. S'entén «diapasó» com l'octava en què se circumscriu l'escala del mode.

ca directament l'escala transportada com a pròpia del mode en aquells casos on el transport s'utilitza majoritàriament, com per exemple el primer.⁴⁴

Pere Rabassa —per descomptat, molt més immers en la teoria de la música hispànica huitcentista que en la del segle precedent— fa una descripció dels huit modes que difereix de la de Lorente i Nassarre. Rabassa, en fer la descripció de la reducció als huit modes, ja no intenta descriure allò que feien els compositors de la generació anterior a la d'ell, sinó plasmar les teories modals en què ell mateix basa llurs composicions. Tanmateix, el compositor català adverteix que es poden seguir les dues teories, l'una la més antiga, l'altra la més «vulgar»,⁴⁵ entès el terme *vulgar* com la més emprada en el seu temps. D'acord amb les paraules de Rabassa, la reducció a huit es limita a una qüestió pràctica: la reducció és de més fàcil comprensió i utilització, és a dir, una simplificació.

En la taula següent està representada la reducció a huit modes proposada per Rabassa. No afegint el transport dels modes, el compositor català inclou diversos transports a cadascun d'ells, de manera que el sistema abraça totes les escales del sistema tonal.

TAULA 3
Final, claus, cantus i hexacords de la reducció a huit modes, segons Rabassa

<i>Mode</i>	<i>Final</i>	<i>Claus altes</i>	<i>Cantus</i>	<i>Hexacords</i>
I mode	D	No	<i>durus</i>	C-G
II mode	G	No	<i>mollis</i>	F-B
III mode	A	Sí	<i>durus</i>	G-C
IV mode	E	Sí	<i>durus</i>	C-G
V mode	C	No	<i>durus</i>	C-G
VI mode	F	No	<i>mollis</i>	F-C
VII mode	D	Sí	<i>durus</i>	C-G
VIII mode	G	Sí	<i>durus</i>	G-C

La reducció a huit, com podem observar, no és un retorn a les teories modals prèvies a Glareanus, sinó una superació de les teories d'aquest. Els huit modes són

44. Luis Robledo, en la introducció a la seua edició d'uns *tonos* conservats a l'arxiu del Monte Piedad de Madrid, inclou una taula d'un document pertanyent a aquest arxiu amb la indicació «Apuntaciones regulares de los tonos». En aquest document apareixen les tipologies tonals de cada mode (cfr. Luis ROBLEDÓ ESTAIRE, *Tonos a lo divino y a lo humano en el Madrid barroco*, Madrid, Alpuerto, 2004, col·l. «Patrimonio Musical Español», núm. 13, p. 48-49).

45. Cfr. Pere RABASSA, *Guia para los principiantes que dessean perfeccionarse en la composicion de la mussica*, ed. a cura de Francesc Bonastre Beltrán, José Climent Barber i Antonio Martín Moreno, Barcelona, Institut de Documentació i Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas, 1990, p. 450.

un pas més cap a la tonalitat; el fet de basar la reducció en la transposició ja és bastant significatiu, en denotar que es pot variar d'escala sense canviar de mode. Com acabem de dir, la música espanyola del huit-cents es basarà en aquest sistema, sense que hi haja una adopció plena del sistema tonal, com a mínim terminològicament.

CORRESPONDÈNCIA ENTRE ELS MODES I LES ESCALES TONALS

Fou el polígraf alemany Athanasius Kircher (1602-1680) el primer a presentar els modes amb una sèrie d'alteracions que els diferenciaven de les escales modals repetides per la resta de teòrics. Kircher no desdiu en cap moment l'existència dels dotze modes, però sí les característiques de llurs escales. En la pràctica musical italiana de la primera part del segle XVII, com es comprova en la *mensa tonographica* que apareix a la *Musurgia*⁴⁶ i en taules successives on es reproduïen individualment les escales dels modes, la reducció a dues escales —que no dels modes— és efectiva. El jesuïta alemany pren llur concepció de l'anàlisi de les composicions, i no de la pura teorització modal; d'ací el valor de les seues conclusions.⁴⁷ La descripció dels modes realitzada per Kircher no és una negació del sistema, sinó l'evolució d'aquest, el qual se situa en un estadi previ a l'adopció del sistema tonal, talment com fou desenvolupat per la generació posterior.

Per a Kircher, així com per als seus coetanis, el sistema modal-hexacordal continuava arrelat al quefer dels compositors:⁴⁸ l'organització hexacordal, els processos cadencials i el sentit de modes autèntics i plagals el diferenciaven del posterior sistema tonal, mantenint-se vigent el sistema de dotze modes, o posteriorment llur reducció a huit. Per exemple, el primer mode es forma amb la mateixa escala que el novè mode, però aquests no comparteixen el mateix *cantus*, de manera que l'àmbit harmònic varia de l'un a l'altre; a més, un és un mode autèntic i l'altre, plagal. El novè mode, segons Cerone, utilitza com a clàusula intermèdia F-E-F i com a clàusula de pas B $\flat$ -A-B $\flat$;⁴⁹ aquestes, per contra, són diferents de les del primer mode. La repetició d'una escala de característiques tonals, conseqüentment, no significava la repetició d'un mode. És ací el nus amb el sistema modal siscentista!

Amb el decurs del segle, els modes que compartien escala de mica en mica anaren confonent-se, fins que els teòrics arriben a asseverar llur igualtat, com hem

46. Cfr. Athanasius KIRCHER, *Athanasii Kircheri fuldensis e Soc. Iesu [...] Musurgia universalis, sive Ars magna consoni et dissoni in x libros digesta*, vol. 2, Roma, Ex Typographia Haeredum Francisci Corbelletti, 1650, p. 51. Eric Chafe reproduïx aquesta taula en un epígraf on estudia la concepció modal de Kircher (cfr. Eric CHAFE, *Monteverdi's tonal language*, Nova York, Schirmer Books, 1992, p. 42).

47. Kircher, en aquest sentit, se'ns presenta com una excepció dins els tractadistes barrocs.

48. Els teòrics no discuteixen el sistema, com no podia ser d'altra manera, sinó l'ordenació interna d'aquest i la natura de cadascun dels modes.

49. Cfr. Mariano LAMBEA, «La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (el melope y maestro, 1613)», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, núm. 12 (2) (1996), p. 211-213.

vist anteriorment amb Lorente. El teòric castellà —seguint amb l'exemple del primer i novè modes— afirma que aquests dos modes no es diferencien, que mentre un, el primer, es forma a partir de D com a nota final, l'altre ho fa mitjançant la mediació del primer mode, A,⁵⁰ i, per tant, no hi ha cap diferència entre ambdós. En aquest punt, Lorente cau en un error: l'escala del primer mode no és la mateixa que la del novè, li manca un bemoll a B per a què la distribució de tons i semitons siga la mateixa. Però l'ús sistemàtic d'aquesta alteració en aquest mode —ací és on rau la importància de la descripció de Kircher— féu identificar l'escala del primer mode amb D menor, deixant enrere l'escala dòrica amb el B natural. El teòric castellà, al contrari que el jesuïta alemany, no és suficientment agosarat per a presentar unes modificacions tan significatives en les escales modals, malgrat que les seues paraules donen a entendre el mateix que Kircher. Lorente no s'atreveix a incloure en l'escala el bemoll que, com a alteració «accidental», configurava l'escala.

Beverly Stein afirma que el manteniment del sistema de *cantus*, amb la possibilitat d'una sola alteració descendent a l'armadura, obligà que les alteracions pròpies de les tonalitats foren, menys el B $\flat$ en el *cantus mollis*, apuntades com alteracions accidentals.⁵¹ Exactament el mateix ocorre amb la configuració de les escales dels modes. Els teòrics com Lorente, Nassarre, Tosca o Rabassa es veuen impossibilitats per presentar modes basats en els hexacords de B $\flat$ o D, de manera que les seues especulacions teòriques no representen amb exactitud el seu quefer pràctic. De fet, en el huitè mode, l'acceptació de l'escala natural amb el F $\sharp$ està implícita en les paraules de Lorente. Aplegats a aquest punt, les escales modals podrien reduir-se a tres, les que evolucionaren al mode major i menor del sistema tonal i el quart mode.

A pesar de les limitacions, i basant-se en el que acabem de dir, Lorente àdhuc s'apropa més al concepte de *tonalitat* que el mateix Kircher: Lorente veu exactament la mateixa escala, però transportada a una quinta ascendent, de manera que relaciona diferents escales, seguint el cercle de quintes, amb un mateix mode, indistintament del *cantus*, dels hexacords emprats i mediacions. Per contra, l'autor de la *Musurgia* no relaciona en un mateix mode escales iguals, de manera que manté els dotze modes. Així, per a Lorente, el primer mode abraça les escales de G menor, D menor i A menor.

Amb la resta de modes suprimits, seguint la proposta de Lorente, ocorre el mateix: el desè mode és el mateix cas que l'anterior. L'onzè se suprimeix per ser l'escala de E menor —amb la sempre difícil construcció d'aquesta escala per a l'època— un transport de A menor, de manera que s'admet implícitament la dièsi en el F per a l'escala de E. El darrer mode, el dotzè, forma l'escala de C major, que es relaciona amb la de F major del sisè mode. D'aquesta manera, el sistema descrit en *El por qué de la música* abraça, amb ajut dels transports dels modes,

50. El novè mode, seguint el quadre de Kircher, seria l'escala del mode transportada una quarta justa ascendent; segons Lorente, la final és A, llavors es forma l'escala de A menor.

51. Cfr. Beverly STEIN, «Carissimi's tonal system and the function of transposition in the expansion of tonality», *Journal of Musicology*, vol. XIX (2) (2002), p. 297.

totes les escales tonals possibles a l'època: B $\flat$ major, F major, C major, G menor, G major, D menor, A menor, E menor.

Si organitzem els modes basant-nos en les seues escales tonals i el cercle de quintes, obtenim un diagrama on copsem com el cercle s'adapta al sistema i al seu límit d'alteracions. S'empren sis escales majors i sis de menors, on el canvi d'unes a altres es produeix per a no sobrepassar els límits de les alteracions admeses. Amb altres paraules, si seguim el cercle ascendentment des de l'escala de B $\flat$ major, el canvi a menor esdevé quan es fa necessària l'adopció de l'escala de D major, i posteriorment la de A major, per a formar les escales dels modes, les quals superen àmpliament els límits d'alteracions en formar les tríades dels seus hexacords. Les escales majors surten d'enllaçar ascendentment el cercle de quintes des de l'escala major amb més bemolls, B $\flat$ major fins a G major; per contra, les escales menors es formen enllaçant descendentment des de l'extrem oposat, E menor, fins a G menor, essent les escales formades a partir de G les úniques que trobem en ambdues modalitats, major i menor.

En la figura següent mostrem les escales tonals organitzades seguint el cercle de quintes, especificant per a cada escala el mode i els hexacords utilitzats. En blanc apareixen les escales majors i ennegrides les escales menors. Hem destacat l'escala de E menor amb negreta per la peculiaritat d'aquesta escala. Cal fixar-se que les relatives de cada escala estan situades oposadament.

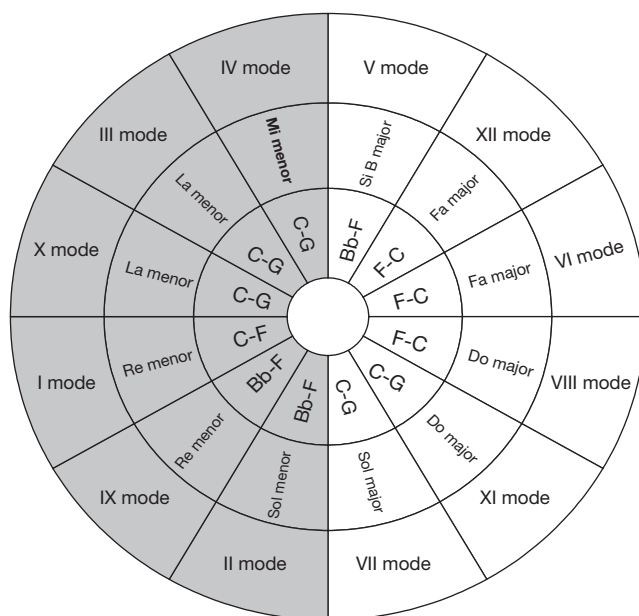


FIGURA 2. Escales tonals utilitzades en el sistema modal-hexacordal organitzades en cercle de quintes.

Com hem assenyalat adés, Lorente, a diferència de Kircher, amaga l'evolució de les escales modals, les quals admeten una sèrie d'alteracions que les redueixen pràcticament a sols dos models. En aquest aspecte, el Lorente teòric dificulta la correcta comprensió del Lorente pràctic, com es pot comprovar en els nombrosos exemples inclosos en *El por qué de la música*. En l'entrada de la *Salve a quatre*,⁵² per exemple, a la veu de tenor, que és qui porta el cant ferm, trobem un bon exemple de com Lorente empra en el primer mode l'escala de D menor, afegint alteracions al tema de la *Salve*, adaptant-lo a l'escala tonal (exemple 4). L'entrada del tenor compta amb una diesi per a C, essent aquest la sensible; per contra, l'entrada del baix manca de diesi per a G, de manera que la imitació de la frase no és exacta. Aquest comportament es deu al fet que en aquest cas el G no és la sensible de l'escala de A menor, sinó que actua com a quart grau de D menor —amb el bemoll en el B formant la tercera menor—, amb un enllaç V-IV-V-I, mentre per al tenor els enllaços eren I-V-I-V. Per tant, Lorente supedita el contrapunt a l'harmonia, sacrificant la imitació exacta per l'elecció dels acords.

La frase entonada pel tiple i l'alt referma l'escala de D menor mitjançant l'entonació descendent des de la mediació/dominant fins a la final/tònica en l'alt, i des de la final/tònica fins a la mediació/dominant en el tiple. Per a la solmització hexacordal, l'entrada del tenor és F-E-F-C (hexacord de A), mentre que per al baix és A-G-A-D (hexacord de C).



FIGURA 3. Andrés Lorente, *Salve Regina*, c. 1-4.

Aquesta configuració harmònica i melòdica no és, ni molt menys, una novetat en la música hispànica del seu temps, però sí que és una constatació de l'arrelament dels canvis en l'escala, i de la contradicció existent en Lorente entre especulació i pràctica. Aniceto Baylón, en una salve per a alt, tenor i grup de violons, realitza una introducció semblant a la de Lorente, però l'autor valencià sí que inclou el G diesi (figura 4). En aquest cas, el G és la sensible de A menor, els enllaços

52. Andrés LORENTE, *El por qué de la música*, Alcalá d'Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 585.

són I-V-I. Ací la solmització és en ambdós casos F-E-F en l'entrada del violó en l'hexacord de A i en la del tenor en el de E.

Alt

Tenor

Violons

B.c.

Sal ve, sal

Sal ve

FIGURA 4. Aniceto Baylón, *Salve Regina*, c. 1-7.

En aquest darrer exemple es refermen ambdues escales, la de D menor i la de A menor, baldament l'exemple de Lorente és més explícit en la configuració de l'escala de D menor. Tanmateix, en la composició de Baylón, en els compassos següents, presenta clarament l'escala melòdica de D menor, com podem observar en la figura 5 i en la reducció que hem realitzat del baix (figura 6):

Alt

Tenor

Violons

B.c.

Sal ve, sal ve re gi na,

Sal ve re - gi na, Sal

FIGURA 5. Aniceto Baylón, *Salve Regina*, c. 6-11.



FIGURA 6. Esquema de l'escala melòdica de D menor de l'exemple anterior.

Si observem la figura 6 i ens fixem en els acords, copsem com per a fer el mateix motiu en l'harmonia, és a dir, enllaçar els acords de D, C, B $\flat$, A i G, Baylón es val de l'enllaç previ a cadascun d'aquests acords de llur acord de «dominant», que, de fet, funciona com a tònica de l'acord anterior, amb l'excepció de l'acord de G menor, que l'empra com a quart grau, subdominant, de D menor. Aquesta excepció ve provocada per les mateixes limitacions del mode i del sistema, incapaç de continuar enllaçant els acords seguint el cercle de quintes, amb el qual apareixeria, en darrer terme, l'acord de G $\flat$ major. De fet, l'últim acord ja no pertany a la sèrie d'enllaços, sinó que s'enllaça després de la cadència/clàusula sobre el primer grau de l'escala del mode.

Amb la resta dels modes —amb l'excepció que hem anat repetint del quart mode— ocorre el mateix, amb molta més claredat i de manera més ferma en els modes que adopten l'escala major. Per als modes menors, el primer mode i el segon són els que amb més dificultat s'apropen a la construcció tonal de l'escala. El novè mode transportat, per exemple, que també es forma amb l'escala de D menor, aconsegueix identificar-se amb molta més facilitat amb l'escala menor que el primer, per descomptat, a causa del *cantus* en què s'emmarca.

La reducció explícita dels dotze modes a huit i l'ús implícit de només dues escales tonals, però mantenint característiques pròpies del sistema modal renaixentista, configuren majorment, al nostre parer, el sistema modal barroc. La correcta comprensió d'aquest explica aquella percepció que Climent definia com «fluctuar indeciso entre las dos formas», la qual ve donada per esperar escoltar una composició basada en el sistema modal renaixentista o en el sistema tonal huitcentista, i no en un sistema diferenciat i amb característiques pròpies.

LA PRIMERA EDICIÓN CONOCIDA DE GOZOS POLIFÓNICOS A LA MANERA DE LAS HOJAS VOLANTES (BARCELONA, 1702)

GLÒRIA BALLÚS I CASÓLIVA*
ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN

RESUMEN

Desde la aparición del cultivo musical de gozos a la Virgen María hacia finales de la edad media (con el paradigmático caso insertado en el *Llibre vermell de Montserrat*), y con el posterior avance tecnológico que supuso la invención de la imprenta, fueron muchos los casos de textos de gozos dedicados a la Virgen o a los santos que se musicalizaron, e incluso que se llegaron a imprimir. No obstante, éstos fueron siempre de carácter monódico, y a menudo reducidos a unos simples compases, que recogían melodías sencillas para ser memorizadas y reproducidas por la devoción popular. El presente caso, verdaderamente excepcional desde múltiples puntos de vista, recoge el primer testimonio impreso de unos gozos polifónicos (aquí dedicados a san Bruno, fundador de la orden de la Cartuja) «a la manera de» las hojas volantes, ya que comparte con éstas su disposición formal y gráfica, aunque no las dimensiones. De manera sobresaliente —por lo infrecuente del caso—, se conoce el nombre de su compositor, Jerónimo de la Torre, así como el lugar de edición, el nombre del impresor y la datación del documento, que por fortuna se conserva, hoy día, en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya.

PALABRAS CLAVE: gozos, polifonía, edición musical, Jerónimo de la Torre, Biblioteca de Catalunya, orden de la Cartuja, Barcelona, Francisco Gazán, siglos XVII-XVIII, hojas volantes.

* El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto del Grup de Recerca Emergent reconocido por la Generalitat de Catalunya (Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca, AGAUR), titulado *Música i patrimoni a la Corona d'Aragó (s. XVI-XIX)* [SGR 2009-2013; n° expediente: 2009 SGR 863; n° referencia AGAUR: AE056228], así como del proyecto de investigación financiado (Plan Nacional de I + D + I) titulado *Orígenes y articulación de la musicología hispánica en Europa. Felipe Pedrell (1841-1922) e Higinio Anglés (1888-1969)* [referencia HAR2008-06058/ARTE]. Por otro lado, una parte de la presente investigación se generó gracias a unos estudios más amplios, que obtuvieron financiación por parte del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, a través de su Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana, con el fin de realizar un proyecto en investigación etnomusicológica (años 2007 y 2008, respectivamente).

LA PRIMERA EDICIÓ CONEGUDA DE GOIGS POLIFÒNICS
A LA MANERA DELS FULLS VOLANDERS (BARCELONA, 1702)

RESUM

Des de l'aparició del cultiu musical de goigs a la Verge Maria cap a finals de l'edat mitjana (amb el paradigmàtic cas inserit en el *Llibre vermell de Montserrat*), i amb el posterior avenç tecnològic que va suposar la invenció de la impremta, foren molts els casos de textos de goigs dedicats a la Verge o als sants que es musicaren i, fins i tot, que s'arribaren a imprimir. No obstant això, aquests foren sempre de caràcter monòdic, i sovint reduïts a uns simples compassos, que recollien melodies senzilles per a ser memoritzades i reproduïdes per la devoció popular. El cas que presentem, veritablement excepcional des de múltiples punts de vista, recull el primer testimoni imprès d'uns goigs polifònics (aquí dedicats a sant Bru, fundador de l'orde de la Cartoixa) «a la manera» dels fulls volanders, ja que comparteix amb aquests la seva disposició formal i gràfica, encara que no les dimensions. De manera destacada —per la infreqüència del cas—, es coneix el nom del seu compositor, Jerónimo de la Torre, així com el lloc d'edició, el nom de l'impressor i la datació del document que, per sort, es conserva, avui, a la barcelonina Biblioteca de Catalunya.

PARAULES CLAU: goigs, polifonia, edició musical, Jerónimo de la Torre, Biblioteca de Catalunya, orde de la Cartoixa, Barcelona, Francisco Gazán, segles XVII-XVIII, fulls volanders.

THE EARLIEST KNOWN PUBLICATION OF POLYPHONIC COUPLETS
("GOZOS") IN THE STYLE OF FLYSHEETS (BARCELONA, 1702)

ABSTRACT

From the very beginning of the musical development of "gozos" (literally joy or glee) or couplets to the Virgin Mary around the 15th century (with the famous case included in the *Llibre vermell de Montserrat*), and with the technological advantages brought by the invention of Gutenberg's printing press, there were many cases of "gozo" texts ("goigs" in Catalan) dedicated to Mary or the saints which were set to music and even printed. Nevertheless, these "gozos" were always monophonic and very often limited to a few bars, using simple tunes that could be learnt by heart and reproduced in popular worship. Since then, these musical "gozos" spread widely and internationally (from the old Aragon kingdom and particularly from Catalonia to France, Italy and Latin America). The present case, truly exceptional in many respects, represents the oldest known printed document of polyphonic "gozos" (here dedicated to Saint Bruno, founder of the Carthusian order), keeping the traditional formal and graphic layout of flysheets (with the exception of its size). This is a particularly remarkable example because the name of the composer, Jerónimo de la Torre, is given (a rarity in general), as well as the place where it was published, the name of the printer and the date of the document, fortunately preserved today at the Biblioteca de Catalunya (Catalonia National Library) in Barcelona.

KEYWORDS: "gozos", polyphony, music publishing, Jerónimo de la Torre, Biblioteca de Catalunya (Catalonia National Library), Carthusian order, Barcelona, Francisco Gazán, 17th and 18th century, flysheets.

Sobre el cultivo de los gozos musicalizados se ha escrito abundantemente a lo largo del tiempo. El presente estudio se centra en un caso concreto, en el que hasta la fecha no había reparado la investigación musicológica (y del que ofrecemos aquí, por vez primera, su transcripción a notación actual y en partitura). Dicho caso se revela como sobresaliente por muchos aspectos, que lo hacen excepcional, desde su propia presentación física documental, hasta su autoría, pasando, no con menor importancia, por la rareza de su musicalización polifónica.

El protagonista de nuestra investigación es un documento impreso (editado en un formato muy infrecuente, por su gran tamaño), cuyo título dice: *Gozos de las virtudes y milagros del seráfico y gran patriarca san Bruno, fundador de la sagrada orden de la Cartuja*.¹

1. Estos gozos reflejan la vida del monje alemán san Bruno (Colonia (Alemania), 1030 - Serra San Bruno (cerca de Catanzaro, Italia), 1101), fundador de la orden religiosa contemplativa de los cartujos. Dotado de grandes cualidades intelectuales y aptitudes para la dirección espiritual, Bruno disfrutó en vida de riquezas y de la amistad de personajes preeminentes, y gozó de enorme estima entre la gente, aunque lo abandonó todo a favor de una vida retirada y de oración. (Parece que decidió alejarse del mundo por un relato que había oído: un buen hombre había hablado tres veces en su propio funeral (!), siendo lanzado al fondo de un río por los asistentes asustados.) Bruno estudió letras —seculares y teológicas—, y fue canónigo en Colonia. Ordenado sacerdote, enseñó teología durante dieciocho años en Reims (Francia), donde fue maestrescuela y catedrático (1057), profesor del futuro papa Urbano II y canciller de aquella diócesis. Censuró la conducta de su arzobispo, lo que le supuso el cese de su cargo. Acudió al sínodo de Autun (1080), donde, precisamente, se destituyó al arzobispo. Entonces le ofrecieron a él la prelatura, pero declinó, retirándose como ermitaño, con seis compañeros, a Sèche-Fontaine, diócesis de Langres. Allí, sintió que aunque tenían reglamentos estrictos, lo que él quería era un silencio total y un alejamiento del mundo, para lo cual decidió irse a un lugar más apartado. Mientras, Hugo, obispo de Grenoble (después, san Hugo), vio en un sueño que siete estrellas le conducían hacia un bosque apartado y que allí construían un faro que lo iluminaba todo. A la mañana siguiente, llegaron Bruno y seis compañeros a pedir al obispo que les dijera un lugar apartado para dedicarse a la oración y a la penitencia; Hugo les llevó hacia el montículo que había visto en su sueño, llamado *Chartreuse* (de donde proviene el nombre de *cartujos*). Allí, en una zona montañosa cerca de Grenoble, Bruno construyó un oratorio rodeado de celdas, fundando así la orden de la Cartuja (la «Grande-Chartreuse», hoy en la localidad de Saint-Pierre-de-Chartreuse, Isère), en 1084. Las actuales construcciones de esta primera fundación datan de 1676, fecha cercana a la época de actividad musical del maestro J. de la Torre, autor de los gozos editados en Barcelona, objeto de estudio. Bruno redactó, para sus monjes, las normas de funcionamiento interno y costumbres más austeras y severas que existieron para una comunidad: silencio perpetuo, levantarse a media noche para rezar durante más de una hora, y nuevamente ir a la iglesia a las cinco y media de la madrugada para rezar en la capilla otra hora, todo en coro, y repitiendo lo mismo, a mediodía, y al atardecer (reuniéndose sólo para los oficios); no comer nunca carne ni beber licores; hacer penitencia; recibir visitas sólo una vez al año; dedicarse varias horas diarias al estudio o a labores manuales (como la copia de libros); vivir incomunicados del mundo; y hacer penitencia por los pecadores para conseguir un alto grado de santidad. Finalmente, Hugo escogió a Bruno como su director espiritual, e iba siempre que podía al convento de la Cartuja para compartir el silencio y la oración, y para pedir consejos al santo fundador. Llamado después a Roma por el papa y el conde Rogerio para ser su consejero, tuvo que marchar, obedeciendo y dejando su vida retirada; fueron con él algunos de sus monjes. Entonces, el conde (que había recibido una amenaza de muerte) le obsequió con una finca donde pudiera dedicarse a la vida contemplativa y fundar un nuevo convento, con los mismos reglamentos de la Cartuja, de manera que, cuatro

Custodiado en la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*, M 581), este pliego impreso (los citados *Gozos de las virtudes y milagros del seráfico y gran patriarca san Bruno...*, véase la figura 1), de medidas extraordinariamente grandes (de 58 cm de alto, es decir, cercanas a un A3 o doble carta) —seguramente para colgarlo en algún lugar muy visible—, se conserva dentro de un estuche de tapas de cartón duro forrado con tela de color granate, doblado en varios pliegues. La calidad del papel, grueso, es muy llamativa, del estilo de una tela para pintar, lo que sugiere su posible destino, a manera de texto expuesto —permanentemente o puntualmente, de donde la razón del estuche, portátil— como si fuera un cuadro o un tapiz.

El pliego impreso se encabeza con un grabado profusamente decorado (una estampa calcográfica), con la figura de san Bruno orante y al fondo una imagen del exterior y alrededores de la cartuja («Cartusia Montis Hilaris»), unos lemas en latín, etc.

El paisaje se refiere, sin duda, a la cartuja de Santa María de Montealegre (1415),² emplazada cerca de la localidad de Tiana, en la comarca barcelonesa del

años después de llegar a Roma, Bruno regresó a la soledad, renunciando al arzobispado de Reggio (en Calabria, donde fundó la cartuja Della Torre, en 1094). Allí vivió en soledad con unos pocos seglares y clérigos, hasta su muerte, dedicándose de vez en cuando a las misiones que le encargaba el papa; y allí murió y fue enterrado, sin poder volver a Grenoble (a la «Grande-Chartreuse»). No dejó ninguna regla, siguiendo sus discípulos la de san Benito, con costumbres propias. En 1515 se encontró su cuerpo incorrupto, y León X concedió el rezo de un oficio propio en su honor, lo que equivalía a una beatificación. En el siglo XVII, Gregorio XV y Clemente X (1674) extendieron la fiesta del fundador de la Cartuja a toda la Iglesia, como la de los santos canonizados. Pero, en realidad, no ha sido canonizado, aunque se autorice su culto a los cartujos (y por dicha razón, es incorrecto hablar de «san» Bruno), ya que ellos rechazan todas las manifestaciones públicas. Precisamente, la primera misión jesuita que se estableció en la península de la Baja California (1683), en América, fue la «Misión de San Bruno». Es también muy popular en Calabria (Italia). El culto en su honor (con fiesta el día 6 de octubre) refleja el doble aspecto, activo y contemplativo, de su vida. Iconográficamente, se le representa con hábito blanco, una estrella sobre el pecho, la mitra a sus pies, la calavera, el crucifijo arborecente y un ramo de olivo. Entre los ciclos pictóricos que narran la vida del santo, sobresalen las representaciones hechas en el siglo XVII por Francisco de Zurbarán, así como el conocido cuadro de Vicente Carducho *Bruno renuncia al arzobispado*.

2. El edificio comenzó a construirse en 1247, en un lugar entonces desértico, para monjas agustinas. Aquel primer monasterio se enriqueció con el legado de tierras que ofrecieron el señor de Campcentelles (Ramón de Sentmenat) y su esposa, en 1286. Pero la comunidad partió hacia Barcelona en 1362, quedando a partir de entonces el recinto en manos de diversos compradores. En 1409 lo adquirió el Hospital de la Santa Creu de Barcelona, que lo vendió a su vez seis años después, pasando a ser su propietario el prior de Vallparadís (necesitado de un edificio más grande). Ese mismo año comenzaron las obras de la nueva cartuja. En 1434 se les agregó una pequeña comunidad de monjes procedentes del monasterio de Sant Pol de Mar. Las obras de la cartuja finalizaron en 1463. A partir de entonces y hasta el siglo XIX (que resultaría bastante aciago para la cartuja), no se producirían obras de relevancia. Con la guerra napoleónica (1808-1814), la comunidad se vio obligada a abandonar el recinto, para regresar más tarde, a pesar de que, de nuevo, entre 1820 y 1824, el malestar general del país obligó a un nuevo abandono. Finalmente, en 1835, la desamortización de Mendizábal condujo a la comunidad a su exclaustración y a la confiscación de sus bienes, con los posteriores saqueo e incendio de las instalaciones monásticas. Mucho tiempo después, en 1867, el procurador de la gran cartuja inició nuevas gestiones con la intención de recomprar Montealegre, las cuales quedaron paralizadas





FIGURA 2. *San Bruno*, por José de Ribera «Lo Spagnoletto» (1591-1652) (1643, Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles).



FIGURA 3. *San Bruno*, por Juan Martínez Montañés (1568-1649) (1634, Museo de Bellas Artes, Sevilla).



FIGURA 4. *San Bruno*, por José de Mora (1642-1724) (sacristía de la cartuja de Granada).



FIGURA 5. *Apoteosis de San Bruno*, por Francisco de Zurbarán (1598-1664) (1637-1639, procedente de la cartuja de Santa María de la Defensa, de Jerez de la Frontera, Museo de Cádiz).



FIGURA 6. *San Bruno*, por Manuel Pereira (1588-1683) (1652, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).



FIGURA 7. *San Bruno y sus seis compañeros se presentan ante san Hugo, obispo de Grenoble*, por Vicente Carducho (1576-1638) (1628, Museo del Prado, Madrid).



FIGURA 8. *Virgen de los cartujos*, por Francisco de Zurbarán (1598-1664) (1630-1635, Museo de Bellas Artes, Sevilla).

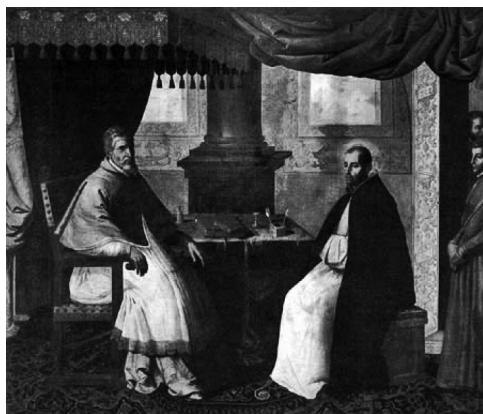


FIGURA 9. *San Bruno y el papa Urbano II*, por Francisco de Zurbarán (1598-1664) (Convento de la Merced Calzada, Museo de Bellas Artes, Sevilla).



FIGURA 10. *San Hugo en el comedor de los cartujos*, por Francisco de Zurbarán (1598-1664) (1630-1635, Museo de Bellas Artes, Sevilla).

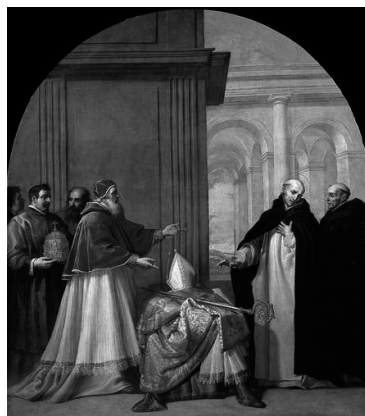


FIGURA 11. *San Bruno renuncia a la mitra de Reggio Calabria*, por Vicente Carducho (1576-1638) (1626-1632, Museo del Prado, Madrid).

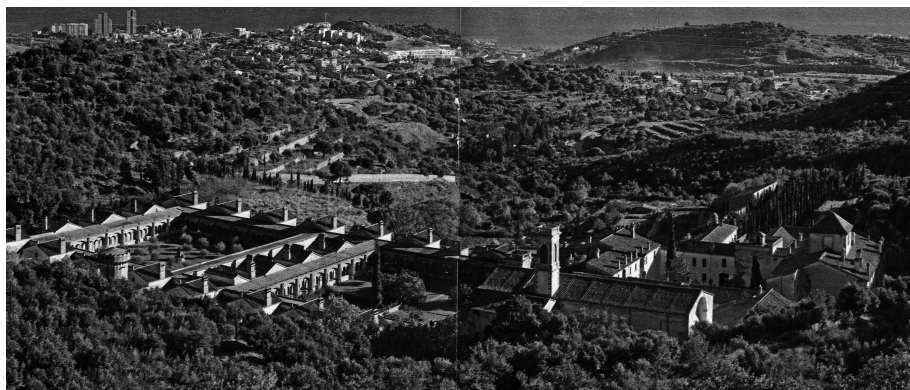


FIGURA 12. La cartuja de Montealegre (Tiana, Maresme, Barcelona) en la actualidad.

Maresme, la cual, curiosamente, es la única catalana que conserva todavía una comunidad de monjes cartujos.³

La zona principal del pliego incluye hasta dieciséis estrofas de textos para los gozos, insertando, en su parte inferior, la partitura polifónica, en notación mensural blanca propia del siglo XVII (con compás ternario de proporción menor), la cual se encabeza como sigue: «Tono nuevo, y propio a los sobredichos gozos, compuesto por el maestro Gerónimo de La Torre». Musicalmente (véase su transcripción textual y musical al final del presente artículo), estos gozos están concebidos para dos tipos, alto, tenor y acompañamiento. Únicamente se pone música a los textos del estribillo y de las cuatro primeras coplas.

Al final de los versos (es decir, al final del estribillo, más las quince estrofas y la mudanza), se añade la letra correspondiente a su contexto en la función religiosa o festividad concreta: 1) el *Versus* —«Exaltasti super terram habitationem eius»—; 2) el *Responsus* —«Ut investigaret sapientiam in oratione sua»—; y 3) la *Oratio* (aquí, «Oremus») —«Deus qui excelso montis vertice, omnigenae virtutis splendore radiantem, eremiticae professionis restauratorem, et formam Beatum Brunonem esse voluisti da per seculi circumfusum caligine pelagiis errantibus, ut illum caelestis eius vitae Pharum intuentes, aeternae quietis portum subire valeamus. Per Christum, &c.».⁴

en 1868 al ser destronada Isabel II. Durante el tiempo que los monjes estuvieron fuera de la cartuja, ésta sirvió, primero, como caserna militar, para convertirse más tarde en hospital. En 1901 se volvió a instalar una nueva comunidad, ahora procedente de Francia, y compuesta por 29 padres y 23 hermanos. Durante los sucesos de la Semana Trágica de 1909, se instaló, anexa al edificio, una dotación de la Guardia Civil para proteger a la comunidad de posibles ataques. Dicha dotación, instalada en lo que hoy se conoce como «la casa de las monjas», permaneció hasta 1915. Pero la Guerra Civil iba a afectar, otra vez, a la comunidad. Los 21 padres y 16 hermanos que quedaban se dispersaron. Seis de ellos murieron durante los primeros días de la contienda, cuando instaló en su edificio el Ayuntamiento de Badalona un hospital para tuberculosos, que funcionó hasta el final de la Guerra. En 1939, los monjes regresaron a la cartuja, en donde se ubica el seminario menor de la diócesis. El seminario, inviable económicamente, se cerró en 1998, cediéndose entonces su antiguo edificio a la Fundación Pere Tarrés; en la actualidad, se utiliza como casa de colonias.

3. La cartuja dispone sus edificios alrededor de dos claustros contiguos. El primero en erigirse fue el claustro interior, de gran tamaño (con 55 m de lado), acabado en 1448 en estilo gótico simple, a cuyo alrededor se construyeron diecisiete celdas o *cubicula* (de igual tamaño y distribución), ampliadas hasta las treinta actuales en 1636. Los monjes sólo comían en el refectorio en festividades señaladas, por lo que todas las celdas disponen de una pequeña chimenea para cocinar; la parte antiguamente destinada a cocina es la zona que se conoce como del «Ave María». Cada celda (de 7 × 4 m) cuenta con una pequeña zona destinada a la oración, una ventana al jardín que permite la entrada de luz, y unas austeras mesa y camastro, así como un pequeño armario donde guardar los escasos objetos personales de cada monje. En 1901 se añadió a las celdas una pequeña habitación donde realizar pequeños trabajos manuales. La iglesia, también de estilo gótico (1415-1463), de extremada e intencionada sencillez, es un recinto alargado y estrecho, organizado en torno a dos coros: uno para los padres y otro para los hermanos. No se contempla una zona destinada a la feligresía, pues no se permite la entrada a los oficios religiosos a quien no resida en la propia cartuja.

4. 1) *Versus*: «Elevaste sobre la tierra su morada»; 2) *Responsus*: «Para que descubriese la sabiduría en su oración»; y 3) *Oratio*: «Oh Dios, que quisiste que san Bruno, radiante por el esplendor de

Finalmente, como cierre de todos los gozos (textos y música), se garantiza que «Los Ill^{mos}. Y Rev^{mos}. S^{res}. Obispos de Barce^a. y de Gerona concedieron 40 días de indulgencia a todos los que canten y oigan los sobredichos gozos». A mano derecha, aparece la identificación del grabador: «Fran, Gazàn esculp^t. Bar^e. 1702».

Este grabador-platero, Francisco Gazán, nacido hacia 1650, se documenta con obras de su producción desde 1684. Fue autor del escudo de armas del valenciano Guillén de Rocafull, conde de Peralada.⁵ En 1688 ilustró las láminas de los *Synodales del Obispado de Gerona*, que incluían el sepulcro de san Narciso, dos perspectivas de batallas y varios símbolos.⁶ Entretanto, realizó diversas estampas devotas y escudos de armas (como por ejemplo, un grabado sin datar, *Imagen de Ntra. Sera. de la Gleba. Exvoto*, hoy en el Fondo Bonsoms de la barcelonesa Biblioteca de Catalunya, o el *Escudo de armas de Guillermo Ramón de Moncada*, de hacia 1697), así como abundantes vistas de ciudades como fondo de sus composiciones, pudiéndose observar en sus trabajos cierta novedad en sus orlas decorativas, así como un progresivo dominio del oficio y un destacado gusto compositivo. En 1699 esculpió, en colaboración con el ingeniero Giovanni Gianola (que lo delineó), un *Plano de Barcelona sitiada por las armas de Francia el día 12 de junio y defendida asta 5 de agosto del año 1697, que fue entregada [...] capitulando [...]*

todas las virtudes, fuese el restaurador y el modelo de la profesión eremítica, en el supremo vértice del monte, concede a los que andamos extraviados por causa de la tiniebla / (ignorancia) por los mares, que teniendo la vista fija en el faro de su vida celestial, logremos alcanzar el puerto del eterno descanso. Por Jesucristo, Nuestro Señor. Amén». (Agradecemos la inestimable y siempre desinteresada ayuda y colaboración del buen amigo y colega doctor Josep Pavia i Simó, que se ha brindado a traducir estos textos latinos.)

5. Guillén de Rocafull (1672-1728) (antes llamado Guillén Manuel de Puixmarín Rocabertí), conde de Albatera, entre otros títulos (VI conde de Peralada, III marqués de Anglesola, V vizconde de Rocabertí, conde de Santa María de Formiguera y barón de Bétera..., nombrado caballero de Calatrava en 1688), y grande de España —por título concedido por Felipe V— desde 1703. El linaje Rocabertí se había extinguido en 1672, pero, anexo a los condes de Peralada, se conservó su título. En dicha fecha, su patrimonio y títulos pasaron a la familia de los Rocafull, condes de Albatera, y a otra de las importantes familias catalanas como los Boixadors, condes de Savallà (1728). Llama la atención la conexión entre el conde de Peralada, el jesuita José Rocabertí, y los condes de Savallà (protagonistas de la Academia de los Desconfiados de Barcelona), con el grabador Francisco Gazán, que esculpiera la lámina con el emblema de dicha academia y grabara la música compuesta por Jerónimo de la Torre para los gozos aquí objeto de estudio. De este destacado personaje de la nobleza, Guillén de Rocafull, se publicó, hacia 1670, la obra titulada *Al acierto con que ha toreado el ilustre Don Guillem de Rocafull y Rocabertí [...] en las fiestas de la canonización de San Pasqual Baylón*. Precisamente, el conde de Peralada realizó notables aportaciones económicas en la primera mitad del siglo XVIII a la fábrica de la basílica del Pilar de Zaragoza, proponiendo unas reformas que solamente se llevarían a cabo años más tarde (a partir de 1725, entre 1737 y 1782). Para llevar a cabo sus pretendidas reformas (erigir algunas cúpulas y linternas, y modificar la santa capilla), nombró como director de su proyecto al arquitecto zaragozano Domingo Yarza, que fue destituido en 1729 por el arzobispo Tomás Crespo. (Nótese una nueva conexión entre el grabador Francisco Gazán y la ciudad de Zaragoza, que supuestamente conectaría con el compositor Jerónimo de la Torre.)

6. Repárese en la relación del grabador Gazán con las sedes episcopales de Barcelona y Gerona.

el *Excmo. Sr. Don Jorge Landgrave de Hassia, virrey y capitán general del Principado y ejército de Catalunya*, que se conserva actualmente, en cuatro folios montados, en el Arxiu Històric de la Ciutat, de Barcelona.

Aquel mismo año realizó, también, la obra titulada *Ad Maiorem Deiparae Gloriam cuius fundamenta in montibus sanctis cuius in capite Corona stellarum duodecim* (Barcelona, tipografía de Martín Gelabert, 1699). Hacia el año siguiente, aproximadamente, todavía trabajó en el *Escudo de armas de Juan Bautista de Bassecourt* (que hoy custodia la Calcografía Nacional, en Madrid), y apenas un año más tarde, en 1701, realizó, todavía en Barcelona, las láminas para una obra del jesuita José Rocabertí, que editara Juan Pablo Martí e imprimiera Francisco Barnola, para las exequias de Carlos II (*Lágrimas amantes de la excelentísima ciudad de Barcelona...*).



FIGURA 13. Josep de ROCABERTÍ, *Lágrimas amantes de la excelentísima ciudad de Barcelona, con que agradecida a las reales finezas, y beneficios, demuestra su amor, y su dolor, en las magnificas exequias, que celebrò á las amadas, y venerables memorias de su difunto rey y señor, Don Carlos II (que de Dios goza)*, Barcelona, Imprenta de Ivan Pablo Martí, Francisco Barnola Impresor, 1701. Lámina de 19,8 × 14,5 cm (p. 90) dibujada por José Vives y abierta en cobre por Francisco Gazán.

Grabó, también, el emblema de la barcelonesa Academia de los Desconfiados, de la que, como es sabido, formó parte el compositor y tratadista musical Francisco Valls (c. 1671-1747), que fuera maestro de capilla de la catedral de Barcelona.

Según parece, poco después, ya a principios del siglo XVIII, prosiguió su actividad en Madrid, donde se le documenta al menos entre 1710 y 1732, esculpiendo estampas devotas, un juego de cartas heráldicas, el retrato de fray Tomás Reluz (1719) y grabando con arte y gracia un retrato de medio cuerpo de Francisco de Quevedo en actitud de escribir y coronado por un genio, a partir de un diseño de Salvador Rodríguez Jordán.



FIGURA 14. Emblema de la Academia de los Desconfiados de Barcelona (1700-1703) —«Tuta, quia diffidens» ('Segura, porque desconfía')—, grabado por Francisco Gazán, para el frontispicio del libro *Neniae Reales* (Barcelona, Figueró, 1701), publicado con motivo de las exequias de Carlos II.

Tenemos, por tanto, en un solo documento (figura 1), todo un entramado del ceremonial que rodeaba la práctica rezada y cantada de estos gozos, con indicación expresa de su engarce ritual (oraciones, respuestas, intervenciones del preste, del pueblo...). De acuerdo con la tradición editorial generalizada para la impresión de gozos en hojas volantes, se compartimenta el espacio del papel impreso en una serie concreta de elementos tipográficos ornamentales y organizadores del espacio, a pesar de que, gráfica o visualmente —y debido, seguramente, a la inclusión musical polifónica, que ocupa buena parte del pliego—, su disposición presenta ciertas diferencias con los habituales impresos de gozos de la época.

Así, por ejemplo, nuestro impreso, grabado al buril y al aguafuerte, presenta la habitual cabecera (encabezamiento o título de la advocación), incluye un grabado o imagen principal de la advocación (una viñeta con la imagen de san Bruno orante y el paisaje de la cartuja al fondo), muestra asimismo unos ornamentos (aquí, dos *putti* con cartelas en los laterales de la viñeta principal), se rodea todo mediante una orla calcográfica o cenefa, sustituye el tradicional corondel por tres filetes que articulan el texto en cuatro columnas, e inserta los habituales texto, oración en latín, partitura, indulgencias y pie de imprenta o estampa, careciendo de censura.⁷

7. Respecto al texto de estos gozos (de su estribillo y coplas), puede verse anotado íntegramente al final de nuestra transcripción en partitura, al final del presente artículo.

En cuanto al compositor autor de la música puesta en polifonía de estos gozos, Jerónimo (de) La Torre (?, 17.me - Zaragoza?, 18.1t), se ha especulado recientemente —argumentando dicha hipótesis documentalmente hasta donde ha sido posible— con la posibilidad de que fueran realmente dos, homónimos, los cuales habrían solapado en el tiempo sus respectivas producciones musicales, lo que dificultaría su correcta atribución.⁸

No obstante este problema grave de atribución, optamos por adjudicar los gozos de nuestro interés al llamado Jerónimo de la Torre, alias «El Joven» y «El Cojo», que fue organista ayudante del célebre Andrés de Sola en la seo de Zaragoza, y poco después (1677) organista titular de la catedral-basílica del Pilar, en la misma ciudad, y su maestro de capilla (de 1695 en adelante).

Las fechas más tardías de la actividad musical del músico zaragozano (ya que el otro compositor homónimo —alias «El Viejo»—, activo en Tarragona y Barcelona, murió en Valencia en 1672), así como su relación con el mundo de las órdenes religiosas, nos hacen inclinarnos hacia este autor zaragozano para la atribución de estos *Gozos a san Bruno* que se conservan hoy en la Biblioteca de Catalunya en Barcelona.⁹

8. Josep PAVIA I SIMÓ, «Torre, Jerónimo de la [Jerónimo Latorre] (I)», en Emilio CASARES (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, SGAE, 2002, p. 384. Josep PAVIA I SIMÓ, «Torre, Jerónimo de la [Jerónimo Latorre] (II)», en Emilio CASARES (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, SGAE, 2002, p. 385-386. Antonio EZQUERRO ESTEBAN y Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Música de atril en la Colegiata de Santa María de Calatayud*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, p. 15-18.

9. Existe una gran dificultad para distinguir las producciones musicales de uno y otro compositor homónimos «La Torre». Pero, de hecho, el único que hasta el momento ofrece ciertas pistas dignas de crédito es el músico de Tarragona-Barcelona-Valencia. Era ya organista en la catedral primada de Tarragona en 1627 y murió en 1672; por tanto, por la fecha de edición de nuestros gozos, de 1702, llevaría treinta años muerto, lo que no imposibilita en absoluto la edición de una composición suya, aunque la hace bastante improbable (particularmente, conocida la costumbre de la época —excepto en contadísimos casos de compositores reconocidos como «clásicos»— de actualizar casi constantemente los repertorios). Frente a eso, tenemos constancia de la actividad musical del otro compositor, el de Zaragoza, desde el año 1674, y hasta 1699 (fecha muy cercana a nuestros gozos), en que se jubiló (dejó el magisterio de capilla del Pilar, aunque fuera solicitado en diversas ocasiones por los capítulos de canónigos para formar parte del jurado de oposiciones a cargos musicales en los dos templos catedralicios zaragozanos), para ingresar como dominico en el convento de San Ildefonso de la capital aragonesa, momento a partir del cual se le pierde el rastro. Con estas premisas, la aparición de un impreso en 1702 lleva naturalmente a inclinarse más por el músico zaragozano, aunque llama la atención su lugar de edición: Barcelona. Teniendo como tenía en la época Zaragoza algunas de las oficinas editoriales más activas y prestigiosas del país, ¿habría pasado el dominico zaragozano La Torre después de 1699 a la ciudad condal?, o, partiendo de Zaragoza, ¿habrían concurrido algunas otras circunstancias —acaso relacionadas con la orden de la Cartuja— que hubiesen aconsejado su edición en otra ciudad?, o, lo que sería un poco más complicado, ¿se habrían grabado los gozos en Barcelona por alguna razón que desconocemos, y se habrían impreso en otro lugar, que no nos especifica la edición?, o, incluso, en un caso aún más extraño pero no improbable: en su caso, ¿qué habría aconsejado grabar unas composiciones del otro La Torre (es decir, el de Tarragona-Barcelona-Valencia), precisamente en Barcelona y, sobre todo, treinta años después de su muerte?... Se trata, por tanto, aún hoy en día, de una serie de incógnitas que quedan pendientes de resolver.

Con la inclusión de textos complementarios, ilustraciones, ofrecimiento de indulgencias, etc., y todo este tipo de información, disponemos en este impreso del primer ejemplo completo, tanto literaria como musicalmente, de gozos polifónicos, y de su contexto en una función religiosa concreta. Esta pequeña joya nos ofrece una fecha muy antigua (1702), un nombre concreto de compositor, la hoja volante propiamente dicha —como ejemplo editorial, gráfico, artístico, etc.—, un nombre concreto de grabador, una distribución y estructura seguramente «modélica» o estándar de coplas y estribillo, etc., así como toda una serie de indicios, muy valiosos, para la reconstrucción y comprensión de todo lo que envuelve este fenómeno histórico multidisciplinar que son los gozos.

Su contexto monástico, en este caso concreto, cartujo,¹⁰ hecho muy probablemente por un músico catedralicio que se hizo dominico, y en una época de cierta intensidad en el cultivo de los gozos, resulta paradigmático en la evolución del género musical, dentro de su multidisciplinariedad.

Desde otro punto de vista, e independientemente de cuál de los dos músicos La Torre hubiera podido componer los gozos polifónicos de nuestro interés, parece lógico que, si la edición publicada en 1702 recogía expresamente la imagen gráfica del exterior de la cartuja de Tiana —localidad muy cercana a Barcelona—, hubiera sido en esta última ciudad donde se hubiera encargado la impresión deseada, acaso (más allá de condicionantes puramente musicales, sino, más bien, más estrechamente relacionado con cuestiones propiamente de organización religiosa —recuérdese que intervienen en su difusión los obispos de Barcelona y Gerona—), con una clara intencionalidad propagandística de la orden cartuja y, más concretamente, de la labor desarrollada por el monasterio catalán de Montealegre. Y desde esta perspectiva, considerando que la idea de publicar estos gozos hubiera salido de la propia cartuja catalana, o de alguno de sus benefactores (que

10. Los cartujos viven en edificios monásticos (cartujas), construidos para la vida eremítica, constando, básicamente, de una serie de casitas o celdas, ocupada cada una por un monje. Las primeras fundaciones en la península Ibérica se levantaron en Cataluña: la cartuja de Scala Dei (1163), en el Priorato, y la de Sant Pol, en la actual comarca del Maresme (1269). Las siguientes estuvieron ya en Porta Caeli (Valencia, 1272), Sant Jaume de Vallparadís (Terrassa, 1345), Santa María del Pualar (cerca de Segovia, 1390), Valldemosa (Mallorca, 1399), Montealegre (cerca de Barcelona, 1415), Aula Dei (cerca de Zaragoza, 1563), Scala Caeli (Évora, Portugal, 1587), etc. La mayoría de cartujas hispánicas se ubicaron en los territorios de la antigua corona de Aragón (primero, en Cataluña, después en Valencia, y finalmente en Aragón y Mallorca), lo que casa muy bien con los gozos musicados por Jerónimo de la Torre, que fueron editados en Barcelona (ya sea su autor el de Tarragona-Barcelona-Valencia —el viejo—, ya sea el de Zaragoza —el joven—). Un factor importante de la historia cartujana es el movimiento secesionista que, desde tiempos del rey Fernando el Católico, quería instaurar una congregación propiamente hispánica, apareciendo y desapareciendo a lo largo del tiempo. Uno de estos momentos claves, aunque sin éxito definitivo, fue el año 1694 (muy cercano a la fecha de nuestro impreso de los gozos). Hasta que, en 1784, por bula de Pío VI, se estableció una congregación de cartujos españoles (que —con las sucesivas desamortizaciones eclesiásticas emprendidas por los gobiernos liberales del siglo XIX— se extinguiría hacia el año 1835, y sería oficialmente suprimida en 1867; poco después, se inició la restauración de la orden, ya en 1880, con la cartuja de Miraflores, en Burgos, a la que siguieron otras cuatro cartujas más, que se mantienen en la actualidad).

hubiera podido costear una edición extraordinaria como ésta), no habría tenido mucho sentido imprimir los gozos en la lejana ciudad de Zaragoza, sino en la cercana, y tipográficamente bien relevante, Ciudad Condal.

Siguiendo con este mismo razonamiento, acaso el encargo musical para la composición de unos gozos polifónicos realizado por los patrocinadores o jerarcas eclesiásticos responsables de la iniciativa de esta edición (posiblemente, algún devoto o simpatizante de la orden cartuja —¿alguno de los obispos citados?—, dado que no es particularmente concebible que un proyecto así —en cierto modo, propagandístico— surgiera desde dentro de la propia orden, que predicaba los votos de pobreza y obediencia), hubiera conducido, con cierta naturalidad, a buscar un músico directamente relacionado con el espíritu de la orden cartuja, razón, tal vez, por la que se hubiera acudido al Jerónimo de la Torre de la, desde Tiana, apartada Zaragoza (un músico anteriormente destacado por los puestos que había desempeñado, y que abandonara todo para ingresar en la orden cartujana), antes que a cualquier otro músico del entorno barcelonés pero no especialmente vinculado a la orden.

A pesar de todo lo anterior, y dado que los inventarios disponibles de la obra de ambos compositores reúnen la producción de los dos «La Torre» (el del músico «viejo», de Tarragona-Barcelona-Valencia, y el del «joven», de Zaragoza), sin tratar de averiguar en concreto qué obras podrían ser de uno, y cuáles del otro, hemos de constatar que no se citan más gozos que, precisamente, estos dedicados a san Bruno.

ANÁLISIS DE LA PARTITURA

La obra está escrita a cuatro voces (tiple 1, tiple 2, contralto y tenor)¹¹ y acompañamiento. El original está en primer tono transportado por bemol (sol dórico), de manera que la transcripción, siguiendo las indicaciones de la teoría musical de la época, se ha realizado transportando una 4ª descendente, es decir, a re dórico (primer tono, por natura).

El signo de compás (la señal «indicial») indica que se trata de un ternario de proporción menor, y presenta un total de 682 compases, distribuidos de acuerdo con la siguiente estructura (que recuerda la tradicional y más generalizada estructura de los villancicos, pero también la de los gozos):

Estribillo / Coplas / Estribillo

11. En todas las referencias a las voces y a los instrumentos, seguiremos las normas internacionales del Répertoire International des Sources Musicales (RISM), y anotaremos las abreviaturas siguientes: tiple: S; contralto: A; tenor: T; bajo: B. Conviene indicar, también, que las iniciales de las voces irán anotadas con mayúscula, y las de los instrumentos musicales con minúscula. También abreviaremos la palabra *compases* con una «c.».

Es decir: en primer término, se ha de ejecutar el estribillo (= 29 compases); a continuación, las dieciséis coplas, de las cuales la última es algo más corta (a razón de 40 compases cada una de las quince primeras coplas, más 24 compases en el caso de la última copla = 624 compases); y, finalmente, se repite el estribillo por extenso (= 29 compases).

Como queda dicho, esta obra (su texto) consta de dieciséis coplas,¹² con el estribillo delante de la primera copla y detrás de la última; la tornada se repite después de cada copla.

<i>Estribillo (29 c.) [+ vuelta (= 29 c.)] = 58 c.</i>		<i>Coplas (40 c.) × 15 + [(8 + 16)] = 624 c.</i>	
<i>Entrada</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla</i> (<i>propriadamente dicha</i>)	<i>Tornada</i>
13 compases	16 compases	24 compases	16 compases

Su estructura global (atendiendo, aquí, solamente a la parte del texto que se ha musicalizado) es:

<i>Formación</i>	<i>Estructura</i>	<i>Compases</i>
4 voces y acompañamiento	Entrada o introducción	13 compases
4 voces y acompañamiento	Estribillo	16 c.
Tiple 1 y acompañamiento	1ª copla	24 c.
4 voces y acompañamiento	Tornada	16 c.
Tenor y acompañamiento	2ª copla	24 c.
4 voces y acompañamiento	Tornada	16 c.
Contralto y acompañamiento	3ª copla	24 c.
4 voces y acompañamiento	Tornada	16 c.
Tiple 2 y acompañamiento	4ª copla	24 c.
4 voces y acompañamiento	Tornada	16 c.
Subtotal de la obra (total de la musicalización)		189 c.

Seguirán las coplas y la tornada, hasta la copla 16, que enlaza de nuevo (termina) con el estribillo.

12. Cada copla está formada por ocho versos, de los cuales los dos últimos constituyen la tornada. La última de las coplas (16a) es, en cambio, más corta, y presenta únicamente cuatro versos, de los cuales los dos últimos son, asimismo, la tornada. A su vez, los cuatro versos de esta última copla, más corta, se «completan» con los otros cuatro versos del estribillo, de suerte que, sumados ahora ocho versos, se redondea el principio y final de la obra.

En la obra figura la música de las primeras cuatro coplas, que son cantadas en el siguiente orden: tiple 1, tenor, contralto y tiple 2. Sin embargo, no sabemos con certeza cómo se distribuirían las restantes coplas (dado que la fuente no aporta indicación alguna al respecto), a pesar de lo cual todo hace suponer que seguirían el mismo orden y esquema.

Por tanto, podemos suponer que, en el caso que se aplicara todo el texto, el tiple 1 cantaría la copla 1, 5, 9 y 13; el tenor, la 2, 6, 10 y 14; el contralto, la 3, 7, 11 y 15; y el tiple 2, la 4, 8, 12 y 16.

<i>Entrada</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla 1</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla 2</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla 3</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla 4</i>	<i>Tornada</i>	<i>Coplas siguientes y tornada</i>
<i>Estribillo</i>										
S 1, S 2, A, T acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	S 1 acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	T acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	A acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	S 2 acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	

Es una obra que utiliza el estilo del contrapunto imitativo, con una imitación canónica, a la 5ª y por parejas (S1 y S2, A y T). Las primeras entradas (tiple 2, contralto, tiple 1 y tenor) tienen una estructura rítmica y melódica semejante, durante toda la obra, entre el tiple 1 y el tiple 2, y entre el contralto y el tenor. Por la propia naturaleza de la imitación, el texto no se desarrolla de manera homófona.

Literariamente, la estructura es la siguiente:¹³

Estribillo: entrada o introducción: 2 versos / tornada: 2 versos = 4

Copla: 4 versos / 4 versos: 2 versos + 2 versos de la tornada = 8

Conviene advertir que, según los parámetros actuales para la valoración del tiempo y la duración razonables de las composiciones musicales, esta obra podría considerarse muy larga (debido, en gran parte, a que narra un texto, de nada menos que dieciséis coplas, que glosa la vida de un santo), de manera que si hoy se quisiera, en una ejecución musical, desarrollar todo el texto, y se cantasen todas las coplas que va repitiendo, posiblemente la audición se hiciera tediosa. En cambio, hay que valorar que algo parecido sucede con el texto de todos los gozos, pues narran la vida y milagros del santo o virgen dedicatarios, de modo que requieren, frecuentemente, un elevado número de coplas (para compartimentar y hacer más digerible el relato).

El tiempo, tan dilatado, que exige este tipo de composiciones, es, sin embargo, algo subjetivo, y susceptible de ser estirado o encogido en función de las necesidades del momento: en la propia fiesta de la advocación (el día de san Bruno en

13. Puede verse el texto completo anotado al final de nuestra transcripción en partitura.

nuestro presente caso), por ejemplo, podrían ejecutarse todas las coplas, mientras que en otras ocasiones podrían abreviarse el número de coplas a ejecutar, seleccionar unas cuantas, etc. Y esto, seguramente, ya se hacía en la época en que estos gozos se imprimieron, los cuales, de hecho, únicamente anotan musicalmente las cuatro primeras coplas. Por otro lado, hay que tener en cuenta que una composición polifónica como esta sería interpretada por músicos profesionales, y no por el pueblo, como hoy en día se hacen la inmensa mayoría de los gozos. A lo que todavía se puede añadir que se trata, aquí, de música a propósito de los cartujos (se narra la vida y fundación de la orden monástica cartuja), monjes que observan el voto de silencio y viven retirados en sus celdas, por lo que una composición de este tipo, ya no sólo rezada o semitonada monódicamente (lo que la comunidad hacía con regularidad), sino aquí cantada a varias voces y posiblemente con participación añadida instrumental, tendría una valoración extraordinaria, de gran y excepcional festividad y solemnidad, de modo que su larga duración pudiera haber sido, muy probablemente, lo menos relevante, particularmente en un mundo (un contexto: religioso, de silencio, alejado de núcleos urbanos...) y en un tiempo (comienzos del siglo XVIII) en el que la manera en que se vivía el transcurrir del tiempo e incluso la percepción sonora de la voz y de la música era muy diferente a la actual. En este sentido, acaso, su larga duración habría sido, antes al contrario, lo más destacado e intencionado, con vistas a realzar al máximo su ejecución, entendida como una gran y excepcional obra.

De otro lado, el hecho de que la música que finalmente se imprimió anotara únicamente los textos de las cuatro primeras coplas ofrecía un carácter versátil o flexible a la posible utilización del material impreso, según fueran las condiciones y situación concreta en que esta composición musical pudiera ser utilizada (en una catedral, un monasterio, una romería, incluso una procesión, etc.). Y es preciso resaltar, asimismo, el carácter de enorme alegría que, sin duda, esta edición debió llevar aparejada: se trata de una impresión excepcional (en su formato físico y tamaño, en el modo en que se guarda el impreso en un estuche, en el hecho de que su música se compusiera en polifonía...) para una situación, sin duda, excepcional también (de alegría desbordada, y en la que el mejor testimonio son las indulgencias concedidas por los obispos de Barcelona y de Gerona a quienes cantaran y oyesen estos gozos).

En definitiva: el hecho de anotar sólo las cuatro primeras coplas puede indicar que tal vez sólo se cantarían estas cuatro, ya que, para esta musicalización, una repetición excesiva de lo anotado habría supuesto una obra muy larga; aunque podemos pensar que en algunas festividades o celebraciones, más o menos solemnes, sí se cantarían todas.

Desconocemos si los cartujos llegaron a tener capilla de música propia para interpretar la polifonía, pero todo parece indicar que no fuera así, habida cuenta del voto de silencio a que estaban sujetos, que habría dificultado enormemente los ensayos y la necesaria coordinación vocal del material (desacostumbrado, por otra parte, para estos monjes), seguramente más compleja que la exigida por la práctica del canto llano. Además, obviamente no disponían de niños cantores y

seguramente ellos mismos (pues sería extraña la presencia de monjes capones) no podrían cantar la parte de tiple anotada en la obra. Lo que hace suponer que esta obra habría sido interpretada por una «capilla de música» invitada por los cartujos (o no, simplemente interpretada por músicos profesionales en un contexto religioso que no necesariamente tenía por qué involucrar a los monjes), para una festividad importante. En este caso, esto podría significar que como los que ejecutaban la obra eran profesionales, no se diera, en este caso concreto, la intervención de los fieles, limitados (como se desprende de la alusión impresa a las indulgencias) a escuchar los gozos con devoción.

También ignoramos hasta qué punto la intervención del papel impreso conservado (que tiene un formato muy grande y excepcional) habría servido para ser interpretado. Tal vez, únicamente, se colocaba en la entrada de una iglesia, en una sala privada, o en la sacristía del monasterio, en un facistol. O incluso podía enmarcarse, o colgarse de una pared, como si fuera un cartel, gracias a su carácter «portátil» (recordemos el estuche con el que viene resguardado). De este modo, estos gozos (tal vez junto a otros objetos a propósito como velas, flores, etc.) podían convertirse en un improvisado altarcito doméstico portátil, o lugar de devoción, que invitara al fiel o incluso al viajero al rezo (como se invita y propugna episcopalmente por medio de la concesión de indulgencias en tal sentido). Lo que resulta evidente es que este papel impreso, por su formato tan grande, no tendría necesariamente la misma función genérica que tienen las hojas volantes de otros gozos que conocemos.

Sin embargo, esta obra se adecua perfectamente, musicalmente hablando, a la funcionalidad que tenía. Por un lado, la reiteración de la tornada favorece que los fieles la asimilaran y la pudiesen cantar y recordar, y por otro lado, la alternancia sonora de las voces contribuía, a partir del diferente colorido tímbrico y «metal» de éstas, a que tampoco se hiciera pesada, al tiempo que hacía que fuera calando el significado del texto (la vida y milagros de san Bruno), en un objetivo catequizador.

Llama la atención el hecho de que fueran los obispos de Barcelona y de Gerona, conjuntamente, quienes concedieron indulgencias a quienes cantaran y oyeran estos gozos, ya que la cartuja catalana más destacada que conocemos, la de Tiana —precisamente aquélla cuya imagen se representa en el grabado que nos ocupa—, en la actual comarca del Maresme, se halla ubicada en una zona fronteriza entre las demarcaciones eclesiásticas de ambas diócesis.

Analizado hasta aquí el entorno que rodea la excepcional edición de estos gozos polifónicos, cuya música se encargó al maestro Jerónimo de la Torre, son todavía muchas las incógnitas pendientes, aunque creemos que se han podido, al menos, dar los primeros pasos de cara a averiguar el entramado que pudo haber favorecido la publicación, en un formato tan infrecuente y para un ámbito tan poco esperable (los cartujos, una orden austera —de vida y espíritu retirado y silencioso—, poco dada a la exteriorización de celebraciones), de obra tan extraordinaria: una obra fuera de lo común por su musicalización a varias voces (que requeriría de la intervención de músicos profesionales), así como también por su

fecha, tan temprana (1702), al menos en lo tocante a que se hubiera dado a la imprenta, lo cual se hizo, además, en Barcelona, inaugurando así, en cierto modo, una tradición, no igual pero tampoco muy lejana, como fuera la de publicar hojas volantes de gozos, en una costumbre que arraigaría muy particularmente en tierras catalanas, llegando incluso a convertirse en «seña de identidad» (constituyendo, de hecho, uno de los elementos comunes a todo el pueblo catalán) hasta la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). *Música de atril en la Colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2002, p. 15-18.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. «Torre, Jerónimo de la [Jerónimo Latorre] (I)». En: CASARES, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE, 2002, p. 384.
- «Torre, Jerónimo de la [Jerónimo Latorre] (II)». En: CASARES, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE, 2002, p. 385-386.

**Gozos de las virtudes y milagros del seráfico
y gran patriarca san Bruno,
fundador de la sagrada orden de La Cartuja**

(Tono nuevo, y propio a los sobredichos gozos, compuesto por el maestro Gerónimo de la Torre)

E - Bbc, M 581

[1702]

ESTRIBILLO, a 4

Tiple 1°. Estribillo a 4
 Pues sois diuino
 Tiple 2°. Estribillo a 4
 Pues sois diuino
 Alto Estribillo a 4
 Pues sois diuino
 Tenor Estribillo a 4
 Pues sois diuino
 Acompa.^{lo} al Estribillo
 Pues sois diuino esplendor.

Tiple 1°
 Tiple 2°
 Alto
 Tenor
 acomp.^{lo}

Pues sois diuino esplendor. 4 7

S 1
 S 2
 A
 T
 ac.^{lo}

Pues sois di - vi - no, es - plen - dor,
 - dor, [pues sois di - vi - no, es - plen - dor,] en ca - ri - dad en - cen -
 - dor, es - plen - dor, es - plen - dor,
 Pues sois di - vi - no, es - plen - dor, en ca - ri - dad en - cen -
 ac.^{lo}

Transcripción: Antonio Ezquerro Esteban.

10

S 1 en ca - ri - dad en - cen - di - - do, dad Bru - no,

S 2 - di - - do, en - cen - di - - do,

A en ca - ri - dad en - cen - di - - do, dad Bru - no, de Dios que ri - -

T 8 - di - - do, en - cen - di - - do,

ac.^{to}

15

20

S 1 de Dios que ri - - do, que ri - - do, al

S 2 dad Bru - no, de Dios que ri - - do, al que os

A - do, que ri - - do, que ri - - do,

T 8 dad Bru - no, de Dios que ri - - do, que ri - - do,

ac.^{to}

25

S 1 que os in - vo - ca fa - vor, fa - vor, in - vo - ca fa - vor

S 2 in - vo - ca fa - vor, fa - vor, in - vo - ca fa - vor

A al que os in - vo - ca fa - vor

T 8 al que os in - vo - ca fa - vor

ac.^{to}

* El ms. añade un compás de silencio.

COPLAS*, a solo y a 4 [1ª a 16ª]

COPLA 1ª

Coplas a solo y a 4 Tiple 1º.

Copla 1ª. Cuna, blason y nobleza,

Acompa.¹⁰ a las Quatro Coplas

Cuna, blason y nobleza.

Tiple 1º

1.ª Cu - na, bla - són y no -
[5ª, 9ª, 13ª]

acomp.¹⁰

Cuna, blason y nobleza.

S 1

- ble - za, Co - lo - nia os dio; pe - ro, a - man - te de más luz,

ac.¹⁰

7 b6 b5 5

S 1

nue - vo bri - llan - te pre - ten - de - rá en la po - bre - za, por - que

ac.¹⁰

7 6

S 1

del na - ti - vo al bor, re - al - ce lo - es - cla - re - ci - do. [Al segno]

ac.¹⁰

6 b3 6 b6 6 7 6

* Redondillas octosilabas con rima abrazada.

COPLA 2ª

Tenor Copla 2ª.

De dos ciencias

Acompañ.º a las Quatro Coplas

Cuna, blason y nobleza.

Tenor

2ª. De dos cien - cias con el gra -
[6ª., 10ª., 14ª.]

acomp.º

5

8 - do vues - tras sie - nes i - lus - - - - - tró Pa - ris; y

ac.º

7 b6 b5 5

10

8 Reims os vis - tió, el pu - ro ar - mi - ño sa - gra - do: con

ac.º

7 6

20

8 que del Al - ma, el can - dor, re - tra - tò el blan - co ves - ti - - - do. [Al segno ♯]

ac.º

6 b3 6 b6 6 7 6

Alto Copla 3ª.

A la voz con que

Cuna, blason y nobleza.

3ª. A la voz con que su in
[7ª, 11ª, 15ª]

acomp.^{to}

A musical staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody consists of the following notes: a half note B-flat (B2), a half note A (A2), a quarter note G (G2), a quarter note F (F2), and a half note E (E2).

[illegible]

A

tran - si - to - rio, por a - se - gu - rar lo e - ter - no; vais del

ac.¹⁰

7 6

20

[Al segno]

su - mo mal, y ho - rror, al su - mo bien, con - ven - ci - do.

6 b3 6 b6 6 7 6

COPLA 4ª

Tiple 2º. Copla 4

En el hiermo haceis

Acompa.¹⁰ a las Quatro Coplas

Cuna, blason y nobleza.

Tiple 2ª

4ª. En el yer - mo ha - céis man -
[8ª, 12ª, 16ª.]

acomp.to

S 2

- sión con seis por vos li - ber - ta - dos; que en es - tre - llas,

ac.to

7 b6 b5 5

S 2

10 fí - gu - ra - dos mos - tró Dios a San Hu - gón: a vos

ac.to

7 6

S 2

20 co - pia la ma - yor, has - ta en las som - bras lu - ci - - do. [Al segno]

ac.to

6 b3 6 b6 6 7 6

[ESTRIBILLO:]

Pues sois divino esplendor,
en caridad encendido,
dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.

[COPLAS:]

1ª

Cuna, blasón y nobleza
Colonia os dio; pero amante
de más luz, nuevo brillante
preténdela en la pobreza:
porque del nativo albor
realce lo esclarecido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

2ª

De dos ciencias con el grado
vuestras sienes ilustró
Paris y Reims os vistió
el puro armiño sagrado:
con que del Alma el candor
retrató el blanco vestido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

3ª

A la voz con que su infierno
un difunto hizo notorio;
pisando lo transitorio,
por asegurar lo eterno;
vais del sumo mal, y horror,
al sumo Bien, convencido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

4ª

En el yermo hacéis mansión
con seis por vos libertados;
que en estrellas, figurados
mostró Dios a San Hugón:
a vos copia la mayor,
hasta en las sombras lucido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

5ª

Zarza ardiente vuestro cielo,
nuevo trono a Dios le forma
en el yermo: y se transforma
la Cartuja en breve Cielo:
donde es víctima de Amor
el penitente gemido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

6ª

De ásperas cerdas cubierto,
con parca, y pobre comida,
vuestra solitaria vida
fue otro Juan en el desierto:
y contra el vicio, clamor
del Cielo, aunque enmudecido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

7ª

Pasáis sin sustento alguno,
excediendo al grande Elias,
justos cuarenta y seis días,
por no comer carne, ayuno:
del Cordero, Pan mejor
divino, fortalecido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

8ª

Socorristeis al sediento
con dos claros manantiales,
en cuyas aguas, los males
naufrajan con gran portento:
y al ir a fondo el dolor,
halla puerto el afligido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

9ª

De vuestra insigne doctrina
Roma codició gozar,
sabiéndose acreditar,
en tres Concilios, divina:
de doctísimo escritor
el timbre habéis obtenido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

10ª

A dos Palios os negáis
con humilde resistencia;
logrando con excelencia
la gloria que renunciáis:
y de más sublime honor
dulce prenda en lo abatido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

11ª

De Calabria al Conde quiso
matar su Guarda, mas vos
del peligro visto en Dios,
le dais milagroso aviso:
sin permitir que el rigor
dé el castigo al atrevido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

12ª

Del tiempo y su injuria exento,
misterioso el valle, dura,
conque pusisteis clausura
de vuestra mano, al Convento
guarda en su hechura el primor,
sin arte, limpio y barrido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

13ª

La tierra, que llegó a ser
vuestra cama penitente,
en su espacio, no consiente
alguna planta nacer:
tan de raíz, el verdor
consumió el pecho encendido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

14ª

En vuestra muerte, decreta
llantos, Dios, por todo el Mundo;
porque fuisteis sin segundo,
Virgen, Patriarca, Profeta,
Anacoreta, doctor,
y mártir por lo sufrido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

15ª

La pena, o enfermedad,
que más combate o aqueja,
vuestro nombre la despeja,
y trueca en serenidad:
sobre quien sois valedor
se derrama el bien llovido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

16ª

Pues con Jesús, triunfador
ceñís laurel merecido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

V. Exaltasti super terram habitationem eius.
R. Ut investigaret sapientiam in oratione sua.

OREMUS.

Deus qui excelso montis vertice, omnigenae virtutis splendore radiantem, eremiticae professionis restauratorem, et formam Beatum Brunonem esse voluisti da per seculi circumfusus caligine pelagiis errantibus, ut illum caelestis eius vitae Pharum intuentes, aeternae quietis portum subire valeamus. *Per Christum, & c.*

Los Ill.^{mos} y Rev.^{mos} S.^{tes} Obispos de Barce.^a y de Gerona concedieron 40 días de indulgencia a todos los que [canten] y oigan los sobredichos gozos.

Fran.^{co} Gazan los imp.^{os} Bar.^a 1702

ANEXOS¹⁴

Los textos latinos que se incorporan en el grabado (figura 1) son los siguientes:¹⁵

[1]

Et silet, et loquitur, supplexque in imagine adorat:

Quodque silet Bruno, fatur imago sui.

Calla y habla y adora suplicante en [su] imagen;

y lo que calla Bruno, [lo] dice su imagen (su actitud).

[2]

Archetypum effigies, Typus est imitatus eamdem:

Ille ut imago silet, haec velut Ille tacet.

Su efigie al Arquetipo, el Tipo imitó a ella;

él como imagen calla, ésta calla como él.

[3]

[Angelote de la izda.:]

Fixus adest Christo.

Fixit amor: summum

Christi et Brunonis confer

A cruce Saluatō

Clavado está a Cristo.

unió el amor: sumo

de Cristo y de Bruno compara

de la cruz el Salvador

Christus crucifixus utrumque

nactus uterque decus

nunc stemma: pependi

Brunoque ab ore Dei

Cristo crucificado; a ambos

honor alcanzó el uno y el otro.

Ahora la corona: cuelga

y Bruno de la boca de Dios.

[4]

[Angelote de la dcha.:]

Incola syderei montis

licet abditus antro.

14. Traducción del doctor Josep Pavia i Simó.

15. En una cartela (véase la parte superior central de la figura 1), en el cielo nocturno y estrellado del paisaje —con las siete estrellas que aluden al sueño de Hugo y a la inmediata llegada de san Bruno con sus seis compañeros a un paraje donde fundaron la primera cartuja—, se lee: «Cartvsia M[o]ntis Hilaris». Es decir, 'Cartuja de Monte alegre'. El paisaje incorpora otra edificación al fondo, en la que se distingue una torre (iglesia o monasterio). Pueden apreciarse, también, algunos monjes en el huerto, que dinamizan la composición. En la representación iconográfica del santo (un monje vestido con hábito talar y rapado al cero o con bonete, y con las manos abiertas mientras gesticula con los brazos en aspa sobre el pecho) y entre sus atributos aparecen la calavera, el crucifijo, el reloj de arena, un cilicio y una guirnalda de flores o frutas. Al pie del santo, en primer término, se pueden ver tres libros, según se anota en sus lomos respectivos, con las obras de san Bruno (*OpuseS. Bru.*, *Psal. S. Bru.* y *Opera S. Bru.*), y esparcidos por el suelo, además de los citados libros, se incluyen dos mitras y un báculo episcopales, además de un capelo de tres o cuatro picos y una cruz patriarcal.

ad caelum surgit
Fallor: ad orantem
Sol ibi Christus erit,
*Habitante del monte sidéreo
se eleva hasta el cielo
Me equivoco: al que ora
allí Cristo será el sol,*

poplite flexus humi
totus descendit olympus
Sydera Bruno dabit.
*aunque escondido en una cueva.
Inclinado con la rodilla en la tierra.
Desciende todo el olimpo;
Bruno alcanzará las estrellas.*

LA RECEPCIÓN DE LA ZARZUELA EN LA BARCELONA DE 1898

CELESTINO LAHERA AINETO

RESUMEN

El presente artículo recoge algunos aspectos tratados en mi trabajo de máster «Rebotica de música / (Barcelona 1898) / Lo mejor contra la crisis: una hora de zarzuela», cuyo objetivo era medir, con datos objetivos y de forma cuantitativa, el peso de la zarzuela en la cartelera de espectáculos de aquella Barcelona de 1898. Como temas previos, hemos realizado una breve exposición del contexto histórico, comentado el coste de las entradas a los diferentes espectáculos y tratado el problema de las múltiples denominaciones que hemos podido encontrar para las obras que hemos agrupado bajo el término popular de *zarzuela*. Posteriormente, veremos cuáles fueron las obras de más éxito, sus autores más representativos, las zarzuelas en catalán que se ofrecieron y algún ejemplo de la relación entre letras y/o contextualización de la trama, con la situación bélica y política por la que atravesaba el país. Por tratarse de un estudio cuantitativo, el mismo se ha realizado a partir de las cifras obtenidas con el vaciado de la sección de espectáculos de *La Vanguardia* y *La Dinastía*, estableciendo a partir de ahí la comparación entre la oferta de zarzuela y la de ópera, teatro, pantomima, etc. La conclusión final —que confirmaba la hipótesis de partida— fue que, basándonos en las cifras manejadas, y más allá de otro tipo de consideraciones, la zarzuela fue durante aquel año el espectáculo preferido por el público.

PALABRAS CLAVE: las cifras de la zarzuela Barcelona 1898, compositores y libretistas, controversia sobre la zarzuela en Cataluña, zarzuelas en catalán Barcelona 1898.

LA RECEPCIÓ DE LA SARSUELA A LA BARCELONA DE 1898

RESUM

L'article següent recull alguns aspectes tractats en el meu treball de màster «Rebotica de música / (Barcelona 1898) / Lo mejor contra la crisis: una hora de zarzuela», l'objectiu del qual era mesurar, amb dades objectives i de manera quantitativa, el pes de la sarsuela en la cartellera d'espectacles d'aquella Barcelona de 1898. Com a temes previs, hem realitzat una breu exposició del context històric, comentat el cost de les entrades als diversos espec-

tacles i tractat el problema de les múltiples denominacions que hem pogut trobar per a les obres que hem agrupat sota el terme popular de *sarsuela*. Posteriorment, veurem quines foren les obres de més èxit, els seus autors més representatius, les sarsueles en català que s'oferiren i algun exemple de la relació entre lletres i/o contextualització de la trama, amb la situació bèl·lica i política per la qual travessava el país. Pel fet de tractar-se d'un estudi quantitatiu, aquest s'ha realitzat a partir de les xifres obtingudes amb el buidatge de la secció d'espectacles de *La Vanguardia* i *La Dinastía*, i s'ha establert, a partir d'aquí, la comparació entre l'oferta de sarsuela i la d'òpera, teatre, pantomima, etc. La conclusió final —que confirmava la hipòtesi de partida— és que, basant-nos en les xifres manejades, i més enllà d'altre tipus de consideracions, la sarsuela va ser durant aquell any l'espectacle preferit pel públic.

PARAULES CLAU: les xifres de la sarsuela Barcelona 1898, compositors i llibretistes, controvèrsia sobre la sarsuela a Catalunya, sarsueles en català Barcelona 1898.

THE RESPONSE TO “ZARZUELAS” IN THE BARCELONA OF 1898

ABSTRACT

This article contains some aspects covered by my Masters study *Rebotica de música / (Barcelona 1898) / Lo mejor contra la crisis: una hora de zarzuela*, whose aim was to measure, quantitatively and using objective data, the significance of the Spanish style of operetta known as “zarzuela” in terms of the shows on offer in Barcelona in 1898. First of all, there is a brief explanation of the historical background, commenting on the different ticket prices for the shows and dealing with the problem of the many different names given to the pieces we have grouped together under the popular term of “zarzuela”. We then analyse which shows were the most successful, as well as their most representative authors, the “zarzuelas” that were performed in Catalan and provide an example of the relationship between the words and/or plot contextualisation and the conflictive and political situation affecting the country at the time. As this is a quantitative study, the data were obtained by mining the entertainment sections of the *La Vanguardia* and *La Dinastía* newspapers, thereby comparing the “zarzuela” shows on offer with those of opera, plays, pantomime, etc. The final conclusion, which confirmed the initial hypothesis, was that, based on the data analysed and aside from other considerations, the “zarzuela” was the most popular show with audiences that year.

KEYWORDS: figures for the “zarzuela” Barcelona 1898, composers and librettists, controversy about the “zarzuela” in Catalonia, “zarzuelas” in Catalan Barcelona 1898.

CONTEXTO HISTÓRICO

Llegaba 1898 a una España en crisis, con una renta per cápita que a final de siglo, según datos de Rafael Anes,¹ sólo era el 54 % de la renta per cápita combinada entre Gran Bretaña y Francia. Bajo la regencia de María Cristina, los partidos conservador y liberal de Cánovas y Sagasta seguían turnándose en el poder, aunque la Restauración sufría ya un desgaste importante al no haber dado respuesta a los males endémicos del país: una tardía y poco competitiva industrialización y un latifundismo favorecido por las sucesivas desamortizaciones. En este contexto, la pérdida de Cuba y Filipinas bajo la presidencia de Sagasta supuso un golpe enorme en todos los ámbitos. El coste de la guerra contra Estados Unidos, tanto en términos humanos como económicos, fue altísimo. Enric Jardí, en *El desastre colonial i Catalunya*² da cuenta de 2.161 hombres muertos en acción de guerra, aproximadamente 43.440 por enfermedades infecciosas y el gasto de unos 1.554 millones de pesetas. Para la industria catalana —poco competitiva en el exterior y sustentada por el consumo interno gracias a los elevados aranceles que la protegían— supondría, también, un golpe importante, pues el mercado cubano absorbía buena parte de su producción.³

Por lo que respecta a Barcelona, tras el derribo de sus murallas a partir de 1854 y la aprobación, en 1860, de la construcción del Eixample, su población se había incrementado de forma importante. En *La Vanguardia* del 13 de febrero de 1898 se podía leer un artículo de J. Roca y Roca sobre el nuevo censo, en el que se indicaba que se habían alcanzado los 510.000 habitantes —519.000 con Sarrià y Horta—, lo que la situaba a la par que Madrid, cuya población, a falta del último registro, era del orden de los 500.000 habitantes. Se había cerrado, así, la diferencia que había entre ambas ciudades, pues —según el artículo—, en 1887 Barcelona contaba con 397.311 habitantes por los 473.815 de Madrid. A nivel europeo, Barcelona y Madrid ocupaban los puestos doceavo y treceavo —siempre en función de los datos anteriores— de una lista encabezada por Londres (4.433.000 hab.) y seguida por París (2.536.800 hab.), y en la que Barcelona estaba situada por delante de ciudades tan importantes como Roma (474.000 hab.), Múnich (407.300 hab.) o Lyon (466.000 hab.). Indicaba Pere Gabriel en «La Barcelona obrera y proletaria»⁴ que Barcelona era, además, una importante ciudad industrial en la que destacaba el sector textil y el de la confección, con unos 55.000 trabajadores,

1. R. ANES ÁLVAREZ, «La economía española de 1868 a 1898», en José GIRÓN GARROTE (ed.), *Un cambio de siglo 1898: España, Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Estados Unidos*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, p. 43-48.

2. E. JARDÍ, *El desastre colonial i Catalunya*, Barcelona, Pòrtic, 1998, p. 60.

3. Según E. Jardí, antes del desastre, Cataluña exportaba a Cuba el 50 % de su producción (véase *El desastre colonial i Catalunya*, p. 90).

4. P. GABRIEL, «La Barcelona obrera y proletaria», en Alejandro SÁNCHEZ (ed.), *Barcelona, 1888-1929: Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, Madrid, Alianza, 1994, col. «Memoria de las Ciudades».

añadiendo también que en el sector terciario el comercio empleaba a 35.000 trabajadores, y el servicio doméstico a otros 24.000. La guerra, no obstante, dejaría también su impronta negativa en la industria de la ciudad, lo que originaría la alerta y provocaría la llamada, desde diversos medios, para que la inversión pública intentara paliar el problema del paro, ocasionado, sobre todo, por la caída del sector textil.

La pérdida de Cuba y Filipinas también influiría, considerablemente, en los círculos artísticos e intelectuales del país. En las letras españolas, el Modernismo, cuyo inicio se fecha habitualmente en 1888 con la publicación de *Azul* de Rubén Darío, derivaría hacia la actitud crítica y pesimista de la conocida como *Generación del 98*, mientras que el modernismo literario catalán era, en palabras de Jorge Uría refiriéndose al periodo de finales del siglo XIX y principios del XX, «depurado y sistematizado en sus temáticas y estilísticas», a la vez que se insertaba «en un nuevo contexto de política catalanista».⁵ Por último y con el fin de situarnos mejor en el año estudiado, no queríamos terminar sin recordar el estreno, en 1898, de obras de diversos géneros, pero tan conocidas como *La barraca*, de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928); *Mossèn Janot*, de Àngel Guimerà (1845-1924); *María del Carmen*, de Enrique Granados (1867-1916); o *El teatro lírico español anterior al siglo XIX*, de Felip Pedrell (1841-1922), además de señalar, también, el inicio de la composición de *Merlín* por parte de Isaac Albéniz (1860-1909).

EL FACTOR ECONÓMICO

En *Avecilla* (Clarín, 1886), el protagonista, decidido a dar una alegría a su familia con una velada de teatro, pasa revista a las diferentes ofertas de espectáculos que ofrecía la noche madrileña, decidiéndose al final, dado su escaso peculio, por llevarles a uno de barraca que, como sabemos, le dejaría muy mal recuerdo. Como ocurría en *Avecilla*, ¿podría, para los ciudadanos de Barcelona, jugar el precio de los espectáculos un papel determinante a la hora de su elección? Intentando responder a esa pregunta, fuimos tomando nota de los importes que se indicaban en las carteleras de los periódicos.

El precio de las entradas para una sesión de zarzuela, en la que habitualmente se ofrecían cuatro obras del género chico —o de duración equivalente si se trataba de zarzuelas de más de un acto—, oscilaba entre 1,50 y 2 pesetas las más caras, y 35 y 50 céntimos las más baratas. Las entradas para el teatro tenían precios similares, oscilando entre 1 y 1,50 pesetas las más caras y 50 céntimos las más baratas para sesiones de 2 ó 3 obras, en función de su extensión. Cerrando esta muestra, y como era de suponer, los precios más elevados correspondían a la ópera —se ofrecía una obra por sesión—, pues una entrada al Liceo costaba entre 1

5. J. URÍA, «La creación artística», *La España liberal: 1868-1917: Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 195.

y 4 pesetas, el doble que las de la zarzuela o el teatro. Estos precios ¿eran caros o estaban al alcance de un público variado? Quizás podamos hacernos una idea, si los comparamos con el precio de *La Vanguardia* (5 céntimos), con las 31,6 pesetas que costaba un traje para «mozo de limpieza de los mercados»,⁶ o con el sueldo de 1.750 pesetas al año que vemos anunciado en *La Vanguardia* para un maestro de taller de tercera clase⁷ —aunque el sueldo medio de un obrero seguramente era bastante más bajo—. En todo caso, parece que los precios mencionados eran bastante «asequibles», si los contrastamos, por ejemplo, con las 4,20 pesetas para las localidades de sombra y 2,65 pesetas para las de sol que costaba una entrada general para ir a los toros.

LAS DENOMINACIONES

A la hora de hacer un estudio estadístico sobre la zarzuela, uno de los principales problemas que se nos plantea es clasificar las diferentes obras que encontramos, pues muchas de ellas no aparecen con la misma denominación en los diferentes medios consultados, y desde luego no todas ellas aparecen como zarzuelas. Decía Luis Iglesias de Souza,⁸ a propósito de los diversos géneros que los compositores y libretistas indicaban en sus obras, que no eran estancos: «[...] la influencia de uno en otro hace que los propios autores hayan dudado a veces en el nombre, así como el público, expeditivo, llamó a todo “zarzuelas”». Hemos contabilizado nada menos que 378 denominaciones diferentes, en la recopilación que confecciona De Souza⁹ de las diversas calificaciones con las que aparecen las obras líricas del género chico. Nosotros, por nuestra parte, en las 97 obras en un acto en las que hemos encontrado señaladas dichas indicaciones en los diarios, hemos anotado hasta dieciocho diferentes, entre las que se encuentran, además de *zarzuela*, *cuadro lírico-dramático*, *diablura cómica lírica*, *disparate cómico lírico*, *humorada*, *juguete cómico lírico*, *opereta*, *pasillo cómico lírico*, *perla musical*, *revista*, *sainete lírico*, etc.

De todas ellas, el uso más extendido es el de *zarzuela*, que aparece en 66 ocasiones (seguimos refiriéndonos sólo a las obras de un acto), seguida por «juguete» o «juguete cómico-lírico» (diez veces) y «opereta» y «revista», que aparecen en ocho obras cada una. Hay que tener en cuenta, además, que algunas de ellas no se

6. *La Vanguardia* (5 mayo 1898), p. 1, sección «Ayuntamiento de Barcelona». Se anuncia la decisión de adquirir por subasta 141 trajes para los mozos de limpieza de los mercados, por 4.459 pesetas. Una camisa de batista costaba 4 pesetas, según anunciaba Almacenes El Siglo (p. 6 de *La Vanguardia* de la misma fecha).

7. *La Vanguardia* (9 mayo 1898), p. 3, sección «Noticias militares». Oferta de plaza vacante en el personal de artillería.

8. L. IGLESIAS DE SOUZA, *El teatro lírico español*, vol. II, La Coruña, Deputación Provincial, 1991-1996, p. 13.

9. L. IGLESIAS DE SOUZA, *El teatro lírico español*, vol. I, La Coruña, Deputación Provincial, 1991-1996, p. 16-23.

corresponden con las denominaciones que aparecen en las diversas relaciones de obras a las que hemos tenido acceso. Humorada, sainete municipal, comedia lírica, alcaldada, bufonada, parodia, pesadilla y proyecto, en muchos casos, aparecen anunciadas habitualmente como «zarzuelas» en los periódicos con los que trabajamos. También hemos hallado referencias diferentes, en días diferentes, para la misma obra, como en *Tortilla al ron*, que se anuncia como opereta en un momento determinado o como zarzuela en otro, o en *Lo somni de la Ignocencia*, que aparece como juguete en unas ocasiones y como zarzuela en otras. Por otra parte, era bastante habitual que la clasificación otorgada por el libretista no se correspondiera con la que aparecía en la partitura, quizás porque lo que desde el punto de vista literario encajaba en un género determinado, no estuviera tan claro clasificarlo igual desde el punto de vista musical, lo que nos lleva a que podamos ver indicado un género u otro en diferentes lugares, en función de qué se haya tomado en consideración a la hora de identificar la obra.

En cuanto a las obras de más de un acto, en las 27 de las que hemos encontrado referencias al género, en los diarios, nos aparecen las siguientes denominaciones:

- *Episodio nacional* en dos ocasiones —*Cádiz y Trafalgar*—.
- *Opereta* en seis —aunque en dos de ellas también se anuncian como zarzuelas—.
- *Novela cómico-lírico-dramática* en una.
- *Ópera cómica* en una —que también aparece con la denominación de *zarzuela*—.
- *Zarzuela* en las diecisiete restantes.

Como se puede observar, la denominación *zarzuela* era también aquí, y con mucha diferencia, la más usada.

Dado lo anterior, entendemos que *zarzuela* era la palabra utilizada por el público habitualmente, por lo que nosotros también la designamos como denominación común, a efectos estadísticos, para el estudio que realizamos. En este sentido, y de nuevo recordando a Clarín, en *Avecilla*¹⁰ se habla de zarzuela sin distinguir ningún otro género afín, y así podemos leer: «En Eslava les tocó ver una zarzuela llena, también, de pantorrillas y de chistes verdes»... Es muy probable que de haber indicado Clarín el título de la obra, ésta no la hubiéramos encontrado designada como tal. Siguiendo esta misma línea argumental, podemos poner como ejemplo la conocida «zarzuela» *Agua, azucarillos y aguardiente*, que en realidad tendríamos que clasificar como «pasillo veraniego», de acuerdo a la catalogación de sus autores.

10. L. ALAS CLARÍN, *Una novela y ocho cuentos*, Barcelona, Planeta, 1983, p. 84.

LAS CIFRAS DE LA ZARZUELA

Asumido lo anterior, la «zarzuela»¹¹ fue el género más ofertado, con diferencia, en la Barcelona de 1898, contabilizando —con las salvedades que pudieran ofrecer algunos títulos no localizados— un total de 4.335 representaciones correspondientes a 279 obras diferentes, escritas por al menos 82 compositores y 132 libretistas¹² distintos.

Si comparamos estos datos con los que hemos encontrado respecto a las representaciones ofrecidas de obras de teatro, ópera, pantomima, etc., tal y como podemos ver en la tabla 1, la zarzuela se impone de forma rotunda. Mientras que las obras de teatro suponen un 20 % del total de representaciones, la ópera sólo el 3 %, la pantomima el 9 % y otro tipo de espectáculos como el baile, el cine, etc., obtienen una baja representación, la zarzuela supuso el 47 % de las obras anunciadas, más del doble que las de teatro —4.335 representaciones contra 1.788— y a mucha distancia del resto de géneros.

En lo que atañe a la extensión de las mismas, de las 279 ofrecidas, contabilizamos 42 con dos o más actos, lo que representa, en cuanto a títulos, un 15 % del total. Sin embargo, en cuanto a representaciones, las 42 obras sumaron solamente un total de 199, lo que significaría un 4,6 % de las 4.335 contabilizadas, constatando que las obras que llenaban las carteleras de espectáculos, en esos momentos, eran las zarzuelas en un acto, es decir, las pertenecientes al llamado *género chico*.

TEATROS DE BARCELONA, CAFÉ-CONCIERTOS, EL CINE

En Barcelona, en esos momentos, aparecen asiduamente anunciadas un total de doce salas, agrupadas, principalmente, en dos zonas de la ciudad: las de la Rambla —Teatro Principal, Gran Teatro del Liceo, Teatro Catalán Romea, Edén Concert y Alcázar Español—, y las de plaza Cataluña / paseo de Gracia —Novedades, Tívoli Circo Ecuéstre, Eldorado, Granvía y Nuevo Retiro—. A ellas se sumaban el Teatro Circo Español, primer teatro ubicado en el Paralelo, y el Lírico, en la confluencia de Mallorca con Pau Claris.

Haciendo un resumen de lo que el público podía encontrar en la cartelera de aquel año, podemos ver que el Teatro Principal y el Teatro Catalán Romea, ambos en la zona de La Rambla, ofrecían casi en exclusiva teatro en catalán. La ópera se ofrecía en el Gran Teatro del Liceo, aunque en el Lírico y el Novedades también la encontramos en algunos meses, intercalada con teatro en castellano. Eldo-

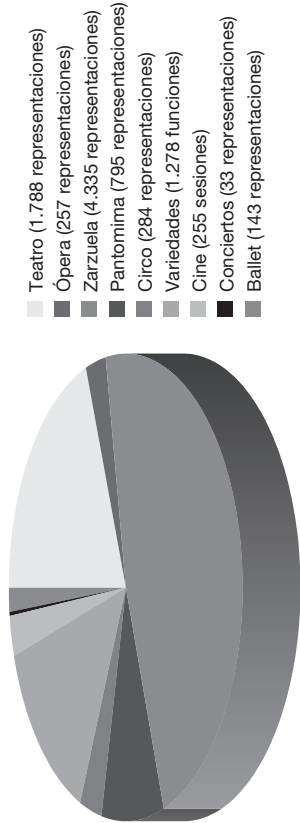
11. Nombre bajo el que arroparemos, de aquí en adelante, la multitud de denominaciones diferentes, con las que a menudo se anunciaban las obras representadas.

12. Hacemos la salvedad de «al menos», ya que hay un número de obras de las que no hemos podido conseguir todos los datos, como hemos indicado en algún apartado. No obstante, el pequeño porcentaje que sus representaciones suponen sobre el total entendemos que no haría sufrir grandes desviaciones a nuestro estudio.

T_{ABLA 1}

Resumen de obras ofertadas en 1898 en los diferentes teatros que aparecen en las secciones de «Espectáculos» de los diarios consultados

Teatro	Ópera	Zarzuela ¹	Pantomima	Circo	Variedades	Cine	Conciertos	Ballet
Representaciones Representaciones Representaciones Representaciones Representaciones Representaciones Representaciones Representaciones Representaciones								
Enero ²	36	347	32	0	124	3	0	0
Febrero	36	238	31	0	112	35	12	0
Marzo	49	318	32	0	124	48	2	51
Abril	17	380	30	3	120	30	1	2
Mayo	3	397	88	36	124	0	0	0
Junio	0	298	86	34	60	0	7	0
Julio	3	236	99	36	60	31	3	86
Agosto	9	293	113	36	62	21	0	0
Septiembre	28	353	130	36	124	0	2	0
Octubre	33	533	61	36	124	0	1	0
Noviembre	14	515	58	32	120	56	5	0
Diciembre	29	427	35	35	124	31	0	4
Total	257	4.335	795	284	1.278	255	33	143
Total representaciones (T. R.) = 9.168	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.	% s/ T. R.
20%	3%	47%	9%	3%	14%	3%	0,4%	2%



1. Hemos contabilizado conjuntamente las representaciones de zarzuela, opereta y revista en el cómputo general, que aparecen bajo la denominación genérica de «zarzuela», aunque hemos hecho también el desglose final: zarzuela, 4.114; opereta, 136; revista, 85.
2. Se cuenta el número de representaciones por mes de cada género, no el número de obras diferentes, en donde la zarzuela saldría más beneficiada.

rado, el Granvía y el Nuevo Retiro eran, por otra parte, los teatros dedicados a la zarzuela, a los que se unía en la temporada de otoño el Circo Español, siendo habitual, también, la oferta de zarzuelas en el Edén Concert, teatro-restaurante que ofrecía, asimismo, espectáculos de variedades y pantomima.

Además de lo ya comentado, se ofrecieron algunos conciertos en el Palacio de Bellas Artes y, esporádicamente, espectáculos de diversa índole en el Ambigú Barcelonés, Teatro Circo Barcelonés, Els Quatre Gats y en el Jardín Español. El resto de la oferta de entretenimientos anunciada se completaba con los partidos de frontón, que se jugaban diariamente en el Frontón Condal, y con las corridas de toros ofrecidas en los días festivos.

Por lo que respecta al cine, las primeras proyecciones, todavía aisladas, se habían estrenado en Barcelona, en 1895. En *Los orígenes del cine en Cataluña*,¹³ Letamendi y Seguin dedican un capítulo al kinetoscopio de Edison, haciéndose eco de su primera presentación en Barcelona, en el Salón Edison (plaza Cataluña), el 2 de mayo de 1895. En mayo de 1896 se anunciaba la presentación en Eldorado del animatógrafo de Robert-William Paul —competencia del cinematógrafo de los hermanos Lumière—, pero parece que ésta no se llevaría a cabo por diversos problemas técnicos.¹⁴ En ese mismo año, el 4 de junio se presentaría en el Teatro Principal el kinetógrafo; el 26 de noviembre, en el Novedades, el cinematógrafo perfeccionado; y el 10 de diciembre, el cinematógrafo de los hermanos Lumière en el local de los señores «Napoleón».¹⁵ En 1898 ya habían aumentado las oportunidades de contemplar, en Barcelona, el cinematógrafo. En el teatro Alcázar Español, vemos anunciado el «Cinematógrafo Lumière» desde el 7 de febrero al 28 de abril y el «Cinematógrafo Ferrusini», del 3 de noviembre hasta final de año, en ambos casos intercalados con su habitual espectáculo de variedades. Por otra parte, en el Nuevo Retiro, desde el 22 de octubre hasta el 13 de noviembre, se ofrecerían proyecciones de los sistemas Wargraph y Newgraph intercaladas con zarzuelas. Ya de forma independiente, se veía anunciado el cinematógrafo de la «Casa Napoleón»¹⁶ los días 11, 23, 27 y 30 de enero, de once a una del mediodía, en sesiones de media hora. El mismo cinematógrafo siguió en cartelera del 7 de febrero al 17 de marzo, ofreciendo sesiones diarias, de cuatro de la tarde a once de la noche, incluyéndose en algunas, como en la de «Batallón italiano con música», la combinación de fonógrafo y cinematógrafo. Por último, durante el mes de julio, aparece anunciado el «Cinematógrafo Lumière» en Puerta de la Paz, con

13. J. LETAMENDI y J.-C. SEGUIN, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2004.

14. J. LETAMENDI y J.-C. SEGUIN, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2004.

15. Se trata de los hermanos Antonio y Emilio Fernández, fotógrafos, que tenían su estudio en Rambla Santa Mónica, 15-17.

16. J. LETAMENDI y J.-C. SEGUIN, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Institut Català de les Indústries Culturals, 2004. En las p. 577-594 se ofrece la lista de las «Películas proyectadas en el local de los fotógrafos “Napoleón” desde 1896 hasta finalizar 1898».

sesiones diarias —cada quince minutos— de cuatro de la tarde a doce de la noche, y por un precio que oscilaba entre los diez céntimos de la entrada general y los veinte céntimos de la de «preferencia».

LAS ZARZUELAS DE 1898

Si bien la presentación de un título era elección del empresario, entendemos que su permanencia correspondía únicamente a la acogida del público. Vamos a ver, pues, en este capítulo, cuáles fueron las obras mejor recibidas en aquel 1898. Para ello, hemos confeccionado la lista de zarzuelas que aquel año superaron las cincuenta representaciones y que ofrecemos a continuación:

TABLA 2
Zarzuelas más representadas en Barcelona durante 1898

Título	G	N	Aparece como	Estreno	Día y teatro del estreno	Estrenadas en Barcelona en 1898	Autor de la música	Autor del libreto	Rps.
<i>La viejecita</i>	z	1	zarzuela	1897	30-4 Zarzuela		Fernández Caballero, M.	Echegaray, M.	339
<i>Agua, azucarillos y aguardiente</i>	p. v.	1	Zarzuela 1 acto	1897	23-6 Apolo		Chueca, F.	Ramos Carrión, M.	218
<i>La Revoltosa</i>	z	1		1897	25-11 Apolo	9-4-1898 Eldorado	Chapí, R.	Fernández Shaw, C. / Lopez Silva, J.	134
<i>El santo de la Isidra</i>	s. l.	1	sainete lírico	1898	19-2 Apolo	14-4-98 Eldorado	López Torregrosa, T.	Arniches, C.	131
<i>El primer reserva</i>	p. c.	1	Pasillo cómico lírico	1897	16-10 Apolo	25-1-98 Eldorado	López Torregrosa, T. / Valverde San Juan, J.	Sánchez Pastor, E.	118
<i>Los camarones</i>	z. c.	1	Zarzuela 1 acto	1897	4-12 Zarzuela	4-2-98 Eldorado	López Torregrosa, T.	Arniches, C. / Lucio, C.	118
<i>La buena sombra</i>	s	1	zarzuela	1898	4-3 Zarzuela	7-10-98 Granvía	Brull Ayerra, A.	Alvarez Quintero, S. y J.	100

Tabla 2 (Continuación)
Zarzuelas más representadas en Barcelona durante 1898

Título	G	N	Aparece como	Estreno	Día y teatro del estreno	Estrenadas en Barcelona en 1898	Autor de la música	Autor del libreto	Rps.
<i>La guardia amarilla</i>	z	1	Zarzuela 1 acto	1897	31-12 Zarzuela	25-2-98 Eldorado	Gimenez Bellido, J.	Arniches, C. / Lucio, C.	75
<i>La marcha de Cádiz</i>	z	1	zarzuela en 1 acto	1896	10-10 Eslava		Estellés, R. / Valverde San Juan, J.	García Álvarez, E. / Lucio C.	75
<i>La banda de trompetas</i>	z	1	zarzuela en 1 acto	1896	24-12 Apolo		López Torregrosa, T.	Arniches, C.	72
<i>El cabo primero</i>	z	1	zarzuela	1895	24-5 Apolo		Fernández Caballero, M.	Arniches, C. / Lucio, C.	71
<i>La verbena de la paloma</i>	s. l.	1	zarzuela	1894	17-2 Apolo		Bretón, T.	Vega, R. de la	65
<i>Pepe Gallardo</i>	z	1	zarzuela	1898	7-7 Apolo	4-11-98 Eldorado	Chapi, R.	Palacios / Perrin	60
<i>Caramelo</i>	j. c.	1		1884	19.10 Eslava		Chueca	Burgos, J. de	56
<i>Pedro Botero</i>	s	1	zarzuela			12-3-98 Granvía	Pérez Aguirre, J.	Tornero de Martirena, A.	55

Abreviaturas empleadas: G = género; z = zarzuela; p. v. = pasillo veraniego; s. l. = sainete lírico; p. c. = pasillo cómico lírico; z. c. = zarzuela cómica; s = sainete; j. c. = juguete cómico; N = número de actos; Rps. = número de representaciones.

Cada mes, la obra más representada solía ser alguna de las de más reciente «estreno», dentro de lo que podría ser una tendencia de *marketing* en cuanto a «dar valor» a las últimas novedades ofrecidas. Así *El primer reserva*, que fue la obra más representada en febrero, había sido estrenada el 25 de enero en Eldorado; *La guardia amarilla*, la más representada en marzo, había sido estrenada el 25 de febrero, también en Eldorado; *Los camarones*, estrenada el 4 de febrero en Eldorado, había sido la segunda en ese mismo mes y fue la primera en abril al caer las representaciones de *El primer reserva* y *La guardia amarilla*. Lo mismo sucede con *El santo de la Isidra*, estrenada el 14 de abril y líder en mayo, y con *La buena sombra*, estrenada el 7 de octubre en el Granvía, segunda en noviembre y líder en diciembre.

Como se puede apreciar y por otra parte es lógico, las que ocupan las primeras posiciones son zarzuelas estrenadas en 1897 ó 1898. De las estrenadas ante-

riormente, *La marcha de Cádiz* (estreno el 10 de octubre de 1896 en el Eslava de Madrid) sería la mejor situada, y su éxito quizás fue debido a la coyuntura política que se vivía en el país, pues hemos de recordar que Cádiz fue la única gran ciudad española que no fue tomada por los franceses en la guerra de la Independencia, y la guerra de Cuba, también frente a otra potencia superior, invitaba a despertar los sentimientos patrióticos y el recuerdo de victorias heroicas. Quizás podríamos ver desde esta óptica el ascenso de representaciones que *La marcha de Cádiz* experimentó en marzo —el hundimiento del *Maine* fue el 15 de febrero—, pues, aunque en términos absolutos no alcanzó una cifra elevada, entendemos que sí que fue representativo su porcentaje de incremento respecto a meses anteriores, ya que, mientras que en enero fue representada en tres ocasiones y en febrero en dos, en marzo lo sería en diez. En el mes de abril —recordemos que el día 24 de aquel mes, España declaraba la guerra a Estados Unidos, en respuesta a los actos bélicos por aquéllos realizados—, empieza a aparecer en las carteleras *La gran marcha de Cádiz*¹⁷ «por todos los artistas» —27 de abril Teatro Granvía—; el cuarto acto de *Cádiz*¹⁸ «terminando con un desfile a los acordes del himno patriótico» —19 de abril en el Nuevo Retiro—; o los «himnos patrióticos» anunciados en las funciones del Edén Concert de aquel mismo mes. De todas formas y más allá de estas muestras, no parece que la guerra afectara demasiado a la oferta teatral. De hecho, en la sección «La semana», de *La Vanguardia* del 10 de julio, J. Roca y Roca se duele de la falta de sensibilidad en Barcelona por la pérdida de la escuadra en Cuba: «[...] no se cerró ni un teatro en señal de duelo». Floridor, por otra parte, en *La Dinastía* del 27 de noviembre, en su columna «Ecos de Barcelona», rompe una lanza a favor de los espectáculos públicos y contra los que critican que se siga ofreciendo diversión en «horas tan tristes y en épocas de tantos necesitados».

Lo anterior nos lleva a la relación entre algunas de las obras de mayor éxito y la situación que vivía el país. A modo de ejemplo, podemos ver las distintas conexiones con el contexto histórico, de tres de las zarzuelas de mayor éxito, en un momento u otro, de aquel 1898:

En *La guardia amarilla* —cuerpo de élite creado por Fernando el Católico en 1504, que recibía su nombre del color de los uniformes otorgados por Carlos I—,

17. Corresponde al pasodoble final del primer acto de la zarzuela *Cádiz*. En el estudio realizado sobre la «marcha» de Cádiz por F. Cortès y J.-J. Esteve, *Músicas en tiempos de guerra: Cancionero (1503-1939)*, Bellaterra, UAB, 2012, en las páginas 253-254, podemos leer: «El momento en que el pasodoble sonaba en la zarzuela —después de vencer las tropas de Cádiz a los soldados napoleónicos—, reforzaba su significado nacional» y «En marzo de 1895, justo al embarcarse las primeras tropas hacia Cuba, un periódico madrileño reclamó que el pasodoble de la zarzuela *Cádiz* fuera proclamado himno nacional».

18. La zarzuela *Cádiz* (episodio nacional cómico-lírico-dramático en dos actos) fue estrenada el 20 de noviembre de 1886 en el Teatro Apolo de Madrid, con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde Durán, y libreto de Javier Burgos. Fue representada en Barcelona tres veces aquel año, durante los días 15 y 17 de abril en el Nuevo Retiro. De forma incompleta —también en el Nuevo Retiro—, se ofreció el cuarto acto el 19 de abril, y el primer acto el 24 del mismo mes.

la acción se sitúa en 1580, en Flandes, en un momento en el que el imperio y el ejército español, tras la batalla de Lepanto (1571), estaban en lo más alto de su esplendor. Cuando la ciudad que están sitiando se rinde, el coro canta: «Corramos presurosos / porque hoy pueden contar / las tropas españolas / una victoria más». La contextualización de la obra, en este caso, recoge ecos de gloria que parecen apropiados para elevar la moral del público en momentos tan comprometidos como los que se vivían entonces. *La guardia amarilla* fue líder en marzo, con 36 representaciones, tras el hundimiento del *Maine* a mediados de febrero.

Sin embargo, en *Los camarones*, la relación con el clima político del país es de otro signo. En la escena cuarta, el protagonista, Arturo España, cuenta su historia al señor Pérez, un miembro de una compañía de teatro ambulante a quien le quiere pedir ayuda para evitar la boda de su amada, Pepita, a quien su padre quiere casar con otro por motivos políticos. Tras escucharlo, Pérez grita conmovido: «Que ¡viva España!... y ¡viva con su Pepita!», en clara relación a «La Pepa», la constitución de 1812. En aquel momento, la constitución en vigor era la de 1876, muy recesiva con respecto a la de 1812 en muchos aspectos, empezando por el de la soberanía nacional, que en la primera era atribuida al pueblo, en exclusiva, y en la segunda era compartida con el rey, lo que, unido a la instauración del bipartidismo, blindaba a una clase dirigente que estaba llevando a España a uno de sus peores momentos en la historia. En 1898, pues, dicha escena distaba mucho de ser lo inocente que a primera vista pudiera parecer. Curiosamente, tras su éxito el mes de abril, con treinta y dos representaciones (tuvo treinta en febrero y trece en marzo), en mayo bajaría a ocho, seguiría con ocho en junio, y sólo se ofrecería una vez en julio. Hemos de recordar que el 3 de julio se perdía la escuadra del almirante Cervera, el 15 caía Santiago de Cuba y el día 20 se proclamaba por segunda vez la independencia de Filipinas. Tras esto, el 20 de julio, el conde de Caspe convocaría a todos los periódicos a una reunión en la Capitanía General, con el objeto de informarles de la instauración de la censura, para cualquier trabajo que atentara «contra el prestigio de las instituciones». En el resto del año, *Los camarones* se ofrecerían cinco veces en agosto, tres en septiembre, seis en octubre, dos en noviembre y diez en diciembre. Vemos, pues, que, por una razón u otra, tras la declaración de la guerra sus representaciones cayeron de forma significativa.

Por lo que se refiere a *La viejecita*, el mayor éxito del año, con 339 representaciones y líder absoluto en julio, septiembre, octubre y noviembre, la acción se sitúa en la guerra de la Independencia —de nuevo, la contienda ganada contra un adversario superior— y la obra empieza con un tema en donde, tras el «Ya soy dichoso, / ya soy feliz / por fin triunfante / llegué a Madrid», se continúa con una letra que va subiendo su tono de, junto al amor, clara exaltación patriótica:

Carlos: «[...] Para morir de amor ciego, / para luchar con valor, / para batirse con fuego, / todo el que nace español/»

[...]

Coro: «fuego en mis venas / ya siento correr / para amar y beber / y luchar y vencer»

[...]

Todos: «¿Qué importa la lucha? / Luchar es vivir, / la guerra, la guerra, / vencer o morir.»

El argumento se basa en las argucias de Carlos, un oficial que recurre al truco de disfrazarse de la vieja tía millonaria de un compañero de armas —la cual había anunciado su regreso de América para visitar a su sobrino—, para poder acceder al baile en casa del marqués de Aguilar y conseguir, así, la mano de su hija, relación a la que el marqués se oponía, dada la fama de «calavera» de Carlos. La obra había sido estrenada el 30 de abril del año anterior, en el Teatro de la Zarzuela, en Madrid, y fue ofrecida por primera vez en Barcelona el jueves 28 de octubre de 1897 en el teatro Eldorado, contando con la asistencia de sus autores, Miguel Echegaray (libreto) y Manuel Fernández Caballero, quien, además, actuaría como director de la orquesta. Se anunciaba su llegada haciendo hincapié, también, en su puesta en escena, con «un telón y una decoración completa, nuevos, del escenógrafo Sr. Urgelles». ¹⁹ El 18 de enero de 1898 era anunciada en Eldorado como «Centésima [representación] y última»... No sería así. De hecho, a lo largo de todo el año, fue ofrecida prácticamente por todos los teatros que en algún momento incluyeron el género chico en su programación. Como curiosidades añadidas, podemos apuntar que el juego del personaje masculino que se hace pasar por la tía que regresa de América aparecía, también, en *La tía de Carlos*, ²⁰ comedia llevada al cine por Paco Martínez Soria, ²¹ y que también se pudo ver en mayo, en la Barcelona de aquel año, ofrecida en el Teatro Lírico. Por otra parte y como es sobradamente conocido, el personaje principal de Carlos era habitualmente interpretado por una mujer —Lucrecia Arana en su estreno en Madrid—, ²² con lo que el público se encontraba, como en *Víctor o Victoria*, con una mujer que hacía el papel de un hombre que se hacía pasar por mujer...

19. *La Vanguardia* (28 octubre 1897). Fèlix Urgellès de Tovar (1845-1919) fue uno de los más importantes escenógrafos de aquel periodo. Francesc Curet, en su *Historia del teatre català* (Barcelona, Aedos, 1967), en la página 305, así lo cita, junto a algunos otros nombres ilustres como Joan Ballester i Ayguals (1835-1868) o Francesc Soler i Roviroso (1836-1900). Por otra parte, la inclusión de su nombre como autor del decorado apareció en diversas ocasiones en la cartelera de aquel año, por lo que entendemos que su prestigio era garantía de calidad, en cuanto a la puesta en escena de la obra que se anunciaba.

20. Obra original de Brandon Thomas, estrenada en el Theatre Royal de Suffolk (Inglaterra), el 29 de febrero de 1892.

21. Versión cinematográfica estrenada en 1982, dirigida por Luis María Delgado y protagonizada por Paco Martínez Soria (Tarazona, 1902 - Madrid, 1982).

22. «El reparto, encabezado por Lucrecia Arana, con un papel travestido, haciendo una de las mejores interpretaciones de su vida, fue fundamental para un éxito que sirvió para paliar las dificultades que estaba padeciendo el Teatro de la Zarzuela», en E. CASARES RODICIO, *Historia gráfica de la Zarzuela*, vol. 1, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999-2001, p. 142.

COMPOSITORES Y LIBRETISTAS

Hasta 82 compositores, solos o en colaboración, vieron sus obras representadas en la Barcelona de 1898. Hemos podido identificar los correspondientes a 238 de las 279 zarzuelas ofrecidas, lo que supone un total de 4.136 representaciones (95,4 % del total). Lamentablemente no hemos alcanzado a identificarlas todas, por lo que todavía podría haber algún autor más del que no tenemos noticia.²³

Entre los que más se destacaron aquel año, hemos de citar, en primer lugar, a Manuel Fernández Caballero (Murcia, 1835 - Madrid, 1906), del que se ofrecieron un total de diecinueve obras —diecisiete en solitario y dos con Mariano Hermoso—. Las obras en solitario totalizaron 714 representaciones, destacando, entre ellas, *La viejecita* (339), *El cabo primero* (71), *Los africanistas* (46), *El dúo de la africana* (42), *El padrino de «El nene» ó ¡todo por el arte!* (34), *Chateau Margaux* (33), *Los aparecidos* (31) o *El Sr. Joaquín* (30). Las que se ofrecieron con la colaboración de Mariano Hermoso fueron: *Campanero y sacristán* (41 representaciones) y *Tortilla al ron* (10).

Mención especial también merecen Tomàs López Torregrossa (Alicante, 1868 - Madrid, 1913) y Joaquín (Quinito) Valverde Sanjuán (Madrid, 1875 - Ciudad de México, 1918), hijo del también autor Joaquín Valverde Durán, quienes, solos o en colaboración, sumaron un total de 29 obras representadas en 894 ocasiones. Entre las obras en solitario de Tomàs López Torregrossa cabe citar: *El santo de la Isidra* (131 representaciones), *Los camarones* (118) y *La banda de trompetas* (72); y, junto a Quinito Valverde, podríamos destacar: *El primer reserva* (118 representaciones), *Los cocineros* (44) y *El pobre diablo* (44).

En lo referente a las obras en solitario de Joaquín Valverde Sanjuán, estas se representaron mucho menos, sobresaliendo: *La batalla de Tetuán* (24 representaciones), *Los novicios* (18) y *Los coraceros* (18).

Después de estos compositores, habría que señalar a dos de los autores de zarzuela más conocidos hoy en día, y que también en 1898 alcanzaron el éxito con algunas de sus obras más famosas. Nos referimos, por supuesto, a Ruperto Chapí (Villena, 1851 - Madrid, 1909) y a Federico Chueca (Madrid, 1846-1908). De Ruperto Chapí, se representaron diecisiete obras, que sumaron un total de 421 puestas en escena. A la cabeza de todas ellas encontramos *La Revoltosa* (134 represen-

23. Las fuentes principales de las que hemos obtenido los datos de compositores, libretistas y fechas de estreno, para completar la información que no aparecía en los propios anuncios de la cartelera, han sido las siguientes: base de datos del doctor Francesc Cortès (todavía sin publicar); L. IGLESIAS DE SOUZA, *El teatro lírico español*, La Coruña, Deputación Provincial, 1991-1996; E. CASARES RODICIO, *Historia gráfica de la zarzuela*, vol. 1: *Músicas para ver*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999); E. COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 2000. A pesar de la amplia relación de zarzuelas encontradas en ellas, todavía algunos títulos de los representados en 1898 no hemos podido identificarlos. Además de las relacionadas, también hemos consultado otras bases de datos en Internet, como *www.zarzuela.net*, sin que nos aportasen nuevos resultados.

taciones), pero también fueron muy representadas otras zarzuelas no tan conocidas, como *Pepe Gallardo* (60) *Las bravías* (48) o *El beso de la duquesa* (41).

De Federico Chueca, su *Agua, azucarillos y aguardiente* se representó 218 veces, destacando, también, otras menos recordadas, como *Caramelo* (56 representaciones) o *Las zapatillas* (31). En total, nueve obras suyas escritas en solitario (362 representaciones), y una más, *Cádiz*, escrita en colaboración con Joaquín Valverde Durán y representada en tres ocasiones como ya indicamos anteriormente.

Aquel año también sobresalieron los compositores Gerónimo Giménez Bellido (Sevilla, 1854 - Madrid, 1923) y Apolinar Brull Ayerra (San Martín de Unx, 1845 - Madrid, 1905). Gerónimo Giménez Bellido contabilizó trece obras en solitario (281 representaciones), más otra en colaboración con Sánchez Pastor (tres representaciones), destacando *La guardia amarilla* (75), *Aquí va a haber algo gordo, o la casa de los escándalos* (38) y *Las mujeres* (34). Apolinar Brull Ayerra (nueve obras, 212 representaciones) colaboró con López Torregrossa en una obra: *La madre abadesa*. En solitario se le representaron ocho obras más, destacando *La buena sombra*, con libreto de los hermanos Álvarez Quintero —contó con una excelente crítica el día de su estreno en Barcelona—, y que contabilizó un total de cien representaciones, siendo líder destacada en diciembre de 1898 con 36 representaciones.

Por último y aunque el número de veces que se vieron sus obras fue mucho menor que las de los autores citados anteriormente, no podemos dejar de referirnos a Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823-1894), del que se ofrecieron once obras (47 representaciones). Barbieri, cuatro años después de su fallecimiento, todavía seguía siendo recordado con zarzuelas que permanecían dentro del repertorio de las compañías, como: *Jugar con fuego*, zarzuela en tres actos que se había estrenado el 6 de octubre de 1859 en el teatro Circo de Madrid (seis representaciones); *Entre mi mujer y el negro*, zarzuela en dos actos estrenada el 14 de octubre de 1859, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (siete representaciones); o *Los carboneros*, zarzuela en un acto, estrenada en el teatro Comedia de Madrid el 22 de diciembre de 1877 (once representaciones).

En cuanto a los libretistas, hemos identificado a 128 autores, de 242 obras, que sumaron 4.170 representaciones (96,2 % del total). Como en el caso de los compositores, citaremos a continuación a los más destacados, en función del número de puestas en escena que alcanzaron.

El primer lugar creemos que lo merecen dos colaboradores habituales: Carlos Arniches (Alicante, 1866 - Madrid, 1943) y Celso Lucio (Burgos, 1865 - Madrid, 1915). De Arniches se ofrecieron quince obras (629 representaciones), dos de ellas en solitario y el resto en colaboración con diversos autores, pero, sobre todo (en diez de las quince), con Celso Lucio. Fruto de esa colaboración son, entre otras: *Los camarones* (118 representaciones), *El cabo primero* (71) y *La guardia amarilla* (75). Hemos de añadir que las dos obras escritas en solitario —*El santo de la Isidra* (131 representaciones) y *La banda de trompetas* (72)— también obtuvieron un gran éxito.

Celso Lucio aparece como autor en solitario de *El pobre diablo* (44 representaciones), con música de López Torregrossa y Quinito Valverde —anunciada como «Revista» y estrenada en 1897 en el Gran Teatro de Madrid—, además de en *La marcha de Cádiz*, de la que fue coautor con Enrique García Álvarez (Madrid, 1873-1931).

Otro de los libretistas de más éxito, aquel año, fue Miguel Echegaray (Quintanar de la Orden, 1848 - Madrid, 1927) que, aún con un número menor de obras (sólo tres), alcanzó las 404 representaciones —*La viejecita* (339), *La revista* (23) y *El dúo de la africana* (42)—, todas con música de Fernández Caballero.

Del resto, también destacaron: Miguel Ramos Carrión (Zamora, 1845 - Madrid, 1915), del que se vieron en Barcelona diez obras suyas (300 representaciones), cinco en solitario —entre ellas *Agua*, *azucarillos* y *aguardiente*—, dos con Vital Aza, una con Pina Domínguez, una con Pina y Aza y otra más, *Marina*, con Camprodón; y Carlos Fernández Shaw (Cádiz, 1865 - Madrid, 1911) y José López Silva (Madrid, 1861 - Buenos Aires, 1925), con tres obras —entre ellas, *La Revoltosa*— representadas en un total de 204 ocasiones.

LOS «ESTRENOS» DE 1898

Cuando hablamos de «estrenos», nos referimos a las obras que vieron la luz de los escenarios de Barcelona, por primera vez, en 1898, aunque su primera representación (estreno absoluto) fuera en Madrid o en otra capital española. En el año que estamos estudiando, hemos contabilizado cincuenta «estrenos» confirmados en la Ciudad Condal, más otros cuatro sin confirmar, lo que supuso el 29,4 % del total de obras ofrecidas y el 33,3 % de representaciones. En ocho ocasiones fueron estrenos «absolutos», obras que se representaron por primera vez en Barcelona, antes de viajar a Madrid y al resto de España, constituyendo una tendencia que parece que se incrementaría en el siglo xx. Del resto, hasta los cincuenta, la mayoría correspondía a zarzuelas ofrecidas previamente en Madrid (37), una se había representado ya en Valencia, otra en Sevilla, y nos quedarían tres más de las que no hemos podido encontrar los datos sobre su estreno «absoluto».

Sobre el número de representaciones de cada una, ocho de las nuevas zarzuelas se colocarían dentro de la lista de las quince más vistas, aunque la tardía fecha de su estreno pudo condicionar en algunas, como en *Pepe Gallardo*, *El beso de la duquesa* o *El Sr. Joaquín*, el número total de representaciones en aquel año. Los grandes nombres que han llegado hasta nuestros días y que son de todos conocidos, como *La Revoltosa*, aparecen a la cabeza, pero también encontramos otras obras, como *La buena sombra*, *Los camarones*, o las anteriormente citadas, ahora menos recordadas, pero que sin embargo, en su momento, parece que gozaron de una gran acogida.

Hemos intentado saber, también, cuánto tiempo podían tardar en llegar las obras a Barcelona tras su estreno absoluto, observando que, en cuanto a las más populares, *La viejecita* se estrenaba en Madrid en el Teatro de la Zarzuela el 30 de

abril de 1897 y el 28 de octubre de ese mismo año ya estaba en Barcelona; *La Revoltosa* se estrenaba el 25 de noviembre de 1897 en el Apolo y el 9 de abril de 1898 se ofrecía en Eldorado. Todavía antes llegaba *El primer reserva*, que se estrenaba el 16 de octubre de 1897 en el Apolo y el 25 de enero ya llegaba, también, a Eldorado. En general, la media de llegada era de unos seis meses, que se acortaba a cuatro en las obras más populares. Comparadas las fechas de estreno con las de su primera representación en Barcelona, la que más tardó en llegar, aquel año, con los datos de que disponemos, fue *La brasileña*, juguete lírico estrenado en el Romea el 2 de octubre de 1895 y que llegaba al Nuevo Retiro de Barcelona el 24 de Septiembre de 1898, y, por contra, la que menos, *La florera sevillana*, estrenada en el teatro Maravillas de Madrid el 13 de junio de 1898 y que el 30 de julio de ese mismo año se ofrecía ya en el Nuevo Retiro de Barcelona.

En lo que respecta a las ocho obras cuyo «estreno absoluto» se realizó en Barcelona, la distribución por teatros queda como sigue: dos en Eldorado (*El Rayo*, el 31 de marzo, y *El portafolio de Eldorado*, el 28 de diciembre); tres en el Granvía (*La criada del mesón y las citas a las diez*, el 13 de febrero; *Lorito real*, el 22 de agosto; y *El tío tararira*, el 24 de octubre); y tres en el Nuevo Retiro (*El gran Dux*, el 3 de septiembre; *El mentidero*, el 14 de octubre; y *Los novicios*, el 20 de octubre). En total, contando tanto los estrenos absolutos como los «estrenos» en Barcelona, en Eldorado se ofrecieron diecinueve títulos, dieciséis en el Nuevo Retiro (más otros dos posibles sin confirmar) y quince en el Granvía (más, igualmente, otros dos posibles sin confirmar).

LA ZARZUELA EN CATALÁN

Comentaba el doctor Francesc Cortès, a propósito de la recepción en Cataluña de la zarzuela en castellano, que «Quizás este gusto por la zarzuela castellana puede explicar en parte las dificultades con que topó la zarzuela en catalán para imponerse».²⁴ Ya fuera por eso o por cualquier otro motivo, el caso es que en 1898 tan sólo hemos encontrado once obras en catalán, representadas en 65 ocasiones (1,5 % del total), entre las que destacaríamos:

— *Lo somni de la Ignocencia*, zarzuela en un acto estrenada en el Jardín Español de Barcelona el 5 de junio de 1895, con música de Urbano Fando y letra de Conrado Colomer; obra de gran éxito que todavía se representó en 27 ocasiones aquel año.

— La opereta *Ki-ki-ri-ki*, con letra también de Conrado Colomer, estrenada en Eldorado de Barcelona en junio de 1887, y que se representó en dieciséis ocasiones.

24. F. CORTÈS, «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997), p. 298.

— *De Sant Pol al Polo Nort*, zarzuela en tres actos, estrenada en el Teatro Circo de Barcelona el 20 de noviembre de 1872, con letra de Coll i Britapaja, que fue representada en nueve ocasiones.

— *Las cent donselles*, opereta en tres actos, adaptada de Lecocq, con libreto de Coll i Britapaja, que había sido estrenada en 1873 y puesta en cartel en tres ocasiones aquel año.

— *De la terra al sol*, obra de gran formato, zarzuela en tres actos, con música de Nicolás Manent y letra de Narcís Campmany y Joan Molas Casas, estrenada el 23 de agosto de 1879 en el Tívoli barcelonés y representada en seis ocasiones en 1898.

Hay otros títulos de los que no hemos encontrado ninguna referencia, como *De cobarts no hi ha res escrit* ó [sic] *La firma d'en Ravellats*.²⁵ En estos casos siempre tenemos la duda de si se trata de zarzuelas o de obras de teatro, pero al ser representadas en teatros que habitualmente ofrecían zarzuelas, en principio nos inclinamos a pensar que probablemente éste era el género al que pertenecían, y de ahí el incluirlas en nuestra relación.

No hemos apreciado en 1898 ningún estreno de zarzuelas en catalán, siendo la más reciente, de las ofrecidas, la ya citada *Lo somni de la Ignocencia*, de 1895, y la más antigua *De Sant Pol al Polo Nort*, puesta en escena por primera vez, como ya hemos indicado, en 1872. Aquel año, Enric Morera compuso la música para el cuadro lírico en un acto *L'alegria que passa*, de Santiago Russiñol, pero su estreno comercial no se anunciaría²⁶ hasta el sábado 12 de enero de 1901, en el teatro Tívoli de Barcelona, junto a los de *Les caramellas* (de Iglesias y Morera) y *Colomera la gitana* (de Vilanova y Lapiera).

De todas formas, tenemos que hacer la consideración de que ante la «voracidad» del público, que obligaba a una rotación de un número realmente importante de obras, el número de zarzuelas en catalán que se deberían haber representado para conseguir una posición relevante hubiera sido realmente difícil de conseguir. Hay que contar, además, con que la producción de zarzuela en catalán osciló a lo largo de diferentes etapas,²⁷ y que, en esos momentos, la presencia de los grandes nombres de la zarzuela, ya enumerados, con una prolífica producción, hacía realmente difícil cualquier competencia.

25. Anunciada en el teatro Tívoli el 4 de enero tal y como está escrita, aunque quizás hubo un error de imprenta y podía ser *La firma d'en Rovellats*. Fuente: *La Dinastia* (4 enero 1898) (en *La Vanguardia* de aquel día no hemos visto el desglose de la oferta del Tívoli).

26. *La Vanguardia*, sección «Espectáculos», p. 7 (12 enero 1901).

27. En F. CORTÈS, «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997), p. 302, se hace referencia al periodo 1870-1877 como «un primer momento de esplendor» para la zarzuela catalana. Más tarde, vuelve a indicar: «A partir de 1890 [...] vuelve a aumentar la composición de zarzuelas catalanas», señalando diversas composiciones hasta 1896. Es posible que 1898 se situara en un periodo intermedio, en un proceso que apuntaba hacia «una nueva forma de concebir la zarzuela catalana hacia finales de siglo», señalándose al modernismo como uno de los factores más influyentes en ese cambio: «Un elemento muy importante a tener en cuenta es la importancia creciente de las ideas modernistas sobre el teatro catalán» (p. 304).

CONTROVERSIA Y CONCLUSIÓN

A pesar de lo hasta aquí expuesto, aquel año también se alzaron voces contrarias a la zarzuela. Joseph Lapeyra, codirector artístico, junto a Joan Gay, del *Butlletí de la Institució Catalana de Música*, comenzaba así su artículo «Els nostres enemics» en el número 19 (Barcelona, mayo 1898) de la citada revista:

Ahir ens preguntaven: ¿per qué s'ens invadeix nostres teatres [...]? ahir ens admiravem de que no desaparegués d'una vegada tant pugué [...] quedava pasmat al veure que catalans como nosaltres s'embadalien [...] saborejant els abarraganats desvergonyiments del flamenquisme, com taral·lejaven les insulses tonades del género chico [...],

para, mientras justificaba un tanto el flamenquismo en aras al orientalismo, seguir en el mismo tono en lo referente al género chico:

Aquesta invasió de l'escena per la xulaperie madrilenya en la majoria de les obres que's veuen a Barcelona és indigne [...] Presentar en escena costums de les diferents regions espanyoles no pot ser; posar de relleu les qualitats dels pobles ab ses diferents menes de cançons y poesies, tampoc va bé: ha de ser tot mal gust, obscenitats y desvergonyiments, no respectant els autors la classe de públic que té a bé afavorir el seu treball.

Sobre los gustos del público, opinaba: «[...] hi ha que desenganyar-se: el públic sempre accepta lo que li presenten, sigui lo que sigui [...]. Aixís, doncs als jueus de l'art és als qui toc acarregar ab tota la responsabilitat des seus actes [...]», para terminar haciendo una llamada: «Fent tots plegats un nou esforç en bé de la nostra terra, ajudant a desterrar totes aquestes imposicions que converteixen els nostres teatres en centres d'inmoralitat, frivolisme y pedanteria [...]».

No obstante, no todas las revistas de la época reaccionaban así. *La Música Ilustrada* estrenaba su primer número (año I, núm. 1) el 25 de diciembre de 1898, con la sección «Apuntes biográficos» dedicada a Chapí, y, en el apartado de «Teatros», se hacía eco del *Lohengrín*, ofrecido en el Liceo, pero también de las zarzuelas *La Chavala*, estrenada en Eldorado, y *El Sr. Joaquín*, estrenada en el Gran-vía, sin hacer ningún comentario peyorativo sobre el género.

En cuanto a la percepción actual, mientras que la bibliografía sobre la zarzuela en general es muy amplia, hemos encontrado pocos textos en los que se trate sobre su recepción en Cataluña; de entre ellos, quizás podríamos citar como obra de referencia, tanto por su amplio contenido como por el objetivo tratamiento aplicado al tema, el artículo «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán» del doctor Francesc Cortès.²⁸ A pesar de lo anterior, creo que las cifras ex-

28. F. CORTÈS, «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997), p. 289-317.

puestas nos han de llevar a la conclusión de que, en la Barcelona de 1898 —y probablemente durante un periodo mucho más amplio—, la zarzuela fue el género preferido por el público; un público que posiblemente, y más allá de cualquier posicionamiento de tipo estético o político, tan sólo buscaba un poco de diversión para aliviar una vida que a cada día que pasaba se la tornaba, entonces igual que ahora, más y más difícil.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDELLO, F. de P. «Bibliografía de la prensa musical barcelonesa». En: *La música en Barcelona: Noticias históricas*. Barcelona: Librería Dalmau, 1943, p. 153-172.
- CASARES RODICIO, E. *Historia gráfica de la zarzuela*. Vol. 1: *Músicas para ver*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.
- CORTÈS, F. «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997).
- CORTÈS, F.; ESTEVE, J.-J. *Músicas en tiempos de guerra: Cancionero (1503-1939)*. Bellaterra: UAB, 2012.
- COTARELO Y MORI, E. *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 2000.
- CURET, F. *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- GABRIEL, P. «La Barcelona obrera y proletaria». En: SÁNCHEZ, A. (ed.). *Barcelona, 1888-1929: Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Madrid: Alianza, 1994. (Memoria de las Ciudades)
- IGLESIAS DE SOUZA, L. *El teatro lírico español*. La Coruña: Deputación Provincial, 1991-1996. 4 v.
- SOBREQUÉS Y CALLICÓ, J. *Història de Barcelona*. Barcelona: Rosa dels Vents, 2008.

RECURSOS EN INTERNET

- Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (ARCA): <www.bnc.cat/digital/arca>.
- Biblioteca Digital Hispánica (base de datos, hemeroteca digital): <<http://www.hemerotecadigital.bne.es/index.vm>>.
- Hemeroteca de *La Vanguardia*: <<http://hemeroteca.lavanguardia.com>>.
- Zarzuela.net: <www.zarzuela.net>.

TAULA

ARTICLES

<i>Joan Cuscó i Clarasó</i> MINISTRERS I JOGLARS A LA CATALUNYA NOVA (SEGLES XIV-XVII)	11
<i>Daniel Codina i Giol</i> GÈNESI I PUBLICACIÓ DEL VOLUM DE LES MISSES TONALS DEL PARE JOAN CEREROLS (1618-1680)	31
<i>Nuno Mendes Santos</i> OBRES PER A VIOLÍ EN UN LLIBRE D'ORGUE DEL SEGLE XVII: EL MANUSCRIT 387 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA	47
<i>Josep Antoni Alberola Verdú</i> EL SISTEMA MODAL/TONAL DE LA MÚSICA VOCAL HISPÀNICA EN TEMPS DE CABANILLES	65
<i>Glòria Ballús i Casóлива i Antonio Ezquerro Esteban</i> LA PRIMERA EDICIÓN CONOCIDA DE GOZOS POLIFÓNICOS A LA MANERA DE LAS HOJAS VOLANTES (BARCELONA, 1702)	83
<i>Celestino Lahera Aineto</i> LA RECEPCIÓN DE LA ZARZUELA EN LA BARCELONA DE 1898	113
NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ	137

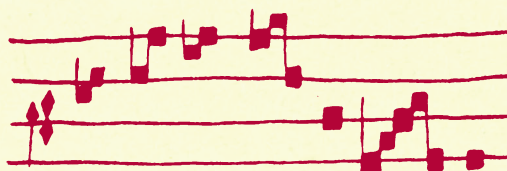
NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ

1. Els articles s'han de redactar en català preferiblement i s'han de presentar en suport de paper i en disquet o CD (si pot ser, picat en el programa de tractament de textos Microsoft® Word per a PC).
2. El cos de la lletra ha de ser del 12, i el text s'ha de compondre amb un interlineat d'un espai i mig.
3. L'extensió de l'article no pot ser inferior a deu pàgines (2.100 espais lletra per pàgina). Tots els fulls han d'anar numerats correlativament.
4. La bibliografia s'ha d'incloure al final de l'article. Ha d'estar ordenada alfabèticament per autors i ha de seguir els criteris següents (hi ha uns criteris més detallats a la disposició dels autors):

Els llibres s'han de citar: COGNOM, Nom; COGNOM, Nom. *Títol de la monografia: Subtítol de la monografia*. Lloc de publicació: Editorial, any. Nombre de volums. (Nom de la Col·lecció; número dins de la col·lecció) [Informació addicional]

Els articles de publicacions periòdiques s'han de citar: COGNOM, Nom; COGNOM, Nom. «Títol de la part de la publicació en sèrie». *Títol de la Publicació Periòdica* [Lloc d'Edició], número del volum, número de l'exemplar (dia mes any), número de la pàgina inicial - número de la pàgina final.

5. Les notes han d'anar al peu de la pàgina on figura la crida, que s'ha de compondre amb xifres aràbigues volades.
6. En el cas que hi hagi figures, gràfics o taules, s'han de presentar numerats correlativament en fulls a part i indicar dins del text el lloc en què s'han d'incloure durant el procés de maquetació.
7. Juntament amb l'article s'han de lliurar en un full a part algunes dades del currículum de cada autor (quatre línies de text com a màxim).
8. Al final de l'article cal afegir un resum d'un màxim de quinze línies (1.050 espais lletra).
9. Amb vista a la indexació en diferents bases de dades, s'han de proposar cinc mots clau com a mínim, els quals s'haurien d'extreure, si és possible, de tesaurus o diccionaris d'especialitat.
10. Per a garantir la qualitat dels treballs que es publiquin, la Direcció de la revista i el Consell de Redacció sotmetran els articles rebuts a l'informe d'experts en cada matèria.



SOCIETAT CATALANA DE MUSICOLOGIA
FILIAL DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS