

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

— VIII —



2015

ISSN (ed. impresa): 1578-5297 • ISSN (ed. electr.): 2013-3960 • <http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus>

REVISTA CATALANA
DE MUSICOLOGIA

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

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGIA

VIII

2015

BARCELONA

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

Aquesta revista és accessible en línia des de les pàgines:
<http://revistes.iec.cat> / <http://publicacions.iec.cat>

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)

Disseny de la coberta: Azcunce | Ventura

© 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

Compost per Fotocomposició gama, sl
Imprès a Open Print, SLL

ISSN (ed. electrònica): 2013-3960

ISSN (ed. impresa): 1578-5297

Dipòsit Legal: B. 42533-2001



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:

Josep Dolcet

Vocal segona:

Imma Cuscó i Pallarès

Vocal tercer:

Josep Maria Gregori i Cifré

DELEGAT DE L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Romà Escalas i Llimona

ARTICLES

EL PARE GREGORI M. ESTRADA I GAMISSANS (1918-2015)

DANIEL CODINA I GIOL

Abadia de Montserrat

Discretament, sense fer soroll, com era habitual en ell, el dia 18 de març del 2015, ha arribat al terme dels seus dies el monjo músic pare Gregori M. Estrada. Li faltava poc més d'un mes per complir els 97 anys. Nascut a Manresa el 28 d'abril de 1918, als vuit anys va entrar a l'escolania de Montserrat, després de passar un temps a la parròquia del Guinardó de Barcelona, on aprengué solfeig amb el vicari de la parròquia. A l'escolania (1926-1932) tingué de mestres rellevants el pare Anselm Ferrer i Bargalló, director; Àngel Rodamilans, professor de música, i el germà Ildefons Civil, professor de violí.

El mateix any d'acabar el temps de l'escolania, gairebé sense interrupció, entrà al col·legi d'aspirants a monjo (1932-1933) i, en acabat, al noviciat i la professió simple, feta el 6 d'agost de 1934. De 1935 a 1936 va estudiar orgue al Conservatori del Liceu de Barcelona amb el mestre mossèn Josep Musset, estudis que van quedar interromputs per la Guerra Civil. Aquesta el va sorprendre a Andorra, on havia anat per qüestions de salut; d'allí va passar directament a Roma i Alemanya, als monestirs de Maria Laach i Beuron, que el van acollir i on va poder continuar els estudis de filosofia i teologia. El 1939 va marxar cap a Roma i el 1940, quan Itàlia entrà a la guerra, va haver de marxar precipitadament cap a Montserrat.

A partir de 1941 va exercir, durant llargs anys, el càrrec d'organista del monestir, funció que va compaginar amb els estudis de música (harmonia i contrapunt), juntament amb el pare Ireneu Segarra, a Barcelona amb els mestres Josep Barberà i Cristòfor Taltabull. Encara, vers el 1947, passà uns mesos al monestir francès de Solesmes, amb el pare David Pujol, per qüestions de cant gregorià, i el 1950 passà uns mesos a París i Hendaia per perfeccionar-se en l'orgue amb el mestre André Marchal, amb el qual entrà en contacte amb músics organistes importants com César-Auguste Franck, Charles Marie Widor, Louis Victor Vierne o Olivier Messiaen. El mateix Marchal devia indicar-li les noves maneres d'interpretar a l'orgue les obres de Johann Sebastian Bach i, en general, de la música antiga.

Però ací voldria remarcar la vessant musicològica del pare Gregori que li ha pres gran part del seu temps, dels seus estudis i del seu treball, i que incideix de

manera directa en la Societat Catalana de Musicologia, de la qual va ser president del 1979 al 1991.

De primer, cap als anys seixanta, va prendre el relleu del pare David Pujol en l'ordenament de l'arxiu de música de Montserrat, ajudat per alguns dels monjos joves del moment, com jo mateix: la feina va ser catalogar de cap i de nou, amb criteris més moderns i efectius, tot l'arxiu musical. Aquesta nova catalogació va comportar: *a)* donar a cada manuscrit un número correlatiu i *b)* crear, així, un doble fitxer: el de manuscrits i el d'autors; aquests fitxers, ni que siguin molt esquemàtics, permeten tenir una idea prou ajustada del fons musical de l'arxiu.

D'altra banda, va col·laborar amb el pare David, en l'estudi i edició del darrer volum dels «Mestres de l'Escolania de Montserrat» referent al pare Joan Cererols. Al pare Gregori li va permetre estudiar a fons la biografia i l'estudi musicològic d'aquest mestre eminent de l'escola montserratina, publicant la introducció al volum novè de la col·lecció dels «Mestres» i, el 1985, el treball «Esbós per a un estudi de l'obra de Joan Cererols (1618-1680)», publicat a les *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana: Joan Cererols i el seu temps* (Institut d'Estudis Catalans, p. 7-23). Abans d'això, el 1970, havia publicat, també a la col·lecció «Mestres de l'Escolania de Montserrat», el volum sisè: *Miquel López: Sis versos per a orgue sobre el 'Pange lingua'. Dos versos per a orgue sobre el 'Sacris solemniis'*, amb notes crítiques i la part musical.

Una altra vessant important ha estat la del coneixement aprofundit i l'execució del cant gregorià, que es va plasmar en la pràctica quotidiana en la comunitat, però sobretot en l'enregistrament de diferents discos a la casa alemanya Archiv Production (1974) i Edigsa.

El treball musicològic més important que va emprendre —desconec quan va començar— i en el qual ha estat treballant fins una setmana abans del seu traspàs, fou l'estudi i la transcripció dels cants dels pelegrins del Llibre Vermell de Montserrat, amb la proposta d'interpretació, a més, dels signes de dansa que conté el manuscrit. El resultat d'aquest estudi es va plasmar ja l'any 1978 en la interpretació coreogràfica a càrrec de l'Esbart Dansaire de Rubí i la col·laboració instrumental del grup de música antiga Ars Musicae. Se'n feren representacions a Montserrat, al Palau de la Música Catalana de Barcelona, als festivals musicals de Saintes i Étampes a França, a Kirchheim, Colònia i Berlín (Alemanya) i, l'any 1979, a Rubí. Anys després, vers la dècada dels noranta del segle passat, va reprendre el treball per fer-ne una revisió total de la transcripció musical. Aquest treball es pot donar per enllestit.

Un altre aspecte a tenir en compte són la cinquantena d'articles i treballs publicats, els quals, resseguint-los per ordre cronològic, ens donen una idea dels seus interessos, en les diferents etapes de la seva vida. A part dels treballs biogràfics o necrològics sobre monjos músics o altres personatges relacionats amb la música, trobem els que fan referència, en la dècada de 1950, al cant en la celebració litúrgica a partir dels documents pontificis del papa Pius XII: *Mediator Dei* (1947), sobre la sagrada litúrgia, i *Musicae Sacrae* (1956). Durant el Concili Vaticà II i immediatament després, la seva atenció queda centrada en la música a partir

de la renovació litúrgica i va impulsar la creació d'una revista, *Música i Església*, de la qual només va sortir el primer número (1965). El pensament del pare Gregori sobre el cant i la litúrgia renovada el trobem en un article a *Quaderns de Pastoral* (núm. 106-107 (1988)) intitulat «La música en la litúrgia i en altres manifestacions religioses» (p. 11-17), en el qual repassa els problemes que plantejava la reforma del Concili, en l'aspecte del cant i de la música en general, fent incidència especial en el fet nou de la participació del poble en les celebracions; alguns treballs parlen concretament del cant en les celebracions litúrgiques de Montserrat.

Una tasca important del pare Gregori en aquest camp ha estat la de compositor de la majoria de cants de les misses i de l'ofici litúrgic de Montserrat, ajudat per altres monjos: una feina ingent que l'ha ocupat fins als darrers moments. També ha estat important l'impuls donat a la preparació d'animadors del cant litúrgic a través de les Trobades d'Animadors de Cant per a la Litúrgia (1970), encara ben vives avui, sota la direcció del monjo Andreu Martínez i de la comissió organitzadora; en els inicis, sota el mestratge d'Oriol Martorell, Lluís Virgili i Leopold Massó.

No podem deixar d'esmentar, encara, els coneixements que tenia d'organo-logia, fet que li va permetre assessorar la construcció o restauració d'alguns orgues de Catalunya. També havia estudiat l'afinació particular de les campanes; va ser ell qui va planificar musicalment el conjunt de campanes de Montserrat.

Com a compositor, a part del treball de composició de les melodies per al nou ofici litúrgic i les misses, no ha estat gaire prolífic, potser perquè ha estat absorbit per altres aspectes i perquè era més aviat lent per deixar les coses plenament satisfactòries als seus ulls. Algunes obres han estat editades, com la més recent, *Moment musical*, per a orgue sol (Tritó, 2012), obra que va ser escrita l'any 1945 i revisada a fons darrerament. Caldrà un xic de temps per poder establir amb fiabilitat la llista sencera.

Vulguin ser aquestes paraules el meu homenatge personal a qui ha estat durant anys el meu mestre i el monjo admirat per la seva tenacitat, capacitat de treball i per la seva discreció.

DE L'OFICI DE MÚSIC POPULAR. NOMS I MALNOMS DELS INSTRUMENTS DE LA MÚSICA TRADICIONAL

JOAN CUSCÓ I CLARASÓ
Societat Catalana de Musicologia

RESUM

Hi ha un tema que cal comprendre molt bé, que és el de la consideració social del músic (i de la música i dels instruments) en la societat. Aquesta la podem copsar des de diferents perspectives: estudiant el que es cobra, on viu, en quins actes és present, el repertori, les formes de transmissió... Enllaçat amb aquest tema, n'hi ha dos que també són interessants: el dels noms dels instruments de la música tradicional i el de com la música, i de manera especial els músics, han estat interioritzats en la sensibilitat de les gentes al llarg dels anys. Avui, proposem acostar-nos a l'ofici del músic popular, als seus instruments i a la seva consideració social a partir de la manera com la gent n'ha parlat (o, més ben dit, malparlat), perquè aquesta no és mai ni neutra ni innocent. Aquestes són qüestions que moltes vegades han quedat en un segon pla i que permeten un treball interdisciplinari de recerca a través de la tradició oral, de la literatura i d'altres fonts afins que ens donen tota una antropologia de la música i dels músics a través de la parla i d'allò que ha quedat inscrit en l'estàndard cultural de les gentes dins una cultura.

PARAULES CLAU: instruments catalans, ofici de músic, gralla, timbal, sac de gemecs, cornamusa, tarota, romanço.

THE TRADE OF POPULAR MUSICIAN. NAMES AND NICKNAMES OF INSTRUMENTS USED IN TRADITIONAL MUSIC

ABSTRACT

A topic that needs to be well understood is the social consideration of musicians (and of music and instruments) within society. We can approach it from many different angles by studying what they earn, where they live, what events they take part at, what their repertoires are and the ways in which their knowledge is passed on, for example. There are a further two closely related topics that are interesting as well: the names of instruments

used in traditional music, and the ways in which music, and musicians in particular, have become interiorised in people's consciousness over the years. Today, we aim to take a closer look at the trade of popular musicians, at their instruments and at their social consideration based on the way people spoke (or rather, spoke badly) about them, as it was neither neutral nor ingenuous. These issues, which have often been put on the backburner, enable interdisciplinary research work to be conducted by examining oral tradition, literature and other sources of a similar nature; these provide us with an entire anthropology of music and of musicians through utterances and everything else that has been laid down in the cultural background of people within a culture.

KEYWORDS: Catalan instruments, trade of musician, *gralla*, tabor, *sac de gemecs*, *cornamusa*, *tarota*, romance.

Des que naixem i fins que morim tot s'omple de noms. En nèixer, de seguida ens inscriuen al Registre Civil i en morir el nostre nom el posen a la làpida. Som el nostre nom, però aquest nom no l'hem pas escollit. Fins a quin punt es pot dir que el nom respon al que som? Aquesta és la pregunta que voldrem afrontar ara amb relació a la música tradicional i popular i als seus instruments. Cal pensar que quan posem noms no estem fent un «acte desinteressat». Ans al contrari, estem donant tota una càrrega de sentit a allò que denominem i acotem. Posem noms per aclarir-nos i per relacionar-nos amb la realitat, les persones i els objectes, però també per determinar el valor i la importància que donem a allò que acotem. Un exemple: en el camp de la música tradicional i popular, des de fa uns anys parlem del «timbal de gralla». És evident que aquest timbal no va nèixer per acompanyar les gralles, sinó les bandes militars, i que els grups de grallers el van incorporar perquè va ser una novetat tecnològica en relació amb els antics timbals de cordes. Avui, però, la seva significació és tota una altra; la denominació serveix, per exemple, per diferenciar-se de les caixes que avui usen les bandes i, erròniament, del també i fa pocs anys mal anomenat *timbal valencià*, i per donar valor a unes determinades formes d'interpretació i a una tímbrica.

Els noms parlen de qui els posa (els humans ens passem la vida posant noms i definint les coses) i, també, d'allò que defineixen i acoten. Així, i tornant a l'exemple dels noms propis, sabem que si a un fill l'anomenem *Josep* (i poso aquest exemple perquè, segons diuen, «de joans, joseps i ases, n'hi ha a totes les cases, i de montserrat i maries fins a les escombraries») li estem posant un nom que, etimològicament, vol dir 'renovi'm (Déu) la família'. En hebreu, *Yosef* sintetitza les paraules que la dona de Jacob va dir en tenir el seu onzè fill. Aquest nom prové d'una tradició i d'un model de civilització. D'altra banda, en els nostres dies sabem que hi ha nadons als quals s'han posat noms com *Kevin*, entre d'altres. Aquests, evidentment, també denoten un marc cultural i una visió del món, però ben contraris a l'anterior.

Hem posat dos casos extrems, però reals, per constatar ben clarament el que volem dir. Dos casos que denoten diverses sensibilitats i èpoques, i tradicions ben diferents i fins i tot oposades. I ho fem sense oblidar que en una socie-

tat sempre hi ha de tot, i que així ha de ser. Però, si anem al món de la gralla, veurem com hi ha moments en què a les *gralles de claus* (que és una denominació molt asèptica) se les denomina *gralles toves* o *gralles molles*, i aquestes acotacions són negatives en moments en què es reivindica la gralla seca, i en altres períodes històrics se les denomina *gralles dolces* o *gralles cromàtiques* per posar-les un graó per damunt de les *gralles seques*. És evident que, conjuntament amb el nom, es reivindiquen unes funcions, unes tímbriques, un repertori i una potència diferents de l'instrument.

La manera de parlar expressa una manera de pensar i de mirar, i una idiosincràsia (i unes aspiracions i uns anhels). Una certa «agromesura» de la realitat (com li agradava de dir a Dalí) i una manera de compartir el coneixement. Cada llengua és una manera de mirar i de viure: un horitzó de valors i de sentits únic. Per això, és tan important la pluralitat lingüística i per això cada llengua és molt més que un simple vehicle de comunicació.

Ho té molt clar Jesús Tusón: «la tasca prodigiosa que han fet les llengües, sense cap excepció, no ha culminat amb les obres mestres de la literatura i del pensament filosòfic, sinó amb una altra de molt més esplèndida encara: la de fer possible el desplegament de la humanitat.»¹ A més, cada nom i cada concepte ens remeten a una història particular, a una transmissió d'uns valors i d'un patrimoni intangible que conforma la nostra pertinença com a arrelament i la nostra possibilitat de créixer. Arrossega una saviesa i una història que, si les coneixem, ens redescobreixen molt millor l'espai que habitem i aquells que l'han habitat abans que nosaltres, i aquest coneixement, com deia Dewey, és a la base del benestar i de l'educació: «Quan descobrim el lloc de l'espai que habitem i la contínua manifestació de l'esforç en el temps del qual som hereus i continuadors, ens adonem que no som pas ciutadans d'una ciutat qualsevol. D'aquesta manera, les nostres experiències quotidianes deixen de ser coses del moment i adquireixen així una essència permanent.»²

Un exemple: sempre diem que som mediterranis i sabem que una de les formacions elementals de la música popular i tradicional d'ambdues ribes del Mediterrani és la que formen un oboè i un instrument de percussió. A Catalunya, aquest duet el formen una gralla i un «timbal» i «tabal», i una de les preocupacions (o dels fets que sobten els musicòlegs i l'organologia) són les denominacions de *tabal*, *timbal* o *tambal* que són ben vives avui. La cosa, però, comença a tenir més sentit i ens fa obrir molt més els ulls quan, en conèixer més enllà del més proper, trobem que a Tunísia aquesta formació elemental la conformen els instruments següents: *zukurah* (oboè) i *tbal* (timbal).

Val a dir, però, que en el camp de la cultura de «tradició oral» aquests processos de transmissió no sempre es fan a través de la paraula. També els trobem en el gest, en formes d'execució i en la indumentària. Així, el fet de dansar amb un

1. Jesús TUSÓN, *Mal de llengües*, Barcelona, Empúries, 2002, p. 101.

2. John DEWEY, *Democràcia i escola*, Vic, Eumo, 1989, p. 148-149.

pandero a la mà i en posició vertical (ubicant-lo per damunt de l'alçada del cap) és un gest ancestral que trobem arreu de les cultures mediterrànies (a Catalunya el podem veure en el ball de panderos de Vilafranca del Penedès).

L'OFICI DE MÚSIC

Fa un cert temps, Marcel Casellas va fer una aportació enlluernadora sobre el tema. Va fer-nos fixar en la manera com als Països Catalans parlem dels músics de carrer. A ell li havia fet notar el dolçainer Miquel Gironès i ho havia de compartir. I tenia raó de fer-ho, n'hi hem de donar les gràcies, ja que ha estat l'empenta decisiva que des de feia uns anys necessitava aquest article.

Qui toca la dolçaina és un «dolçainer», qui fa sonar la gralla és un «graller» o «grallaire», qui l'acompanya amb el timbal és el «timbaler», si hom toca un sac de gemecs és un «sacaire»... En parlem com ho fem d'un fuster, d'un paraire, d'un barretaire o d'un campaner, oi? Per contra, qui toca el violí és un «violínista», qui ha fet la carrera de piano és un «pianista», qui puja al trapezi és un «trapezista», qui fa sonar la trompeta professionalment és un «trompetista»... Aquesta terminació en «-ista» indica que és un artista, mai més ben dit. Per contra, l'ofici el vinculem no pas a un art sinó a un domini en un context i a unes pràctiques. El músic tradicional no és un «concertista». I aquesta és una divisió que ve d'antic. Com a cas paradigmàtic que se situa en el moment que es va produir la formació d'aquesta divisió, tenim els músics de la «cobla de sardanes», una formació nascuda a redós de la Renaixença i els instruments de la qual, des de fa molt de temps, s'han incorporat als ensenyaments musicals que es fan als conservatoris. De fet, la cobla catalana d'onze músics és la formació més simfònica de totes les agrupacions que es dediquen a la música popular i tradicional arreu.

Certament, parlar d'«ofici» és agosarat. Hom ho pot veure com un arcaisme o un romanticisme, però no és així. L'ofici és alguna cosa que gairebé hem exterminat de la societat contemporània, però no pas dins l'àmbit de la música tradicional. Va ser al segle XIX quan amb la industrialització es va començar a cobrar la feina per les hores treballades. Això que ens sembla «de tota la vida» és «de fa quatre dies». Aquest va ser un canvi substancial. Abans, els oficis no cobraven per hores, sinó per feina feta: per una cadira, per un instrument, per una actuació...

Qualsevol que es dediqui a la música tradicional sabrà que avui hom encara ha de discutir massa vegades el que cobrarà perquè el concepte d'ofici no s'accepta si no és en el terreny de rituals i festes vives. Moltes vegades et truquen per anar a tocar i et demanen que ho facis de franc (o cobrant una misèria) perquè serà «cosa de poca estona». Si et diuen això, primer, tremola. Segon, sàpigues que qui et contracta no entén que no cobres per hores, sinó per l'ofici que exerceixes. Qualsevol pot anar a tocar una o dues peces, però no pas tothom té el mateix ofici per a fer-ho. Aquesta és la clau de volta del músic tradicional: cobra per actuació, sigui curta o llarga. Quan es va a una festa major encara és així; d'una altra manera, seria totalment impagable i inviable. Es paga una feina.

DELS INSTRUMENTS TRADICIONALS

Certament, la música no és gaire ben vista en la cultura popular del país. Sabem que quan algú es vol desentendre d'un tema diu: «jo sóc músic», i també és cert que, si volem anar per feina, no «estem per orgues» (de la música «a cant orgue» o «amb orgue» que es feia per les solemnitats més importants i pomposes de la litúrgia). Així mateix, quan algú ens posa traves a qualsevol cosa (i com a premonició del que ha fet l'Ajuntament de Barcelona amb els músics de carrer), diem que «ens ha aixafat la guitarra».

El que ara ens ocupa, però, és la música tradicional i popular i, sobretot, la valoració que es fa dels qui la toquen i dels seus instruments. Una valoració que és irònica, sarcàstica i, sobretot, negativa. Una valoració que arrosseguem avui, i per això val la pena tractar-la i conèixer-la.

En primer lloc, suposo que ja s'és ben conscient que tots els instruments tradicionals de Catalunya són malvistos i tenen malnoms. De la cornamusa, en diem «sac de gemecs» o «manxa borrega»; de les xeremies, en diem «gralla» o «taronja», i del contrabaix, en diem «berra». Excepte en el cas del contrabaix, que és molt irònic, sorneguer i rialler, la resta de denominacions són despectives. I encara hi hem d'afegir el nom del «bordó» de les cornamuses, el qual, com se sap, vol dir 'so greu' (com la remor d'un borinot) i ve del llatí *burdone*, terme que origina el nostre *borinot*. També alguns gèneres de la música popular han acabat per perpetuar-se en la llengua a partir del moment en què han estat considerats obsolets i arcaics, per exemple els romanços, que tenien una finalitat narrativa i comunicativa que es perd amb el pas de la cultura oral a la cultura escrita al segle XIX. I és aleshores quan naixen les expressions despectives «estar carregat de romanços» i «no em vinguis amb romanços».

Però no només cal fixar-se en els noms; també en les dites populars. Per dir que algú és foll (o que una situació és desorbitada), diem que és «un tabalot», que està «destarotat» o que és un «tocacampanes» i un «tocatimbals». I això és així perquè, com diu Rodolf Llorens, els catalans pensem tocant de peus a terra (a vegades massa) i fugim de les grans abstraccions: «Als catalans, aferrats als cinc sentits i arrapats a les coses corporals, ens ve costa amunt pensar l'esperit sense cos, el perfil sense figura, i les formes sense matèria [...]. Pensem amb els sentits; tenim predilecció a expressar els estats d'ànim amb noms de l'esfera dels sentits. Tenir mal de cap és tenir un cap com tres quartans [...]. La impaciència és picar de peus [...]»³ Altra vegada, una referència a la música tradicional i als seus instruments: una cobla (no pas la de sardanes, però sí la més elemental en què hi ha flabiols, tarotes, sacs de gemecs, violins, trompes...) és una «cobla de tres quartans» (desafinada i que provoca mal de cap). Una altra vegada, un terme despectiu.

3. Rodolf LLORENS, *Com han estat i com som els catalans*, Vilafranca del Penedès, Ajuntament de Vilafranca del Penedès, 1998, p. 222-223.

Dos exemples: el primer el relacionem amb el timbal. Tots sabem que «ser un alonso» és despectiu (sobretot al Camp de Tarragona). Vol dir que hom és un babau, un talòs i un maldestre. Doncs bé, a principis del segle xx, a la ciutat de Tarragona hi havia ben vives les expressions: «ets més pesat que el timbal de l'alonso» i «ets un alonso», les quals estaven vinculades a un home d'ètnia gitana que per les festes de Sant Magí i de Santa Tecla desfilava pels carrers de la ciutat acompanyat d'un ós i tocant un timbal amb una cadència de vals per tal que l'ós ballés (ritme que hom interpretava com a «compre-me'n, compre-me'n, compre-me'n»). El segon es relaciona amb l'aparició i generalització del mot *gralla*. S'han fet moltes hipòtesis sobre l'origen del nom. Cap no és prou clara, encertada ni demostrable. Per a nosaltres, la més clara és la que el vincula amb el verb *grallar*, ben viu encara a les Illes Balears. És un verb que designa l'acció de cridar desaforadament al bell mig de plaça per cridar la gent i per reunir-se (per cridar l'atenció per algun fet excepcional). És Baltasar Porcel qui, a la novel·la *El misteri de l'alzinar*, escriu: «va aixecar un braç grallant quelcom en llatí i obrint desmesuradament la seva boca desdentada.» De fet, aquest és un ús parell del que trobem per les comarques gironines en què hom diferencia «xerrar» d'«enraonar»; xerren els ocells i enraonen les persones.

D'exemples, en trobaríem un niu. Vegem com aquest malnom dels instruments es plasma, per analogia, en el parlar popular per fer notar coses desproporcionades. Heus ací dues mostres significatives: 1) per dir que un nas és bell, Rodolf Llorens escriu: «el nas no és xato ni de tarota» i 2) tots sabem que quan algú és carregós i pesat diem que parla amb «el pedal posat». I del sarcasme popular tampoc no s'han salvat institucions musicals com la Banda Municipal de Barcelona: «I la famosa Banda Municipal, que el poble, sempre mofeta, anomenava, per la poca netedat i brillantor dels uniformes, “la Cobla de la llàntia”», com conta Agustí Calvet en el llibre *Tots els camins duen a Roma* en descriure la comitiva de l'enterrament de Verdaguer de l'any 1902.

L'ENSENYAMENT I LA TRADICIÓ ORAL

També en aquest àmbit els noms són molt importants. Hi destaca el concepte de *mestratge*. Un concepte que inclou molts factors que queden exclosos en el llenguatge educatiu d'avui, el qual parla de gestors, de públic, de concertistes, de plaer i afirmació personal... El de *mestratge* és un concepte altament positiu que inclou la noció d'*ofici* i un lligam amb el context i amb unes tasques i uns coneixements que donen una visió de la festa. Un concepte que, en certa mesura, és oposat als termes despectius amb què es defineixen els instruments populars (també sabem que els joves que toquen rock «són uns peluts» o fan música «de peluts» i que els qui fan música folk són uns «folkis» neorurals i vegetarians, i ambdues maneres de parlar tenen un to despectiu). De fet, si parlem d'*ofici*, de *mestratge* i d'educació en relació amb la música popular, parlem de qualitat i de valor. D'un valor intrínsec a la tradició oral.

L'Aula de Música Tradicional i Popular del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya va fer bé de recollir, en la definició de la seva màxima titulació, el concepte de *mestratge* i posar-lo al costat del d'*instrumentista*. La seva tasca ha estat una acció d'educació musical centrada en l'àmbit de la música tradicional i popular en un context de trencament de la cadena de la tradició oral. Per tant, necessita el rigor dels ensenyaments de la música reglats però, al mateix temps, necessita valorar la seva particularitat: l'ofici. Ofici que es vincula a un context complex i viu: la festa. Va fer bé de tenir en compte els dos aspectes (aquesta bidireccionalitat) perquè en la música que «ensenya» hi ha una estreta interrelació entre el text i el context.

El context és molt important en la percepció de les coses (també de la música) i, al mateix temps, el bon ofici ha de tenir molt en compte el seu context. Un exemple real: el violinista Joshua Bell (que és un dels millors intèrprets del món) un dia va omplir a vessar el Boston Symphony Hall i tres dies després va vestir-se de carrer i va anar a tocar, amb el seu Stradivarius de l'any 1713 (valorat en tres milions de dòlars), al metro de Washington. Pel concert va cobrar molts diners i el van aplaudir calorosament. Als passadissos del metro hi va tocar 43 minuts de l'hora punta, va recaptar 32 dòlars i 17 cèntims i de les més de mil persones que el van veure només set es van aturar a escoltar-lo. Els músics que toquen al carrer us poden dir quin repertori genera més beneficis i on t'has d'ubicar per trobar la gent més amable.

La música tradicional i popular no és música absoluta. Tampoc no és una art que es fa amb la finalitat del desenvolupament personal. És música lligada a fets i a funcionalitats, a un patrimoni viu, a unes danses i a uns rituals, a unes maneres de fer. El seu ensenyament i la seva transmissió han de tenir-ho ben clar.

En el terreny de l'ensenyament de la música tradicional i popular, val la pena mantenir i reivindicar la noció de *mestratge* per la seva amplitud de mires i per l'abast de l'ofici que implica i la globalitat de coneixements que inclou.

EL NOU WEB IFMuC AL SERVEI DEL PATRIMONI MUSICAL DE CATALUNYA: *HTTP://IFMUC.UAB.CAT*

JOSEP MARIA GREGORI I CIFRÉ

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Breu panoràmica del procés de la recuperació del patrimoni musical a Catalunya des de l'època de Felip Pedrell i Higiní Anglès, el paper de les institucions —Biblioteca de Catalunya, Consell Superior d'Investigacions Científiques, Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas i Abadia de Montserrat— i d'altres iniciatives musicològiques en aquesta direcció. Presentació del recorregut del projecte IFMuC (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya) de la Universitat Autònoma de Barcelona, amb els seus objectius, beneficis i actuacions arxivístiques entre 2001 i 2015 (fons catalogats i en procés de catalogació). Mostra dels resultats del projecte a través del nou web de patrimoni musical <http://ifmuc.uab.cat>, operatiu des de principis de 2015, amb la presentació dels seus continguts: arxius, fons i col·leccions, cens Fontes Mvsicæ Cataloniae (llista de quatre-cents tres fons), estudis sobre patrimoni, bibliografia i notícies.

PARAULES CLAU: patrimoni musical, arxius musicals, fons i col·leccions musicals, cens de fons musicals, IFMuC.

IFMuC'S NEW WEBSITE FOR CATALONIA'S MUSICAL HERITAGE:
<http://ifmuc.uab.cat>

ABSTRACT

An overview of the recovery of Catalonia's musical heritage since the time of the Catalan composer Felip Pedrell and the Catalan priest and musicologist Higiní Anglès, of the role of the institutions – Biblioteca de Catalunya (National Library of Catalonia), Consell Superior d'Investigacions Científiques (Spanish National Research Council), Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques Josep Ricart i Matas (Documentation and Musicology Research Institute Josep Ricart i Matas) and Abadia de Montserrat (Montserrat Monastery) – and of other musicological initiatives with similar goals. Presentation of

the trajectory of the IFMuC project (Inventory of Catalonia's Musical Holdings) of the Universitat Autònoma de Barcelona (Autonomous University of Barcelona) with its objectives, benefits and archival actions from 2001 to 2015 (holdings both catalogued and in the process of being catalogued). Exposition of the results of the project via the new website for musical heritage <http://ifmuc.uab.cat>, in operation since early 2015, with a presentation of its content: archives, holdings and collections, the *Fontes Musicae Cataloniae* census (a list of 403 holdings), studies on heritage, bibliographic references and news.

KEYWORDS: musical heritage, musical archives, musical holdings and collections, census of musical holdings, IFMuC.

1. ELS CAMINS VERS LA RECUPERACIÓ DEL PATRIMONI MUSICAL¹

Quan el 1894 Felip Pedrell (1841-1922) escrivia «la antigua música española, desgraciadamente, muy poco estimada por la sencilla razón de que no es conocida, nos reserva grandes sorpresas»,² a banda de palesar la seva consciència del desconeixement general que, a finals del segle XIX, hom tenia del repertori dels antics mestres de capella i organistes, manifestava el seu compromís ferri amb la recuperació del patrimoni musical hispànic. El seu capteniment quedà recollit en els seus assaigs *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música*,³ previs a l'edició del seu ideari *Por nuestra música*.⁴ Pedrell, talment com Baltasar Saldoni en el context castellà,⁵ fou el primer musicòleg català que comprengué la necessitat d'elaborar un diccionari biogràfic d'àmbit peninsular.⁶ El seu anhel per la recuperació del repertori el menà a publicar l'antologia *Hispanie schola musica sacra*,⁷ les *Opera omnia* de Tomás Luis de Victoria⁸ i el *Cancionero musical popular español*.⁹

1. Vegeu el prefaci de Francesc BONASTRE, «La tasca de recuperació del patrimoni musical de Catalunya», a Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, *Fons de la catedral-basilica del Sant Esperit de Terrassa*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2007, col·l. «Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya», núm. 1, p. VII-XI.

2. *Hispanie schola musica sacra*, vol. III, Barcelona, J. B. Pujol y C., 1894, p. XLVI.

3. Plects solts de la revista *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (Barcelona, 1888-1896). Només se'n publicaren les primeres 128 pàgines (1888).

4. *Por nuestra música*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Ca, 1891.

5. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, Impr. de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, 4 v.

6. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos: Acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*, Barcelona, Víctor Berdós y Feliu, 1897 (comprèn de la lletra A a la F i part de la G).

7. Barcelona, J. B. Pujol y C., 1894-1898. Els vuit volums contenen música d'A. de Cabezón, R. de Ceballos, C. de Morales, F. Guerrero, J. Ginés Pérez, T. de Santa Maria i T. L. de Victoria.

8. *Tomæ Ludovici Victoria / Abulensis / Opera Omnia, / ornata a Philippo Pedrell*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1902-1913.

9. Valls, E. Castells, 1918-1922, 4 v.

L'ideari pedrellià arrelà en els seus deixebles —sobretot, Higini Anglès— i planà damunt l'Orfeó Català, fundat per Lluís Millet i Amadeu Vives el 1891. L'Orfeó Català contribuï de manera decisiva a la recuperació del repertori musical, mitjançant la publicació de la *Revista Musical Catalana* (1904-1936)¹⁰ i l'inici de l'*Obra del Cançonero Popular de Catalunya*, el 1922, gràcies a la Fundació Concepció Rabell i Cibils, creada pel mecenes Rafael Patxot i Jubert. Aquella iniciativa permeté posar el fil a l'agulla en la recuperació del patrimoni de la cançó popular i tradicional.¹¹

Les dues primeres dècades del segle xx palesen actuacions institucionals destacades a l'entorn del patrimoni. Des de la Mancomunitat de Catalunya, i amb el concurs de personalitats com Enric Prat de la Riba, Josep Pijoan i Josep Puig i Cadafalch, es fundaren tres institucions cabdals amb una declarada voluntat de contribució a la preservació del patrimoni: la Junta de Museus de Barcelona (1906), l'Institut d'Estudis Catalans (1907) i la Biblioteca de Catalunya (1911).

La Junta de Museus —dipositària de la important biblioteca musical comprada a Joan Carreras i Degas— encarregà la catalogació del seu fons a Felip Pedrell, el qual completà l'encàrrec amb l'edició, entre 1908 i 1909, dels dos volums del catàleg.¹² Quan el 1917 es creava la Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya, el càrrec de conservador fou ofert a Felip Pedrell, però aquest el declinà en favor del seu deixeble, Higini Anglès (1888-1969). La presència d'Anglès donà un impuls determinant a la consciència de la recuperació del patrimoni, gràcies a les seves destacades contribucions, com la recuperació de les obres de Mateu Fletxa el Vell, Joan Brudieu, Joan Pau Pujol, Joan Baptista Cabanilles, al costat d'estudis de referència com *La música a Catalunya fins al segle XIII*.¹³ La Secció de Música de la Biblioteca de Catalunya va rebre un nou impuls amb la incorporació de la bibliotecària Joana Crespi, el 1983, la qual va dur a terme una intensa labor d'ordenació i catalogació dels fons musicals de la institució. El seu impuls renovador en la gestió del patrimoni escrit i sonor de la Secció de Música l'assumí, des de 2005, Maria Rosa Montalt. La Biblioteca de Catalunya, a banda dels tresors patrimonials dels fons històrics, compta avui amb més de cent fons personals de compositors, intèrprets i musicòlegs, i esdevé el principal centre catalitzador del patrimoni musical de Catalunya.¹⁴

El 1943 es creava, a Barcelona, l'Institut Espanyol de Musicologia del Consell Superior d'Investigacions Científiques (CSIC), amb el mateix Higini Anglès

10. Pedrell hi publicà la sèrie «Músichs vells de la terra», entre 1904 i 1910.

11. La col·lecció de materials superava els 40.000 documents el 1936. Hi col·laboraren, entre d'altres, Joan Amades, Higini Anglès, Josep Barberà, Pere Bohigas, Palmira Jacqueti, Joan Llongueras, Francesc Pujol, Joan Puntí, Joan Sala, Baltasar Samper i Joan Tomàs.

12. L'encàrrec preveia la redacció d'un «catàleg monumental il·lustrat, amb comentaris crítics i il·lustracions musicals». Vegeu Felip PEDRELL, *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*, vol. I, Barcelona, Imp. Oliva de Vilanova, 1908, p. 9-15.

13. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1935.

14. Maria Rosa MONTALT, «Cent anys de patrimoni musical a la Biblioteca de Catalunya, 1908-2008», *Segon Congrés Internacional de Música a Catalunya*, Barcelona, Consell Català de la Música, 2013, p. 626-631.

al capdavant de la nova institució, el qual comptà amb un excel·lent equip de col·laboradors.¹⁵ El 1946 creà la revista *Anuario Musical* i inicià l'edició de les obres dels mestres de la tradició hispànica del Renaixement.¹⁶ L'Institut Espanyol de Musicologia fou dirigit posteriorment per Miquel Querol (1969 a 1982) —iniciador dels estudis sobre el barroc musical hispànic—, Josep Maria Llorens (1982 a 1988), José Vicente González Valle (1988 a 2001) i Antonio Ezquerro (des de 2001). Aquesta institució compta, avui, amb la presència dels investigadors Mariano Lambea, María Gembero i Emili Ros-Fàbregas, alhora que acull en les seves estances la «Redacción Central de RISM-España» des de 1991.

El Museu de la Música, inaugurat el 1946 sota la direcció de Josep Ricart i Matas (1893-1978), aconsegueix la funció de vetllar per la preservació i l'estudi del patrimoni organològic. Manuel Valls succeí Josep Ricart i traslladà la seu del museu de l'àtic del Conservatori Superior Municipal de Música al Palau del Baró de Quadras de l'Eixample barceloní. El 1983 se'n féu càrrec Romà Escalas, el qual publicà el catàleg d'instruments del museu, el 1991. El museu es traslladà a l'Auditori de Barcelona el 2007, amb un nou discurs museogràfic i una presentació renovada de les seves col·leccions d'instruments i documents musicals.

Dins d'aquesta breu panoràmica mereix un esment especial el monestir de Montserrat, amb l'obra restauradora del pare Joan Baptista Guzmán (1846-1909), el qual havia publicat a Madrid, el 1888, les obres de Joan Baptista Comes. L'embranchida fonamental es reinicià el 1930, de la mà del pare David Pujol (1894-1979), amb la sèrie «Mestres de l'Escolania de Montserrat», continuada després pels pares Gregori Estrada, Ireneu Segarra i Daniel Codina. A aquesta tasca editora cal afegir l'enregistrament de bona part d'aquest repertori a partir de 1955, amb el qual s'inicià ben aviat una nova via de difusió del patrimoni musical català.

El 1983, la Generalitat de Catalunya creà el Centre de Documentació Musical de Catalunya, instal·lat al Jardí dels Tarongers, antiga residència del mecenes Josep Bartomeu i Granell. El centre acollí fons musicals d'Enric Granados, Enric Morera i els germans Lamote de Grignon, entre d'altres. Amb motiu de la seva clausura, els fons i el personal del centre es van incorporar a la Biblioteca Nacional Catalunya el 2005.

Entre els anys 1984 i 1991, l'equip format per Maria-Ester Sala i Josep Maria Vilar, ambdós formats a la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), va dur a terme una encomiable labor de sensibilització i divulgació sobre l'estat dels fons musicals de Catalunya, de la qual van deixar constància en diversos articles.¹⁷

15. Destaquem, entre els del primer moment, Miquel Querol, Josep Romeu, Francesc Balde-lló, Marius Schneider, Santiago Kastner, Joan Tomàs, Emili Pujol, el pare José Antonio Donostia i Josep Subirà.

16. Com el *Cancionero Musical de Palacio* i les *Opera Omnia* de Morales, Guerrero i Victoria, així com els estudis dels violistes de mà Luys de Narvàez i Alonso Mudarra.

17. Maria-Ester SALA i Josep Maria VILAR, «Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya (I)», *Anuario Musical*, núm. 42 (1987), p. 229-243; «Una aproximació als fons de manuscrits musicals a Catalunya (II)», núm. 44 (1989), p. 155-166; «Una aproximació als fons de manuscrits

2. EL PROJECTE IFMuC DE LA UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2.1. Motivacions i procés

Catalunya és un dels pocs països europeus que encara desconeix la riquesa del seu patrimoni musical pel que fa al repertori compositiu dels seus mestres de capella, organistes i músics que es conserva oblidat en nombrosos arxius (principalment eclesiàstics). Tanmateix, aquesta riquesa que encara roman desconeguda ha pogut sobreviure a les nombroses escomeses bèl·liques que el nostre país ha sofert, sobretot en els darrers segles. Només cal imaginar, per un moment, quins serien els titulars de la premsa si hom anunciés la descoberta de milers d'obres desconegudes de literats de primera fila o de centenars de pintures i escultures inèdites d'artistes de relleu! Doncs exactament això és el que succeeix amb el repertori compositiu dels músics catalans dels segles pretèrits.

Des de l'edició que Felip Pedrell va dur a terme el 1908 del *Catàlech de la biblioteca musical de la Diputació de Barcelona* (actual Biblioteca Nacional de Catalunya) fins a l'edició, el 2007, del primer volum de la sèrie «Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya» dedicat al fons musical de la catedral-basil·lica de Terrassa (TerC), hem trigat pràcticament cent anys a posar en marxa un projecte pensat per a la recuperació sistemàtica de la riquesa musical que encara roman en nombrosos arxius catalans.

Posar el fil a l'agulla, també des de la universitat, al procés de recuperació de la memòria musical dels nostres avantpassats és, doncs, un dels reptes musicològics que el nostre país encara tenia pendants. Des dels estudis de grau de musicologia podem transmetre als estudiants la consciència d'aquesta urgència, bo i comunicant-los la il·lusió de participar en un projecte centrat en la recuperació del patrimoni musical que encara roman desatès, oblidat i ignorat en dipòsits documentals i zones de reserva de nombrosos arxius i biblioteques sense que hom presti atenció al valor artístic que contenen.

El projecte IFMuC el vam endegar en el si del Departament d'Art i Musicologia de la UAB a partir del curs acadèmic 2001-2002, quan els estudis de musicologia eren els de la titulació d'història i ciències de la música. A partir de 2003, el projecte IFMuC ha comptat amb tres projectes de recerca del Ministeri de Ciència i Innovació (MICINN) (2003-2006, 2007-2010, 2011-2014) per sufragar les despeses d'infraestructura, equipament, dietes i viatges per dur a terme aquesta labor inicial.¹⁸

musicals a Catalunya (III)», núm. 46 (1991), p. 295-320; «Els fons musicals a Catalunya: un patrimoni a revalorar», *Lligall*, núm. 5 (1992).

18. Val a dir que, entre 2006 i 2010, la Subdirecció General d'Arxius del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya va subvencionar una part de les tasques de fitxatge dels fons musicals del projecte, gràcies al capteniment del seu subdirector, Ramon Alberch i Fugueres, actual director de l'Escola Superior d'Arxivística i Gestió de Documents (ESAGED).

Ara, després de l'experiència de catorze cursos acadèmics, i gràcies a les pràctiques integrades de les assignatures de patrimoni musical i pràcticum d'arxivística, impartides a la UAB i, sobretot, en els mateixos arxius que custodien els fons,¹⁹ podem dir, a la llum dels resultats publicats en els darrers set anys, no només que hem aconseguit endegar aquesta labor amb entusiasme i voluntat de servei al nostre país —així com a la comunitat científica i artística nacional i internacional—, sinó que ja podem mostrar els resultats d'aquest projecte a través del nou web de patrimoni musical <http://ifmuc.uab.cat>, operatiu des de principis de 2015, que permet l'accés immediat a la consulta de 10.146 registres catalogràfics.²⁰



Capçalera del web IFMuC.

La posada en marxa del nou web aconsegueix la funció de permetre l'accés immediat a la totalitat dels registres catalogràfics de les bases de dades de l'IFMuC, a fi de facilitar-ne la consulta. Per això, el nou web no pretén, en cap cas, substituir l'edició impresa dels catàlegs, tot i que, com és obvi, el tiratge del seu nombre d'exemplars es veurà reduït. Entenem que l'edició impresa dels catàlegs continua sent útil i necessària per a la recerca musicològica. L'edició impresa ve precedida d'una breu introducció metodològica, seguida del respectiu estudi introductori en què es fa esment de la personalitat del fons, la seva història i les principals aportacions musicals que aquest conté per al coneixement de la història de la música a

19. A data d'avui, la UAB manté signats convenis de pràctiques de patrimoni musical amb els arxius eclesiàstics de les catedrals de Girona i Lleida, les parròquies de Castelló d'Empúries, Sant Pere de Reus, Santa Maria del Pi de Barcelona, Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar, l'Arxiu Diocesà de Solsona, l'Arxiu Diocesà de Girona, el Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró, el Museu del Vi de Vilafranca del Penedès, els arxius d'Igualada, Ripoll i Tàrraga de la Xarxa d'Arxius Històrics Comarcals de la Generalitat de Catalunya, la Biblioteca del Seminari Episcopal de Barcelona i el Centre de Documentació i Gestió Documental de l'Orfeó Català - Palau de la Música Catalana.

20. Per a la descripció d'aquest procés, podeu consultar els articles de Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «La catalogació dels arxius musicals de Catalunya, una de les línies de recerca de l'IDIM de la UAB», *I Congrés de Música a Catalunya*, Barcelona, Consell Català de la Música, 1994, p. 863-865; «El inventario de los fondos musicales eclesiásticos de Cataluña, un proyecto en marcha desde la Universidad Autónoma de Barcelona», *Memoria Ecclesiae*, núm. XXXI (2008), p. 483-497; «Els Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya, el projecte de la UAB per a la recuperació del patrimoni musical», *Segon Congrés Internacional de Música a Catalunya*, Barcelona, Consell Català de la Música, 2013, p. 621-625; «Fondos musicales en Catalunya: el proyecto IFMuC de la Universitat Autònoma de Barcelona para la recuperación del patrimonio musical catalán», a María NAGORE i Víctor SÁNCHEZ (ed.), *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014, p. 127-134.

Catalunya. L'estudi que precedeix l'inventari conté un capítol historiogràfic elaborat amb dades extretes de la documentació conservada a l'arxiu històric al qual pertany el fons, les quals ajuden a complementar els aspectes històrics de la institució mare que ha generat l'existència del fons musical —magisteris de capella, organistes, escolanies i cobles de ministrers o músics—, així com els perfils biogràfics dels compositors que hi són representats, molts dels quals han romàs desconeguts fins a l'edició del catàleg.

2.2. Objectius i beneficis

En el context de la gestió del patrimoni musical europeu, hi ha un interès creixent a crear grans bases de dades a través de portals d'Internet, amb l'objectiu de facilitar el lliure accés a la consulta de la descripció i del contingut dels fons musicals conservats als arxius i museus. El projecte IFMuC té l'objectiu de convertir el repertori musical dels fons catalogats en una biblioteca digital, de manera que tots els ciutadans puguin accedir fàcilment a aquests grans volums de coneixement.

Dins l'àmbit del patrimoni musical català existeixen grans volums de partitures antigues, conservades de manera manuscrita en nombrosos arxius, sovint amb condicions d'accés poc favorables. D'aquí, la urgència de bastir aquesta plataforma per tal de facilitar el lliure accés, en aquesta primera fase del projecte, als registres catalogràfics de les col·leccions «obres d'autor», «obres anònimes», «llibres corals», «llibres de faristol» i «impresos» dels fons inventariats, i, en una darrera fase, al repertori musical mateix completament digitalitzat. Probablement, els costos d'una acció d'aquesta envergadura menarien a digitalitzar primer les col·leccions de les «obres d'autor» i, més endavant, la resta de col·leccions.

El projecte preveu tres fases d'actuació:

a) La primera consisteix a facilitar el lliure accés a la informació continguda en els camps de descripció dels registres catalogràfics del repertori musical ordenat dels fons catalogats, a través de les col·leccions «obres d'autor», «obres anònimes», «llibres corals», «llibres de faristol» i «impresos». Aquesta fase de difusió en línia és la que ara presentem i la que inaugura la posada en marxa del nou portal.

b) La segona té com a objectiu donar a conèixer l'edició del repertori musical dels tresors més significatius dels fons catalogats a través de la col·lecció «Mestres Catalans Antics. Quaderns dels Fons Musicals de Catalunya». A l'hora d'endegar el projecte IFMuC i de prendre consciència del valor patrimonial dels nostres fons, vam considerar que una manera de posar el fil a l'agulla en la recuperació del repertori compositiu dels antics mestres era la implicació dels mateixos centres curadors mitjançant la seva participació en una coedició, si era possible, de caràcter periòdic, destinada a difondre les joies musicals dels seus respectius fons. L'entusiasme d'una iniciativa com aquesta permetrà que l'immens tresor sonor que roman momificat en els fons dels arxius del país pugui sortir de manera progressiva a la llum a fi de ser interpretat i incorporat en les noves programaci-

ons de concerts i enregistraments dels intèrprets. Entre 2013 i 2015 han vist la llum sis quaderns dedicats a obres de Tomàs Milans, Carles Baguer, Felip Oliveres i Joan Crisòstom Ripollès, gràcies a la col·laboració de les entitats curadores dels fons,²¹ amb el concert del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

c) La tercera fase consistirà a permetre l'accés en línia al repertori musical dels fons digitalitzats des del mateix portal, de tal manera que els registres catalogràfics de les col·leccions «obres d'autor», «obres anònimes», «llibres de faristol» i «llibres corals» permetin visualitzar la imatge digital completa dels seus respectius manuscrits. Sabem que aquesta fase és ambiciosa i complexa tant pel cost que representa com per la suma de complicitats que requereix la seva execució. Tanmateix, l'objectiu del projecte es veurà aconseguit a mesura que el repertori mateix dels fons catalogats sigui accessible a través del web.

Les expectatives de l'IFMuC es veuen curullades pel fet sistèmic de fer el retorn a la societat del nostre temps de la immensa riquesa musical generada en èpoques passades i que el projecte centra en els fons de manuscrits musicals que es conserven en arxius, biblioteques, museus i centres de documentació. Els beneficis del projecte revertiran en diversos àmbits:

— Científic: mitjançant la promoció de noves recerques (treballs de màster i tesis doctorals) sobre autors —molts d'ells pràcticament desconeguts fins al moment—, gèneres i repertoris, estils i èpoques de la història de la música catalana, per part de la comunitat científica nacional i internacional.

— Artístic: mitjançant l'accés dels intèrprets nacionals i internacionals als registres catalogràfics d'aquests repertoris i materials fins ara desconeguts en la seva major part, i al lliure accés que tindran, en un futur, esperem que no massa llunyà, als manuscrits digitalitzats.

— Social: tota la societat, nacional i internacional, es veurà beneficiada per la difusió que intèrprets i gestors musicals podran fer d'aquests repertoris mitjançant les seves programacions de concerts i enregistraments discogràfics.

— Educatiu: l'ensenyament de la història de la música podrà incloure en els seus trajectes formatius la descoberta d'antics repertoris sonors fins ara desconeguts.

La capacitat del projecte de generar beneficis a la societat i a les persones radica en la seva decidida aposta per recuperar la memòria històrica i facilitar l'accés de la societat a la cultura musical del nostre país. L'accés universal a aquesta nova plataforma digital facilitarà el redescobriment i el coneixement de les nombroses llacunes que encara avui tenyeixen el mapa de la història de la música catalana.

21. Les regidories de Cultura dels ajuntaments de Canet de Mar i Olot, l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona i la Catedral de Tarragona.

La voluntat de l'equip de l'IFMuC està guiada per l'esperit de restaurar un deute sistèmic, un deute que vivim com un deure no només científic, sinó també moral i humanístic: el fet de treballar amb l'objectiu de donar a conèixer la riquesa dels resultats d'un projecte tan engrescador com aquest, no només per als altres investigadors, per als intèrprets que es dediquen a la interpretació de la música antiga i clàssica i per als pedagogs que es dediquen a l'ensenyament de la música i de la seva història, sinó per a tot el conjunt de la societat del nostre temps, la qual es troba necessitada com mai de retrobar les seves arrels i, amb aquestes, la seva memòria musical.

3. ACTUACIONS ARXIVÍSTIQUES 2001-2015

Entre 2001 i 2015 hem localitzat prop de tres-cents fons de manuscrits amb obres desconegudes de compositors catalans. A hores d'ara, comencem a conèixer un petit tant per cent de la riquesa musical que roman en els fons històrics de les nostres catedrals, basíliques i esglésies parroquials. Dels fons ubicats en arxius públics, eclesiàstics i privats, catorze han estat catalogats, amb un índex que supera els deu mil registres catalogràfics, entre manuscrits i impresos, i el miler de compositors.

a) Fons catalogats i editats en format imprès:

Entre 2007 i 2015 hem completat la catalogació de tretze fons musicals. Els seus registres catalogràfics ja es troben incorporats al web de l'IFMuC:

1. Catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa (TerC): 988 registres (672 obres d'autor, 291 anònims, 16 llibres corals i 9 impresos). Repertori dels segles XVIII, XIX i XX.

2. Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (CMar): 2.119 registres (1.196 obres d'autor i 923 anònims). Notable presència de repertori dels segles XVII i XVIII, seguit del del segle XIX.

3. Fons Vicenç Bou, del Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí (TomB): 484 registres (480 obres d'autor i 4 anònims). Repertori dels segles XIX i XX.

4. Fons Josep Pi del Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí (TomP): 485 registres (476 obres d'autor, 4 anònims i 5 impresos). Repertori dels segles XIX i XX.

5. Fons Pere Rigau del Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí (TomR): 480 registres (475 obres d'autor i 5 impresos). Repertori dels segles XIX i XX.

6. Fons Capella de Música del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró (MatC): 334 registres (127 obres d'autor i 207 anònims). Repertori dels segles XVIII, XIX i XX.

7. Fons Joan Fargas i Heras del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró (MatF): 203 registres (163 obres d'autor, 5 anònims i 35 impresos). Repertori dels segles XIX i XX.

8. Fons Lluís Viada i Castellà del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró (MatV): 163 registres (131 obres d'autor, 27 anònims i 5 impresos). Repertori dels segles XIX i XX.

9. Fons Ramon Florensa (TagF), procedent de la parròquia de Santa Maria d'Alba i conservat a l'Arxiu Comarcal de l'Urgell: 380 registres (208 obres d'autor i 172 anònims). Repertori dels segles XVIII, XIX i XX.

10. Fons musical de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot (SEO), conservat a l'Arxiu Històric Comarcal de la Garrotxa (ACGAX): 2.259 registres (1.359 obres d'autor, 409 anònims, 23 llibres corals i 468 impresos). Repertori dels segles XVIII, XIX i XX.

11. Fons Teodoro Echegoyen (TEch), conservat a l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa (ACGAX): 228 registres (218 obres d'autor, 3 anònims i 7 impresos). Repertori dels segles XIX i XX.

12. Fons de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries (CdE), conservat a l'Arxiu Diocesà de Girona (ADG): 642 registres (209 obres d'autor, 96 anònims i 109 impresos). Repertori dels segles XIX i XX.

13. Fons de la catedral de Tarragona (TarC), conservat a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT): 1.606 registres (1.114 obres d'autor, 299 anònims, 74 llibres corals i 119 impresos). Repertori dels segles XVII, XVIII, XIX i XX.

Aquests tretze fons han pogut veure la llum gràcies a l'edició impresa, entre 2007 i 2013, de set volums corresponents als catàlegs:

1. GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *Fons de la catedral-basílica del Sant Esperit de Terrassa*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2007. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 1) (Arxius i Documents. Eines de Recerca; 2). 566 p.

2. BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 2/1-2/2) (Arxius i Documents. Eines de Recerca; 5/1-5/2). 1.014 p. [Amb la col·laboració d'Andreu Guinart i Verdaguer]

3. GRASSOT I RADRESA, Marta. *Fons del Museu de la Mediterrània de Torroella de Montgrí*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 3) (Arxius i Documents. Eines de Recerca; 6). 439 p.

4. GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; CABOT I SAGRERA, Neus. *Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*. Barcelona: UAB: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2010. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 4) (Arxius i Documents. Eines de Recerca; 7). 362 p.

5. NIUBÓ I SALA, Olga. *Fons Ramon Florensa de l'Arxiu Comarcal de l'Urgell*. Barcelona: UAB: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2011. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 5) (Arxius i Documents. Eines de Recerca; 8). 200 p.

6. GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; MONELLS I LAQUÉ, Carme. *Fons de l'església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echegoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*. Barcelona: UAB, 2012. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 6). 1.218 p.

7. GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; SALGADO COBO, Elena. *Fons de la basílica de Santa Maria de Castelló d'Empúries*. Barcelona: UAB, 2013. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 7). 221 p.

8. BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; CANELA I GRAU, Montserrat. *Fons de la catedral de Tarragona*. Barcelona: UAB, 2015. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 8). 800 p.

b) Fons amb la catalogació completada entre 2013 i 2016 i l'edició programada per al 2015:

— Fons de la catedral de Tarragona (TarC), conservat a l'Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona (AHAT): 1.787 registres (1.104 obres d'autor, 301 anònims, 82 llibres corals i 300 impresos). Repertori dels segles XVII, XVIII, XIX i XX.

c) Fons amb la catalogació completada en el transcurs de 2015:

— Fons de la basílica de Santa Maria d'Igualada (SMI), conservat a l'Arxiu Comarcal de l'Anoia (ACAN); registre provisional: 569 obres d'autor, 285 anònims i 7 impresos. Repertori dels segles XIX i XX.

d) Fons en procés de catalogació:

— Badalona (Museu Municipal)

- Fons Francesc Argemí

— Barcelona

- Fons de la basílica de Santa Maria del Pi
- Fons de l'església parroquial de Sant Vicenç de Sarrià
- Fons Bernat Calbó Puig (Arxiu Provincial dels Caputxins)
- Fons Robert de la Riba (Arxiu Provincial dels Caputxins)
- Fons Carme Piñol (Biblioteca Pública Episcopal del Seminari)
- Fons de la basílica de la Mare de Déu de la Mercè de Barcelona (Biblioteca Pública Episcopal del Seminari)
- Fons del Seminari (Biblioteca Pública Episcopal del Seminari)
- Fons Salvador d'Horta Bofarull (Biblioteca Pública Episcopal del Seminari)

— Cornudella de Montsant

- Fons de l'església parroquial de Santa Maria

- Girona (ADG)
 - Fons de la catedral de Girona (GiC)
 - Fons de Sant Feliu de Girona
 - Fons de Santa Maria de Vilabertran
 - Fons del Santuari dels Arcs
- Granollers (ACVO)
 - Fons Artur Sitjà
 - Fons Joan Vernet
- Lleida
 - Fons de la catedral de Lleida (LleC)
- Papiol, el
 - Fons Miquel Pongiluppi
- Reus
 - Fons de l'església prioral de Sant Pere
- Ripoll (ACRI)
 - Fons de l'església parroquial de Sant Pere
- Sant Cebrià de Vallalta (CESC)
 - Fons Josep Cumellas i Ribó
- Solsona
 - Fons de l'Arxiu Diocesà
- Tarragona (AHAT)
 - Fons de la Selva del Camp
 - Fons Salvador Ritort
 - Fons Enric Juncosa

4. CONTINGUTS DEL NOU WEB

Aquesta base de dades consultable des del nou web es veu complementada per la pàgina IFMuC, <Sobre l'IFMuC>, en què al costat del text de <Presentació> es despleguen sis pestanyes relatives a:

1. <Arxius, fons i col·leccions>: accés als registres catalogràfics de les col·leccions dels fons musicals catalogats dels respectius arxius.

El desplegable conté una llista dels arxius amb tres nivells d'etiquetes descriptives per arxiu, fons i cadascuna de les col·leccions. Cada etiqueta es presenta amb un text breu i la il·lustració d'una imatge relativa a l'etiqueta.

A sota l'etiqueta de les col·leccions es visualitzen els respectius registres catalogràfics amb els camps de descripció, en format breu o complet, i els incipits musicals digitalitzats.



IFMuC Inventari dels Fons Musicals de Catalunya
Universitat Autònoma de Barcelona

visitant :: identificació

Cerca Ajuda Personalitza Departament d'Art i Musicologia UAB Sobre l'IFMuC Català English Español

Pàgina inicial > Arxius Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar > Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (CMar)

Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (CMar)

Fons integrat pel repertori procedent del subfons Milans, copiat i reunit per Tomàs Milans i Godayol (1672-1742), mestre de capella del Palau de la Comtessa i de la catedral de Girona, i el propi fons dels mestres de l'església parroquial de Canet de Mar, aplegat entre finals dels segles XVII i XIX. El fons es conserva a l'interior de l'església, en una estança elevada a l'esquerra de l'absis, a la qual s'hi accedeix per mitjà d'una escala. Contingut: 2.119 composicions musicals, de les quals 1.196 pertanyen a la col·lecció «obres d'autor» i 923 a «obres anònimes». L'edició impresa del seu catàleg va veure la llum el març de 2009.¹

¹ BONASTRE I BERTRAN, Francesc - GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria (amb la col·laboració d'Andreu Guinart i Verdaguer). *Inventari dels fons musicals de Catalunya. Volum 2/1 i 2/2: Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.- Arxius i documents. Eines de recerca, núm. 5/1 i 5/2.

Cercar en 2.119 registres per:

qualsevol camp Cerca Consells de cerca
Cerca avançada

Limitar per col·lecció:

- ☒ Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (CMar). Obres d'autor (1.196)
- ☒ Fons de l'Església Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (CMar). Obres anònimes (923)

2. <Fitxa descriptiva dels fons>: accés a la fitxa descriptiva de cada fons: Títol del fons - Acrònim - Enllaç amb les col·leccions - Arxiu i localització - Època - Volum i suport - Productors - Història arxivística - Instruments de descripció - Regles o convencions - Autoria i data/es - Fons - Bibliografia.

3. <Cens Fontes Mvsicæ Catalonia>: cens de 408 fons musicals de Catalunya amb els seus enllaços web.²²

4. <Estudis sobre patrimoni>: accés als estudis introductoris dels fons publicats i a treballs rellevants dels estudiants de patrimoni musical de la UAB relacionats amb fons musicals catalans, dels quals s'ofereix la seva edició en PDF.

5. <Bibliografia>: edició de les fonts bibliogràfiques relacionades amb els fons musicals.

6. <Notícies>: difusió d'esdeveniments sobre patrimoni musical català vinculats o relacionats amb el projecte IFMuC.

22. Vegeu la llista completa dels fons a Josep Maria GREGORI I CIFRÉ, «El Cens IFMuC dels Fons Musicals de Catalunya», *Lligall*, núm. 38 (2016), en premsa.

LA VIDA MUSICAL EN EL MONASTERIO DE SANTA MARIA DE JONQUERES EN LOS SIGLOS XVI Y XVII: AGRAÏDA Y EUGÈNIA GRIMAU¹

ASCENSIÓN MAZUELA-ANGUITA

Institució Milà i Fontanals, CSIC
Universidad de Salamanca

RESUMEN

En este artículo se lleva a cabo una aproximación a la vida musical del monasterio de monjas de Santa Maria de Jonqueres, uno de los monasterios fundados en el siglo XII para alojar a las hijas y esposas de los caballeros de la Orden de Santiago mientras éstos luchaban en la guerra o cuando morían. Ubicado en la ciudad de Barcelona desde finales de ese siglo, pasó a estar habitado principalmente por mujeres nobles o de la alta burguesía, y la institución no era tanto un «convento estricto» como «un pensionado de lujo», habitado por «damas» más que por «monjas», según ha descrito Maria Mercè Costa. Este artículo analiza la relación del monasterio con su entorno urbano a través de actividades musicales, con especial atención a las fundaciones de celebraciones litúrgicas post mórtem. El caso concreto de las hermanas Agraïda/Graïda y Eugènia Grimaù, dos monjas que ejercieron como capiscolas a finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, se estudia en detalle a través del análisis de diversa documentación —expedientes de pruebas de sangre, libros de visitas, literatura, testamentos, libros de ceremonias, libros de aniversarios y libros de cuentas— preservada principalmente en el Arxiu de la Corona d'Aragó en Barcelona y en el Archivo Histórico Nacional en Madrid.

PALABRAS CLAVE: monasterio de Santa Maria de Jonqueres, Barcelona, música litúrgica, fundaciones, monjas músicas, Agraïda Grimaù, Eugènia Grimaù, Guiomar de Saiol.

1. Este ensayo forma parte de los proyectos «Urban musics and musical practices in sixteenth-century Europe» (CIG-2012: URBANMUSICS nº 321876), financiado por la Fundación Marie Curie y dirigido por Tess Knighton, y «Libros de polifonía hispánica: catálogo sistemático y contexto histórico-cultural» (HAR2012-33604), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por Emilio Ros-Fábregas, ambos adscritos a la Institució Milà i Fontanals del CSIC en Barcelona.

LA VIDA MUSICAL AL MONESTIR DE SANTA MARIA DE JONQUERES EN ELS SEGLES XVI I XVII: AGRAÏDA I EUGÈNIA GRIMAU

RESUM

En aquest article es du a terme una aproximació a la vida musical del monestir de monges de Santa Maria de Jonqueres, un dels monestirs fundats al segle XII per allotjar les filles i esposes dels cavallers de l'orde de sant Jaume mentre aquests lluitaven a la guerra o quan morien. Ubicat a la ciutat de Barcelona des de finals d'aquell segle, passà a estar habitat principalment per dones nobles o de l'alta burgesia, i la institució no era tant un «convent estricte» com «un pensionat de luxe», habitat per «dames» més que per «monges», segons ha descrit Maria Mercè Costa. Aquest article analitza la relació del monestir amb el seu entorn urbà a través d'activitats musicals, amb especial atenció a les fundacions de celebracions litúrgiques *post mortem*. El cas concret de les germanes Agraïda/Graïda i Eugènia Grimau, dues monges que van exercir de cabiscoles a final del segle XVI i començament del segle XVII, s'estudia en detall a través de l'anàlisi de diversa documentació —expedients de proves de sang, llibres de visites, literatura, testaments, llibres de cerimònies, llibres d'aniversaris i llibres de comptes— preservada principalment a l'Arxiu de la Corona d'Aragó a Barcelona i a l'Arxiu Històric Nacional a Madrid.

PARAULES CLAU: monestir de Santa Maria de Jonqueres, Barcelona, música litúrgica, fundacions, monges músiques, Agraïda Grimau, Eugènia Grimau, Guiomar de Saiol.

MUSICAL LIFE IN SANTA MARIA DE JONQUERES MONASTERY IN THE 16TH AND 17TH CENTURIES: AGRAÏDA AND EUGÈNIA GRIMAU

ABSTRACT

This article takes a look at the musical life in Santa Maria de Jonqueres Monastery. It was one of the monasteries founded in the 12th century to accommodate the daughters and wives of the knights of the Order of Santiago while they were fighting wars or when they died. It was located in the city of Barcelona from the end of that century and it was inhabited mainly by women from the nobility or upper classes instead. In fact, the institution was more like a luxury “boarding house” than a “strict convent” because it was inhabited by “ladies” rather than “nuns”, according to a description by Maria Mercè Costa. This article analyses the monastery's relationship with its urban environment through musical activities, with a particular focus on the foundations of post-mortem liturgical celebrations. The specific case of the sisters Agraïda/Graïda and Eugènia Grimau, two nuns serving as cantors in the late 16th and early 17th centuries, is studied in detail by analysing a variety of documents – blood sample files, visitor books, literature, wills, ceremony books, anniversary books and ledgers – preserved mainly in the Archive of the Crown of Aragon in Barcelona and the National Historical Archive in Madrid.

KEYWORDS: Santa Maria de Jonqueres Monastery, Barcelona, liturgical music, foundations, musical nuns, Agraïda Grimau, Eugènia Grimau, Guiomar de Saiol.

La Orden de Santiago es una de las órdenes militares fundadas en el siglo XII en el reino de León para luchar contra musulmanes e infieles en las fronteras.² Para alojar y proteger a las hijas y esposas de los caballeros mientras éstos luchaban en la guerra o cuando morían, se crearon monasterios como el de Santa Maria de Jonqueres, fundado en 1214 cerca de Sabadell y trasladado a finales de ese siglo a su localización definitiva intramuros de Barcelona, en un gran recinto delimitado por la calle Jonqueres, Via Laietana y plaza Urquinaona —las palmeras de esta plaza estaban dentro del cenobio—.³ Aunque la comunidad se dispersó en 1808 cuando las tropas francesas convirtieron el monasterio en un hospital militar, se conserva la iglesia y el claustro, que fueron trasladados piedra por piedra a la calle Aragón en 1868 como parte de la basílica de la Purísima Concepción. En un principio, las monjas de Santa Maria de Jonqueres eran hijas de caballeros, pero pronto predominaron las mujeres nobles o de la alta burguesía, y la institución no era tanto un «convento estricto» como «un pensionado de lujo», habitado por «damas» más que por «monjas», como ha descrito Maria Mercè Costa.⁴ El propósito de este artículo es llevar a cabo una aproximación a la vida musical del monasterio de Santa Maria de Jonqueres y a la relación de su comunidad con su entorno urbano a través de las actividades musicales. Las hermanas Agraïda/Graïda y Eugènia Grimaù, dos monjas que ejercieron como capiscolas a finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII, recibirán particular atención a través del análisis de diversa documentación —expedientes de pruebas de sangre, libros de visitas, libros de cuentas, libros de aniversarios, testamentos y libros de ceremonias— preservada en el Arxiu de la Corona d'Aragó en Barcelona y en el Archivo Histórico Nacional en Madrid.

EL MONASTERIO DE SANTA MARIA DE JONQUERES EN EL PAISAJE SONORO DE BARCELONA

Estudios realizados en las últimas décadas, sobre todo en el ámbito italiano, demuestran que la música de las monjas de clausura no sólo era un medio para alabar a Dios, sino también una manera de contribuir a la vida musical de la ciudad a inicios de la Edad Moderna.⁵ Los monasterios y conventos de monjas activos en el

2. Derek W. LOMAX, *La Orden de Santiago (1170-1275)*, Madrid, CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1965; Josefina MUTGÉ VIVES, «Noticias y documentos sobre las Órdenes Militares en Barcelona durante el reinado de Alfonso el Benigno (1327-1336)», *Revista de las Órdenes Militares*, n.º 1 (2001), p. 33-61.

3. Jordi PEÑARROJA, *Edificis viatgers de Barcelona*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 2007, p. 214; Josep Maria VILARRÚBIA I ESTRANY y Jordi JOVÉ I PERMANYER, *Els carrers de Ciutat Vella*, Barcelona, Fundació La Caixa, 1990, p. 100, n.º 266.

4. Maria Mercè COSTA I PARETAS, «El Monestir de Jonqueres: història d'un edifici desaparegut», *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, n.º XV (1973), p. 95-119, esp. p. 102. Mercè Costa ha publicado de forma muy prolífica sobre el monasterio de Santa Maria de Jonqueres.

5. Véanse, por ejemplo, Craig A. MONSON, *Disembodied voices: Music and culture in an early modern Italian convent*, Berkeley y Londres, University of California Press, 1995, p. 11; Robert KEN-

ámbito urbano de Barcelona en el siglo XVI e inicios del XVII desempeñaron un rol esencial en el paisaje sonoro urbano, por sus conexiones con un amplio espectro de ciudadanos y ciudadanas y con organizaciones como cofradías y gremios. Las instituciones monásticas de monjas actuaron como centros culturales utilizados para hacer música y organizar eventos musicales que adquirirían un cariz político mediante la asistencia de los consejeros de la ciudad, monarcas y miembros de la nobleza. A través de la actividad musical, en los conventos coincidían diferentes sectores de la sociedad y se producían solapamientos entre ámbitos públicos y privados, y entre las vidas religiosa y civil de Barcelona a inicios de la Edad Moderna.

Las monjas de Santa Maria de Jonqueres vivían en casas nobles dentro de los límites del monasterio agrupadas por parentesco, se les permitía contraer matrimonio y tenían esclavas que trabajaban para ellas.⁶ Participaban en entierros reales,⁷ y celebraban fiestas con música —como las realizadas en la festividad de Santiago o con motivo de las profesiones— a las que asistían caballeros de la Orden de Santiago y miembros de la nobleza.⁸ Maria Mercè Costa indica que la fiesta de Santiago se celebraba con mucha solemnidad, según confirman los libros de cuentas del monasterio; en 1436 se registran las retribuciones a los presbíteros que cantaron las vísperas el día anterior y a dos tenoristas que habían enseñado a las monjas «obras modernas» para el oficio.⁹ Las profesiones de las monjas también

DRICK, *Celestial sirens: Nuns and their music in early modern Milan*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 425; Alfonso de VICENTE DELGADO, «Diez años de investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana de Ávila», *Revista de Musicología*, vol. XXIII, n.º 2 (2000), p. 509-562, esp. p. 525; Geoffrey BAKER, «Music in the convents and monasteries of Colonial Cuzco», *Latin American Music Review*, vol. XXIV, n.º 1 (2003), p. 1-41, esp. p. 4; Colleen R. BAADE, «Music: Convents», en Evonne LEVY y Kenneth MILLS (ed.), *Lexikon of the Hispanic Baroque: Transatlantic exchange and transformation*, Austin, University of Texas Press, 2013, p. 240-242, esp. p. 241; Barbara EICHNER, «Sweet singing in three voices: A musical source from a South German convent?», *Early Music*, vol. XXXIX, n.º 3 (2011), p. 335-348, esp. p. 344.

6. Maria Mercè COSTA I PARETAS, «El Monestir de Jonqueres: història d'un edifici desaparegut», p. 107, y «Els esclaus del monestir de Jonqueres», en *De l'esclavitud a la llibertat: Esclaus i lliberts a l'edat mitjana: Actes del col·loqui internacional celebrat a Barcelona del 27 al 29 de maig de 1999*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, 2000, p. 297-308.

7. Sobre el entierro, en 1417, de doña Leonor, reina de Chipre, véase Andrés Avelino PI Y ARIMÓN, *Barcelona antigua y moderna: Descripción e historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*, Barcelona, Tomás Gorchs, 1854, p. 240, nota 6: «[...] concurrieron á dicho entierro, á mas de todo el clero secular y regular de la ciudad, la Abadesa y Religiosas del Monasterio de San Pedro de las Puellas y del de Valldoncella, y la Priora y Religiosas del de Junqueras».

8. Antonio Juan GARCÍA DE CARALPS, *Historia de S. Oleguer arçobispo de Tarragona y obispo de Barcelona*, Barcelona, Sebastian Matevad Impressor de la Vniuersidad, 1617, p. 145: «En ese Monasterio, se juntan todos los caualleros del habito de Santiago, en ciertas jornadas, para celebrar sus fiestas, confessar y cumulgar, vestidos con sus habitos, y capas blancas, con mucha deuocion.»

9. Maria Mercè COSTA I PARETAS, «Les dames nobles de Jonqueres», en *II Col·loqui d'Història del Monaquisme Català*, vol. 2, Poblet, Abadia, 1974, p. 253-309, esp. p. 266: «La festa patronal de Sant Jaume tenia també una gran solemnitat. En dóna una idea el compte de les despenses fetes per la del 1436. La vigília foren cantades les vespres i els preveres reberen una collació d'ametlles amb mel i sucre, pinyons, matalaluga i celiandre també ensucrats, melons i vi grec. [...] Dos parells d'ànecs reberen dos tenoristes que havien ensenyat a les monges algunes obres modernes per a l'ofici».

suponían la celebración de fiestas con un componente musical a las que acudían las familias nobles, según indica Miquel Garriga:

Sus entradas y profesiones en la misma época, hacíanse con grande ostentación, concurriendo deudos, padrinos, y las familias más distinguidas de la nobleza. Regularmente intervenía la capilla de música, y se adornaban los altares con multitud de flores y luces. Todos los asistentes llevaban sendas velas, la profesanda de á cuatro libras, la priora de una y las demás religiosas, clérigos y familiares de menos tamaño.¹⁰

También se celebraban fiestas extraordinarias con motivo de las visitas de reyes y nobles, como muestra el *domer* Joan Baptista Fontanet en una historia manuscrita de la institución datada en 1686.¹¹ María de Austria, hermana de Felipe II, visitó este monasterio en 1582, donde «oyo Missa que la cantaron las freylas a canto de organo y con villancicos», y Felipe II y sus hijos Felipe e Isabel «oyeron visperas a canto del Organo» en 1585. Al entrar al monasterio Felipe III y su esposa en 1599, «toco el Organo *el te Deum*, respondiendo a canto de organo»; después de merendar «se cantaron unas Completas a canto de organo en el coro baxo y de licencia de sus Magestades entraron el Marques de Denia, el Duque de Naxara el Marques de Velada, y todos los Comendadores de Santiago»; tras las completas «encerrose el santísimo (por ser Dominica infra octauam Corporis) con un villancico y *Sacris Solemnis*». En 1603, los príncipes de Saboya «oyeron missa en el altar mayor, y las freylas tocaron instrumentos cantando algunos motetes y a contrapunto el *Psalmo Laudate Dominum omnes gentes*». Fontanet indica que visitaron el monasterio «casi todos los virreyes que han sido de este Principado», especialmente Francisco de Borja (1510-1572), que además era trece de la Orden de Santiago.

Además de estos eventos extraordinarios, en el monasterio de Santa Maria de Jonqueres se celebraban numerosos oficios y misas, en muchos casos con música, dotados por ciudadanos de un amplio rango socioeconómico que usaban los monasterios como espacios performativos en los que establecer una conexión con el mundo celestial a través de la música interpretada por monjas y clérigos con el fin de aligerar el paso de sus almas por el purgatorio.¹² Las propias monjas también fundaban misas y oficios con música, lo que queda reflejado tanto en sus

10. Miquel GARRIGA ROCA, *Monografía del Monasterio de Santa María de Junqueras de Barcelona ó sea memoria descriptiva, histórica y arqueológica del mismo de su iglesia y de su claustro...*, Barcelona, Tipografía La Académica, de Serra Hermanos y Russell, 1899, p. 29.

11. Joan Baptista FONTANET, *De la Fundacion de la Real Casa de Nuestra Señora de Junqueres de la Inclita Orden y Cavalleria del Glorioso Apostol Santiago de la Espada de Ucles en la Ciudad de Barcelona instituida y Fundada* (MS, 1686), en «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de la fundación, traslado y visitas», Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó (en adelante, ACA), Sección de Órdenes Religiosas y Militares (en adelante, ORM), Monacales-Universidad, Volúmenes, 244, f. 1r-69v, f. 18r-v y f. 40r-41r.

12. Jacques LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, París, Gallimard, 1981; Carlos M. N. EIRE, *From Madrid to purgatory: The art and craft of dying in Sixteenth-Century Spain*, Cambridge, Cam-

testamentos, como en los libros de cuentas del monasterio y los libros de aniversarios y fundaciones, como mostraré en detalle después para el caso concreto de la monja música Eugènia Grimau. En el Arxiu de la Corona d'Aragó se conserva un volumen de testamentos datados entre 1411 y 1741 titulado *Llibre de desapropis de las señoras religiosas del presnt [sic] real monastir de nostra senhora de junqveras de barcelona y de altres personas aderents de dit monastir*.¹³ El treintenario, o grupo de treinta y tres misas, era la tipología más solicitada por las monjas de Santa Maria de Jonqueres que morían en el siglo XVI.¹⁴ Desde 1605 hay constancia de la existencia de una tabla colgada en el coro donde se especificaban todos los aniversarios y las misas a celebrar, incluyendo detalles de las personas que los habían fundado y la suma pagada.¹⁵ Las referencias musicales son frecuentes en los diversos tipos de documentación que registran estas fundaciones. Por ejemplo, un libro de documentos recoge listas de pagos realizados entre 1660 y 1663 para la celebración de misas y oficios en honor de las almas de niños que habían muerto antes de tener uso de razón (*albat*); la mayor parte de estos niños eran los hijos —sobre todo hijas— de artesanos y mercaderes, que pagaban por las celebraciones. Para la mayoría de estas misas y oficios se especifica que la música debía ser polifónica, como muestra el siguiente extracto:

[junio de 1660] al 10 dijous

Cant de orga

Albat de Anna maria filla de Pera pau balaguer corder al carrer den oliuer 24 pº
– 3 lliures

offici de angelis per lo sobredit – vi po 2 lliures 8 sous

disapta al 12 de dit

a cant de orga

[en el margen izquierdo:] born

bridge University Press, 1995; Elizabeth C. TINGLE, *Purgatory and Piety in Brittany, 1480-1720*, Farnham y Burlington, Ashgate, 2012.

13. «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. ‘Libro de desapropio’ (testamento)» (1411-1741), ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 241. El volumen incluye un documento del notario Francisco Joan Elias de 7 de octubre de 1778 indicando la encuadernación y los remiendos del libro por ser muy antiguo. Sobre el concepto de *desapropio*, véase Maria Mercè COSTA I PARETAS, *El món de les dames de Jonqueres*, Lleida, Pagès, 2005, p. 34: «Tant les monges com les casades, en l’espai de trenta dies abans i trenta després de Nadal, havien de fer els desapropis: és a dir, posaven els béns en mans de la priora i demanaven llicència, que els era regularment concedida, per a tenir-los durant l’any següent».

14. Martí GELABERTÓ VILAGRAN, «Ritual funerario y contrarreforma: El monasterio de Nuestra Señora de Junqueras (siglos XVI-XVII)», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. 67, n.º 2 (1994), p. 333-343, esp. p. 340.

15. «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de visitas hechas por diferentes visitadores» (1538-1726), ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 169, f. 102v (visita de 1605): «Item ay una Tabla colgada en el coro de todos los aniversarios y missas que estan fundadas en el presente monasterio donde se declara quien los fundo y la renta dexaron para ellos y la limosna que se ha dado por cada missa y aniuersario ansi a las religiosas como a los religiosos».

Albat de Catarina filla de Grabriel codina botiguer al born 40 profo – 5 lliures 10 sous
 offici de Angelis per lo tras dit 12 pº 1 lliures 8 sous 6 [...].¹⁶

Otros niños y niñas por los que se hicieron celebraciones polifónicas y las profesiones de sus padres son, a modo de ejemplo, Josep, hijo de Gabriel Alias, payés; Joabel, hija de Josep Gali, vidriero; Francisca, hija de Rafel Lemparch, notario; Eulària, hija de Bartomeu Anglada, negociante; Josepa, hija de Vicente Sebastián, sargento mayor; Joan, hijo de Joan Pere Albareda, calcetero, y Josep Antoni, hijo de Narcís Feliu, mercader. En el mismo documento se menciona el pago de 21 *lliures* y 11 *diners* al organista entre los gastos «de la funerària» correspondientes al mes de junio de 1662. Además del *albat*, también se especifica la inclusión de polifonía en el *combregar funeral*. Se registran pagos para este tipo de celebraciones *a cant de orga* en honor, por ejemplo, de Miquel Texidor, «ciudadano honrado de Barcelona»; Pau Rosell, menor, mercader, y Anna Ros, viuda. El monasterio de Santa Maria de Jonqueres mantuvo, por tanto, conexiones con su entorno urbano a través de actividades musicales que involucraban a la realeza y a la nobleza, y de otras mucho más numerosas financiadas por ciudadanos procedentes de muy diversos sectores de la sociedad.

ESPACIOS Y PRÁCTICAS LITÚRGICO-MUSICALES

A finales del siglo xv, los Reyes Católicos se convirtieron en los perpetuos administradores de la Orden de Santiago y sus monasterios eran inspeccionados periódicamente por visitadores —normalmente, un caballero de la Orden y un clérigo—, que hacían inventario de las pertenencias de la iglesia y el coro, revisaban cada aspecto de la vida monástica, examinaban el archivo y las cuentas e interrogaban a las monjas. Una importante fuente de información para conocer la vida musical en el monasterio de Santa Maria de Jonqueres son los libros de visitas, que incluyen listas de los nombres y las funciones de las monjas, inventarios de los ítems en la iglesia y el coro —como la colección de libros de coro—, descripciones del uso litúrgico de la comunidad e indicaciones de los aspectos que, según los visitadores, debían corregirse o modificarse.¹⁷ Los espacios donde se

16. «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de cuentas» (siglo xvii), ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 381, s. f. [1v-2r].

17. «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de visitas antiguas» (1495-1529), «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de copias de las visitas generales» (1495-1789), «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de visitas hechas por diferentes visitadores» (1538-1726), «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de visitas» (1628-1790), «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Protocolo sexto del notario Bartolomé Costa» (1477-1483), ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 167, 168, 169, 170 y 180 (f. 107r-118v, 127v-130v), respectivamente. Las veinte visitas estudiadas fueron llevadas a cabo en los siguientes años: 1481 (dos visitas), 1495, 1499, 1501, 1504, 1509, 1512, 1515, 1529, 1538, 1549, 1556,

hacía música son descritos en detalle por los visitantes cuando inventariaban las pertenencias del monasterio. En el centro del coro, junto a un gran candelabro de hierro, había un facistol de madera con cajones, construido entre 1511 y 1513, donde se guardaban los libros de coro.¹⁸ Alrededor se disponían cuarenta sillas para las monjas, mientras que las novicias y coristas se sentaban más abajo en bancos. A la derecha, sobre una pequeña tribuna, se situaba un órgano mediano con puertas decoradas con pinturas de Santiago y santa María Magdalena. María Mercè Costa indica que había un órgano ya en el siglo xv, puesto que se tiene noticia de organistas y afinadores, y Maricarmen Gómez apunta que el organero barcelonés Gabriel Picanyes construyó un órgano para Santa María de Jonqueres tomando como modelo el que había en la capilla de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona hacia 1455.¹⁹ Frente al coro y el órgano había una reja de madera que los visitantes ordenaron elevar en varias ocasiones.²⁰

Las directrices que los visitantes daban a las monjas giraban en torno a dos objetivos principales: la imposición de un comportamiento más parecido al de las monjas y menos al de las «damas» y la modificación de la tradición litúrgico-musical del monasterio para homogeneizarla con la de Uclés y el resto de monasterios de la Orden de Santiago.²¹ Las monjas de Santa María de Jonqueres seguían su propia práctica litúrgica al menos hasta 1576 cuando, siguiendo el Concilio de Trento, la liturgia romana fue impuesta en el convento.²² Desde finales del siglo xv, los libros de visitas manifiestan una polémica constante entre las monjas y los visitantes con respecto al uso litúrgico-musical, y reflejan la resistencia de las monjas a abandonar su tradición litúrgica, tan profundamente arraigada que se practicaba de memoria. Quizás por este motivo, la cantidad de libros de coro pertenecientes al monasterio e inventariados por los visitantes a finales del siglo xv

1560-1561, 1566, 1573, 1576, 1597, 1605 y 1628. La siguiente visita no se realizó hasta 1719. La última visita data de 1819 y en ella se declaró la extinción del monasterio. Para un listado de visitas y visitantes, véase María Mercè COSTA I PARETAS, *El món de les dames de Jonqueres*, 2005, p. 75-77. Actas de las visitas de 1495 y 1499 se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid y han sido transcritas por Isabel SERRA ÁLVAREZ, *Dos visitas de la orden de Santiago al Monasterio de Junqueras (1495-1499)*, tesis de licenciatura, Universidad de Barcelona, 1966.

18. María Mercè COSTA I PARETAS, «El Monestir de Jonqueres: història d'un edifici desaparegut», p. 100.

19. María Mercè COSTA I PARETAS, «El Monestir de Jonqueres: història d'un edifici desaparegut», p. 100; Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 311-312. El órgano de la iglesia del monasterio fue reparado en 1521; véase José María MADURELL, «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)», *Anuario Musical*, n.º 4 (1949), p. 198-220, esp. p. 205.

20. Isabel SERRA ÁLVAREZ, *Dos visitas...*, p. 251 (visitas de 1495 y 1499); «Libro de visitas antiguas», s. f. (visitas de 1501 y 1504).

21. Sobre los impresos musicales del monasterio de Uclés, véanse María del Carmen CASAS GRAS, *La música en el Monasterio de Uclés conservada en sus fuentes originales*, tesis doctoral, Universidad Pública de Navarra, 2003, y Tess KNIGHTON, *Catálogo de los impresos musicales de la colección Uclés*, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 2009.

22. «Libro de visitas hechas por diferentes visitantes», f. 61r (visita de 1576).

se haya considerado bastante limitada.²³ Se conserva el recibo de entrega, entre otros libros, de un «euangelister ab solfa de cant pla» a la priora de Santa Maria de Jonquieres en 1455,²⁴ y el clérigo de Tarragona Miquel Vallés escribió para el monasterio el manuscrito *Responsorium Sanctorale* de 1504, que incluía anotaciones para cantar en el coro.²⁵ Las propias monjas también escribieron libros de música: Isabel Llull «escribio y fizo» un dominical de canto llano asumiendo el coste de los materiales;²⁶ este libro fue legado al convento y se incluye en los inventarios de los visitantes, que incluso lo califican de «muy bueno».²⁷

Más allá de los libros de visitas, otra fuente para conocer la práctica litúrgico-musical de las instituciones monásticas son los libros de ceremonias. El apéndice 1 de este artículo incluye la transcripción de un documento titulado *Llibre de las Ceremonias del Cor fet per Dona Juana de Argençola Religiosa y Cabiscola de esta Casa de Nostra Señora de Junqueras; fet en lo Any 1640*.²⁸ No tenemos noticias de ninguna monja llamada Juana de Argençola activa en el monasterio en el siglo XVII, aunque sí existe documentación sobre varias monjas de la familia Argençola, entre ellas, Anna d'Argençola († 1662), priora del monasterio desde 1648 hasta su muerte.²⁹ Se indica en el manuscrito que el libro fue copiado por Graida/Agraïda Pons y Turell (*Dit Llibret esta escrit de ma de Grabida Pons y Trull*), supriora y portera fallecida en 1669.³⁰ En el volumen consultado, el documento manuscrito aparece seguido de fragmentos copiados de otros libros sobre temas como la recepción de nuevas monjas, relaciones de prioras y de visitas reales. Al final del volumen se indica: «escrito por el Reverendo Joseph Degollada Presbitero y Beneficiado de la Santa Cathedral de Barcelona siendo actual Priora La Muy illustre señora Dona Anna Amat y Rocaverti año 1783».³¹ Fontanet dedicaba un apartado de su historia del monasterio a las funciones de la capiscola, haciendo referencia a la importancia de que dispusiera de un cuaderno por el que guiar su actuación en el coro:

23. Isabel SERRA ÁLVAREZ, *Dos visitas...*, p. 125.

24. «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonquieres. Protocolo segundo del notario Bartolomé Costa» (1455-1458), ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 176, f. 27v.

25. Maria Mercè COSTA I PARETAS, *El món de les dames de Jonquieres*, p. 34.

26. Isabel SERRA ÁLVAREZ, *Dos visitas...*, p. 260.

27. «Libro de visitas antiguas», s. f. (visita de 1509).

28. «Libro de la fundación, traslado y visitas», f. 84r-95v.

29. «Expediente de pruebas de Ana de Argençola de Monsuar de Espes y de Albanell, natural de Las Pallargas, para el ingreso como religiosa en el Convento Santa María de Junqueras de Barcelona de la Orden de Santiago. Año 1606», Madrid, Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), OM-Religiosas_Santiago, exp. 43. Juana de Argençola no se menciona en el árbol genealógico de la familia Argençola elaborado por Maria Mercè COSTA I PARETAS, *El món de les dames de Jonquieres*, p. 118-119. Su testamento no se encuentra en el libro de testamentos del convento, y tampoco hemos encontrado su expediente de pruebas de sangre en el Archivo Histórico Nacional.

30. Conocemos la fecha de su muerte (21 de enero de 1669) por su testamento; véase «Libro de desapropio (testamento)», f. 292r-295v.

31. «Libro de la fundación, traslado y visitas», f. 101v.

A esta [Cabiscola Mayor] la nombra la Priora, y le perteneze el gobierno del Choro y tiene otra señora para ayudarle a cantar, tambien nombrada por la Priora y se llama Cabiscola menor; tiene en el Choro la Cabiscola Mayor (y en su ausencia la Cabiscola menor) autoridad para corregir y emendar assi en lo cantado, como lo que se dize en tono, a la qual siguen todas en lo alto o en lo baxo, o espacioso, o pausado o mas comodo: Ha de ser la Cabiscola muy Zelosa y devota que el Oficio de haga muy solemne y honradamente; mayormente en los Domingos, y fiestas y que no se falte en las ceremonias que impone y declara la reformation de la Orden y sobre esto tenga trabajado un quaderno para que con facilidad sepa la Capiscola lo que debe hazer en el Choro y no se falte en el [...].³²

El libro de ceremonias de la capiscola Juana de Argençola indica que las monjas se organizaban en dos coros en función de su colocación espacial —derecho e izquierdo— y que, en cada coro, se diferenciaba entre religiosas *antigas* o *majors* y escolanas, estableciéndose una jerarquía —grados— de acuerdo con la antigüedad/experiencia de las religiosas —la *antiga major*, la *més xica* de las escolanas, etc.—, como muestra el siguiente ejemplo: «las doce profecías dirán doce Religiosas de Cruz comenzando la más antigua y descendiendo de grado en grado hasta que sean acabadas; la última la pueden hacer decir al sacristán [...] la antifona la dicen las de tercera lección subiendo de grado en grado».³³ Cuando las novicias ingresaban en el convento comenzaban como escolanas *de tercera lliço*. Ejercían como solistas la priora, la supriora, la presidenta, la *domera* o semanera, la capiscola mayor, las capiscolas menores, las dos cantoras *de Creu* y las dos escolanas cantoras —en los tres últimos casos, había una en cada coro—. En ocasiones, en el libro de ceremonias del coro se especifica incluso la colocación de las cantoras.³⁴

Casi siempre se señala en qué momentos no debía sonar el órgano, lo que quizás indique que la participación del órgano en las celebraciones litúrgicas era lo habitual. Por ejemplo, en el día de Navidad se indica que «el primer Responso que no lo dice el Órgano lo ha de decir la Señora Priora; y Supriora» (*lo primer Responso que no lo diu lo Orga lo ha de dir la Señora Priora; y Suspriora*); el Jueves Santo se señala que «el Órgano no ha de sonar después de la Epístola» (*lo Orga no ha de sonar apres de la Epistola*), y el día de Pascua de Resurrección se apunta que en «el primer Responso no ha de sonar el Órgano» (*lo primer Responso no ha de sonar lo Orga*).³⁵ También se hace referencia en tres ocasiones a que la priora y la supriora, o bien dos capiscolas, debían sostener bordones (*bordons*)

32. Joan Baptista FONTANET, *De la Fundacion de la Real Casa de Nuestra Señora de Junqueres*, f. 20v.

33. *Llibre de las Ceremonias del Cor fet per Dona Juana de Argençola Religiosa y Cabiscola de esta Casa de Nostra Señora de Junqueres; fet en lo Any 1640*, f. 87v: «las dotse professias diran dotse Religiosas de Creu començant la mes antiga y dient de grau en grau fins sian acabadas la ultima poden fer dir al Sagrista [...] la antifona la diuhen las de tercera llliso pujant de grau en grau».

34. *Llibre de las Ceremonias del Cor...*, f. 91r: «Capitol de totas las festas de quatre Capas que hi ha quatre Cantoras Del Cor dret la mes xica sempre ha de estar dintre= del Cor esquerra com estan dretas la mes xica ha de estar dintre y com estan assentadas la major ha de estar dintre».

35. *Llibre de las Ceremonias del Cor...*, f. 84v, 86v, 88r.

mientras entonaban (a *Vespras mi Señora la Piora, y Suspriora; ab un Bordo cada una en la ma las dos juntas entonan lo Alleluia*). El libro de ceremonias también detalla las piezas cantadas no sólo en misas y oficios, sino también en las procesiones que se realizaban dentro del monasterio todos los domingos de Adviento y los días de Navidad, Reyes, Nuestra Señora de Febrero, el Domingo de Cuaresma y el de Ramos, Pascua de Resurrección, San Marcos, la Ascensión, Pentecostés, Santiago, Nuestra Señora de Agosto y Todos los Santos; se proporcionan, asimismo, indicaciones que permiten reconstruir el recorrido de estas procesiones. Por tanto, el libro de ceremonias del coro de la capiscola Juana de Argençola transcrito en el apéndice 1 indica en detalle qué se cantaba y rezaba, cuándo, cómo y quién lo hacía, aportando información —que complementa la proporcionada por los libros de visitas— sobre la práctica litúrgico-musical en el monasterio de Santa Maria de Jonqueres a inicios del siglo XVII.

AGRAÏDA Y EUGÈNIA GRIMAU

Las visitas pastorales realizadas en los siglos XVI y XVII no sólo ofrecen vestigios de la práctica litúrgico-musical del monasterio, sino que también permiten identificar a monjas que desempeñaban funciones musicales, como la organista Guiomar de Saiol († 1560) y las hermanas Agraïda († 1614) y Eugènia Grimaù († 1636), ambas capiscolas. De la lista de organistas externos que trabajaron para Santa Maria de Jonqueres identificados por Maria Mercè Costa, llama la atención la ausencia de nombres para el siglo XVI.³⁶ Por los libros de visitas sabemos que en ese período los visitantes trataron de que fuesen las propias monjas quienes se ocuparan de tocar el órgano para ahorrarse el salario del organista y evitar la entrada de músicos al coro, limitando así las conexiones de las monjas tanto con hombres como con el exterior. En 1538, se decidió que las dos escolanas más jóvenes aprendieran a tocar el órgano.³⁷ Guiomar de Saiol fue probablemente quien se especializó en esta tarea, puesto que en 1549 se le proporcionó otro profesor de órgano para finalizar su aprendizaje, de modo que pudiera enseñar a otras chicas.³⁸ Esta monja música murió el 11 de noviembre de 1560;³⁹ precisamente en la visita iniciada a finales de ese año los visitantes ordenaron que las chicas más capacitadas para llegar a ser organistas debían de tener preferencia en recibir el hábito; en caso de duda se debía de elegir en favor de la chica que fuese «mas abil y mejor musica», alegando lo indeseable que resultaba la entrada de hombres al

36. Maria Mercè COSTA I PARETAS, «Les dames nobles de Jonqueres», p. 278, y *El món de les dames de Jonqueres*, p. 54.

37. «Libro de visitas hechas por diferentes visitadores», f. 4v.

38. «Libro de visitas hechas por diferentes visitadores», f. 25r-25v.

39. Su testamento se encuentra en «Libro de desapropio (testamento)», f. 191r-192v. Guiomar indica que «quiere ser enterrada en el bajo común y sin pompa» (*vull ser soterrada en lo vas comu y sens pompa*), y con las ceremonias acostumbradas en el monasterio.

coro —«mandamos a la priora que no permyta ny de lugar a que suban cantores al choro»—. ⁴⁰ Guiomar de Saiol tenía una esclava llamada Helena como legado de su prima Lluïsa de Gualbes en 1541. ⁴¹ Esto sugiere que no era, en palabras de Colleen Baade, una «monja música contratada», sino una mujer de clase alta que había recibido formación musical. ⁴²

A partir de 1549, el linaje de las prospectivas monjas de Santa Maria de Jonqueres se investigaba minuciosamente antes de que fuesen admitidas en el monasterio examinando «a algunos testigos de edad y calidad», puesto que no se permitía el ingreso de moriscas ni conversas. ⁴³ Los expedientes de estas investigaciones proporcionan información interesante sobre el contexto social de las monjas, así como referencias musicales. ⁴⁴ Por ejemplo, cuando en 1578 se investigó el linaje de Angelina de Llupià, procedente de Perpiñán, uno de los testigos interrogados dijo que la niña era muy virtuosa y que «a muchos dias que le enseñan a cantar i a otros exerçijos buenos». ⁴⁵ El linaje de la capiscola Agraïda Grimau se investigó entre el 14 y el 19 de junio de 1572 —en 1578 se indagó en la limpieza de sangre de su hermana Isabel, que tenía entonces doce años—. ⁴⁶ Agraïda era hija de Francesc de Grimau e Isabel de Llupià, vecinos de Perpiñán (figura 1). El expediente, apro-

40. «Libro de visitas hechas por diferentes visitadores», f. 41v, 43r, 49r.

41. «Libro de desapropio (testamento)», f. 165r. Citado en Maria Mercè COSTA I PARETAS, «Els esclaus del monestir de Jonqueres», p. 307, y *El món de les dames de Jonqueres*, p. 62. En su testamento, Guiomar menciona los bienes muebles que recibió de su prima Lluïsa Gualbes, entre ellos un breviario, un salterio y otros libros, y pide que le sean retornados; véase «Libro de desapropio (testamento)», f. 192v.

42. Colleen R. BAADE, «‘Hired’ Nun Musicians in Early Modern Castile», en Thomasin K. LAMAY (ed.), *Musical voices of early modern women: Many-headed melodies*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 287-310.

43. «Libro de visitas hechas por diferentes visitadores», f. 24r: «otrosi mandaron que de aquí adelante quando alguna religiosa se oviere de reçebir al abito primero sea ya ynformación çierta y verdadera de la limpieza de su linaje de manera que no tenga raça de confessa ni morisca según se guarda e acostumbra fazer en la dicha horden lo qual mandaron que ansi haga la priora en virtud de santa obediencia».

44. He consultado un total de sesenta y seis expedientes de monjas del siglo XVI e inicios del XVII localizados en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. Para un catálogo de los expedientes, véase María Ángeles PÉREZ CASTAÑEDA y María Dolores COUTO DE LEÓN, *Pruebas para ingreso de religiosas en las órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

45. «Expediente de pruebas de Angela de Lupià Zaragoza Sancha y Vives, natural de Perpiñán, para el ingreso como religiosa en el Convento Santa María de Junqueras de la Orden de Santiago» (1578), AHN, OM-Religiosas_Santiago, exp. 375, s. f.: «A la quinta pregunta [Fernando de Villanova, un caballero de 77 años] dixo que sabe que la dicha doña angelina es muy recoxada i virtuosa i de buen entendimiento i costumbres como hija de señora tan principal i que a muchos dias que le enseñan a cantar i a otros exerçijos buenos».

46. «Expediente de pruebas de Graidia de Grimau de Lupià Vives y Sancha, natural de Barcelona, para el ingreso como religiosa en el Convento Santa María de Junqueras de la Orden de Santiago» (1572) y «Expediente de pruebas de Isabel Grimau de Lupià de Vives y Sancha, natural de Perpiñán, para el ingreso como religiosa en el Convento Santa María de Junqueras de la Orden de Santiago» (1578), AHN, OM-Religiosas_Santiago, exp. 291 y exp. 292, respectivamente.

bado el 28 de agosto de 1572, fue realizado por Jerónimo de Salcedo, religioso de la Orden de Santiago. Los testigos dijeron que, por su aspecto, Agraïda debía tener entre ocho y diez años y calificaban a la familia de «personas principales» que «an vivido de sus haziendas y rentas sin entremeterse en otros tratos ni oficios».

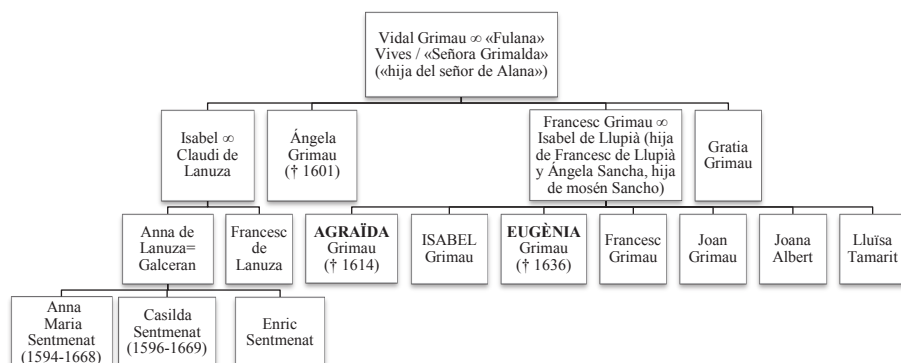


FIGURA 1. Cuadro genealógico de las monjas de la familia Grimau mencionadas en este artículo. Los nombres de las mujeres que fueron monjas de Santa Maria de Jonquieres se indican en mayúscula y negrita.⁴⁷

Agraïda profesó el 17 de noviembre de 1586 y es nombrada entre las religiosas presentes en los registros de la visita al monasterio en 1597.⁴⁸ En la visita de 1605 ya es mencionada como la «capiscola que rige el coro», junto a la sacristana Helena de Montsuar, la encargada del horno Margarida de Guimerà y la portera Isabel de Marimón; las monjas informaron a los visitantes que la costumbre era que en el convento hubiera cuarenta religiosas, pero que en ese momento sólo había dieciocho profesas y cinco escolanas —un grupo relativamente pequeño—.⁴⁹ Agraïda vivía entonces en una de las casas nobles dentro del monasterio con Maria d'Erill i Cardona y con su hermana Eugènia, a la que se hace referencia en los registros de la visita de 1628 como la capiscola.⁵⁰ En 1608 Agraïda era secretaria

47. Este cuadro se basa en la información que proporcionan los testamentos de las religiosas y sus expedientes de pruebas de sangre; por ejemplo, Agraïda Grimau nombra en su testamento a sus hermanos y hermanas.

48. «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonquieres. Libro de profesas» (1582-1787), ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 164; «Libro de visitas hechas por diferentes visitadores», f. 68v (visita de 1597).

49. «Libro de visitas hechas por diferentes visitadores», f. 86r: «Assimesmo fue preguntada [Luysa Çapila] que officios tiene en su casa fuera de la priora y suppriora y dixo que tiene y pone la dicha Priora con consentimiento del capitulos officios siguientes, una capiscola que rige el choro, que al presente se llama donya Grahida Grimau [...]».

50. «Libro de visitas hechas por diferentes visitadores», f. 102v (visita de 1605), 132v (visita de 1628); Maria Mercè COSTA I PARETAS, *El món de las dames de Jonquieres*, p. 24.

del capítulo del monasterio, según el expediente de pruebas de sangre de Anna Maria (1594-1668) y Casilda (1596-1669) Sentmenat, hijas de Anna de la Nuça, prima hermana de Agraïda, que también había profesado en el monasterio en 1577 (figura 1).⁵¹ Agraïda ejerció como priora entre 1609 —elegida el 31 de mayo y confirmada el 11 de octubre— y 1612.

Probablemente Agraïda Grimau sea la «Grayda Grimau» que participó con un soneto y una glosa en los certámenes poéticos celebrados en octubre de 1614 con motivo de las fiestas de beatificación de santa Teresa de Jesús en Zaragoza (figures 2a i 2b).⁵² Aunque Agraïda había fallecido en agosto de ese año, es posible que previamente hubiese enviado sus versos para que se leyeran en el concurso.⁵³ La música formó parte de las celebraciones: el «retrato» de las fiestas incluye las letras de los villancicos interpretados por la capilla de la iglesia mayor, alusiones a chirimías, trompetas, cajas, pífanos, violones, clarines, arpas y atabales, y referencias a la contribución de monjes y monjas de los conventos de Zaragoza al paisaje sonoro de la fiesta. En el veredicto de la competición, «Grayda Grimau» es alabada en tres ocasiones por sus habilidades poéticas y su estilo noble equiparándola a las ninfas del Parnaso:

Doña Grayda Grimau, diò / su glosa tan excelente / que aunque largo vn pie mostrò de bacar su hermosa frente, / vna corona lleuò. / Dañola en esta ocasion, / su propia pronunciacion / pues si fuera para Dios / buen consonante velos, / consiguiera su intencion. [...]

Doña Grayda Grimau sabe, / hazer versos con destreza, / y con estilo harto graue: / honronos con su nobleza, / y es bien su ingenio se alabe. / El premio no se le dà, / porque aduertido no ha, / que alli donde dize, el suelo. / por consonante de buelo, / puso vn, e, que ha de ser, a. [...]

Doña Grayda Grimau, queda / moradora del Parnaso, / y es bien que se le conceda: / pues ni escriue ni da paso / donde a sus Ninfas no exceda. / Y auiendo hallà de morar / los premios le han de sobrar / y assi no es justo le demos / lo que le sobra, pues venos, / que honra y premios puede dar.⁵⁴

51. «Expediente de pruebas de Ana de y Casilda Sentmenat de Lanuza de Oms y de Grimau, naturales de Barcelona, para el ingreso como religiosas en el Convento Santa María de Junqueras de la Orden de Santiago. Año 1608», AHN, OM-Religiosas_Santiago, exp. 649.

52. Luis Díez de Aux, *Retrato de las fiestas que á la Beatificacion de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Iesus, Renouadora de la Religion Primua del Carmelo, hizo, assi Ecclesiasticas como Militares y Poeticas: la Imperial Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de la Naja y Quarantet, 1615, p. 86 («Soneto de Doña Grayda Grimau»), p. 98-99 («Glosa de Doña Grayda Grimau»). Véase también Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, vol. 1, Madrid, Establecimiento Tipolitográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1974, p. 471-472.

53. Luis Díez de Aux, *Retrato de las fiestas...*, p. 76: «A las dos despues de medio dia se prosigio el leer los versos dados para el Certamen Poético. Y se leyeron los siguientes [...]».

54. Luis Díez de Aux, *Retrato de las fiestas...*, p. 121-122, 127, 134.

86

Retrato de las Fiestas hechas

mas quien con doctrina augmenta
la fe, y es mejor la fama
de quien las almas sustentra.
Y assi aunque imbidioso ladre
Luzbel de mentiras padre
y se oponga a nuestra empresa,
es muy propio de Teresa
llamarle Virgen y madre
Vos aneis Teresa fido
Madre, qual Pablo formando
a Christo en las almas dando
vida y despierto sentido
con vuestro resuello blando.
Y aun a la Madre de Dios
hqs pareceis tanto vos
que a ninguno despues della
le quadra el ser Madre bella
Teresa mejor que a vos

G L O S A

De F. Vicēte de Huesca
Capuchino.

No siendo Madre de Dios
no hallo santa a quien le quadre
llamarle Virgen y Madre
Teresa mejor que a vos.

G L O S A.

T An distantes cosas son
Madre y Virgen que recelo
no pudiera la razon
aunque mas remonte el buelo
de las dos hazer vnion.
Es portento que embeleffa.
ver estos extremos dos
vnidos, pero ya cessa,
pues los vemos en Teresa
no siendo Madre de Dios.
Ser Virgen es llana cuenta:
y el ser Madre es cierta cosa,
que como tal alimenta,
la Reforma venturosa
donde sus hijos aumenta.

Y si alguna Virgen Santa
merece el nombre de Madre
Teresa mas se adelanta,
pues con excelencia tanta
no hallo Santa a quien le quadre.

Dexemos a parte el Aue
Fenix, vnica del mundo
en quien propriamente cabe
aquel mysterio profundo
que otro que Dios no lo sabe.
Y assi en metafora quede
este nombre, que a quien quadre
sin duda Teresa excede
y en Anthono masia puede
llamarle Virgen y Madre.

Pues si de Iesus el nombre
lleua ya, y la confesiamos
por Virgen, y este renombre
de Madre tambien le damos
sera Madre de Dios hombre.
Y si otra Virgen pudiera
llamarle madre de Dios,
si ya la que lo es no fuera,
a ninguna le estuiera
Teresa mejor que a vos.

S O N E T O

De Doña Grayda
Grimau.

D Ichosa Madre que del alto cielo
conquillays el autor de la grandeza
Virgen que le obligays con la pureza
a que fie su honor de vuestro zelo.

Que mucho qōs subays de solo vn buelo
a pisar de los cielos la belleza
si por mostrar con vos Dios su largueza
os hizo esposa suya, y cielo el suelo.

Mas que a su Madre quiso auentajaros,
pues en Iosef le entrega a ella Esposo
y Dios en Dios, a vos por solo hourar os.

El clauo que os ha dado tan costoso
por arras, y fiesal que pudo amaros
ponedle a la fortuna victorioso.

S O N E -

FIGURA 2a. «Soneto. De Doña Grayda Grimau», en Luis Díez DE AUX, *Retrato de las fiestas que á la Beatificacion de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Iesus, Renouadora de la Religion Primiuu del Carmelo, hizo, assi Ecclesiasticas como Militares y Poeticas: la Imperial Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de la Naja y Quartanet, 1615, p. 86. (Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/457.)

98

Retrato de las Fiestas hechas

que détro el coraçon no es tenga impresa.

De vuestra gloria santa nos holgamos
viendo logrados ya nuestros intentos,
del gozo, y del contéto en que os miramos
tenemos mil alegres sentimientos,
Y estas sagradas Aras frecuentamos
alegres, y gozofos, y contentos
porque es contento, gozo, y alegría
a todo el mundo este dichoso día.

Y la inuicta ciudad que es gloria inmécfa
de todas las que ilustran nuestra Eñiña
a quien sin darle con su furia ofensa
con rapida corriente el Ebro baña
Y la que tiene el cielo por defensa
quando enemigo Rey la inquieta, y daña
ilustre por lo linea de sus Reyes
y por sus francas y seguras leyes.

Del noble Reyno la cabeça Augusta
en quien no porque Cesar la edifica
mas por la Virgen que amparalla gusta,
Y para templo suyo la dedica,
y porque la bañò la sangre justa,
que su suelo humedece, y santifica,
siempre han tenido con estrecho nudo
la Religion amparo, y la se Escudo

En esta gloria grande que le toca
seguro aliuio del mayor trabajo
con estas sacras fiestas os inuoca
que con razon a todas auentajo
Los Cifres blancos de su rio conuoca,
que imbidia el Betis y procura el tajo
y al dulce son de su acordado acento,
da muestras de su gloria y su contento.

OCTAVAS.

De Pedro Mongay
Despes.

A Y en el apetito sensitivo

amor, desseo, y gozo conuenientes
y encierranse tambien en este Archivo
odio, fuga, y triteza diferentes.
En lo mejor, amor toma motiuo,
de las cosas que tiene en si presentes
y pues le pone el mundo oy en Teresa,

por lo mejor, sin duda, la confiesa.

Al punto que el amor la eleccion haze
pudiendose alcanzar el tal objeto,
el desseo, le sigue, busca, y nace,
y procura gozarle en su conceto.
El mundo que en quanto ay se satisface
de Teresa en lo publico y secreto
oy la busca con tales craciones,
que es milagro, que viva en sus pasiones.

Profigurendo el desseo sus intentos,
viene tras sus trabajos à alcançallos,
y metido en sus glorias, por momentos
procura con mil hymnos celebrallos.
Como alcança Salduba oy sus contentos,
dessea hasta los cielos remontailos;
Para que halla los Angeles entenen
lo que aca los ingenios no componen.

Nace el odio de aquello que no agrada,
y tenemos delante la presencia,
al reues del amor, palsion pasada
estando ambas a dos en competencia.
La serpiente, Phiton, como turbada
de ver en nuestra santa esta potencia,
como ella halla el odio en lo mas bueno,
dexa de odio el infierno todo lleno.

Huye luego el encuentro, y se retira
y tras su amarga fuga tan medrosa
de tormento y dolor llena se mira
rabia y gime, vozea y no reposa.
Procura amenazarnos con su ira
detienela Teresa poderosa.

y canta Zaragoza oy su victoria,
con Palma, Lauro, Olivo, Grama, y Gloria
Quien pudiera cantar, o ciudad santa
las muestras que de amor das a Teresa?
mas la Aue, el Bruto, el Pec, todo lo canta
o almenos con señales lo confiesa.

Tu amor, desseo, y gozo, ya me encanta,
y puedes bien creer de que me pesa,
de no auer sido, à aqueste efecto solo,
Mercurio, Pan, Orfeo, Lino, Apolo.

GLOSA.

De doña Grayda
Grimau,

NO

FIGURA 2b. «Glosa. De doña Grayda Grimau», en Luis Díez DE AUX, *Retrato de las fiestas que á la Beatificación de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Iesus, Renouadora de la Religion Primina del Carmelo, hizo, assi Ecclesiasticas como Militares y Poeticas: la Imperial Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Juan de la Naja y Quartanet, 1615, p. 98-99. (Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/457.)

a la Beatificación de la S. M. T. de Iesus.

99

No siendo Madre de Dios
no hallo santa a quien le quadre
llamarle Virgen y madre
Teresa mejor que a vos.

G L O S A.

Entoldasse el cielo hermoso
de mil diamantes de estrellas
y entre arboles vistoso
muestra sus luzes mas bellas
y su mouil mas curioso.

Angelos de dos en dos
rompen el ayre velos
lleuando al Eterno Padre
nuevas de vna Virgen Madre
no siendo Madre de Dios.

Es vn Apostol diuino
la que va a pisar el cielo
vn Profeta pues conuino
serlo para dar al suelo
fruto que es fruto diuino.

Es Felicissima Madre
con hijos sin tener padre
siendo Virgen enefeto
al ser Madre en vn sujeto
no hallo santa a quien le quadre.

Que rudo he andado Teresa
en no dezir vuestro nombre
tan digno de aquesta impressa
que no ay hombre a quien no asombre
en vos la naturalza.

Pues delde el primero padre
quiso Dios Virgen que os quadre
sin su Madre que es Esphera
ser sola vos quien pudiera
llamarle Virgen y Madre:

Soys en estremo dichosa
pues aueys a Dios rendido
y tan santa como hermosa
pues a ser aueys venido
del mismo que os hizo Esposa.

Y del amor de los dos
me atreuo a dezir de Dios
que si mas gloria tuuiera
a ninguno se la diera
Teresa mejor que a vos.

G L O S A.

Del Padre Fr. Hernando

del Espíritu santo.

No siendo Madre de Dios
no hallo santa a quien le quadre
llamarle Virgen y Madre
Teresa mejor que a vos

G L O S A.

Si vuestro amor puro ardiente
del todo en Dios os transforma
y al inmenso omnipotente
rinda, concibe, e informa
en ser de amado excelente

Si de esse amor y querer
quiso Dios en vos nacer
(aunque no encarnase en vos)

Madre de Dios podeis ser
no siendo Madre de Dios.

Mas este pasto diuino
y concepto soberano
abrio en vuestra alma camino
aun concepto y pasto humano
nuevo, raro y peregrino.

Pues la gracia de Dios Padre
que en vn sexo y otro os hizo
de infinitos hijos Madre
como en vos la solemnigo
no hallo santa a quié le quadre

Esos diuinos fauores
y castissimos amores
Virgen pura en cuerpo, y alma
en la palma, os ponen palma,
en frente y sienas, mil flores

Y el ser Virgen tan fecunda
primera os haze a quié quadre
despues de la sin segunda
y de humildad mas profunda)
llamarle Virgen y Madre

Tanto en estas excelencias
Virgen Madre os encumbráis
que la vista deslumbraís
de las mas altas potencias
del cielo adonde morays

Y así por cierto tuuiera
si auiedo de nacer Dios
de su madre no naciera
que a ninguna otra escogiera
Teresa mejor que a vos.

N a

Glo-

Otro poema suyo se encuentra entre el material preliminar de una vida de san Ramón de Peñafort publicada en verso por Vicente Miguel de Moradell en 1603, donde sí se indica que Grayda Grimau era religiosa de Jonqueres.⁵⁵ En su testamento, fechado a 2 de agosto de 1614, el día antes de su muerte, Agraïda Grimau eligió como albaceas a todos sus hermanos y hermanas.⁵⁶ Pidió ser enterrada en la capilla de Santa Paula de la iglesia del monasterio, donde estaba sepultada su tía paterna Ángela Grimau († 1601).⁵⁷ Agraïda dejó 100 *lliures* a su hermano Joan para que pagase su sepultura y el resto lo emplease en la celebración de «missas o cosas pias» para descanso de su alma. Entre las pertenencias de Agraïda, detalladas en el testamento, había un arpa, que cedió al monasterio, y un monacordio (*manacort*), que legó a Montserrat Puig.⁵⁸ Desconocemos qué relación existía entre Agraïda Grimau y Montserrat Puig. Por el testamento de su hermana Eugènia, donde también se le menciona, sabemos que este último era presbítero y beneficiado de la catedral de Barcelona.⁵⁹ Tras legar otros bienes a personas concretas, Agraïda hacía a su hermana Eugènia heredera del resto de sus pertenencias. No sabemos cuál era la procedencia de los instrumentos que poseía Agraïda; su testamento sugiere que estos bienes estaban en casa de su padre, Francesc Grimau, y no en el monasterio. El arpa y el monacordio podrían haber servido para su formación musical durante la infancia o haber sido un legado de su tía Ángela Grimau, que había elegido a Agraïda y Eugènia entre sus albaceas en su testamento de 12 de abril de 1595 y las había nombrado herederas de todos sus bienes, una vez pagadas sus deudas, sepultura y misas por su alma —disponía que se le hicieran las misas establecidas por sus albaceas, aunque especificaba que se celebrara un treintenario en el altar privilegiado de la iglesia del monasterio de Jesús—. Agraïda debía repartir con su hermana los bienes de su tía según su propio criterio y Eugènia debía contentarse con la parte que le cediera Agraïda.⁶⁰

55. Vicente Miguel de MORADELL, *Historia de S. Ramon de Peñafort frayle de Predicadores en coplas Castellanas*, Barcelona, Sebastian de Cormellas, 1603, s. f.

56. «Despropriament de la s^a Dona Agraïda grimau religiosa del monestir de Jonqueres ab llicentia expressa de la s^a Dona Elena monsuar priora del dit monestir la qual moria a 3 de Agost 1614», en «Libro de desapropio (testamento)», f. 237v-238r, f. 237v: «Elegesch mermassoras e exequutoras de aqueta voluntat mia tots mos germans y germanes so es o senyor Don Juan Grimau lo senyor Don francisco Grimau la senyrao Doña Joana Albert y la senyora Doña Eugenia Grimau y la senyora Doña lluisa Tamarit [...]».

57. «Libro de desapropio (testamento)», f. 226v-227r.

58. «Libro de desapropio (testamento)», f. 238r: «Item deix y llegue al present monestir de nostra senyora de Jonqueres la arpa. Item deix y llegue a mossen monserrat Puig preuere lo manacort».

59. «Libro de desapropio (testamento)», f. 270r-272r, f. 270v. Se hace referencia a un Montserrat Puig estudiante de capellán de Sant Boi, en 1608, en Jaume CODINA, *Bàndols i bandolers al Baix Llobregat (1580-1630)*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1993, p. 141. Se menciona a un «Montserrat Puig Cabrer, prevere» en un documento notarial de venta de 1616 en Lluís CAMÓS I CABRUJA y Josep M. MARQUES, «Pergamins de Santa Maria de Palamós», *Estudis del Baix Empordà*, n.º 7 (1988), p. 101-146, esp. p. 138.

60. «Libro de desapropio (testamento)», f. 226v-227r: «[...] elegesch marmesores y de aquesta ultima voluntat mia executores a dona Graid de Grimau a dona Eugenia de Grimau monjes profeses

El grado de detalle que aporta el testamento de la también capiscola Eugènia Grimau, fechado a 18 de agosto de 1636, es muy alto en comparación al encontrado en el testamento más temprano de Agraïda. Esto podría deberse a que Eugènia hizo su testamento cuatro meses antes de morir —falleció el 9 de diciembre—, mientras que el de Agraïda data del día anterior a su fallecimiento. Eugènia fundó para la salvación de su alma oficios cantados y miles de misas a ser celebrados no sólo en Santa Maria de Jonqueres, sino también en otros monasterios, tanto masculinos como femeninos, de la ciudad (tabla 1).⁶¹ Eugènia nombró como albaceas a su hermano Francesc y la esposa de éste y a Casilda Sentmenat, con la que vivía —Casilda ocuparía el puesto de priora entre 1662 y 1669—. ⁶² Eugènia también pidió ser enterrada en la capilla de Santa Paula, como su hermana Agraïda y su tía Àngela—.

Tabla 1
Misas fundadas por Eugènia Grimau en su testamento (18 de agosto de 1636)

<i>Fundación / Celebración litúrgica</i>	<i>Monasterio/Convento/Iglesia</i>
Entierro asistido por 24 capellanes	Monasterio de Santa Maria de Jonqueres
Oficios de réquiem durante tres días	Monasterio de Santa Maria de Jonqueres
Treintenario de San Amador cada uno de los tres días siguientes	Monasterio de Santa Maria de Jonqueres
Misas de San Gregorio el primer día	Iglesia del convento de Santa Maria de Jesús
300 misas (comprendidas las de San Gregorio)	Iglesia del convento de Santa Maria de Jesús
50 misas	Cartuja de Santa Maria de Montalegre
25 misas	Convento de Sant Francesc
25 misas	Convento de la Trinitat
25 misas	Monasterio de Sant Agustí
25 misas	Convento de la Mare de Déu del Carme
25 misas	Convento de Sant Josep
25 misas	Convento de la Mercè («monasterio de la Mere»)
25 misas	Convento de la Mare de Déu de Bonsuccés
25 misas	Convento de Santa Mònica

de dit monestir nebodes mies carissimes, dona Joana Espert y dona Anna de semmanat tambe nebodes mias». Hace a Agraïda y Eugènia sus herederas «desta manera so es que dita dona Graidia partesea aquells ab dita dona Euenia germana sua y que dita dona Eugenia sea contenta de la part li fara dita dona Graidia».

61. «Libro de desapropio (testamento)», f. 270r-272r.

62. En 1628, Casilda Sentmenat y su hermana Anna Maria vivían con Eugènia Grimau en la casa del monasterio que anteriormente también habitaba Agraïda; véase «Libro de visitas hechas por diferentes visitadores», f. 141r, y Maria Mercè COSTA I PARETAS, *El món de les dames de Jonqueres*, p. 24.

TABLA 1 (Continuación)
Misas fundadas por Eugènia Grimau en su testamento (18 de agosto de 1636)

<i>Fundación / Celebración litúrgica</i>	<i>Monasterio/Convento/Iglesia</i>
25 misas	Convento de Sant Francesc de Paula
25 misas	Convento de Santa Caterina
25 misas	Monasterio de Sant Jeroni de Vall d'Hebron
25 misas	Iglesia de Sant Just i Sant Pastor
25 misas	Iglesia de Sant Miquel
2.000 misas (comprendidas las anteriores), 100 de ellas antes de morir (<i>quant estare als ultims estrems de ma vida</i>)	Iglesias elegidas por sus albaceas
Misa baixa	Monasterio de Santa Maria de Jonqueres
3 misas o aniversarios cantados perpetuos (uno de réquiem el día de su muerte, otro de las llagas de Cristo el viernes siguiente y otro de la Asunción de Nuestra Señora un día de su octava)	Iglesia del monasterio de Santa Maria de Jonqueres
Oficio cantado cada año perpetuamente de la Natividad de Nuestro Señor un día de la octava de esta festividad	Iglesia del monasterio de Santa Maria de Jonqueres
Oficio cantado del Santísimo Sacramento un día de la octava de la festividad	Iglesia del monasterio de Santa Maria de Jonqueres
Otros oficios cantados de las llagas de Cristo el día de su muerte	Iglesia del convento de Santa Maria de Jesús
Aniversario de réquiem el día de su muerte	Iglesia del convento de Santa Maria de Jesús

Los testamentos de las monjas de Santa Maria de Jonqueres, como el de Eugènia Grimau, contienen numerosas referencias a la fundación de celebraciones litúrgicas post mórtem para la salvación del alma que se reflejan en otros tipos de documentación. Por ejemplo, se conserva un libro de los aniversarios perpetuos fundados el 23 de julio de 1589 por la monja Elena de Montoliu († 1593) con 130 *lliures*;⁶³ los aniversarios debían celebrarse por su alma y la de su hermana Francisca, también monja, «con presbítero, diácono, subdiácono y la solemnidad que se acostumbra a hacer» dos veces al año, el 28 de febrero —día de la muerte de Francisca— y el día de su propia muerte —que tendría lugar el 14 de mayo—. Un

63. «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de aniversarios de las señoras Montoliu, religiosas», ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 218. Véanse, también, «Orden militar de Santiago. Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Carpetas de cuentas modernas, y escrituras varias fundaciones» (1580-1833), ACA, ORM, Monacales-Universidad, Legajos, 36, donde encontramos testamentos y fundaciones.

legajo procedente del monasterio contiene una lista de los aniversarios, misas y oficios específicamente cantados que debían celebrarse en 1661 por dotación de antiguas monjas del monasterio, entre ellas Eugènia Grimau (apéndice 2).⁶⁴ Los registros fueron anotados por Agraïda Pons y Turull, la misma monja que copió el libro de ceremonias del coro de la capiscola Juana de Argençola. Por el alma de Eugènia Grimau debía celebrarse, en 1661, un aniversario con diáconos delante de la capilla de Santa Paula, donde estaba enterrada, una misa de las llagas de Cristo y un oficio con diáconos, y otros dos oficios con diáconos y órgano. Este documento, complementado con el testamento de Eugènia, sugiere que la indicación «con diáconos» (*ab diachas*) implicaba que el oficio o misa era cantado. Por ejemplo, en esta lista de misas específicamente cantadas se registra en mayo el aniversario por Elena de Montoliu, aunque en el libro de aniversarios que había fundado no se hacen referencias musicales.

La diversidad de documentación relacionada con las monjas Agraïda y Eugènia Grimau proporciona detalles sobre la procedencia y el entorno familiar de dos directoras de coro de finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII en el ámbito monástico barcelonés, así como sus relaciones con el entorno urbano del monasterio de Santa Maria de Jonquieres. El estudio de estos casos y la detallada información que proporciona el libro de las ceremonias del coro de 1640 permiten aproximarse al uso de la música en la vida cotidiana del convento. La variada documentación que registra fundaciones y aniversarios —y el ejemplo concreto de Eugènia Grimau— sugiere que la financiación de celebraciones litúrgicas post mórtem con música para aliviar el sufrimiento del alma a su paso por el purgatorio constituye una forma de mecenazgo musical llevada a cabo por individuos de diferentes sectores socioeconómicos que, en general, ha pasado desapercibida en los estudios musicológicos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAADE, Colleen R. «'Hired' Nun Musicians in Early Modern Castile». En: LAMAY, Thomasin K. (ed.). *Musical voices of early modern women: Many-headed melodies*. Aldershot: Ashgate, 2005, p. 287-310.
- «Music: Convents». En: LEVY, Evonne; MILLS, Kenneth (ed.). *Lexikon of the Hispanic Baroque: Transatlantic exchange and transformation*. Austin: University of Texas Press, 2013, p. 240-242.
- BAKER, Geoffrey. «Music in the convents and monasteries of Colonial Cuzco». *Latin American Music Review*, vol. XXIV, n.º 1 (2003), p. 1-41.
- CAMÓS I CABRUJA, Lluís; MARQUÈS, Josep M. «Pergamins de Santa Maria de Palamós». *Estudis del Baix Empordà*, n.º 7 (1988), p. 101-146.

64. «Asientos de los aniversarios y misas cantadas de devoción en el año 1661 que se celebran en Santa Maria de Jonquieres, hechos por Sor Agraïda Pons y Turell», ACA, ORM, Monacales-Universidad, Legajos, 8, 3.

- CASAS GRAS, María del Carmen. *La música en el Monasterio de Uclés conservada en sus fuentes originales*. Tesis doctoral. Universidad Pública de Navarra, 2003.
- CODINA, Jaume. *Bàndols i bandolers al Baix Llobregat (1580-1630)*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1993.
- COSTA I PARETAS, Maria Mercè. «El Monestir de Jonqueres: història d'un edifici desaparegut». *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad*, n.º xv (1973), p. 95-119.
- «Les dames nobles de Jonqueres». En: *II Colloqui d'Història del Monaquisme Català*. Vol. 2. Poblet: Abadia, 1974, p. 253-309.
- «Els esclaus del monestir de Jonqueres». En: *De l'esclavitud a la llibertat: Esclaus i lliberts a l'edat mitjana: Actes del col·loqui internacional celebrat a Barcelona del 27 al 29 de maig de 1999*. Barcelona: CSIC: Institució Milà i Fontanals, 2000, p. 297-308.
- *El món de les dames de Jonqueres*. Lleida: Pagès, 2005.
- DÍEZ DE AUX, Luis. *Retrato de las fiestas que á la Beatificacion de la Bienaventurada Virgen y Madre Santa Teresa de Iesus, Renouadora de la Religion Primiua del Carmelo, hizo, assi Ecclesiasticas como Militares y Poeticas: la Imperial Ciudad de Zaragoza*. Zaragoza: Juan de la Naja y Quartanet, 1615.
- EICHNER, Barbara. «Sweet singing in three voices: A musical source from a South German convent?». *Early Music*, vol. xxxix, n.º 3 (2011), p. 335-348.
- EIRE, Carlos M. N. *From Madrid to purgatory: The art and craft of dying in Sixteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- FONTANET, Joan Baptista. *De la Fundacion de la Real Casa de Nuestra Señora de Junqueres de la Inclita Orden y Cavalleria del Glorioso Apostol Santiago de la Espada de Ucles en la Ciudad de Barcelona instituida y Fundada* (MS, 1686). En: *Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de la fundación, traslado y visitas*. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 244, f. 1r-69v.
- GARCÍA DE CARALPS, Antonio Juan. *Historia de S. Oleguer arçobispo de Tarragona y obispo de Barcelona*. Barcelona: Sebastian Matevad Impressor de la Vniuersidad, 1617.
- GARRIGA ROCA, Miquel. *Monografía del Monasterio de Santa María de Junqueras de Barcelona ó sea memoria descriptiva, histórica y arqueológica del mismo de su iglesia y de su claustro acompañada de los respectivos dibujos de plantas alzados, secciones y detalles todo con arreglo al programa de la digna Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País y en opción al premio 5º de los que ofrece adjudicar el día 19 de Noviembre del presente año de 1864*. Barcelona: Tipografía La Académica, de Serra hermanos y Russell, 1899.
- GELABERTÓ VILAGRAN, Martí. «Ritual funerario y contrarreforma: El monasterio de Nuestra Señora de Junqueras (siglos XVI-XVII)». *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. 67, n.º 2 (1994), p. 333-343.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. *La música medieval en España*. Kassel: Reichenberger, 2001.
- KENDRICK, Robert. *Celestial sirens: Nuns and their music in early modern Milan*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- KNIGHTON, Tess. *Catálogo de los impresos musicales de la colección Uclé*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 2009.
- LE GOFF, Jacques. *La naissance du Purgatoire*. París: Gallimard, 1981.

- Llibre de las Ceremonias del Cor fet per Dona Juana de Argensola Religiosa y Cabiscola de esta Casa de Nostra Señora de Junqueras; fet en lo Any 1640. Dit Llibret esta escrit de ma de Grabida Pons y Trull. Religiosa de esta Casa de Junqueras.* En: *Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de la fundación, traslado y visitas.* Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 244, f. 84r-95v.
- LOMAX, Derek W. *La Orden de Santiago (1170-1275).* Madrid: CSIC: Escuela de Estudios Medievales, 1965.
- MADURELL, José María. «Documentos para la historia de maestros de capilla, organistas, órganos, organeros, músicos e instrumentos (siglos XIV-XVIII)». *Anuario Musical*, n.º 4 (1949), p. 198-220.
- MONSON, Craig A. *Disembodied voices: Music and culture in an early modern Italian convent.* Berkeley; Londres: University of California Press, 1995.
- MUTGÉ VIVES, Josefina. «Noticias y documentos sobre las Órdenes Militares en Barcelona durante el reinado de Alfonso el Benigno (1327-1336)». *Revista de las Órdenes Militares*, n.º 1 (2001), p. 33-61.
- PENARROJA, Jordi. *Edificis viatgers de Barcelona.* Barcelona: Llibres de l'Índex, 2007.
- PÉREZ CASTAÑEDA, María Ángeles; COUTO DE LEÓN, María Dolores. *Pruebas para ingreso de religiosas en las órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara.* Madrid: Ministerio de Cultura, 1980.
- PI Y ARIMON, Andrés Avelino. *Barcelona antigua y moderna: Descripción e historia de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días.* Barcelona: Tomás Gorchs, 1854.
- SERRA ÁLVAREZ, Isabel. *Dos visitas de la orden de Santiago al Monasterio de Junqueras (1495-1499).* Tesis de licenciatura. Universitat de Barcelona, 1966.
- SERRANO Y SANZ, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833.* Madrid: Establecimiento Tipolitográfico Sucesores de Rivadeneyra, 1974. 2 v.
- TINGLE, Elizabeth C. *Purgatory and Piety in Brittany, 1480-1720.* Farnham; Burlington: Ashgate, 2012.
- VICENTE DELGADO, Alfonso de. «Diez años de investigación musical en torno al Monasterio de Santa Ana de Ávila». *Revista de Musicología*, vol. XXIII, n.º 2 (2000), p. 509-562.
- VILARRÚBIA I ESTRANY, Josep Maria; JOVÉ I PERMANYER, Jordi. *Els carrers de Ciutat Vella.* Barcelona: Fundació La Caixa, 1990.

DOCUMENTOS

- «Asientos de los aniversarios y misas cantadas de devoción en el año 1661 que se celebran en Santa Maria de Jonqueres, hechos por Sor Agraïda Pons y Turell». ACA, ORM, Monacales-Universidad, Legajos, 8, 3.
- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de aniversarios de las señoras Montoliu, religiosas». ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 218.
- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de copias de las visitas generales» (1495-1789). ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 168.

- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de cuentas» (siglo xvii). ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 381.
- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. ‘Libro de desapropio’ (testamento)» (1411-1741). ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 241.
- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de profesas» (1582-1787). ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 164.
- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de visitas» (1628-1790). ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 170.
- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de visitas antiguas» (1495-1529). ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 167.
- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de visitas hechas por diferentes visitadores» (1538-1726). ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 169.
- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Protocolo segundo del notario Bartolomé Costa (1455-1458)». ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 176.
- «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Protocolo sexto del notario Bartolomé Costa» (1477-1483). ACA, ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 180.
- «Expediente de pruebas de Ana de Argensola de Monsuar de Espes y de Alabanell, natural de Las Pallargas, para el ingreso como religiosa en el Convento Santa María de Junqueras de Barcelona de la Orden de Santiago. Año 1606». Madrid: Archivo Histórico Nacional (AHN), OM-Religiosas_Santiago, exp. 43.
- «Expediente de pruebas de Ana de y Casilda Sentmenat de Lanuza de Oms y de Grimau, naturales de Barcelona, para el ingreso como religiosas en el Convento Santa María de Junqueras de la Orden de Santiago. Año 1608». AHN, OM-Religiosas_Santiago, exp. 649.
- «Expediente de pruebas de Angela de Lupiá Zaragoza Sancha y Vives, natural de Perpiñán, para el ingreso como religiosa en el Convento Santa María de Junqueras de la Orden de Santiago» (1578). AHN, OM-Religiosas_Santiago, exp. 375.
- «Expediente de pruebas de Graidá de Grimau de Lupiá Vives y Sancha, natural de Barcelona, para el ingreso como religiosa en el Convento Santa María de Junqueras de la Orden de Santiago» (1572). AHN, OM-Religiosas_Santiago, exp. 291.
- «Expediente de pruebas de Isabel Grimau de Lupiá de Vives y Sancha, natural de Perpiñán, para el ingreso como religiosa en el Convento Santa María de Junqueras de la Orden de Santiago» (1578). AHN, OM-Religiosas_Santiago, exp. 292.
- «Orden militar de Santiago. Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Carpetas de cuentas modernas, y escrituras varias fundaciones» (1580-1833). ACA, ORM, Monacales-Universidad, Legajos, 36.

APÉNDICE 1. TRANSCRIPCIÓN DEL *LLIBRE DE LAS CEREMONIAS DEL COR FET PER DONA JUANA DE ARGENSOLA RELIGIOSA Y CABISCOLA DE ESTA CASA DE NOSTRA SEÑORA DE JUNQUERAS* (1640)⁶⁵

Llibre de las Ceremonias del Cor fet per Dona Juana de Argensola Religiosa y Cabiscola de esta Casa de Nostra Señora de Junqueras; fet en lo Any 1640. Dit Libret esta escrit de ma de Grahida Pons y Trull. Religiosa de esta Casa de Junqueras

Las Matinas se han de Començar a 2 quarts per las set; nona a las nou y si es Dejuní a las deu: Si acas la Prelada esta ocupada en estas horas ho ha de encomanar a altres; porque lo cor ja meny se ha de aguardar: A las dos horas vespras y quant hi ha vespras de Capella; han de fer obrir la Iglesia, a dos quarts per las dos: pera que lo sagrista tenga temps de adornar y posar lo necessari.

Tots los dias que hi haura Diaques se dira lo Ofici, com als dias de festa. A la quaresma en haver tocat la Oracio Angelical del Vespre; han de dir Matines per lo endema.

La Missa dels Sants Martirs de Junqueras es la de Sant Maurici al 22 de setembre y la Collecta se ha de Mudar lo nom de Maurici, en Thirey se ha de dir Gloria y Credo.

Lo que se ha de dir en lo Cor lo dia de Nadal. Comensa la festa de Nadal la Vigilia a Laudes; ja es doble a las primeras vespras es festa de quatre Capas: mi Señora la Priora diu la Doma: las antifonas las diran las Antigas: Lo Benedicamus de Nostra Señora: Diran a Matinas las lliçons com se acostuman: lo Evangeli primer aqui tocara: lo segon la Señora Suspriora; lo tercer mi Señora la Priora: Quant no hi hage Priora lo Segon Evangeli diu la Señora Cabiscola Major y lo tercer Evangeli dira la Señora Suspriora, y quant no la suspriora lo dira la Presidenta.

[f. 84v] Lo primer Responsori que no lo diu lo Orga lo ha de dir la Señora Priora; y Suspriora: y faltant la Priora: lo ha de dir la Señora Suspriora y la Domera: lo Benedicamus despres del te Deum ha de ser de Nostre Señora: Los Kiries, y lo Gloria de la Missa del Gall Lo Benedicamus de Laudes y de las segonas vespras han de dir dels Angels: Los Kiries, y Gloria de la Missa Mayor ha de ser de Angels.

Totas las festas de quatre Capas que mi Señora la Priora diu la Antifona primera ab companya la ha de dir la suspriora; faltant la suspriora la Domera y faltant la Domera la Cabiscola Major; faltant la Cabiscola Major la dirà la antiga Major y quant vacara lo Priorat dirà la Suspriora en lo mateix ordre que esta dit.

65. «Barcelona, convento de Santa Maria de Jonqueres. Libro de la fundación, traslado y visitas», Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), ORM, Monacales-Universidad, Volúmenes, 244, f. 84r-95v. Los fragmentos destacados en el original con un mayor tamaño de letra aparecen en negrita. Los títulos de cantos litúrgicos que se muestran subrayados en el original se han transcrito en cursiva.

Lo Dia de Sant Esteva y lo Dia de San Juan Evangelista. Primeras, y Segonas Vespras diran Benedicamus dels Angels: los Kiries de Rexai y lo Gloria Major: lo dia dels Innocens diran las dos Cantoras de Creu lo primer vers dels tractus: lo segon vers diran las dos Majors de terça lliço una de cada Cor.

Lo Dia de la traslacio de San Jaume que es a 30 de Desembre. Se ha de dir que es festa de quatre Capas, y diu la Doma mi Señora la Priora Primeras y Segonas Vespras diran lo Benedicamus dels Angels: Al Ofici diran los Kiries dels Angels y lo Gloria Major: A las primeras Vespras y al Ofici todas las Religiosas han de aportar los Mantos blanchs.

Lo dia de la Circuncisio: se ha de dir Primeras y segonas Vespras: lo Benedicamus de Nostra Señora: Lo Ofici, Kiries, y Gloria de Nostra Señora.

Lo Dia dels Reys es festa de quatre Capas: Diran Matinas cantadas com se [f. 85r] acostuma: A las primeras Vespras y a laudes, y a las segonas Vespras, diran lo Benedicamus dels Angels y toda la Octava diran lo Benedicamus de Nostra Señora. Al Ofici iran los Kiries dels Angels y lo Gloria Major y toda la Octava diran los Kiries y lo Gloria de Nostra Señora.

Lo Dia de Nostra Señora de Febre: A las primeras y segonas Vespras Diran lo Benedicamus de Nostra Señora: Los Kiries y lo Gloria diran de Nostra Señora y todas las demes festas de Nostra Señora diran Benedicamus, Kiries, y Gloria de Nostra Señora, y tots los Dissaptes que faran de Nostra Señora: tots los Dissaptes que fan de Nostra Señora las dos Escolanas cantoras han de dir lo ofici y lo gradual han de dir dos Religiosas de sexta lliço una de cada Cor.

Lo primer Dia de Quaresma: A Matinas ha de dir lo Evangeli la antiga major del Cor, que com lo Evangeli; encara que a la taula lo hagian donat a la altre antiga y aixis tots los dias de la Quaresma que es feria; han de tenir lo mateix ordre de dir lo Evangeli de grau en grau las antigas y quant no es feria lo han de dir la antiga que la anomenara a la taula: Las dos altres lliçons après del Evangeli; los dias que son feria las diran las de tercera lliço de un Cor y altre, començant la Major en lo Mateix Ordre, que tenim dit del Evangeli: Après de nona ha de baixar mi Señora la Priora y Suspriora y todas las demes Señoras a la Reixa de la Iglesia y han de dir la Bendicció de la Cendra y ha de començar la Cabiscola menor del Cor, que es la Majoria tota sola la antifona *Exaudi nos Domine* y tot lo Cor passara avant y la dita ha de entonar los altres dos versos y quant acaban de donar la Cendra ha de entonar los Respons que diu Emendemus in melius y dihent lo vers tota sola en gloria patri es al Llibre pent de un tancador a 189 cartas: advertint que quant mi Señora la Priora, y demes Señoras aniran a pendrer la Cendra [f. 85v] han de deixar los tapins, y las Escolanas la Garceta, quant pendran la Cendra se han de llevar las sabbas: En acabar la Bendicció de la Cendra se ha de començar lo ofici: lo ha de dir la Escolana cantora, del Cor qui es la Majoria tota sola. Lo respons ha de dir tota sola; la Escolana, que es llegendora de Conoent que es del altre Cor Los tratus diuhen las dos Cantoras de Creu començant todas duas passan avant lo primer vers del Cor que es la Majoria tota sola y lo altre vers dira la altre Cantora tota sola fins sian acabats. guardant aquest ordre tots los dias de la Quaresma, que son ferias que cantan lo ofici ha de dir tota sola la Escola que es cantora del Cor, que es la Mayo-

ria: lo respons lo ha de dir tota sola una Escolana del altre cor començant la Major fins a la Menor los tractus se ha de guardar lo mateix ordre, que esta dit lo primer dia de Quaresma: **Com** se ha de dir lo Ofici lo primer dia de Quaresma si se asserta en Octava de Santa Eularia. e ha de dir lo gradual y no se ha de dir de Nostra Señora Mannas, y Laudas de feria y no han de dir preces, tercia, sexta, y nona sens preces, vespres, y Completas, del Octava y a completas no se han de dir preces Y si lo cap de la Octava se assertava en Dominica de la Quaresma no se han de fer de la Octava sino Commemoracio y faran de la Dominica.

Las temporas de la Quaresma lo Dimecres de las temporas: ha de dir la Professia la Mes Xica de 3. Lliço del Cor dret. Lo Respons ha de dir tota sola la Escolana, que es Cantora del Cor que es la Majoria que tambe ha de dir lo Ofici tota sola y tots los dias de feria de la Quaresma, que al Ofici, y ha una Profecia se ha de portar lo mateix Ordre: Lo Dissapte de la Tempora de la Quaresma lo ofici lo ha de dir tota sola la Escolana que es Cantora del cor que es la Majoria.

1. La Primera Professia ha de dir: Una Escolana del Cor, que es la Majoria. [f. 86r]
2. La segona Professia ha de dir una Escolana del altre Cor.
3. La tercera Professia la ha de dir una Religiosa de tercera lliço la mes xica del cor que caura anant diferencian una de un cor y una de un altre.
4. La Quarta Professia la ha de dir una Escolana.
5. La Quinta Professia ha de dir una Religiosa de sexta llisio la mes xica del cor que caura.

Responsos de las Professias: Han de guardar lo mateix ordre en los responsos: com de las Professias, la Señora Cabiscola Major los ha de repartir en las Escolanas advertint: que si acaban la Professia del Cor dret los responsos se han de començar del Cor Esquerre: lo ter. respons ha de dir una Religiosa de tercera lliço la mes xica y la de dir del Cor, que no diuen la Professia: Lo Benedictus han de dir dos antigas una de cada cor, las Majors las dos han de començar: Beditus es Domine, y la antiga qua es del Cor, que es la Majoria ha de passar avant tota sola lo vers fins a Mitg lloch y tot lo Cor junt ha de acabar La altre antiga del altre cor ha de dir lo altre Vers dit o primer, y tots los Benedictus se han de dir ab aqueix ordre:

Los tractus han de dir las dos Cantoras de creu: las dos juntas han de començar *Laudate Dominum* y la Cantora del Cor, que es la Majoria tota sola ha de passar avant lo primer Vers y la altre Cantora del altre cor ha de dir lo altre vers tota sola.

Lo Dimecres Sant a la Missa: Ha de dir la Missa a solas la Escolana, que es Cantora: del Cor que es la Majoria; la professia ha de dir la mes Xica de tercera lliço del Cor dret: Als tractus han de tenir lo mateix ordre que esta escrit en lo primer dia de Quaresma: **Los Fasos**.⁶⁶ la primera antifona ha de comensar mi

66. Maitines del miércoles, jueves y viernes de Semana Santa.

Señora la Priora: tota sola; faltant mi Señora [f. 86v] la Priora la Señora Suspriora; faltant la señora Suspriora la Domera: y todas las demes antifonas han de dir las antigas y las de Sexta lliiso, com se acostuman los tres versos abans de las lliissons han de dir aixi com se acostuman a las altres Matinas cantadas: **Las tres lamentacions** donara la señora Cabiscola en aquellas que li apareixera que tendran millor veu y ho sabran millor dir: Las altres sis lliissons diran com se acostuman ha dir en altres Matinas Lo primer Respons dira la señora suspriora en companya de una de tercera lliiso del seu Cor, qui ella voldra sols no sia la Cantora: segon, Quart y Quint respons han de dir dos Escolanas cada Respons donant los la señora Cabiscola Major qui ella sera servida: Lo ters respons ha de dir la de tercera Lesio pren la Companya que la Señora Cabiscola voldria: lo sise Respons ha de dir mi Señora la Priora ab la Cabiscola Major faltant la Priora la Señora suspriora y faltant la suspriora la Domera: Lo sete respons lo ha de dir, una antiga en Companya de una de tercera Lissio: Lo octau Respons ha de dir una altre antiga ab altre Religiosa de tercera Lisso: Lo noue respons han de dir las dos Cantoras: **Laudes**: La primera antifona ha de dir la Priora y las demas han de guardar lo ordre com las Matinas: Lo Verset antes del Benedictus han de dir duas de tercera Lisso las mes xicas una de cada cor Lo verset apres del Benedictus han de dir las dos Cantoras: tots los tres dias de Fasos: han de guardar lo Mateix ordre en tot: **Lo Dijous Sant**. Apres de prima y la Oracio o a la hora que mi Señora la Priora sera servida, han de anar al Convent a benehir lo pa: de la Charitat: Lo Ofici: Diran las dos Cantoras de creu Kiries y Gloria dels Angels: Lo Gradual han de dir las duas Cantoras y lo Orga no ha de sonar apres de la Epistola: A tres horas ha de cantar lo Sagrista lo [f. 87r] mandato al Presbiteri y en acaban ha de anar la Priora ab las demes señoras ha fer las Ceremonias del Lavatori dels Peus al Convent La Priora ha de rentar los peus a todas las Religiosas professas y si no ni ha dotse de Professas los ha de rentar a Escolanas fins lo numero de dotse: Y si faltava Priora la Suspriora o Presidenta y mentras rentan los peus las dos Antigas Majors una de cada cor han de Cantar los versos: todas las Escolanas han de acistir a la Ceremonia y acabada la Ceremonia la Priora ha de dir lo vers y la Oracio: **Dijous Sant** Abans del sermo todas las Professas se han de descalsar y han de estar descalsas fins hagen tret nostre Señor del Monument Lo Psalteri se ha de dar apres del sermo todas las ferias que mi Señora la Priora sera servida: **Divendres Sant**: Apres de nona comensaran lo ofici y tots los tractus abans del Passio han de dir las dos Cantoras han de comensar lo Vers las Cabiscolas del cor que es la Majoria *Popule Meus*: y la Majoria ha de passar avant tot lo vers y la Cabiscola del altre cor dira lo segon vers tota sola: Lo cor dret tot quant comensara los aguis: Y lo cor esquerra anira respondent. Lo tercer vers que diu *quia adducit te per Desertum*: lo ha de dir tota sola la Cabiscola, del Cor que es la Majoria y dits los Versos comensara lo Cor esquerre los Aguis y respondra lo Cor dret si han de dir altres versos y altres agios guardaran lo mateix ordre que esta dit.

Divendres Sant. Las dos Cabiscolas començaran entonar *Crucem tuam* y tot lo cor junt passara avant fins al Psalm que diu *Deus misereatur Nostri* y dit Psalm entonara las Cabiscolas y tornaran a repetir la antifona *Crucem tuam*: En-

tonan las Cabiscolas y passan avant tot lo Cor junt= Lo Vers *Crux fideles*, tot llanch han de dir tot lo Cor junt y apres la Cabiscola del Cor que es la majoria ab altre Religiosa de tercera llistio del seu Cor mateix han de dir [f. 87v] solas lo Vers *Pange Lingua gloriosa*, y tot lo cor junt ha de dir *Crux fidelis* fins a *Dulce lignum*: La Cabiscola del altre cor ab altre Religiosa de tercera Llistio del seu cor mateix solas han de dir lo Vers: *De parentis protoplasti*, y tot lo cor junt ha de dir: *Dulce Lignum*, y passaran avant los demes versos en lo mateix ordre: **Dissapte Sant**. Apres de prima la oracio y anar a Capitol y en exir de Capitol diran la taula y tercia y acabada nona comenaran lo ofici las dotse professias diran dotse Religiosas de Creu començant la mes antiga y dient de grau en grau fins sian acabadas la ultima poden fer dir al Sagrista: los primers tractus diran las duas Religiosas las mes xiques una de cada cor comensant lo primer juntas y passara avant cantant lo tractus la del cor que se acaba la profecia als altres dos tractus guardaran lo mateix ordre: la antifona la diuhen las de tercera llistio pujant de grau en grau: Apres diran la Lletania y la diran las dos Cabiscolas y acabada la Lletania entonaran las dos Cantoras de Creu los Kiries que son los que en lo Llibre dels Kiries estan escrits: los que han de dir la Vigilia de Pasqua. Han de dir lo Gloria dels Angels en haver entonat lo Sacerdot que diu lo Ofici, mes voltar la Alleluia dos señoras Religiosas las mes antigas de un cor y altre: Diran lo Vers: *Confitemini* y acabat comensaran los tractus las dos Cantoras y lo Vers diran las Religiosas de tercera llistio las majors de un cor y altre: A Vespas mi Señora la Piora, y Suspriora; ab un Bordo cada una en la ma las dos juntas entonan lo Alleluia= La Cantora y ajudanta a Cantora del Cor dret entona lo Psalm *Laudate* y apres totas quatre Cantoras tornan entonar lo Alleluia y acaban Vespas; y han de advertir, que la Cantora, que entra lo Diu-menge, ja diu Vespas: **Lo Dia de Pasqua de Resurreccio**: Dit dia es festa [f. 88r] de quatre Capas: Cantan Matinas: mi Señora la Priora: Diu la Doma: las antifonas y Vercet se diuhen en lo ordre que se acostuma: Lo Evangeli lo diu la antiga que li toca del Cor ques cau: La segona llistio dira la Señora Suspriora: La tercera mi Señora la Priora: y faltant la suspriora la dira la Cabiscola Major: Lo primer Respons no ha de sonar lo Orga; sino aquel dira mi Señora la Priora y Suspriora y sempre que las dos digan han de tener los Bordons y faltant mi señora la Priora o la Suspriora dira la Domera: Los Laudes diran com se acostuman: Benedicamus: Kiries y Gloria dels Angels.

Segona y tercera festa de Pasqua de Resurreccio: A matinas diran lo Evangeli una Religiosa antiga la que haura anomenada a la taula: La segona llistio ha de dir la Religiosa major que es de sexta llistio: la tercera festa la ha de dir altre Religiosa menos antiga de sexta llistio del altre Cor, qui no es lo Evangeli La tercera llistio ha de dir la señora suspriora que fa la Doma y faltant la suspriora la ha de dir la Domera: Benedicamus lo han de dir dels Angels Kiries diran del Rexach Gloria dels Angels: Los demes dias de la Octava: Lo Evangeli ha de dir la Señora Antiga, que lo haura dit a las festas: La Segona llistio dira la Major de tercera llistio del Cor que no es lo Evangeli; y cada dia aniran mudant baixant de grau en grau y sempre de tercera llistio: La tercera llistio dira la Domera: Lo Benedicamus han de dir del Llibre de solfa cada dia mudant sino los dias que hi haura commemoracio

que aqueixos dias han de dir lo Benedicamus de cada dia, y aquest ordre han de guardar las demes octavas sino es la Octava de nostra Señora que han de dir de Nostra Señora: Los Kiries han de dir los del Cemicus cada dia mudant lo Gloria de cada dia:

Lo Dia de la Acenssio: Es festa de Quatre Capas: Dit dia cantan laudas [f. 88v] mi Señora la Priora diu la Doma a las primeras Vespas y a laudes y si ha segonas vespas diran Benedicamus dels Angels Kiries y Gloria diran dels Angel tota la Octava: Benedicamus Kiries y Gloria diran de Nostra Señora.

Vigilia de Pasqua del Esperit Sant: En dit dia sete lo mateix ordre en tot com en la Vigilia de Pasqua de Resurreccio salvo que no hi ha sino sis Professias y lo Aleluia de avans del Vers del Confitemini lo diu lo Capella sino las antigas majors que diuen lo vers del Confitemini, a Vespas ja comensa la festa de quatre Capas: Lo Benedicamus dels Angels.

Pasqua del Esperit Sant: Dit dia es festa de Quatre Capas cantan Matinas mi Señora la Priora diu la Doma y en los demes dias de festas y tota la octava se ha de guardar lo ordre que esta dit a Pasqua de Resurreccio.

Lo Disapte de la trinitat: Dimecres y Disapte de la tempora han de guardar lo mateix ordre que esta dit en las temporas de la Quaresma: Lo Disapte al Ofici lo Respons despues de la quinta professia ha de dir la mes xica de certa llisto del Cor que no es la Professia: Lo segon vers dels tractus han de dir las dos mes xicas de tercera llisto una de cada cor y lo Ofici han de dir las dos Escolanas Cantoras. **Festa de la Santissima trinitat** Primas y segonas Vespas Benedicamus dels Angels, Kiries y Gloria dels Angels: **Lo dia de Corpus.** Es fest de quatre Capas. Dit dia cantan matines mi Señora la Priora diu la Doma las quatre Cantoras diuen lo Venite y diuen lo Verset fins que acaban lo Vers, que diu *Quoniam ipsius es Mare*; y mi Señora la Priora y Suspriora ab los Bordons, comensan lo vers ab veu alta lo Invitatori y diu fins a mitg lloch y tot lo Cor acaba y las [f. 89r] Cantoras van dient fins que es acabat y tot aquest ordre se ha de guardar totas las festas de quatre Capas que Cantan Matinas: Primeras Vespas y Laudes y a las segonas Vespas diran Benedicamus dels angels: Kyries, y Gloria dels Anels tota la Octava Kiries y gloria y Genedicamus de Nostra Señora.

La Nativitat de San Joan Baptista. Dit dia cantan Matinas diu la Señora Suspriora: Benedicamus de las primeras Vespas y a Laudes y a las segonas Vespas diran del Angels: Kyries y gloria dels Angels: **Festa de la Visitacio de Nostra señora a Santa Elisabet:** Dit dia es festa de quatre Capas, diu la Doma mi Señora la Priora, cantan Laudes primeras y segonas Vespas y Laudes Benedicamus de Nostra Señora, Kiries y gloria de Nostra Señora: **Lo dia de San Jaume** es festa de quatre Capas dit dia fa la Doma mi Señora la Priora cantan Laudes primeras vespas y Laudas y segonas Vespas Benedicamus dels Angels Kiries y Gloria dels Angels primeras Vespas y al ofici han de aportar totas las Religiosas los Mantos Blancs.

Lo dia de la transfiguracio: Diran Benedicamus dels Angels, Kiries de Rexach y gloria dels Angels: **La Vigilia de Nostra Señora de Agost.** Al Ofici entra lo Doble= Las Cantoras de creu diran lo Ofici y tambe diuen lo gradual: **Lo dia**

de Nostra Señora de Agost: Es festa de quatre Capas: Dit dia diu mi Señora la Priora la Doma cantan matinas Primeras vespras y Laudes y segonas vespras diran Benedicamus de Nosra Señora: Al Ofici Kiries y Gloria de nostra Señora y tota la Octava: los dias que diran ofici del Octava: Benedicamus, Kiries y gloria diran de Nostra Señora y lo Mateix ordre se ha de tenir en totas las Octavas de Nostra Señora: **Lo dia de Sant Agusti.** Es festa de quatre Capas: **Lo dia de Nostra Señora de [f. 89v] setembre:** Diu la Señora Suspriora la Doma cantan Laudes, a las primeras Vespras y a laudes y segonas Vespras diran Benedicamus de Nostra Señora Kiries y gloria de Nostra Señora: **En las temporas** de setembre, se ha de guardar lo Mateix ordre de las temporas de la Quaresma: **Dia de Sant Miquel** de Setembre, y San Miquel de Maig Benedicamus a primeras y segonas Vespras y Kiries y Gloria diran dels Angels: **Lo Dia del Angel Custodi** Es festa de quatre Capas Diu la Doma mi Señora la Priora primeras y Segonas Vespras Benedicamus dels Angels; Kiries y gloria dels Angels.

Lo dia de tots los Sants. Es festa de Quatre Capas: Diu mi Señora la Priora la Doma; primeras y segonas Vespras Benedicamus dels Angels: Kiries y gloria dels Angels. **Lo dia dels Morts:** Acabadas Laudes comensant matinas cantadas de Morts Dobles: Diu la Doma la Señora Suspriora. Diuhen las dos Cantoras de Creu: las antifonas diuhen las antigas: los tres versets diuhen las de tercera llisto de un Cor, y altres primera y segona y quarta y quinta llisto diujen Escolanas: Las que hauran anomenadas a la taula: la tercera llisto dira la Religiosa de Certa llisto que li hauran donada en la taula: Lo Evangeli dira una Escolana del Cor que sera lo Evangeli: La Octava llisto dira la señora suspriora= La nona dira mi Señora la Priora: faltant mi Señora la Priora diu la octava llisto la Domera y la novena la señora Suspriora: Lo primer respons diu la Señora suspriora lo segon lo quart y lo quint diuhen Escolanas las que hauran anomenadas en la taula: lo tercer diu una de tercera llisto del altre Cor que no es la llisto la que haura anomenada a la taula. Lo sise respons diu mi Señora la Priora: faltant mi Señora la Priora la Señora Suspriora faltant la Señora Suspriora: la Pre [f. 90r] sidenta: lo respons del Evangeli ha de dir una Escolana del altre cor que no es lo Evangeli lo respons de la Octava llisto ha de dir una antiga del Cor que no es la Doma: o nove reponsori que diu *Libera me Domine* lo han de entonar las dos Cantoras y tot lo Cor junt ha de dir fins al Vers y dos antigas las majors una de cada Cor han de dir lo Ver que diu *tremens factus sum* y tot lo cor ha de dir *quando coeli* y las dos Cantoras han de dir lo altre Vers: que diu *Dies illa Dies irae*, y tot lo cor ha de dir *Dum Veneris*: Lo Vers *Requiem Aeternam* han de dir las dos majors antigas y Liberame Domine han de tornar entonar las dos Cantoras y tot lo cor ha de passar avant fins sia acabat las laudes han de dir cantadas com se acostuma: Lo Verset abans del Benedictus han de dir las dos Cantoras aquest ordre han de guardar totas las Vegadas que Cantaran Matinas de Morts y quant la diram resadas han de guardar tambe lo mateix ordre: sino que lo respons ultim han de dir las Cantoras tot y tambe las antifonas: Lo ofici despues de nona: se ha de tocar a Morts.

Lo dia de la Edificacio de la Seu que es a 18 de novembre Es festa de quatre Capas En dit dia fem festa de la Nostra Yglessia: mi Señora la Priora diu la Doma

Benedicamus Kiries y Gloria dels Angels Lo cap de Octava diran Benedicamus de la seu lo endema que es a 19 de novembre fem la festa de la edificacio de San Pere y Sant Pau de Roma en dit dia Benedicamus de la Seu. **Los Benedicamus** que han de dir los Diumenges de Advent tots los Disaptes y Diumenges del Advent han de dir un Benedicamus que esta en un full de paper al armari del Cor y dit Benedicamus tambe lo diran lo Disapte y Diumenge de Passio y Disapte y Diumenge de Rams: Lo primer Diumenge de Advent: Las dos antigas major una de cada cor han de dir lo Gradual y los Diumenges demes del Advent, han de dir las Antigas, lo gradual baixant de grau en grau [f. 90v] lo primer Diumenge de Advent han de comensar los tractus dos Religiosas de tercera lisso, una de cada Cor las Majors. tots los Versets que acostuman a dir las Escolanas los han de comensar las Majors una de cada Cor.

Dominica de Septuagessima: Gradual, tractus, Versets, han de comensar las majors en lo ordre que esta dit lo primer Diumenge del Advent y tot los demes Diumenges de Quaresma y los dias que hi haura Aniversari han de dir las Antigas lo gradual lo disapte de Dominica in albis los Versets que acostuman a dir las Escolanas, los han de comensar las Majors una de cada Cor.

Lo Dia de Nostre Señora de la Concepcio: Es festa de quatre Capas de primera classe: En dit dia mi Señora la Priora diu la Doma Cantan Matinas Lo Benedicamus Kiries y gloria diran de Nostra Señora y tambe tots los dias de la Octava que faran de Nostra Señora y lo cap de octava: A 10 de dezembre **Santa Eularia Emerida** Verge y Martyr Doble Menor: En las temporas del Advent han de guardar lo mateix ordre que esta dit a las temporas de la Quaresma tots los dias dels Apostols y festas dels Sants de Barcelona han de dir los Benedicamus de la Seu y tots los demes Dobles de tot lo any diran lo Benedicamus que la señora Cabiscola major voldra: tots los Diumenges de entre any que no son Dobles diran Kiries del Orga y gloria dels Diumenge, todas las altres festas de entre semmana que son Dobles diran: Kiries del Orga y gloria del *Mi*: Si alguns dels dits dias se assertava que no hi hagues orga diran los kiries dels Dobles y lo gradual han de dir dos antigas una de cada cor tots los dies Dobles que no es festa diran los Kiries dels Dobles y gloria del *Mi*. Lo gradual han de dir duas Religiosas de sexta lisso los dies que son semidoble que no hi ha ofici de requiem: Las dos Escolanas Cantoras [f. 91r] han de dir lo ofici, altres dos Escolanas, una de cada cor han de dir o gradual Kiries y gloria diran de cada dia.

Capitol qui ha de dir las llissons a Matinas: A las matinas sempre que hi ha nou llissons: la primera y segona lliuhen Escolanas. La tercera ha de dir una Religiosa de tercera lliu del cor ques cau: la quarta y quinta Escolana la sisena una Religiosa de sexta lliu: del Cor ques cau: Lo Evangeli una antiga: La Octava lliu la semmanera: la nona la señora Priora sempre que hi ha nou llissons se te aqueix ordre; quant es Doble que la señora Suspriora diu la Doma: tambe diu la Octava lliu y la benediccio diu la Domera: quant no hi ha Priora: la nona lliu diu sempre la Señora Suspriora y la Octava diu la Semmanera= Faltant al Cor Priora y Suspriora la Octava lliu diu la Cabiscola Menor del Cor dret: y la nona lliu la Domera: los dias que la darrera lliu es Evangeli lo ha de dir la Cabiscola

Major y la octava llisso la Semmanera si a las Matinas que son Dobles no hi ha lo Cor: tots los dias que son festas de quatre Capas ha de dir la Doma mi señora la Priora y en dits dias no hi ha Pregarias: y si se asserta en Dissapte alguna de las festas sobre ditas= a Completas no han de dir las oracions llargas del Dissapte sino las que se acostuman dir cada dia: tots los Dobles ha de dir la Señora Suspriora la Doma y tots los Disaptes, que se asertan Dobles: no ha de dir ella las Oracions despres de Completas sino la Domera= Semidobles= Octavas= y ferias ha de dir la Doma aqui tocara y tots los Diumenges apres de prima han de manar las festas, quis vulla que sia la Domera, y si la dita Domera es de tercera llisso, pot servir tambe la Cabiscola= Las Religiosas De sexta llisso no diuhen la Cabiscola, sino la Cantora: Lo que ha de dir en lo cor [f. 91v] la Cabiscola Major: tots los dias que son festas de quatre Capas, y tots los Dies Dobles ha de dir calendari: Capitula del Chalendari y lo obit y la Capitula de Completas= faltant la Cabiscola Major al Cor ha de dir tot lo sobredit la antiga major del Cor dret: tots los dias de festa Dobles, que diuhen tercia cantada han de dir los versets dos antigas las Majors una de cada cor y tots los demes dias que no son Dobles que diuhen tercia cantada han de dir los Versets dos Escolanas una de cada cor.

Capitol de todas las festas de quatre Capas que hi ha quatre Cantoras Del Cor dret la mes xica sempre ha de estar dintre= del Cor esquerra com estan dretas la mes xica ha de estar dintre y com estan assentadas la major ha de estar dintre.

Capitol de todos los dias que van a Capitol ha fer ceremonia La Vigilia de Nadal= Vigilia de Pasquas de Resurreccio= La Vigilia de Nostra Señora de Agost tots los dits dias hi ha Capitol Major y han de llegir los mandatos: Vigilia de Pasqua del Esperit Sant tambe hi ha Capitol Major y en dit se llegeix los mandatos: Los Diumenges de tot lo any van a Capitol ha ceremonia; sino lo primer Diumenge de cada mes, que han de llegir la Regla al Cor; y la ha de llegir la que es Domera= La Señora Suspriora fa la Venia ab mi Señora Priora: faltant la Señora Suspriora; ha de fer la Venia la antiga major ab mi Señora la Priora: quant no hi ha Priora fa la Venia una Antigua major ab la Señora Suspriora: Lo primer Diumenge de Advent y lo Diumenge de Septuagessima han de ver la Venia todas las Religiosas de creu; comensant la Señora Suspriora y anant de grau en grau todas: advertint [f. 92r] que com faran la Venia han de tenir la falda de feta: Com hi haura Novicias tot lo any del Noviciat cada Diumenja han de fer la Venia apres de la Señora Suspriora= Si se aserta que alguna Religiosa entra a Capitol en primer Diumenge del mes por demanar la Creu: han de legir la Regla a Capitol abans de comensar la Ceremonia= En los Diumenges del Advent y Quaresma no se llegeix la Regla per Causa de la Professo: se ha de llegir entre semmana: lo dia que mi señora la Priora sera servida.

Capitol de todos los Dias que hi ha Professons: tots los Diumenges de Advent apres de Capitol acabada la Ceremonia las dos Cabiscolas una de cada Cor entonan lo Hymne de Vespas y acabat lo Hymne de laudes fan la Professo per los Claustros de dalt acabant al Cor: Diran lo Verset dos Escolanas devant del Christo y la Domera dira la Oracio de la Dominica. Lo dia de Nadal hi ha Professo en acabar tertia Comensaran la Professo al Cor las dos Cabiscolas menors en-

tonaran lo Hymne de Vespras y faran dita professo per los Claustros de dalt a cada canto de Claustro dos Escolanas diran un Verset y mi Señora la Priora dira la Oracio de la festa y quant acabaran dita Professo al Cor diran dos Escolanas un Verset devant del Christo y mi Señora la Priora dira la Oracio: Lo Dia dels Reys hi ha Professo en lo mateix ordre que esta dit lo dia de Nadal. A totas las Professions una Escolana ha de aportar la Creu: y a totas las Professions que hi haura Versets dos Escolanas que han de dir lo Verset han de anar una a cada costat de la que porta la Creu.

Lo día de Nostra Señora de Febrer Benedicció de Cera y Professo: En acabar sexta baixa mi Señora la Priora y totas las Señoras a la Reixa y comensan la Benedicció de la Cera= Los Capellans han de venir a la Keixeta de Sant [f. 92v] Honorat a donar los Ciris: Comensat a mi Señora la Priora fins a la mes xica quant estan donant los Capellans los Ciris a las Señoras las dos Cabiscolas menors entonan los versos fins a mitg lloch y acaban lo Vers tot lo Cor junt. Acabada la Ceremonia de donar los Ciris entonan las dos Cabiscolas= Exurge Domine y lo Cor passa avant tota la Antifona: y entonant las ditas Cabiscolas lo Psalm y lo gloria: y tornan a repetir la antifona com se acostuma a dir= Un introit de la Missa= Apres de acabada dita Ceremonia lo Capella diu una Oracio dintra Sant Honorat, y diu: y comensan la Professo: en dita Professo no entran los Capelans. Las dos Cabiscolas entonan: adorna thalamum; y totas juntas las Religiosas van cantant las antifonas, y fent la Professio per lo Claustro de baix: com torna la Professo, que entran en la Reixa de la Iglesia tot lo Cor junt comensa= *Obtulerunt pro eo*; y acabat lo Respons= Las dos majors de Certa llisto una de cada Cor diuhen lo Vers y tambe hi ha gloria Patri= Acabada la Professo sen puja al Cor y comensan lo Ofici= Advertint que en dit dia quant fan la Professo: las dos Cabiscolas que entonan; no van al mitg de la Professo, sino cada una va en son lloch; quant las Religiosas van a pendrer lo Ciri han de portar la falda desfeta y a la Professo y no poden aportar manguito ningunas.

Professo del Diumenge de Quaresma: tots los Diumenges de la Quaresma hi ha professo la comensan a Capítol apres de la Ceremonia: han de comensar dos Cabiscolas menors= Comensan entonar la lletania; y van fent la Professo, per lo Claustro de dalt; acabant al Cor y acabant la Lletania: *Omnes sancti*: Dos Escolanas han de dir o Verset, de la Dominica devant del Christo y la Domera ha de dir la Oracio de la Dominica.

Benedicció y Professo del Diumenge de Rams: En acabar sexta [f. 93r] mi Señora la Priora y totas las Religiosas baixaran a la Reixa de la Yglesia para fer la Ceremonia de la Benedicció del Ram= Comensaran las dos Cabiscolas menors entonar la Antifona que diu Ossana y tot lo Cor junt passara avant= apres de la Epistola las dits dos Cabiscolas entonaran lo respons: *in Monte Oliveti*, y lo Cor passara avant, y las ditas dos Cabiscolas diran lo vers: acabat la Ceremonia, que los Capellans sen vindran a la Reixa Obriran la Porta y mi Señora la Priora: y totas las dames aniran a pendrer lo Ram; apres totas las Criadas mentras se fara la Ceremonia de anar a pendrer lo Ram las ditas Cabiscolas entonaran lo Verset *Pueri Hebreorum*; ara un ers ara un altre: y tot lo cor junt passara avant:= Acaba-

da la Ceremonia lo Capella dara una Oracio y dira *procedamus in pace*, y tot lo Cor junt respondra: y entraran los Capellans, y faran la Professo: y al eixir de la Reixa: entonaran las ditas Cabiscolas *Cum apropim quaret*. La professo ha de anar per lo Claustro de baix, y quant tornara la Professo, que seran a la Porta de la Reixa: La Señora Cabiscola Major; sen entrara a la Reixa en las Religiosas que ella voldra= tancaran la Porta: y cantaran los versos y tot lo Cor junt respondra= acabat los versos lo Capella pendra la Creu y donara tres Colps a la Porta: y entonara *ingrediente Domino* y tota la Professo junta anira cantat lo Respons y sen entraran a la Reixa y las dos Religiosas de Certa llisto las mes antigas una de cada cor cantaran lo vers= Han de advertir que totas las Religiosas que aniran a pendrer lo Ram; y a la professo aniran ab la falda desfeta y no poden aportar Manguito ningunas y las dos Cabiscolas no han de anar al Mitg de la Professo sino cada una a son lloch.

Professo del Dia de Pasqua de Resurreccio: En dit dia diuhen [f. 93v] tercia baix a la Reixa y acabada sexta combregar y juntas apres diuhen la Salve; acabada la Salve: comensan la Professo y la fan per lo Claustro de baix y las dos Cabiscolas menors van entonant *Regina Coeli* y *Hac Dies* y van proseguint la Professo fins sean al Cor y en ser al Cor dos Escolanas diuhen lo Verset *gaude laetare* devant del Christo y mi Señora la Priora, diu la Oracio que diu Deus qui per Resurreccionem.

Professo del dia de San March y diluns, Dimars y Dimecres de las Lladanias. Apres de la oracio de demati: comensaran la Professo per lo Claustro de dalt y tornaran acabar al Cor y acabaran la lletania tota llarga rezada y la Domera dira otas las oracions **Professos del dia de la Ascencio y Pasqua del Esperit Sant; y del dia de San Jaume:** En dits dias hi ha Professo; guardaran lo ordre que esta dit lo dia de Nadal.

Professo del dia de Nostra Señora de Agost; En acabar sexta baixaran mi Señora la Priora, y demes señoras a la Reixa de la Iglesia y Comensaran la Professo y entraran los Capellans, y la faran per lo Cluastro de baix: las dos Cabiscolas menors entonaran lo Hymne de Vespras, y acabat lo Hymne de Laudes y a cada canto de Claustro; dos Escolanas han de dir un Verset y lo Capella dira la Oracio de la festa; acabaran la Professo a la Reixa. Las Escolanas que diran los Versets han de anar cerca del Capella: que aporta nostra Señora, y las dos Cabiscolas; que entonan han de anar un poch mes lluny de las Escolanas y han de portar los Bordons y a las demes Professos las dos Cabiscolas que entonan han de anar en dret de las de la sexta llisto.

Professo del dia de tots los Sants: En dit dia hi ha Professo: guardaran lo ordre que esta dit lo Dia de Nadal. [f. 94r]

Capitol de la Ceremonia se fa en lo Capitol quant una Religiosa demana la Creu. Acabada la Ceremonia que tots los Diumenges acostuman ha fer: mi Señora la Priora mana a totas las Escolanas que sen vagian fora de Capitol: una Señora antiga demana la Creu a mi Señora la Priora per la Señora que la vol pendra= Mi señora la Priora proposa la peticio de la dita Escolana; y totas las señoras la votan y si la tenen abonada per lo Habit y tenint lo parer de totas las Señoras las

Mes xica de Creu; ix fora a cridar la Escolana proposada= La Señora Cabiscola Major y una altre Señora la mes antiga Se la posan al mitg, y la aportan als peus de mi Señora la Priora; arodillada prenent li: las mans la dita Señora Priora y posarlas dintra de las suas. Li demana devant de totas las Señoras que demana: ab totas las demes preguntas que se acostuma: que mi Señora la Priora las te en un Llibre y sen presentada la Novicia en Capitol no se li donara dir res al Cor; fins que te la Creu; y la ha de pendrer dins la Mateix Semmana y del Diumenge que entra a Capitol nos pot comensar al Cor que no sia la Novicia.

Capitol de tot lo que han de dir al Cor las Novicias tot lo any del Noviciat han de assistir a totas las horas dels Oficis al Cor: y mi Señora la Priora no pot comensar que ellas hoy sian= comensant ja lo dia que entran a Capitol= quant es una Novicia sola ha de dir tot un mes segunt la Doma de un Cor y altre y apres tot lo any ha de dir la Doma totas las semmanas, que sera del seu Cor, y ha de dir tot lo que podra dir de un Cor, y altre, tot lo que sia de tercera llisso= Cantoria, y Cabiscolia [f. 94v] y tot lo demes se prenen la Creu duas Novicias juntas se han de partir lo primer mes dient la semmana las dos. La una un Cor y la altre lo altre tot lo primer mes y tot lo any han de dir las dos Novicias una de un Cor y altre de altri tot lo que podran dir de tercera llesso quant se assentan tres Novicias que prenan la Creu totas juntas tot lo any ningunas Religiosas han de dir la semmana sino ellas tres, y tot lo que se diu al Cor de tercera llisso, si an de dir las Novicias: Si entra lo any de las ditas Novicias altre Religiosa pren la Creu ha de dar un mes arreu tota sola la Semmana de un Cor y altre y tot lo que toca del Seu Cor ha de dir y acabat o mes ho compartiran ab las demes Novicias= Advertint que qualsevol Religiosa aixi de Creu com Escolana en dir al Cor han de aportar la falda desfeta; y tambe quant la Escolana llegira al Convent tambe la ha de portar desfeta y mentres diuhen lo Cor no podan apartar Ventalllet ningun ni Manguito ni a las Professons= Als Dobles de quatre Capas ni als Dobles no han de dir la Semmana las Novicias sino com se acostuman faltant al Cor Priora y Suspriora: la que es Domera no pot comensar; que no demania llicentia a la Antigua Major.

Capitol de la Novicia com ha de anar al Convent. Las Novicias han de anar tres anys tots arreu al Convent lo primer any, y han de dinar cada dia; y los Dimecres no y poden menjar carn de molto, sino melsa o fetja o Bolateria= los altres dos anys no y dexaran sino dos o tres vegadas la semmana= si pasat lo primer any prenan la Creu al mes Religiosas las primeras no tenan mes obligacio de anar mes a Convent, sino las que entran y si es sola la que entra han de anar per semmanas, totas las de tercera llisso [f. 95r] a Convent, fins que hagen acabat los tres anys= se entra lo any de una Novicia dos Religiosas prenen la Creu han de anar las tres tots los tres Anys a Convent y la Escolana, que llitx a Convent ha de tornar y han de fer Professo quant no hi ha Noivicas totas las de tercera llisso han de anar a Convent per Semmanas y han de dinar dos voltas la semmana.

Capitol de las Novicias. Quant se mor alguna Religiosa totas las Novicias tenen obligacio de nit y de dia assistir quant no diuhen al Cor, en ser extramunciadas no sen poden mourir fins que la trauhen a la Iglesia.

Capitol de quant vaca lo Priorat; Quant no hi ha Priora: La Señora Suspriora esta en lloch de mi Señora la Priora y diu al Cor tot lo que diu mi Señora la Priora y tambe dona llicencias aixi per entrar Señora comper exir Religiosa.

Capitol de la Presidenta: Quant no hi ha Priora y Suspriora la Major preside ix.

Capitol del Enterro de las Prioras: Quant se mor una Priora acostuman de posar sinquanta atxas; vint y sinch ne paga lo Monastir y vint y sinch la Priora Nesta tota la Cera a la Sagristia= Si mor a hora que la pujan traurer a la Iglesia abans que no sia la Professo dels Capellans, totas las Señoras ab los Mantos al Cap dient los Psalms, de gaudals resats parturan de la Reixa: y van ab Professo, en Casa la Priora: y diuhen la Absolta= Subvenite resada, y la Suspriora diu la Oracio: Sen tornan ab Professo a la Reixa y totas las Religiosas han de aportar tres dias la toca Closa= Apres va la Professo dels Capellans y totas las Religiosas, la treuan de Casa, y rodan lo Claustro y diuhen un Respons o Absolta a cada cap de Claustro, y devant la porta= y las de sexta lliiso [f. 95v] van prop del Cor ab un Ciri a la Ma, totas quatre y la professo munta fins al Cor= ahont hi ha de haver un tumult, ahont es lo Feristol y han de llevar lo feristol y poseran lo Cos al tumult y luego diran unas Matinas de Morts Cantadas o resadas segons lo temps que de tot se ha fet= A lo nit vetllaran quatre Capellans al Cor y duas Señoras de Creu lo endema a la tarde entraran los Capellans ab professo y pendran lo Cor y roderan lo Claustro de baix com lo dia abans y la treuran a la Iglesia ahont hi ha de haver un gran tumult al mitg de la Iglesia; a hont posaran lo Cos; y vetllaran quatre Capellans, y lo endema faran la sepultura; com se acostuma; y tambe hi ha de haver predica: Als dos dias de las Professons han de entonar los Psalms y las absoltas las dos Cabiscolas Menors y han de anar al mitg de las professons com se acostuman.

APÉNDICE 2. CELEBRACIONES LITÚRGICAS CANTADAS EN EL MONASTERIO DE SANTA MARIA DE JONQUERES EN 1661, SEGÚN LOS REGISTROS ANOTADOS POR AGRAÏDA PONS. EJEMPLOS⁶⁷

	<i>Celebración litúrgica</i>	<i>Fundador/a</i>
Enero	<i>Ofici ab diachas del sentici nombre de Jesus</i>	Caterina Marimon († 1633)
	<i>Als ib es sant onorat confesor an de cantar lofici de dit sant [...] la missa diu, estatuit ei Dominus y ai de auer diacas y orga</i>	Marina d'Aragó
	<i>Aniversari ab diachas y tonba [...] atsolta sant onovat</i>	Marina d'Aragó
	<i>Aniversar ab diachas y tonba [...] devant sant Francesh [ítem tachado]</i>	[Anna d']Argençola († 1662), priora (1648)
Febrero	<i>Aniversari [...] ab diacas atsolta</i>	Mosén Pere de Palafox
	<i>Aniversari [...] ab diacas atsolta</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
	<i>Aniversari [...] con diacas y tomba y les religioses mentres se diu lo Offici diran un miserere cada una y la oracio Respice y lo dia abans dita cada religiosa en lo cor un nocturno de morts y donaran de charitat a cada religiosa 2L a cada diaca 2L y al qui dira lo offici 8L al sacrista per la tomba 34</i>	Graida Pons y su hermana Jerònima de Cardona
Marzo	<i>Aniversari [...] ab diacas y tonba</i>	Marquesa de Sant Pau
	<i>Lo primer misa del senticim segrament</i>	Rafaela Saportella († 1652)
	<i>As ddi diran ofici ab diachas y orga</i>	Victòria Gilabert
Abril	<i>Als 29 de dit mes se a de celebrar un ofici ab diachas y orga de santa Catherina de Sena</i>	Rafaela Saportella († 1652)
	<i>Als 30 de dit mes se a de celebrar ofici ab diachas y orga de santa chaterina de Sena que es dit dia</i>	Violant de Marimon, priora (1576-1593)
Mayo	<i>Aniverçari [...] ab diacas y tonba absolta deuant sant Francesh</i>	Elena de Montoliu († 1593)
	<i>Aniverçari per la tenhora ab diachas atsolta a Sant Miquel</i>	Joana de Palafox
	<i>Ofici Diaq als 4 de maig [...] ab orga de Santa Monica</i>	[Anna] Fontanet

67. «Asientos de los aniversarios y misas cantadas de devoción en el año 1661 que se celebran en Santa Maria de Jonquieres, hechos por Sor Agraïda Pons y Turell», ACA, ORM, Monacales-Universidad, Legajos, 8, 3.

	<i>Celebración litúrgica</i>	<i>Fundador/a</i>
Junio	<i>Aniversari [...] ab tonba i diacas absolta Santa Madalena</i>	Marquesa de Sant Pau
	<i>Aniversari [...] la absolta deuan Sant Miquel</i>	Mosén Joan Juars, presbítero
	<i>Aniuersari [...] ab diacas atsolta deuant sant yaume</i>	[Blanca] Pujades, priora (1491-1500)
	<i>Als ii de dit mes que es Sant Onofre se ha de cantar un ofici de dit sant ab diacas y orga lofici se diu yusts ut Palma florebit dels confesos, non Pontifice</i>	Magdalena Ballester
	<i>Als i9 aniuersari ab diachas y tonba [...] y dit dia diran totes les relgiosas juntas un setsams la atsolta aluas cumu la atsolta deuat la capella de santa Paula</i>	Magdalena Llaudis, viuda
Julio	<i>Sant cristofol es a deu de dit mes la uegilia an de cantar una salua totes las religiosas y lo endema que es dit sant an de cantar un ofici ab diachas y orga [...] lofici se diu inuirtuta tua</i>	[Isabel de] Malla, priora (1525-1534)
	<i>Als 22 diran ofici ab diachas y orga y diran de santa madalena [...] y a la fi del ofici una atsolta aluas sa santa Paula y dit dia uns set sams</i>	Magdalena Llaudis, viuda
	<i>Als die de sant yaume diran de dit sant ofici cantat sens diacas apres de prima [...] que paga lo conuent</i>	Mosén Pere Garriga
	<i>Als 30 aniuercari ab diachas y tonba [...] y dit dia diran uns setsams totes guntas la atsolta a santa Paula</i>	Magdalena Llaudis, viuda
	<i>Als 17 ofici de santa marina ab diaq y orga</i>	[Anna] Fontanet
Agosto	<i>Aniuersari [...] diaques y tonba</i>	Mosén Pere de Palafox
	<i>Aniuercari als 23 ab diacas y tonba [...] la atsolta aluas cumu y dit dira dira un set [ítem tachado; más adelante: nota que lo aniuersari de la señora llaudis que esta aborrat de esta pagina tenbe sa de dir en dita diada que mana]</i>	Magdalena Llaudis, viuda
	<i>Als 22 diran misa cantada ab diachas y orga de la santicima asumcio de maria santicima [...] y al fi del ofici diran un atsolta al uas de santa Paula y dit dia diran totes las religiosas uns setsams si poden</i>	Magdalena Llaudis, viuda
	<i>Ofici de sant Agusti ab diaq y orga</i>	[Anna] Fontanet

	<i>Celebración litúrgica</i>	<i>Fundador/a</i>
Septiembre	<i>Aniueruari [...] ab diacas</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
	<i>Aniueruari [...] ab diaques y tomba atsolta Santa Madalena</i>	Marquesa de Sant Pau
	<i>Aniueruari [...] ab diacas y tonba atsolta a sant miquel</i>	Mosén Joan Juars, presbítero
	<i>Aniueruari de la tempore [...] diques atsolta deuant sant miquel</i>	Joana de Palafox
	<i>Aniueruari ab diachas [tachado: y tonba] [...] atsolta sant yame</i>	Elionor Sorribes
Octubre	<i>Altre aniueruari [...] ab diachas</i>	[Constança] Descròs [?] († 1468), priora (1466-1468)
	<i>Missa de las llagas de christo [...] sa de dir e diuendras [ítem tachado]</i>	Isabel Copons
	<i>A 30 misa de sant March Avengelista ab diachas y orga [...] y acabat lofici diran una atsolta a santa madalena</i>	Marquesa Meca
Noviembre	<i>Aniueruari [...] – atsolta deuant Sant Francesh</i>	<i>per la Religiosa que a fet lo orga</i>
	<i>Aniueruari [...] – atsolta santa Paula</i>	<i>per la religiosa que a fet lo Angel de Plata</i>
	<i>A 12 Aniueruari [...] ab diacas la atsolta a Santa Paua ab diacas</i>	Clara de Argençola
	<i>Als 9 dira Aniueruari ab diachas y tonba [...] la atsolta a Santa Paula y dit dia diran totas juntas un setsams</i>	Magdalena Llaudis, viuda
	<i>Als x de dit diran un ofici ab diachas y orga y diran de la octaua de tots los santos [...] y apres del ofici diran una atsoleta a santa Paula y dit dia dira uns setsams</i>	Magdalena Llaudis, viuda
	<i>Ofici ab diachas y orga dela octaua de tots santos [...] y una atsolta altar maior</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
	<i>Aniueruari [...] ab diaques y tomba</i>	Francesca de Palafox
	<i>Ofici de santa Gertrudis ab diaq y orga</i>	Anna Fontanet

	<i>Celebración litúrgica</i>	<i>Fundador/a</i>
Diciembre	<i>Aniuersari</i> [arriba: <i>diaq y tomba</i>] [...] – <i>atsolta deuan sant miquel</i>	Mosén Pere de Palafox
	<i>Aniuersari</i> [...] [arriba: <i>diaques</i>] <i>atsolta deuan lo altar maoior</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
	<i>Aniuersari</i> [...] [arriba: <i>diacas y tomb</i>] <i>atsolta a santa madalena</i>	Marquesa de Sant Pau
	<i>Aniuersari</i> [...] [arriba: <i>diaques</i>] <i>atsolta deuant santa Paula</i>	Eugènia Grimaü († 1636)
	<i>Missa de las llagas de christo ab diachas</i>	Eugènia Grimaü († 1636)
	<i>Aniuersari de la tenpora</i> [...] <i>ab diaques</i>	Joana de Palafox
	<i>A 19 missa de las llagas de christo ab diachas</i>	Caterina Marimon († 1633)
	<i>Lo derer missa del santicim nombre de yesus ab diacas</i>	Lucrècia Brina
	<i>Als 6 de desembre diran aniuersari ab diachas y tomba</i> [...] <i>la atoslta al uas santa paula cumu y dit dia diran uns setsams</i> [ítem tachado]	Magdalena Llaudis, viuda
	<i>Als 15 de dit diran ofici ab diachas y orga y diran cap de octau de nuestra señora de la sancticima consepçio</i> [...] <i>y al fi del ofici diran una atsolta aluas de santa paula y idran uns setsams</i>	Magdalena Llaudis, viuda
	<i>Als 9 ofici de la consepçio de nuestra señora ab diacas y orga</i> [...] <i>en tal dia que muri que fou anou desenbra 1624 y mana le diga dit dia</i>	Isabel de Marimon († 1624), supriora
	<i>A la vigilia de la circuncisió ofici diaq y orga</i> [...] <i>si la vigilia ve en diumenge lo ofici es de la dominica y sino de sant</i> [...] <i>y aixi ho diu lo llibre de las causas pias de la señora sagristana</i>	Lucrècia Brina

	<i>Celebración litúrgica</i>	<i>Fundador/a</i>
<i>Memoria de todas las misas de deuocio que an de celebrar en la octaua de Corpus de las señoras religiosas de esta casa</i>	<i>Lo die de corpus aprima diran lofici conuentual resat y a las nou oras diran ofici cantat ab diachas y orga [...] nos paga se a comensat a pagar lo any 1665</i>	Dalmau de Queralt († 1640), conde de Santa Coloma y virey de Barcelona
	<i>Diwendras ofici ab diachas y orga</i>	Hipòlita Agustí
	<i>Disapta ofici ab diachas y orga</i>	Lluïsa Sapila, supriora
	<i>Diumente ofici ab diachas y orga</i>	Isabel de Marimon († 1624), supriora
	<i>Dilluns ofici ab diachas y orga</i>	Caterina Marimon († 1633)
	<i>Dimars ofici ab diachas y orga [ítem tachado]</i>	Eugènia Grimau († 1636)
	<i>Dimecres ofici ab diachas y orga</i>	Lluïsa Montornès
	<i>Digous ofici ab diachas y orga</i>	Elionor Clariana
	<i>Tota esta octaua cada dia an de dir lofici conuentual resat a prima y a las nou oras idran lofici de deuocio ab diachas y orga</i>	
	<i>Lo primer diwendres pasat la octaua de corpus diran un ofici de las llagas sde christo a bidachas</i>	Helena de Montsuar († 1636), priora (1605-1608)
<i>Die y Octaua de Nadal</i>	<i>Lo primer disapta pasada la octaua de corpus diran un aniuercari ab diachas y tonba [...] apres atsolta a santa Teresa</i>	Jerònima de Cardona y Pons, viuda [hija de Jaume de Cardona i de Queralt]
	<i>Ofici de dita octaua ab diachas y orga</i>	Eugènia Grimau († 1636)
	<i>Ofici de dita Octaua ab diachas y orga [...] nos canta la misa de Mossèn selomies sin en en la octaua dels reis</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
<i>Octaua dels reys</i>	<i>Ofici de dita octaua ab diaques y orga</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
<i>Octaua de Pasqua de Resureccio</i>	<i>En dita Octaua diran ofici ab diachas y orga</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
<i>Octaua del esperit sant</i>	<i>En dita octaua diran ofici ab diachas i orga</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
	<i>Offici del sperit sant [...] ab diaques y orga</i>	Josep Saportella
<i>Octaua de nostra señora de Gost</i>	<i>De dita octaua diran ofici ab diachas y orga</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
	<i>De dita octaua diran ofici ab diachas y orga</i>	Magdalena Llaudis, viuda
	<i>De dita octaua diran ofici ab diacas</i>	Eugènia Grimau († 1636)
<i>Octaua de tots los sants</i>	<i>De dita octaua diran un ofici ab diachas y orga</i>	Mosén Miquel Solomira, presbítero (1630)
	<i>De dita octaua diran un ofici ab diachas y orga</i>	Magdalena Llaudis, viuda

	<i>Celebración litúrgica</i>	<i>Fundador/a</i>
<i>Octava de la santísima concepción</i>	<i>De dita octava diran un ofici ab diachas y orga</i> [ítem tachado]	Jerònima Calders († 1583)
	[tachado: <i>De dita octava diran un ofici ab diachas y orga</i>]	Isabel Copons
	<i>De dita octava diran un ofici ab diachas y orga</i>	Caterina Dusai
	<i>De dita octava diran un ofici ab diachas y orga</i>	Jerònima Barberà
	[tachado: <i>de dita octava als 15 misa cantada ab diacas y orga</i>]	Magdalena Llaudis, viuda

EL MANUSCRITO M 782/10 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA: UN CUADERNO DE COMPOSICIÓN MUSICAL DEL SIGLO XVII*

ANDREA PUENTES-BLANCO

Institució Milà i Fontanals, CSIC
Universitat de Barcelona

RESUMEN

Este trabajo describe detalladamente el manuscrito M 782/10 (E-Bbc 782/10) de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona), una colección de borradores de motetes polifónicos en latín anotados en partitura y adscritos a Maria Joseph Portell, compositor del que se desconocen sus datos biográficos. Aunque la literatura musicológica anterior dató el manuscrito en el siglo XVI, la evidencia codicológica sugiere retrasar la fecha al siglo XVII. Este trabajo aporta una primera aproximación al proceso de composición de este autor, dado que E-Bbc 782/10 es una de las pocas fuentes conocidas en España de aquella época que presenta tachaduras, correcciones y varias versiones de una misma obra, mostrando así distintas fases del proceso de composición de dichos motetes.

PALABRAS CLAVE: polifonía hispana, siglo XVII, marcas de agua, proceso de composición, partitura, Portell, Mataró (Barcelona).

* Esta investigación forma parte de mi tesis doctoral en curso titulada *Los libros de polifonía de la Biblioteca de Catalunya* (ca. 1575-1630): *catalogación y estudio en el contexto musical de la época*, dirigida por el doctor Emilio Ros-Fàbregas (Institució Milà i Fontanals, CSIC). La tesis, adscrita a la Institució Milà i Fontanals, CSIC, y a la Universitat de Barcelona, se integra dentro del proyecto I+D «Libros de polifonía hispana (1450-1650): catálogo sistemático y contexto histórico-cultural» (HAR2012-33604), cuyo investigador principal es el doctor Ros-Fàbregas. Uno de los objetivos de este proyecto es elaborar un catálogo sistemático de los libros manuscritos conservados en España con música polifónica compuesta entre 1450 y 1650, además de estudiar la creación, el uso, el contexto, la recepción y la circulación del repertorio que esos libros contienen. Este catálogo, que ya está en proceso de elaboración, será accesible en línea a través del portal web / base de datos www.hispanicpolyphony.eu.

EL MANUSCRIT M 782/10 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA:
UN QUADERN DE COMPOSICIÓ MUSICAL DEL SEGLE XVII

RESUM

Aquest treball descriu detalladament el manuscrit M 782/10 (E-Bbc 782/10) de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona), una col·lecció d'esborranys de motets polifònics en llatí anotats en partitura i adscrits a Maria Joseph Portell, compositor del qual es desconeixen les dades biogràfiques. Malgrat que la literatura musicològica anterior datà el manuscrit al segle XVI, l'evidència codicològica suggereix retardar la data al segle XVII. Aquest treball aporta una primera aproximació al procés de composició d'aquest autor, ja que E-Bbc 782/10 és una de les poques fonts conegudes a Espanya d'aquella època que presenta esborraments, correccions i diverses versions d'una mateixa obra, cosa que mostra diverses fases del procés de composició d'aquests motets.

PARAULES CLAU: polifonia hispana, segle XVII, marques d'aigua, procés de composició, partitura, Portell, Mataró (Barcelona).

THE BIBLIOTECA DE CATALUNYA'S MANUSCRIPT M 782/10:
A 17TH-CENTURY MUSICAL COMPOSITION NOTEBOOK

ABSTRACT

This study provides a detailed description of Barcelona manuscript M 782/10 (E-Bbc 782/10) held at the Biblioteca de Catalunya (National Library of Catalonia). It is a collection of polyphonic motet drafts in Latin, annotated in a score and ascribed to Maria Joseph Portell, a composer whose biographical data are unknown. While earlier musicological literature dated the manuscript to the 16th century, codicological evidence suggests it be dated to the 17th century. This work offers a pioneering insight into this author's composition process since E-Bbc 782/10 is one of the few known sources in Spain dating from that period to present erasures, corrections and several versions of the same piece, thereby showing the various stages of the composition process of the said motets.

KEYWORDS: Hispanic polyphony, 17th century, watermarks, composition process, score, Portell, Mataró (Barcelona).

El objetivo de este trabajo es describir el manuscrito M 782/10 de la Biblioteca de Catalunya en Barcelona (E-Bbc 782/10), una colección de motetes a cuatro voces del siglo XVII, y presentar sus particularidades. La singularidad de este manuscrito radica en dos aspectos: 1) contiene motetes inéditos de un compositor catalán, Maria Joseph Portell, del que se desconoce su biografía, y 2) todas las piezas del manuscrito muestran múltiples correcciones o aparecen en diversas versiones, por lo que esta fuente de polifonía es una de las pocas conocidas en la Península Ibérica en la que se puede apreciar el proceso compositivo de un autor

de aquella época. En este trabajo, después de comentar el estado de la cuestión sobre E-Bbc 782/10, describiré el manuscrito a partir de la evidencia codicológica, que sugiere retrasar la fecha de compilación que se le había asignado hasta ahora del siglo XVI al XVII, presentaré un inventario detallado y realizaré una primera aproximación al proceso compositivo de este autor.

El manuscrito E-Bbc 782/10 fue adquirido por la Diputación de Barcelona en 1892, como parte de la colección de libros de música e instrumentos de Joan Carreras i Dagas (1828-1900), bibliófilo, organista y compositor; esta colección constituyó el fondo inicial de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya.¹ Felip Pedrell, por encargo de la Diputación, fue el primero en catalogar el manuscrito, junto con el resto de la colección de Carreras i Dagas, entre 1907 y 1908.² En el *Catàlech*, Pedrell realizó una descripción básica del manuscrito (autor, título facticio, número de voces, tipología y medidas), lo dató en el siglo XVI e incluyó un inventario abreviado de su contenido. Además, Pedrell llamó la atención sobre su importancia como testimonio del proceso de composición musical en el siglo XVI.³ Dado que este manuscrito desapareció de la Biblioteca de Catalunya antes de 1917, la literatura musicológica posterior a la descripción de Pedrell le ha dedicado escasa atención y ha reproducido los datos ya aportados por él.⁴ Probablemente por esta misma razón, el «Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Bi-

1. Sobre la historia de la colección, su contenido y los detalles de la adquisición por parte de la Diputación de Barcelona, véase Felip PEDRELL, *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona: Ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsimils dels documents més importants pera la bibliografia espanyola*, vol. 1, Barcelona, Palau de la Diputació, 1909, 2 v., p. 9-28. Véase, también, Francesc BONASTRE, «Les primeres col·leccions de música de la Biblioteca de Catalunya: el fons Carreras Dagas i el fons Felip Pedrell», *Conferències en el centenari de la Biblioteca de Catalunya (1907-2007)*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 2008, p. 25-47.

2. Felip PEDRELL, *Catàlech*, vol. 1, p. 249-250. La signatura actual del manuscrito (M 782/10) es diferente a la asignada por Pedrell cuando catalogó por primera vez la biblioteca (395). La signatura actual fue otorgada por Higinio Anglès cuando, como director de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, registró las nuevas adquisiciones de la Biblioteca asignándoles una numeración diferente a la utilizada por Pedrell para catalogar la colección de Carreras i Dagas. La letra «M» en la signatura indica sección de «Música» y no es una abreviatura de la palabra *manuscrito*. Es probable que el ítem «Libreta de composición» en el catálogo de la colección que el propio Carreras i Dagas publicó en 1870 haga referencia a este manuscrito. Véase *Catálogo de la biblioteca musical y museo instrumental, propiedad de D. Juan Carreras y Dágas, Director de orquesta y profesor de música de la escuela de Ciegos y Sordo-mudos de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870, p. 58.

3. Véase en el apéndice 1 la transcripción diplomática de la descripción del manuscrito en el *Catàlech* de Pedrell.

4. El dato de la desaparición del manuscrito de la Biblioteca lo aporta el *Diccionario de la música Labor* y lo reitera el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Véase Joaquín PENA e Higinio ANGLÉS, «Portell, José María», en *Diccionario de la música Labor*, vol. II, Barcelona, Labor, 1954, 2 v., p. 1791, y Francesc CORTÉS I MIR, «Portell Pagès, Josep Maria», en Emilio CASARES RODICIO (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VIII, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 v., p. 907.

biblioteca de Catalunya» publicado por Francesc Bonastre en 1986 no incluye este manuscrito.⁵ La colección tampoco aparece inventariada en el volumen del *Répertoire Internationale des Sources Musicales* (RISM), dedicado a la catalogación de fuentes musicales de polifonía renacentista, ni en el *Census-catalogue*.⁶ El manuscrito sí aparece citado en la *Història de la música catalana, valenciana i balear*, publicada en el año 2000, incluido entre las colecciones de música polifónica del Renacimiento.⁷ Aunque E-Bbc 782/10 ha sido descrito de forma breve en tres

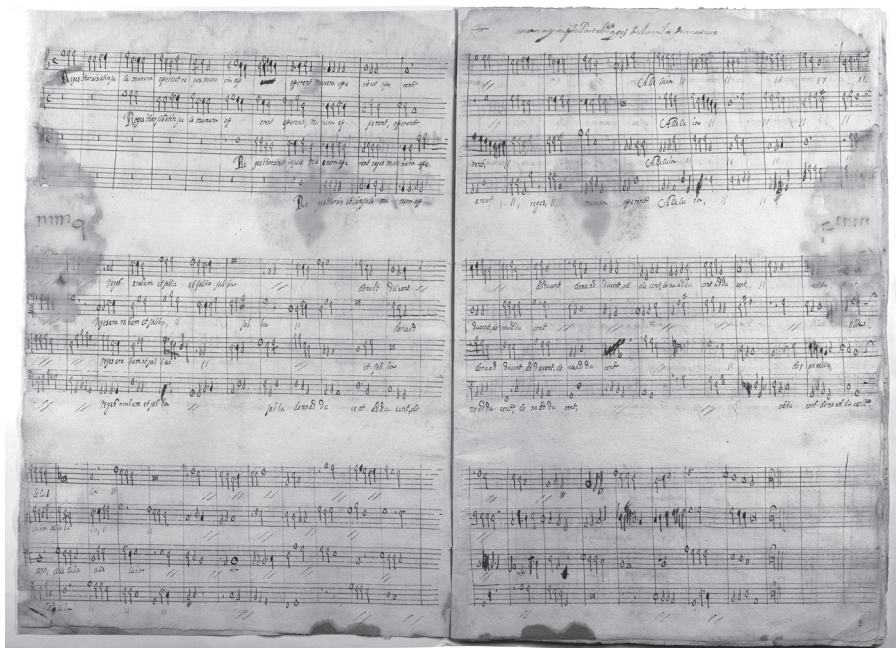


FIGURA 1. Folios 2v-3r de E-Bbc 782/10, en donde se puede observar el formato de partitura apaisada del manuscrito.

5. Francesc BONASTRE, «Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. x, 1982-1984 (1986), p. 7-26.

6. Kurt von FISCHER y Max LÜTOLF, *RISM: Répertoire Internationale des Sources Musicales. Handschriften mit Mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, serie B/IV, 3, Münich, Henle, 1972, p. 425-426; Charles HAMM y Herbert KELLMAN, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music, 1400-1550. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies*, vol. I, Neuhausen-Stuttgart, American Institute of Musicology y Hänsler, 1979, 5 v., p. 17-21. Dada la revisión de la datación del manuscrito que propongo en este trabajo, no habría razones para incluir E-Bbc 782/10 en el *Census-catalogue*.

7. Romà ESCALAS, «III. El Renaixement», en Xosé AVIÑO (dir.), *Història de la música catalana, valenciana i balear*, vol. I, Barcelona, Edicions 62, 2000, 12 v., p. 241-242.

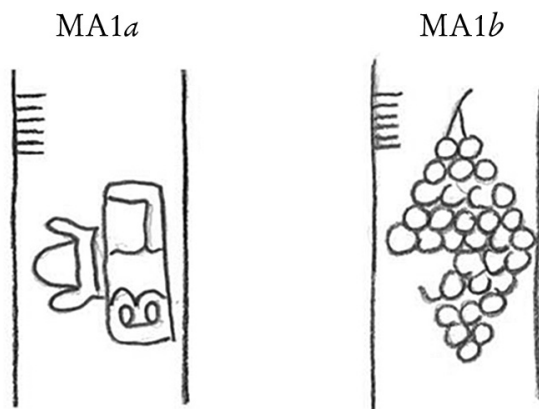


FIGURA 2. Marca de agua doble (MA1a, corona; MA1b, racimo de uvas) del manuscrito E-Bbc 782/10, f. 3 y f. 32.

ocasiones, no existe una descripción completa de los aspectos codicológicos y de contenido del manuscrito, por lo que es necesario presentar una descripción y un inventario más detallados.⁸

El manuscrito E-Bbc 782/10 está formado por un solo pliego, sin encuadernar, de treinta y cuatro folios de papel que miden $34,3 \times 23,5$ centímetros, por lo que la hoja entera mide aproximadamente $34,3 \times 47$ centímetros; las hojas están cosidas por el centro. El manuscrito presenta foliación moderna a lápiz en números árabes 1-34, faltando el folio [0] y el folio [35] que completaban la primera y la última obra; el folio 13 está roto, por lo que su contenido se aprecia sólo parcialmente. La música está escrita en formato de partitura apaisada, con doce pentagramas por página agrupados en tres sistemas de cuatro pentagramas cada uno; cada sistema abarca el verso y recto de los folios, con líneas divisorias por cada breve (figura 1). El cuaderno contiene motetes en latín y todos presentan numerosas correcciones y/o tachaduras que evidencian el proceso compositivo de su autor.

La marca de agua del papel de E-Bbc 782/10 es doble. Cada hoja de papel contiene dos marcas de agua diferentes (MA1a y MA1b): en un lado de la hoja, una corona con dos iniciales debajo enmarcadas en un rectángulo (MA1a) que mide $1,9 \times 1,8$ centímetros; en el otro lado, un racimo de uvas (MA1b) que mide $3,2 \times 1,7$ centímetros. Las iniciales de la filigrana MA1a seguramente hacen alusión al fabricante del papel. La figura 2 reproduce la marca de agua doble; la figura 3 representa de forma esquemática la ubicación de la marca de agua doble en la hoja de papel, y la figura 4 muestra la estructura del pliego de papel que

8. Felip PEDRELL, *Catàlech*, vol. I, p. 249-250, presentó una lista incompleta de obras del manuscrito, en la que se basó Francesc CORTÈS i MIR, «Portell Pagès, Josep Maria», p. 907; una tercera lista incompleta aparece en Romà ESCALAS, «III. El Renaixement», p. 242.

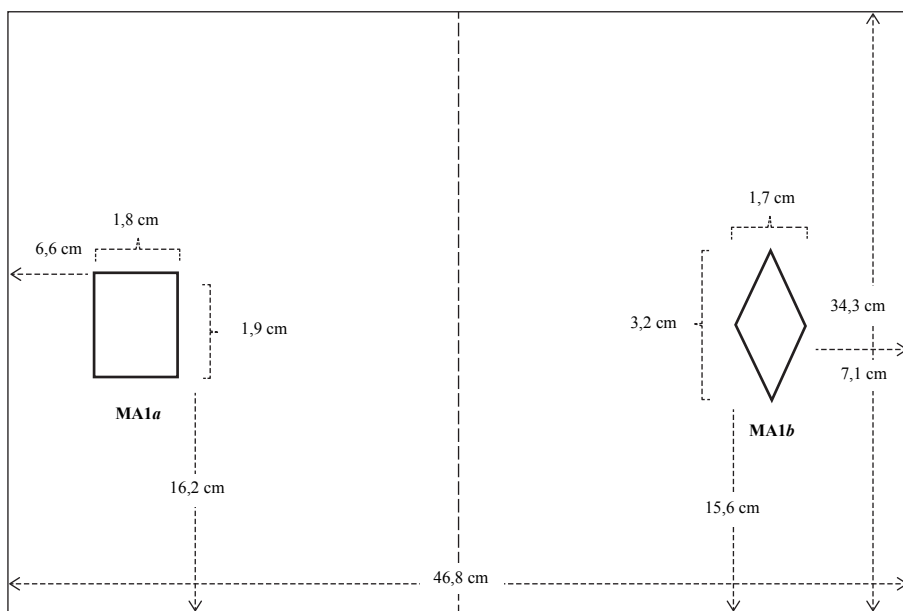


FIGURA 3. Ubicación y medidas de la marca de agua doble en la hoja de papel de E-Bbc 782/10, f. 3 y 32. Ambas marcas de agua se representan de forma esquemática mediante un rectángulo (MA1a, corona con iniciales) y un rombo (MA1b, racimo de uvas).

constituye el manuscrito con la ubicación de las marcas de agua en cada lado de la hoja.

Briquet afirma que la práctica de ubicar una segunda filigrana en uno de los lados de la hoja, simétricamente con la primera, empezó a utilizarse en Francia, Alemania e Italia a partir de 1550, pero no fue una práctica habitual durante el siglo xvi.⁹ Este uso respondía a la voluntad de los fabricantes de papel de querer singularizar su producto cuando una determinada marca de agua se había popularizado demasiado, como es el caso del racimo de uvas. Briquet y Piccard catalogaron, respectivamente, dos marcas de agua dobles formadas por el motivo del racimo de uvas

9. Charles M. BRIQUET, *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier: Dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 2.^a ed., vol. I, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1923, 4 v., p. 14: «Dans le reste de l'Italie, en France et en Allemagne, à partir de 1550, les papetiers placèrent une contremarque ou second filigrane, symétriquement avec le premier, au centre du second feuillet de la feuille. Cet usage, qui s'est généralisé dès lors, ne se montre qu'à titre exceptionnel au xvi^e s.» [A partir de 1550, en el resto de Italia, en Francia y en Alemania, los fabricantes de papel ubicaron una contramarca o segunda filigrana, simétricamente con la primera, en el centro de la segunda mitad de la hoja de papel. Esta práctica, que se generalizó a partir de entonces, fue excepcional durante el siglo xvi]. Todas las traducciones de este trabajo son de la autora del artículo.

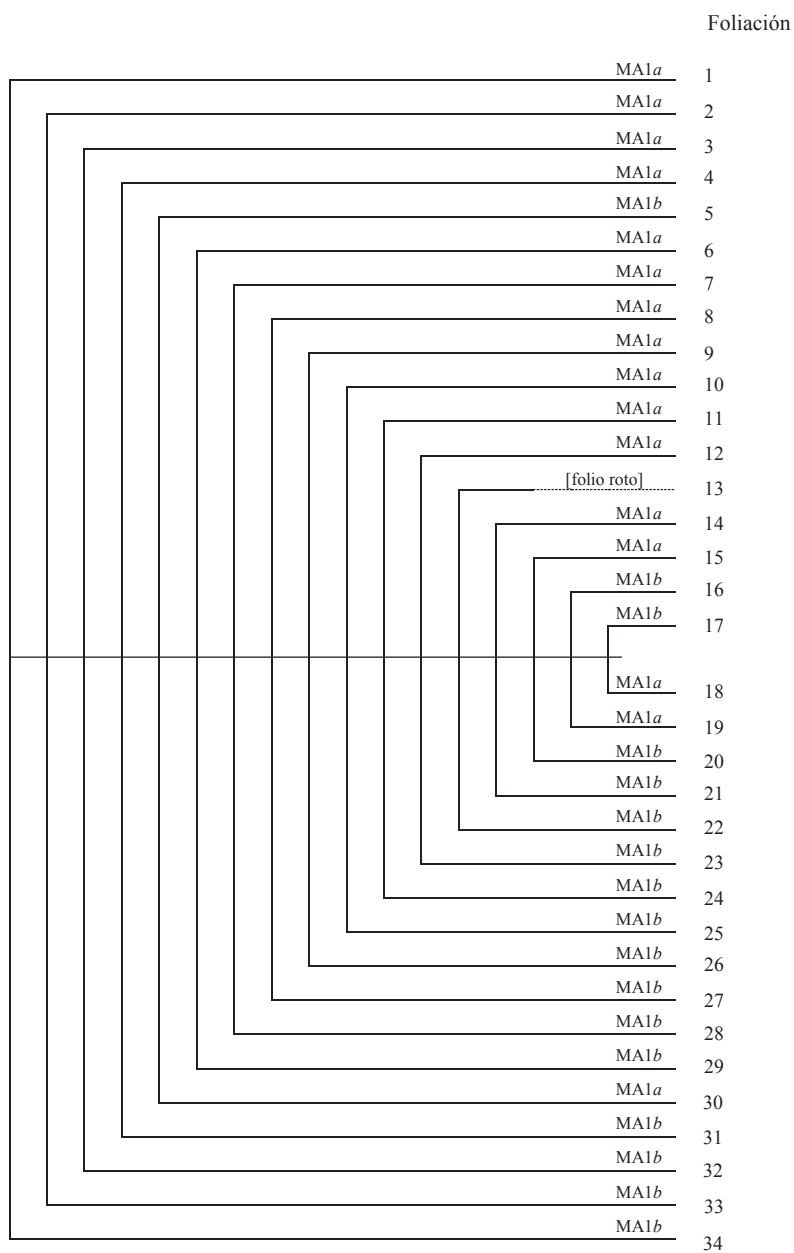


FIGURA 4. Estructura del pliego de papel de E-Bbc 782/10 con la ubicación de la marca de agua doble en cada lado de la hoja. MA1a indica la corona con iniciales y MA1b el racimo de uvas.

en un lado de la hoja y la corona con iniciales enmarcadas en un rectángulo, en el otro lado. Ambas marcas de agua están datadas en 1630 y 1659 (figuras 5 y 6).¹⁰

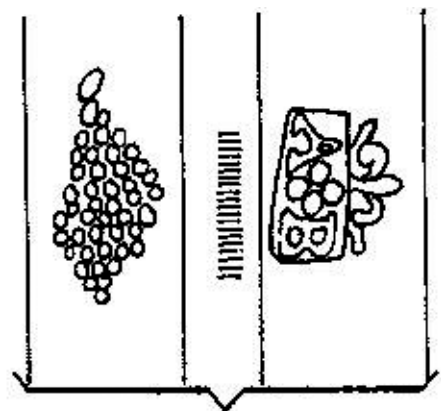


FIGURA 5. Filigrana n.º 13206 en Briquet.¹¹
(Lyon, 1630.)

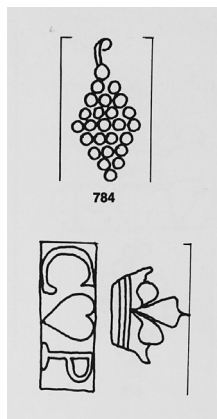


FIGURA 6. Filigrana n.º 784 en Piccard.¹²
(Stade, 1659.)

Aunque las marcas de agua catalogadas por Briquet y Piccard presentan diferencias sustanciales con la filigrana de E-Bbc 782/10, su datación sugiere retrasar la fecha de compilación de este manuscrito al siglo XVII.

Para elaborar el inventario de obras en E-Bbc 782/10, he considerado tres tipologías de obras: *a*) fragmentos de un número reducido de compases (inicios o finales de piezas) sin indicación de texto y que no tienen correspondencia con otras obras completas del manuscrito; *b*) piezas que aparecen una vez, pero que contienen correcciones, y *c*) piezas elaboradas dos o más veces, en las cuales cada elaboración refleja una fase diferente de su composición. Con el objetivo de mostrar esta diversidad de contenido, en el inventario de la tabla 1 hago una distinción entre «N.º de orden» y «N.º de obra»: en la columna «N.º de orden» presento el

10. Los libros de referencia sobre marcas de agua en España y en Cataluña no catalogan ninguna filigrana doble similar a la de E-Bbc 782/10. Véase Oriol VALLS i SUBIRÀ, *La historia del papel en España*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982, 3 v., y *Paper and watermarks in Catalonia*, Amsterdam, The Paper Publications Society, 1970, 2 v., col. «Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia». Véanse también las marcas de agua en manuscritos musicales del siglo XVI descritas por Emilio ROS-FÁBREGAS, *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*, tesis doctoral (Ph. D.), The City University of New York, 1992, 2 v.

11. Charles M. BRIQUET, *Les filigranes*, vol. IV, p. 655.

12. Gerhard PICCARD, *Wasserzeichen Frucht*, vol. XIV, *Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg: Sonderreihe die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1983, 17 v., p. 24.

contenido de todo el manuscrito otorgando un número diferente a cada obra, a sus diferentes elaboraciones (si las tiene) y a los fragmentos de piezas de un número reducido de compases sin correspondencia con otras obras completas del manuscrito. Los número en el orden en que aparecen, totalizando 45 ítems; en cambio, en la columna «N.º de obra» contabilizo solamente el número de piezas diferentes del manuscrito y fragmentos de piezas (29). En esta columna, una obra y sus distintas elaboraciones comparten el mismo número, diferenciándose con una letra: «a» indica el estadio más temprano de elaboración y las letras sucesivas indican fases posteriores del proceso compositivo. Las obras que aparecen una única vez o las últimas elaboraciones de una obra no son necesariamente las versiones definitivas, porque incluso éstas presentan correcciones. Todas las piezas son a 4 voces, excepto una a 2 voces (n.º de orden: 10; n.º de obra: 8a), que constituye un borrador inicial de otra pieza a 4 voces (n.º de orden: 14; n.º de obra: 8b).

TABLA 1
Inventario del manuscrito M 782/10 de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona)

N.º de orden	N.º de obra	Folios	Título	N.º de voces	Adscripción
1	1	1r	Conceptio tua, Dei genitrix	4 v	
2	2a	1v-2r	Hodie nata est beata virgo Maria	4 v	
3	3	2v-3r	Reges Tharsis et insulae	4 v	«maria yoseph Portell Pages»
4	4a	3v-4r	Istorum est enim regnum	4 v	
5	2b	4v-5r	Hodie nata est beata virgo Maria	4 v	
6	4b	5v-6r	Istorum est enim regnum	4 v	
7	5	6v-8r	Vidi civitatem	4 v	
8	6	8r	[Sin texto]*	4 v	
9	7	7v-8r	Beatissimae Virginis Maria	4 v	
10	8a	8v-9r	[Sin texto]	2 v	
11	9a	8v-9r	[Surrexit Pastor bonus (sin texto)]	4 v	
12	10	9r	[Sin texto]*	4 v	
13	11	8v-9r	[Sin texto]*	4 v	
14	8b	9v-10r	[Sin texto]	4 v	
15	12a	9v-10r	[Sin texto]	4 v	
16	12b	10v-11r	[Sin texto]	4 v	
17	13a	11r-10v	[Sin texto]*	4 v	
18	13b	10v	[Sin texto]	4 v	
19	14a	11v-12r	Elegit eam Deus	4 v	
20	14b	12v-13r	Elegit eam Deus	4 v	

TABLA 1 (Continuación)
Inventario del manuscrito M 782/10 de la Biblioteca de Catalunya (Barcelona)

<i>N.º de orden</i>	<i>N.º de obra</i>	<i>Folios</i>	<i>Título</i>	<i>N.º de voces</i>	<i>Adscripción</i>
21	9b	12v-13r	Surrexit Pastor bonus	4 v	
22	14c	13v-14r	Elegit eam Deus	4 v	
23	15	14r	[Sin texto]*	4 v	
24	14d	14v-15r	Elegit eam Deus	4 v	
25	14e	15v-16r	Elegit eam Deus	4 v	
26	16a	16v-17r	O vos omnes	4 v	
27	16b	17v-18r	O vos omnes	4 v	
28	17a	18v-19r	Cogitavit Dominus	4 v	
29	17b	18v-19r	[Cogitavit Dominus (sin texto)]	4 v	
30	9c	19v-20r	Surrexit Pastor bonus	4 v	
31	18a	20v-21r	Ascendens Christus in altum	4 v	
32	19a	21v-22v	Ego sum panis vivus	4 v	
33	20	22v-23r	Caro mea vere est cibus	4 v	
34	19b	23v-24r	Ego sum panis vivus	4 v	
35	21	24v-25r	Corde et animo	4 v	
36	18b	25v-26r	Ascendens Christus in altum	4 v	
37	22	26v-27r	Fuit homo missus a Deo	4 v	
38	23a	27v-28r	Ascendo ad Patrem meum	4 v	
39	23b	28v-29r	Ascendo ad patrem meum	4 v	
40	24	29v-30r	Sancte Paule apostole	4 v	
41	25	30v-31r	Tu es vas electionis	4 v	
42	26	31v-32r	Hodie nata est beata virgo Maria	4 v	
43	27	32v-33r	Viri Galilaei	4 v	
44	28	33v-34r	Tu es Petrus	4 v	
45	29	34v	O vos omnes	4 v	

NOTA: La columna «N.º de orden» presenta todo el contenido del manuscrito otorgando un número diferente a cada obra, a sus diferentes elaboraciones (si las tiene) y a los fragmentos de piezas de un número reducido de compases sin correspondencias con otras obras completas del manuscrito. La columna «N.º de obra» contabiliza solamente el número de piezas diferentes del manuscrito y fragmentos de piezas. Indico también los folios que ocupa cada ítem, el título, el número de voces y la adscripción. Aparecen en negrita las obras y los fragmentos de obras diferentes que contiene el manuscrito. Un asterisco al lado del título indica que se trata de un fragmento de una pieza con un número reducido de compases y que no tiene correspondencia con otras obras completas del manuscrito.

La única adscripción que aparece en el manuscrito figura en el folio 3r y en ella se lee: «maria yoseph Portell Pages de la vila de mataró» (figura 7). El amplio arraigo del apellido Portell en Mataró refuerza esta nueva lectura de la inscripción.¹³ La Capilla de Música de Santa María de Mataró, la principal parroquia de la localidad, se estructuró definitivamente a finales del siglo XVI y conocemos quiénes fueron los maestros de capilla y organistas desde los años noventa de ese siglo. Sin embargo, ningún «Maria Joseph Portell» figura entre los músicos de esta parroquia ni en los libros de bautismos conservados en el archivo de esta iglesia;¹⁴ tampoco figura en los estudios realizados sobre esta familia mataronense.¹⁵ Entre 1591 y 1638 fue organista de Santa María Antoni Portell († 1638) con quien, quizás, Maria Joseph Portell pudo haberse formado y ejercer después funciones de organista en otra parroquia de la localidad. Otras parroquias de Mataró cuya actividad musical se desconoce son, por ejemplo, la parroquia de Sant Martí de Mata (cuyas primeras noticias datan del siglo XI y que fue reformada en 1581) o la de la iglesia de Sant Josep, anexa al convento carmelita del mismo nombre fundado en 1589. En Sant Josep se documenta la presencia de un maestro de capilla a mediados del siglo XVIII, por lo que se puede suponer la existencia de una tradición musical previa.¹⁶

13. Romà Escalas leyó la última palabra de la inscripción como «muntana». Sin embargo, este topónimo no se corresponde con ninguna localidad de Cataluña. Véase Romà ESCALAS, «III. El Renaixement», p. 242. Sobre los Portell de Mataró —familia procedente de Valldeix (Mataró), que pasó a formar parte de la oligarquía de gobierno de la localidad en 1616 cuando se concedió a Gaspar Portell el título de «Burgès Honrat»—, véase Ramon REIXACH I PUIG, *Els pares de la república: El patriciat a la Catalunya urbana moderna: Mataró, s. XV-XVIII*, Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, 2006, p. 132-134, 175-181, y Pere MOLAS RIBALTA, «La família Portell, del Consell Reial a la Reial Acadèmia», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. LI (2007-2008), p. 265-267.

14. He consultado los ocho primeros *Libro de bautismos* del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró que registran los bautismos realizados en la parroquia entre 1508 y 1694. Agradezco a Nicolau Guanyabens i Calvet, archivero de Santa María, su total disponibilidad en la consulta de los fondos.

Sobre los maestros de capilla y organistas de Santa María de Mataró, véase Josep Maria GREGORI I CIFRÉ y Neus CABOT I SAGRERA, *Inventari dels fons musicals de Catalunya*, vol. 4, *Fons del Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2010, p. 21-39.

15. Véase el árbol genealógico de la familia Portell entre finales del siglo XVI y finales del siglo XVIII incluido como apéndice en Ramon REIXACH I PUIG, *Els pares de la república*, p. 389.

16. Sobre estas dos iglesias, véase, respectivamente, Manuel SALICRÚ I PUIG, «Recopilació de dades de les dues parròquies antigues de Mataró, Santa Maria i Sant Martí de Mata. (Del seu origen fins el segle XVI)», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, n.º VII (1980), p. 5-7, y Marià RIBAS I BERTRAN, «L'església de Sant Josep», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, n.º XIV (1982), p. 21-30. En los últimos años se han publicado más estudios sobre la actividad musical de las parroquias en España. Una completa bibliografía comentada sobre este tema puede consultarse en Victoriano José PÉREZ MANCILLA, «Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión», *Anuario Musical*, n.º 68 (2013), p. 47-80. La organización musical de una parroquia de Barcelona, Sant Just i Sant Pastor, fue estudiada por Josep Pavia; véase Josep PAVIA I SIMÓ, «La música a la parroquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII», *Anuario Musical*, n.º 48 (1993), p. 103-142. Estos trabajos han revelado en ocasiones modos de organización musical diferentes a los de las grandes catedrales. Véase, por ejemplo, María GEMBERO-USTÁRROZ, «El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica: la Parro-

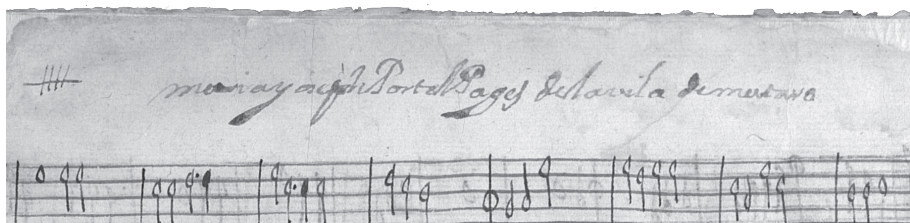


FIGURA 7. Inscripción en el folio 3r de E-Bbc 782/10.

La ausencia de datos certeros que identifiquen a este compositor me ha llevado a recurrir a estudios antroponímicos sobre la Edad Moderna para intentar establecer unos límites cronológicos en los que ubicar a este autor. Estos estudios coinciden en señalar el nombre de «José» [Joseph/Yoseph] como un nombre de instauración reciente a partir de 1600 y que fue creciendo en popularidad a lo largo del siglo XVII. Por ejemplo, en su estudio sobre la onomástica del reino de Navarra entre 1530 y 1740, Ana Zabalza Seguí afirma:

En este corpus, del que señalaremos ahora las principales características, la única novedad digna de reseñarse será, a partir de 1600, la fulgurante aparición de José, el único nombre de instauración reciente que llegará a arraigar popularmente en proporción estimable.¹⁷

La autora añade que la progresiva aparición del nombre «José» durante el siglo XVII es «general» y comenta la misma tendencia en Inglaterra a partir de 1620, citando un estudio sobre onomástica inglesa entre los siglos XVI y XVIII.¹⁸ Mi propia experiencia consultando los *Libro de bautismos* de Santa María de Mataró confirma también la misma tendencia en esta ciudad.

La originalidad de E-Bbc 782/10 radica en la presencia de correcciones y/o tachaduras en todas las obras, lo que indica que fue un manuscrito utilizado para la composición y una de las pocas fuentes conocidas en la Península Ibérica para el estudio del proceso compositivo de un autor. Los estudios sobre procesos de

quia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800)», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. XIV (1) (1998), p. 269-362. En el caso de Mataró, el Consejo de la Universidad era el que regía todos los aspectos de la vida de la ciudad, incluido el funcionamiento de la capilla de música de la parroquia de Santa María. Véase F. CORTÉS I MIR, «La música a Mataró en l'època de Joan Pau Pujol», en *Joan Pau Pujol: la música d'una època*, Mataró y Barcelona, Patronat Municipal de Cultura de Mataró y Alta Fulla, 1994, p. 58. Sobre la estructura y las funciones del Consejo de la Universidad, véase Josep M. COLOMER, *Mataró al mil cinc-cents*, Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, 1969, p. 69-91.

17. Ana ZABALZA SEGUÍ, «Nombres viejos y nombres nuevos. Sobre la onomástica moderna», *Memoria y Civilización: Anuario de Historia*, n.º 11 (2008), p. 113.

18. Ana ZABALZA SEGUÍ, «Nombres viejos y nombres nuevos», p. 113, nota 245. Esta investigadora cita el estudio de Scott SMITH-BANNISTER, *Names and naming patterns in England 1538-1700*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 137.

composición musical se desarrollaron especialmente a partir de la década de 1970 con la publicación de trabajos sobre los borradores de Johann Sebastian Bach y Ludwig van Beethoven. Unos años después, Joseph Kerman analizó el desarrollo y las perspectivas de futuro de esta subdisciplina de la musicología en su artículo «Sketch Studies».¹⁹ Jessie Ann Owens amplió este campo de estudio con su trabajo ya clásico sobre los borradores de composición musical entre 1450 y 1600.²⁰ Una de las principales conclusiones del trabajo de Owens es que los compositores de polifonía vocal entre 1450 y 1600 no utilizaban partituras para componer, sino que trabajaban cada voz por separado o en el formato denominado *quasi-score* o *pseudo-score*. Sólo los compositores de música para órgano, acostumbrados a interpretar la música en partitura, componían también en este formato.²¹ El uso del formato de partitura durante la mayor parte del siglo XVI tuvo una función pedagógica, como medio para ilustrar tablaturas instrumentales o determinados aspectos de teoría musical.²² E-Bbc 782/10 está escrito en su totalidad en formato de partitura y, ya que la mayoría de las obras incluyen el texto debajo de cada voz, la colección no parece que se haya concebido para ser utilizada en la interpretación al órgano. Tampoco es lógico pensar en una antología dedicada al estudio, debido a que todas las obras presentan evidencias del proceso compositivo y no tienen concordancias con otras fuentes.²³ La utilización del formato de partitura es otra de las evidencias que sugieren retrasar la cronología de E-Bbc 782/10 al siglo XVII.

19. Joseph KERMAN, «Sketch Studies», en Kern HOLOMAN y Claude V. PALISCA (ed.), *Musicology in the 1980s: Methods, goals, opportunities*, Nueva York, Da Capo Press, 1982, p. 53-65.

20. Jessie Ann OWENS, *Composers at work: The craft of musical composition, 1450-1600*, Nueva York, Oxford University Press, 1997.

21. Jessie Ann OWENS, *Composers at work*, p. 7: «The most fundamental is the fact that composers of vocal music did not use scores for composing, but instead worked in separate parts or quasi-score. Only keyboard composers, who were accustomed to performing from score, composed in score». OWENS, en *Composers at work*, p. 35, define así el formato *quasi-score* o *pseudo-score*: «A second method is the format that might be referred to as quasi-score or pseudo-score, in which the individual voices each occupy a single staff and are superimposed one above the other, not necessarily in the order high to low, and without barlines or vertical alignment.» [Un segundo método que podríamos denominar *casi-partitura* o *pseudo-partitura* en el que cada voz ocupa un único pentagrama y las voces están superpuestas unas a otras, no necesariamente ordenadas de aguda a grave y sin líneas divisorias de compás o alineación vertical.]

22. Jessie Ann OWENS, *Composers at work*, p. 42-45.

23. Los manuscritos MM 48 y MM 242 de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, con repertorio franco-flamenco e ibérico y mayoritariamente vocal, copiados en el tercer cuarto del siglo XVI y en formato de partitura, fueron recopilados, según Owen Rees, como antologías de estudio. Véase Owen REES, *Polyphony in Portugal, c. 1530-1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Nueva York y Londres, Garland Publishing, 1995, p. 342-360. Sobre el uso de la partitura en el ámbito hispánico durante el siglo XVII, véase Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco», *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkmamp zum 65. Geburtstag*, publicado por la Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg a través de Paul Mai, Tutzing, Hans Schneider, 2002, p. 259-274.

Para mostrar el trabajo de «recomposición» del autor, presento a continuación una lista con las once obras de E-Bbc 782/10 elaboradas dos o más veces y las razones por las que considero una versión anterior o posterior a otra, y selecciono cuatro ejemplos musicales que ilustran cómo el compositor soluciona diferentes problemas en la composición.

Tabla 2
Lista de once obras de E-Bbc 782/10 elaboradas dos o más veces

Título	Foliación	Fase de composición	Comentario
<i>Hodie nata est beata virgo Maria</i> N.º de elaboraciones: 2 ²⁴	1v-2r	a	Contiene elementos que aparecen corregidos en «b».
	4v-5r	b	Contiene elementos de «a» tachados y corregidos.
<i>Istorum est enim regnum</i> N.º de elaboraciones: 2	3v-4r	a	Pieza incompleta; contiene elementos que aparecen corregidos en «b».
	5v-6r	b	Pieza completa; contiene elementos de «a» tachados y corregidos.
[Sin texto] N.º de elaboraciones: 2	8v-9r	a	Fragmento a 2 voces.
	9v-10r	b	Pieza completa a 4 voces.
<i>Surrexit Pastor bonus</i> N.º de elaboraciones: 3	8v-9r [sin texto]	a	Fragmento sin texto.
	12v-13r	b	Fragmento con indicación parcial de texto.
	19v-20r	c	Pieza completa.
[Sin texto] N.º de elaboraciones: 2	9v-10r	a	Fragmento parcialmente tachado.
	10v-11r	b	Pieza completa.
<i>Elegit eam Deus</i> N.º de elaboraciones: 5	11v-12r	a	Fragmento completamente tachado.
	12v-13r	b	Reelaboración parcial del fragmento anterior.
	13v-14r	c	Pieza completa totalmente tachada.
	14v-15r	d	Penúltima versión.
	15v-16r	e	Última versión: contiene elementos de «d» tachados y corregidos.

24. La obra *Hodie nata est beata virgo Maria* que ocupa los folios 31v-32r es una versión completamente diferente a la de los folios 1v-2r y 4v-5r. Por esta razón se le otorga un número de obra diferente en el inventario de la tabla 1 y no se trata aquí como una tercera elaboración.

TABLA 2 (Continuación)
 Lista de once obras de E-Bbc 782/10 elaboradas dos o más veces

Título	Foliación	Fase de composición	Comentario
O vos omnes N.º de elaboraciones: 2 ²⁵	16v-17r	<i>a</i>	Contiene correcciones que aparecen en limpio en «b».
	17v-18r	<i>b</i>	Incluye las correcciones realizadas en «a».
Cogitavit Dominus N.º de elaboraciones: 2	18v-19r	<i>a</i>	Pieza completa.
	18v-19r	<i>b' b''</i>	Dos borradores de los compases iniciales modificados. Aparecen inmediatamente después del final de la pieza completa, por lo que se puede suponer que son posteriores.
Ascendens Christus in altum N.º de elaboraciones: 2	20v-21r	<i>a</i>	Contiene correcciones que aparecen en limpio en «b».
	25v-26r	<i>b</i>	Incluye las correcciones realizadas en «a».
Ego sum panis vivus N.º de elaboraciones: 2	21v-22r	<i>a</i>	Contiene correcciones que aparecen en limpio en «b».
	23v-24r	<i>b</i>	Incluye las correcciones que aparecen en «a».
Ascendo ad Patrem meum N.º de elaboraciones: 2	27v-28r	<i>a</i>	Pieza incompleta.
	28v-29r	<i>b</i>	Pieza completa. Contiene elementos de «a» tachados y corregidos.

Indico el título de la obra, el número de veces que ha sido elaborada, los folios que ocupa cada elaboración, la fase del proceso compositivo indicada mediante letras sucesivas (siendo «a» el primer estadio de composición) y un comentario abreviado en donde explico la razón por la que he considerado una elaboración anterior o posterior a otra.

Los siguientes cuatro ejemplos musicales (en facsímil) muestran cómo el compositor soluciona diferentes problemas en la composición de estos motetes para: readaptar el texto a la música (figuras 8a y 8b), establecer mayor coherencia melódica y rítmica entre las cuatro voces (figuras 9a y 9b), otorgar más variedad a la línea melódica (figuras 10a y 10b) y mejorar el contrapunto de la cadencia final (figura 11).

En la primera versión del inicio del motete *O vos omnes* (f. 16v-17r), el autor corrige la melodía del alto y el soprano; en la segunda versión (f. 17v-18r) pone en

25. La obra *O vos omnes* (folio 34v) es también una versión completamente diferente a la de los folios 16v-17r y 17v-18r, por lo que se le otorga un número de obra diferente en el inventario de la tabla 1 y no se trata aquí como una tercera elaboración.

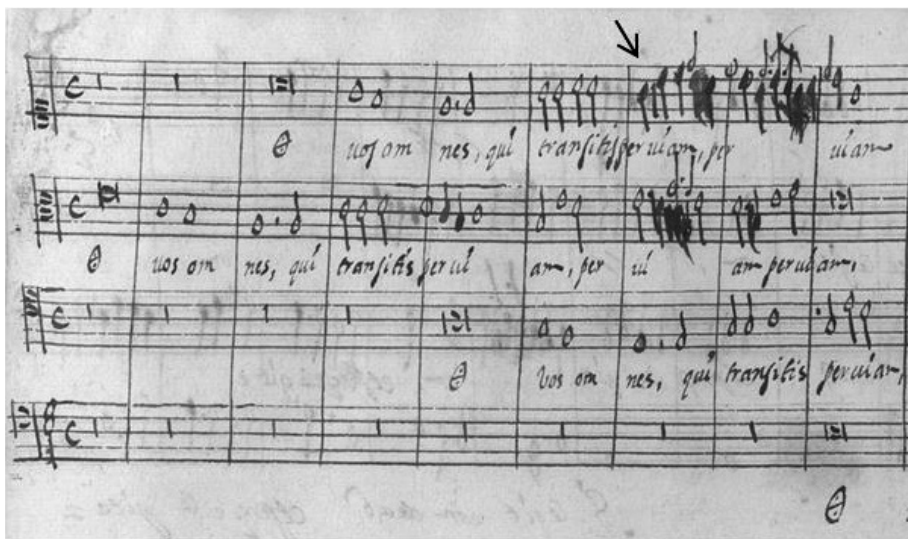


FIGURA 8a. *O vos omnes*, c. 1-9 (E-Bbc 782/10, f. 16v-17r). Cambios melódicos en el alto y el soprano al inicio del motete (c. 7-8), indicados con una flecha.

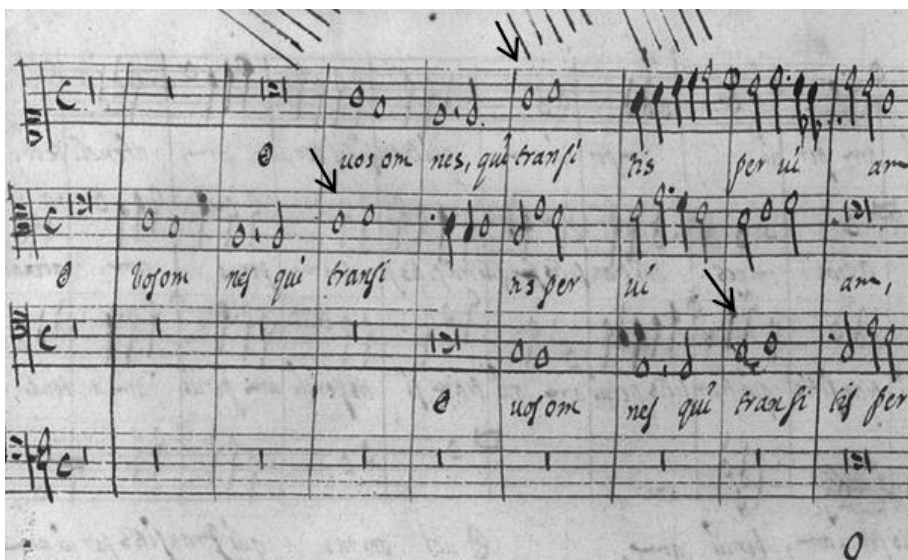


FIGURA 8b. *O vos omnes*, c. 1-9 (E-Bbc 782/10, f. 17v-18r). Puesta en limpio de los cambios introducidos en la primera versión e introducción de nuevos cambios rítmicos (indicados con una flecha) para adaptar el texto «qui transitis per viam» a la música.

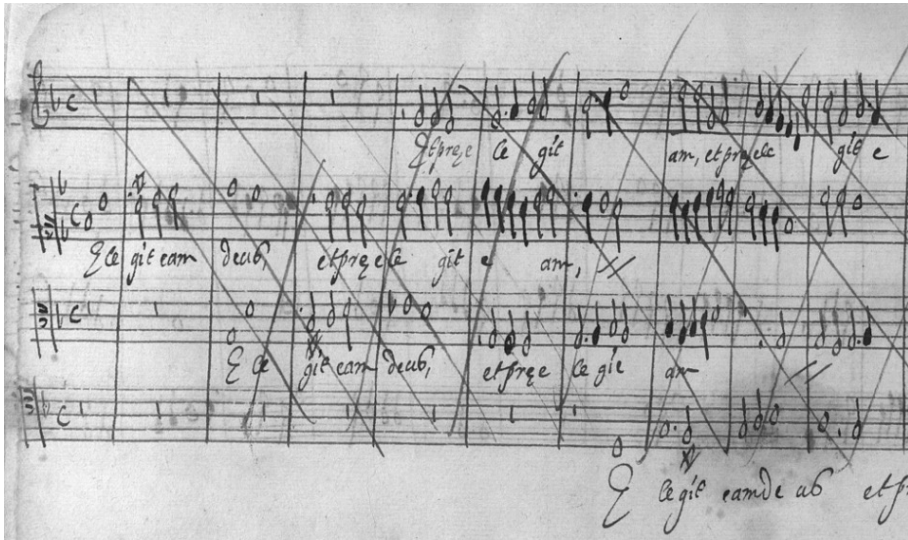


FIGURA 9a. *Elegit eam Deus*, c. 1-10 (E-Bbc 782/10, f. 11v-12r). El motivo inicial del soprano es diferente al de las otras tres voces y el compositor descarta esta versión.

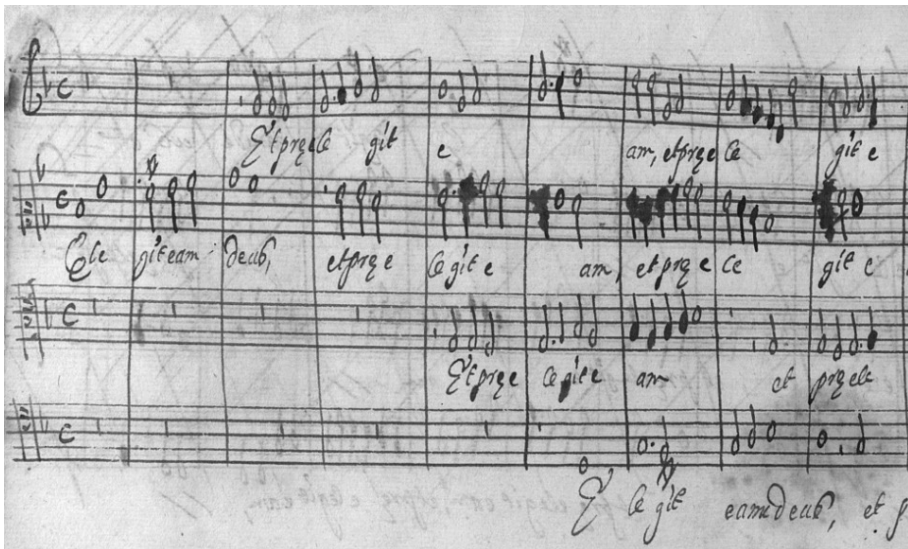


FIGURA 9b. *Elegit eam Deus*, c. 1-9 (E-Bbc 782/10, f. 12v-13r). Modificación del motivo inicial del tenor para imitar al soprano, alteración del orden de entrada del soprano y el tenor y adelanto de la entrada del bajo.

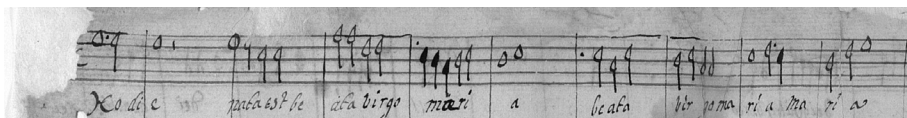


FIGURA 10a. *Hodie nata est beata virgo Maria*, c. 1-10 (E-Bbc 782/10, f. 1v-2r), detalle del soprano.

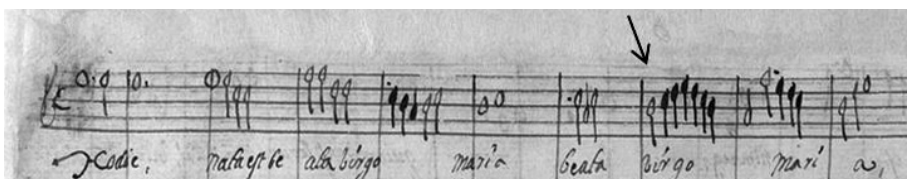


FIGURA 10b. *Hodie nata est beata virgo Maria*, c. 1-10 (E-Bbc 782/10, f. 4v-5r), detalle del soprano. Se indican con una flecha los cambios melódicos introducidos en los c. 8-9.



FIGURA 11. *Fuit homo missus a deo*; detalle del folio 27r (E-Bbc 782/10). Reelaboración de la cadencia final.

limpio esos cambios e introduce directamente nuevos cambios rítmicos para adaptar mejor el texto «qui transitis per viam» a la música. (Véanse las figuras 8a y 8b con las flechas indicando dichos cambios.)

En la primera versión de *Elegit eam Deus* (f. 11v-12r), el motivo inicial en la voz de soprano es diferente al de las otras tres voces, que entran sucesivamente en imitación. El compositor tacha esta primera versión y en la segunda versión (f. 12v-13r) vuelve a elaborar el inicio de este motete modificando el motivo inicial del tenor para que imite el motivo del soprano, mientras que el bajo imita el motivo inicial del alto; además, el autor altera el orden de entrada del soprano y el tenor y adelanta un compás la entrada del bajo. Estos cambios proporcionan mayor coherencia y equilibrio contrapuntístico entre las voces (figuras 9a y 9b).

En el siguiente ejemplo, los compases 7-9 de la primera versión de *Hodie nata est beata virgo Maria* (f. 1v-2r) muestran una línea melódica del soprano demasiado estática y con excesivas repeticiones de las notas do y la. En la segunda versión de la pieza (f. 4v-5r) se introducen cambios melódicos en el soprano para otorgar mayor variedad a la melodía (figuras 10a y 10b).

El cuarto y último ejemplo muestra cómo el compositor reelabora los tres últimos compases de la cadencia final de *Fuit homo missus a deo* (f. 26-27r) con el objetivo de simplificar el bajo y solucionar problemas en el contrapunto (figura 11).

Los cuatro ejemplos anteriores son representativos del conjunto de cambios y correcciones realizados por el compositor en las diferentes fases de elaboración de esta colección de motetes.

Este trabajo ha aportado nueva información sobre E-Bbc 782/10, un manuscrito de polifonía que había recibido escasa atención hasta el presente. Aunque los datos biográficos del compositor y el contexto concreto en el que estaba trabajando o formándose sean todavía desconocidos, el análisis de la marca de agua doble, la adscripción a «Maria Joseph Portell» y la utilización del formato de partitura sugieren retrasar la datación del manuscrito del siglo XVI al XVII. Mi tesis doctoral en curso de realización sobre los libros de polifonía de la Biblioteca de Catalunya entre ca. 1575 y 1630 tratará de situar este singular manuscrito en el contexto más amplio de los manuscritos de polifonía conservados en esta Biblioteca y ofrecer un estudio más detallado sobre el proceso compositivo de este autor.

BIBLIOGRAFÍA

- BONASTRE, Francesc. «Les primeres colleccions de música de la Biblioteca de Catalunya: el fons Carreras Dagas i el fons Felip Pedrell». En: *Conferències en el centenari de la Biblioteca de Catalunya (1907-2007)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008, p. 25-47.
- «Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya». *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. x, 1982-1984 (1986), p. 7-26.
- BRIQUET, Charles M. *Les filigranes: Dictionnaire historique des marques du papier: Dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*. 2.^a ed. Leipzig: Karl W. Hiersemann, 1923. 4 v.

- Catálogo de la biblioteca musical y museo instrumental, propiedad de D. Juan Carreras y Dágas, Director de orquesta y profesor de música de la escuela de Ciegos y Sordo-mudos de Barcelona.* Barcelona: Imprenta de Manuel Miró y D. Marsá, 1870.
- COLOMER, Josep M. *Mataró al mil cinc-cents*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 1969.
- CORTÈS I MIR, Francesc. «Portell Pagès, Josep Maria». En: CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. VIII. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002. 10 v., p. 907.
- «La música a Mataró en l'època de Joan Pau Pujol». En: *Joan Pau Pujol: la música d'una època*. Mataró: Patronat Municipal de Cultura de Mataró; Barcelona: Alta Fulla, 1994, p. 35-76.
- ESCALAS, Romà. «III. El Renaixement». En: AVIÑOÀ, Xosé (dir.). *Història de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. I: *Dels inicis al Renaixement*. Barcelona: Edicions 62, 2000, 12 v., p. 152-254.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio. «Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco». En: *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraut Haberkamp zum 65. Geburtstag*. Publicado por la Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg a través de Paul Mai. Tutzing: Hans Schneider, 2002, p. 259-274.
- FISCHER, Kurt von; LÜTOLF, Max. *RISM: Répertoire Internationale des Sources Musicales. Handschriften mit Mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*. Serie B/IV, 3. Múnich: Henle, 1972.
- GEMBERO-USTÁRROZ, María. «El patronazgo ciudadano en la gestión de la música eclesiástica: la Parroquia de San Nicolás de Pamplona (1700-1800)». *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. XIV (1) (1998), p. 269-362.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria; CABOT I SAGRERA, Neus. *Inventari dels fons musicals de Catalunya*. Vol. 4: *Fons del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2010.
- HAMM, Charles; KELLMAN, Herbert. *Census-catalogue of manuscript sources of polyphonic music, 1400-1550. Compiled by the University of Illinois Musicological Archives for Renaissance Manuscript Studies*. Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology: Hänssler, 1979. 5 v.
- KERMAN, Joseph. «Sketch Studies». En: HOLOMAN, Kern; PALISCA, Claude V. (ed.). *Musicology in the 1980s: Methods, goals, opportunities*. Nueva York: Da Capo Press, 1982, p. 53-65.
- MOLAS RIBALTA, Pere. «La família Portell, del Consell Reial a la Reial Acadèmia». *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, vol. LI (2007-2008), p. 264-281.
- OWENS, Jessie Ann. *Composers at work: The craft of musical composition 1450-1600*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. «La música a la parroquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona durant el segle XVII». *Anuario Musical*, n.º 48 (1993), p. 103-142.
- PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona: Ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsímils dels documents més importants per a la bibliografia espanyola*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1909. 2 v.

- PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio. «Portell, José María». En: *Diccionario de la música Labor*. Vol. II. Barcelona: Labor, 1954, 2 v., p. 1791.
- PÉREZ MANCILLA, Victoriano José. «Historiografía musical de las parroquias en España: estado de la cuestión». *Anuario Musical*, n.º 68 (2013), p. 47-80.
- PICCARD, Gerhard. *Wasserzeichen Frucht*. Vol. XIV: *Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg: Sonderreihe die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1983. 17 v.
- REIXACH I PUIG, Ramon. *Els pares de la república: El patriciat a la Catalunya urbana moderna: Mataró, s. XV-XVIII*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 2006.
- REES, Owen. *Polyphony in Portugal, c. 1530-1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Nueva York; Londres: Garland Publishing, 1995.
- RIBAS I BERTRAN, Marià. «L'església de Sant Josep». *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, n.º XIV (1982), p. 21-30.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio. *The Manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M.454: Study and Edition in the Context of the Iberian and Continental Manuscript Traditions*. Tesis doctoral (Ph. D.). The City University of New York, 1992. 2 v.
- SALICRÚ I PUIG, Manuel. «Recopilació de dades de les dues parròquies antigues de Mataró, Santa Maria i Sant Martí de Mata. (Del seu origen fins el segle XVI)». *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, n.º VII (1980), p. 3-13.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol. *La historia del papel en España*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1978-1982. 3 v.
- *Paper and watermarks in Catalonia*. Amsterdam: The Paper Publications Society, 1970. 2 v. (Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia)
- ZABALZA SEGUÍN, Ana. «Nombres viejos y nombres nuevos. Sobre la onomástica moderna». *Memoria y Civilización: Anuario de Historia*, n.º 11 (2008), p. 105-134.

APÉNDICE 1. TRANSCRIPCIÓN DIPLOMÁTICA
DE LA DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO 395 [782/10]
EN EL CATÀLECH DE PEDRELL

PORTELL PAGÉS (María Joseph).

[395

Colecció de composicions polifòniques litúrgiques a 4 veus. (Títol factici.)

Un quadern de 345 × 235 ^m/_m; manuscrit del segle XVI.

Conté: *Concepcio tua Dei genitrix Virgo, gaudium annunciavit universo mundo; lo final.* — *Hodie est nata Beata Virgo Maria.....* — *Reges Tharsis, et insulae munera offerent.....*

Escrit de mà ajena, consta, al començament d'aquesta fulla, lo nom del autor, fins are des-conegut: «maria yoseph Portell Pages de la vila de» — *Istorum est regnum coelo*

incompleta. — *Hodie est nata Beata Virgo Maria.....*; esmenada. — *Istorum est regnum coelorum.....*, esmenada. — *Vidi civitatem sanctam.....*; *Ave Maria gratia plena*, text: *Beatissime Virginis Maria festivitate devotissime celebremus*, text. — *Elegit eam Deus.....*, esmenada varies vegades; la lliçó definitiva es *Aue Regina coelorum.* — *O vos omnes qui transitis per viam*, esmenada. — *Cogitavit Dominus.....* — *Surrexist Pastor bonus.....* — *Ascendens Christus in altum.....* — *Ego sum panis vivus.....*; borra l'Alleluia final. — *Caro mea, vere est cibus.....* — *Ego sum panis vivus.....*; lliçó definitiva del text anterior. — *Corde et animo.....* — *Ascendens Christus in altum.* — *Fuit homo missus a Deo.....* — *Ascendo ad Patrem meum.....*; *incompleta.* — *Ascendo ad Patrem meum.....* — De Sancto Paulo, *Sancte Paule apostole.....* — In Festo Sancti Pauli Apostoli, *Tu es vas electionis.....* — *Hodie nata est Beata Virgo Maria.....*; distinta de l'anterior. — In Assencione Domini, *Viri Galilaei.....* — In Festo Sancti Petro Apostoli, *Tu es Petrus.....* — *O vos omnes qui transitis per viam.....*; distinta de l'anterior; *incompleta.*

Si aquesta importantíssima colecció fos, com sembla, lo borrador original, tindriem un document per a sapiguer, per primera vegada, com escrivien la partitura 'ls músichs del segle XVI.

En Portell Pagés dona en aquest quadern moltes proves de ser un compositor ben dextre.

LA TONADILLA A BARCELONA AL VOLTANT DELS ANYS 1780: EL SEGON PERÍODE DE JACINTO VALLEDOR¹

AURÈLIA PESSARRODONA

Università di Bologna
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Al llarg del segle XVIII es va anar consolidant, entre el públic de la Casa de Comèdies de Barcelona, el gust pels espectacles liricoescènics. Tot i que coneixem bé el cas de l'òpera, falten estudis sobre altres gèneres. En aquest sentit, és especialment rellevant el cas de la *tonadilla*, sobretot al voltant del compositor madrileny Jacinto Valledor, primer músic de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona en un període irregular entre 1773 o 1774 i 1785. Valledor va protagonitzar un estrany període d'auge del gènere a la Ciutat Comtal als anys 1773-1775, però els testimonis posteriors demostren que el gènere continuà vigent i amb forta empenta. L'objectiu del present article és, doncs, intentar conèixer com fou el conreu de la *tonadilla* a la Casa de Comèdies de Barcelona durant aquest període a partir de les dades de què disposem, al voltant, directament o indirecta, del compositor Jacinto Valledor.

PARAULES CLAU: *tonadilla*, Valledor, Barcelona, teatre, Casa de Comèdies, segle XVIII.

1. Aquest article és una petita part de la meua tesi doctoral, inèdita (Aurèlia PESSARRODONA, *La tonadilla escènica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art i Musicologia, 2010, 3 v.), realitzada amb el suport del Comissionat per a Universitats i Recerca del Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu mitjançant una beca FI per a la formació de personal investigador de la Generalitat de Catalunya. Posteriorment, s'ha revisat i ampliat dins d'un ajut de mobilitat postdoctoral del Ministeri d'Educació d'Espanya, finançat mitjançant el Programa Nacional de Mobilitat de Recursos Humans del Pla Nacional de R+D+I 2008-2011, per investigar en el Dipartimento delle Arti (Settore Musica e Spettacolo) de la Universitat de Bolonya (Itàlia) (2011-2013); i també amb un ajut —*assegno di ricerca*— per investigar en el Centro di Studi sul Settecento Spagnolo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne de la Universitat de Bolonya (2013-2014). Aprofito per agrair especialment l'ajuda rebuda per part de la professora Anna Maria Villalonga.

THE *TONADILLA* IN BARCELONA AROUND 1780: JACINTO VALLEDOR'S SECOND PERIOD

ABSTRACT

The taste for lyric drama among audiences at the Casa de Comèdies (Comedy Play House) in Barcelona gradually became established during the 18th century. While much is known about opera, very few studies have been conducted on other genres. In this respect, the *tonadilla* is especially significant. This genre is a kind of satirical musical comedy, for which the Madrid-born composer Jacinto Valledor was particularly renowned. He was the first musician of the Teatre de Barcelona's company of Spanish actors at an irregular time between 1773 or 1774 and 1785. Valledor was the star of an odd period when the genre peaked in Barcelona (1773-1775), though subsequent evidence shows that the genre continued to remain current and strong. The aim of this article is, therefore, to try and establish what the *tonadilla* culture at Barcelona's Casa de Comèdies was like in that period based on the data we have available, whether directly or indirectly related to Jacinto Valledor.

KEYWORDS: *tonadilla*, Valledor, Barcelona, theatre, Casa de Comèdies, 18th century.

INTRODUCCIÓ

Al llarg del segle XVIII es va anar consolidant, entre el públic de la Casa de Comèdies de Barcelona, el gust pels espectacles liricoescènics. Aquest fenomen ha estat estudiat profusament en el cas de l'òpera, interpretada sobretot per companyies italianes,² però encara manca conèixer quin fou el conreu i l'acceptació entre el públic dels espectacles realitzats per les anomenades *companyies espanyoles*. En aquest sentit, és especialment rellevant el cas de la *tonadilla*, gènere liricoescènic breu de no més de vint minuts construït per una successió de números cantats i eventuais diàlegs parlats que desenvolupen un argument normalment de caire humorístic. Aquestes obretes amenitzaven els entreactes de les comèdies dins del bigarrat espectacle setcentista, i, tot i tractar-se d'un gènere normalment associat a Madrid, les meves investigacions sobre el conreu del gènere a Barcelona, sobretot de la mà del compositor madrileny Jacinto Valledor (1744-1809), mostren aspectes sorprenents, com ara l'ús del català.³

2. Com demostra sobradament Roger Alier en el seu treball sobre l'òpera a Barcelona al segle XVIII: Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, tesi doctoral, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990.

3. Si hom vol aprofundir sobre el tema, pot consultar els meus treballs següents: sobre els llibrets impresos, Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», *Recerca Musicològica*, núm. 16 (2006), p. 17-63; «Impressió de llibrets de tonadillas a les terres de parla catalana: d'El sacristán y la viuda (1773) a Cheroni i Barcelona o La

El moment de major auge de la *tonadilla* a Barcelona segurament va correspondre al període entre 1773 i 1778, com ho mostra la sorprenent i anòmala impressió de llibrets de *tonadillas* durant aquests anys. Com he mostrat en altres llocs, aquestes obres funcionaren com a *alternativa modesta i autòctona* de l'òpera italiana en uns anys en què l'empresari del Teatre de Barcelona, Carlos Vallés, va optar per prescindir de les companyies italianes d'òpera i de ball al·legant raons econòmiques.⁴

Moltes d'aquestes obres foren compostes *ex professo* pel madrileny Jacinto Valledor, un dels compositors principals del gènere en el període que Subirà anomenà «de maduresa».⁵ Valledor consta com a *maestro* del Teatre de Barcelona en molts d'aquests llibrets i, tret d'alguns parèntesis, va estar treballant al coliseu barceloní fins a 1785. No obstant això, la documentació posterior als llibrets impresos és molt irregular, ja que està molt lligada a la convulsa gestió del Teatre. Per això es torna especialment reveladora entre 1783 i 1785, anys en què les regnes del Teatre passaren a l'Administració del mateix Hospital de la Santa Creu. Això ha permès que s'hagi conservat força informació d'aquests anys a l'Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Després d'aquest fet, que coincideix amb el retorn de Valledor a Madrid, no tornem a trobar informació regular sobre el conreu de la *tonadilla* al Teatre de Barcelona fins a la publicació de la cartellera del *Diario de Barcelona*, l'any 1792.

L'objectiu del present article és, doncs, intentar conèixer com fou el conreu de la *tonadilla* a la Casa de Comèdies de Barcelona durant aquest període a partir de les dades de què disposem, al voltant, directament o indirecta, del compositor Jacinto Valledor.

viuda i l'escolà (1860) de Josep Bernat i Baldoví», a Isabel MARCILLAS i Núria SANTAMARIA (ed.), *Teatre breu: Procediments, formes i contextos*, València, Universitat de València, 2013, p. 51-72; per a la *tonadilla* fora de l'àmbit de la Casa Teatre, vegeu «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies», *Scripta*, núm. 3 (juny 2014), p. 122-142; sobre l'ús del català en aquests llibrets, vegeu «Aportaciones al uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica», a Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS i Begoña LOLO (ed.), *Teatro y música en España: Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 117-131; Manuel PLA *et al.*, *La «tonadilla» del segle XVIII i Catalunya*, introducció, edició i notes d'Aurèlia Pessarrodona, Barcelona, Tritó, 2008, i, per descomptat, la meua tesi doctoral.

4. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 17-63; *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. I, apartat 3.2; «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies», p. 124-129.

5. Vegeu José SUBIRÀ, *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, p. 157-204.

JACINTO VALLEDOR A BARCELONA

En efecte, Valledor, junt amb la seva esposa, l'actriu i cantant Gabriela Santos, havia estat el gran protagonista del període d'esplendor corresponent al major auge de l'activitat impressora de llibrets de *tonadillas*. Ell consta com a «maestro del Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona» en molts dels llibrets impresos aquells anys i ella apareix com a protagonista de bon nombre d'aquestes obres. No seria estrany que Carlos Vallés optés per ells per tal de donar una empena a la part lírica de l'única companyia del Teatre, després d'haver reeixit en teatres de províncies com Múrcia i Cadis. Entre 1775 i 1776, els trobem ambdós a València,⁶ però consta que Gabriela Santos morí a Barcelona el 5 d'octubre de 1776, i deu dies després el recent vidu es casà amb la barcelonina Maria Saüquer a la basílica de Santa Maria del Mar d'aquesta mateixa ciutat.⁷

Valledor tornà a ser el primer músic de la companyia espanyola l'any còmic 1778-1779,⁸ després d'haver-ho estat Tomàs Presas, almenys, l'any anterior.⁹ El retorn de Valledor a Barcelona es reflectí en la impressió de dos llibrets més, *La italiana y español* i *El eclipse*, ambdues obres amb música seva, desapareguda. Però aquests textos van aparèixer en un context notablement diferent. Si bé l'any còmic 1777-1778, amb l'empresari Josep Ràfols, encara es mantenia l'estat de crisi econòmica i el monopoli del teatre en castellà —tot i que amb incursions del català en el teatre breu, com s'observa en l'interessant llibret *Las vivanderas celosas* de Presas—¹⁰ i sense companyies italianes d'òpera i de ball, l'any còmic 1778-1779, l'empresari Domenico Botti, exmembre d'alguna companyia italiana, va agafar les regnes del teatre amb la intenció de donar-li un nou impuls. Sembla que va aconseguir el seu propòsit, ja que la programació d'òperes es va anar restablint poc a poc durant aquest any còmic.¹¹

No obstant això, la *tonadilla* encara devia mantenir una forta embranzida, com ho mostraria una lloa feta pel mateix Botti en la qual es dóna a conèixer al

6. Vegeu Andrea BOMBI, «Martín y Soler, Valencia, Europa», a Dorothea LINK i Leonardo WAISMAN (ed.), *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: Actas del Congreso Internacional*, València, Institut Valencià de la Música, 2010, p. 69-90, especialment p. 82.

7. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. I, p. 129-130.

8. Apareix com a primer en els «musicos y compositores» de la companyia espanyola per a aquell any còmic. Vegeu Domenico Botti, *Introducción para presentarse al público de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona: En el día 19 de Abril de 1778, la Compañía de Cómicos Españoles de la misma, cuyo Impresario es Domingo Botti*, Barcelona, Generas, 1778, f. 3r.

9. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 33; *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. I, p. 64-65.

10. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Aportaciones al uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica», p. 128-129.

11. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 301-307.

públic del Teatre com el seu nou empresari i comenta que les *tonadillas* són l'especialitat d'alguns membres de la companyia.¹² També en són testimonis els dos llibrets impresos mencionats.¹³

Valledor va estar a Barcelona fins a 1785, encara que és difícil saber amb exactitud si va ser-hi d'una manera regular. Almenys comptem amb tres contractes de Valledor amb l'Administració del Teatre de Barcelona que no només donen fe de la presència del compositor a la Ciutat Comtal durant aquells anys còmics, sinó que, a més, informen sobre les seves tasques al Teatre. El primer d'aquests contractes, del 5 de març de 1779, és el següent:

Con la pres^e aunq^e privada escrita q^e pr consentim^o de las partes tendrá el mismo Valor de un pcco y juizial Ystrumento se obliga

El Sr Jazinto Valledor a ejercer el empleo de Maestro de Musica en el teatro de Barcelona, asistir a los ensayos pasar las musicas todas q^e se necesita, y componerlas tamvien con la expresa condicion de qe habrá de componer doze Tonadillas nuevas dandole las letras, y el tiempo correspondiente; por lo qe se va de cargo de la Empresa pagar a el mismo la cantidad de diez y seis rr^s v^{on} por cada representación, qe seran docientas, y sesenta dandole por prestamo quatro mil rr^s p^r cuyo pago dexará dos pesetas diarias obligandose por lo qe quedara descubierta la Empresa de suplir con sus bienes, persona y herederos &^a Las quales condiciones todas reciprocam^e promiten mantenerse a menos de los acasos fortuitos de Muerte de P^a R^l, yncendio de Theatro, Rogatibas o suspensión Gub^l y en fee,

Jazinto Valledor¹⁴

I, a continuació, transcriu el de 1783, extensible a 1784:

Digo Yo Jazinto Valledor que por esta privada escr^a que tendrá el mismo valor que un Público y Juicial instrumento me obligo a la M. Ilte Adm^{on} del Santo Hosp^l de

12. Domenico BOTTI, *Introducción para presentarse al público de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona: En el día 19 de Abril de 1778, la Compañía de Cómicos Españoles de la misma, cuyo Impresario es Domingo Botti*, Barcelona, Generas, 1778. Concretament, es diu que «el quarto Galan que pisa / muy bien las tablas, y canta / sus doscientas tonadillas» (p. 4). Es tracta de Manuel García (f. 2v), conegut posteriorment com *el Malo* per no confondre'l amb el cèlebre tenor. Vegeu José SUBIRÀ, *La tonadilla escénica*, vol. 1, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928-1930, p. 422. En realitat, només apareix com a *Hombre Tercero* en el llibret d'*El eclipse* d'aquell any 1778. Vegeu Aurèlia Pessarrodona, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 43, i «Una tonadilla "ilustrada" en contexto barcelonés: *El eclipse* (1778) de Jacinto Valledor», *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 15 (2014), p. 335-366, esp. p. 341 i 359.

13. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Aportaciones al uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica», p. 129-130; *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. 1, p. 147-155; «Una tonadilla "ilustrada" en contexto barcelonés: *El eclipse* (1778) de Jacinto Valledor», p. 335-366.

14. «Contratas de Comicos Españoles y Italianos de los años 1778 y 1779», Arxiu de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau (Barcelona) (= AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

Santa Cruz de esta Ciudad, en todo el año cómico que empieza en Pasqua de Resurrección y concluye en miércoles de zeniza del siguiente, a servir en el Teatro dha ciudad como se expresa.

Me obligo a hacer la parte de 1º músico de comp^a con todas sus anexas obligaciones, enseñar tonadillas, hacer las musicas que se necesitasen, y enseñarlas, acompañar y componer doze tonadillas nuevas en todo este año dandome las letras.

Y por ser ser dha M. Ilte Admin^{on} a cuio cargo y direccion se allan las diversiones teatrales, cuio sublime caracter inteligencia y recto proceder es acreedor a toda confianza me obligo a estar a su disposicion en todo quanto me sea facultativo a mas de lo referido.

Por cuias obligaciones he de gozar en todo dho año comico la cantidad de quatro mil y doscientos r^s vⁿ excepto en los casos de incendio de teatro, muerte de Persona, roativas, y suspension de la diversion, y para que conste lo firmo: Barz^a y Abⁱ 13 de 1783.

Jazinto Valledor

Con las mismas condiciones e intereses servirá esta contrata para este año comico que empieza en Pasqua de resurreccion y concluye en miercoles de zeniza del siguiente de 1785. Barzelona y Abⁱ 7 de 1784.

Jazinto Valledor¹⁵

Sembla que Valledor va complir amb aquest contracte, tal com apareix en un rebut del 15 de febrer de 1785, localitzat en el mateix arxiu, on signen tots els components de la companyia fent constar que han format part de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1784-1785.¹⁶

Gràcies a aquests contractes sabem que Valledor havia de compondre dotze *tonadillas* a l'any, la qual cosa dista molt de les seixanta-dues *tonadillas* que aleshores tenien l'obligació de fer els compositors de les dues companyies madrilenyes. Però per a això Valledor tenia dos bons avantatges: li proporcionaven les lletres i li deixaven el temps necessari per compondre les obres, mentre que els compositors madrilenys havien de buscar i pagar-se els llibrets i tenien poquíssim temps per realitzar les seves creacions.¹⁷ A més, si tenim en compte que, per contracte, també estava obligat a ensenyar *tonadillas* ja compostes —possiblement provinents de Madrid o que formaven part del repertori dels *graciosos*—, podem suposar que el conreu de *tonadillas* a Barcelona durant aquests anys era força considerable.

Encara que la documentació és escadussera i poc concloent, podem suposar una estada estable de Valledor al Teatre de Barcelona entre 1778 i 1785. El trobem en els salaris destinats a les tres companyies del Teatre de Barcelona —«operistas,

15. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.2.

16. «Declaramos los baxo firmados quedar contentos y satisfechos», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2.

17. Vegeu José SUBIRA, *La tonadilla escénica*, p. 171-172.

bailarines y cómicos»— per a l'any 1781.¹⁸ També sembla que Valledor tenia un notable prestigi a la ciutat, com ho mostra un memorial de l'*autor*¹⁹ Manuel Martínez que va enviar a la Junta de Teatres madrilenya per donar notícia dels còmics del Teatre de Barcelona que podien interessar-li.²⁰

La principal causa de la tornada de Valledor a Madrid fou, precisament, aquest èxit a Barcelona, ja que els teatres de la capital tenien el privilegi de reclamar la incorporació a llurs companyies de qualsevol que sobresortís en els teatres de províncies. Per aquest motiu, Valledor es va veure obligat a formar part de la companyia madrilenya d'Eusebio Ribera com a *músico*, un càrrec subsidiari per sota del de *compositor de compañía* —que, en el seu cas, era Blas de Laserna— que, malauradament, li comportà nombrosos problemes econòmics.²¹

ELS INTÈRPRETS ENTRE 1779 I 1783

Junt amb Valledor, els altres protagonistes del conreu de la *tonadilla* a Barcelona foren els seus intèrprets: els membres *de cantado* de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona, és a dir, aquells que incloïen el cant entre les seves capacitats actoral.

Gràcies, principalment, a diversos memorials de 1780 i 1781, coneixem bona part dels membres de les companyies de còmics espanyols que van treballar a Barcelona durant aquests anys. En aquests es comenten els actors de províncies —sobretot del Teatre de Barcelona i del Teatre Espanyol de Cadis— que podrien ser útils per als teatres madrilenys. En un de 1781 és on, com hem vist a l'epígraf anterior, Manuel Martínez recomanava encaridament Jacinto Valledor pels seus mèrits a Barcelona.

Aquests memorials contenen opinions i crítiques valuoses sobre les capacitats dels actors en qüestió, ressaltant les seves qualitats, per exemple, per al cant.

18. «Salarios de las tres Compañías de Operistas Bailarines, y Comicos para el Año de 1781, según los mismos interesados firmaron sus Contratas con el Impresario Jph Bayona, y despues acetò Vallès en Maio del mismo, por medio de sus Fiadores», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2). En aquest document, el nom del músic apareix com «Francº Valledor», però difícilment es podria tractar d'un altre músic. En un altre document, del 12 de maig de 1781, s'indica que Valledor, a més de cobrar aquests rals, tenia un deute amb l'Administració del Teatre de 2.240 rals («Estado en el que se manifiesta los sueldos de las tres compañías y demas Yndividuos, como consta de sus contratas: Prestamos entregados como consta de recibos, Viajes de los qº han venido, y demas partidas, desembolsadas por Joseph Bayona Ympresario actual de este teatro», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2).

19. Càrrec que aglutinava les tasques d'empresari i director artístic, sobretot en referència a les companyies madrilenyes de l'època.

20. «Noticias que da Manuel Mrz, al Cavallero Coror y Sres Comisarios de la forman de Comps De las partes de que tiene noticia, que puedan ser utiles pa dar gusto al Publico e esta Corte, y como se le pide», Archivo de la Villa de Madrid (= AVM), secretaria, 2-460-1.

21. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*, vol. I, p. 148-164.

En un memorial de 1780,²² anònim, s'indica que en la companyia espanyola del Teatre de Barcelona per a l'any còmic 1780-1781, la segona dama era Francisca Morales, de qui es diu que «ha estado en Madrid de parte de cant^{do} y no gustó, se halla de segunda dama en esta compañía con aceptación del público. Su conducta es buena; su estatura y figura es nada recomendable para Madrid [...]»,²³ i que ja consta al Teatre de Barcelona almenys des de l'any còmic 1777-1778 com a *sobresalienta*;²⁴ la quarta dama era Bárbara Ripa, de qui s'indica que «ha estado en Madrid de parte de cantado» i «no gustó ni gustará», però, com veurem més endavant, es va mantenir al Teatre de Barcelona cantant *tonadillas*;²⁵ la cinquena dama era Victoria Ibáñez, que «tiene disposición para ser una parte útil de cantado en Madrid» i, de fet, l'any següent va entrar a formar part de la companyia de Ribera com a novena dama, tot i que tornà per un any a Barcelona el 1782 com a *graciosa*, amb el seu marit, Pedro Llanos, com a *cuarto galán*;²⁶ la *graciosa de cantado* era Josefa Bru, que «ha estado en Madrid, no gustó ni gustará».²⁷ També es comenten els casos —*de representado*— de Ramona Cabañas, com a primera dama; Manuela Montéis,²⁸ com a tercera *de versos*, i Gertrudis Valdés, com a *sobresalienta*. De la resta de dones s'indica que «no merecen la pena de mencionarse».

22. «Comª Comica de la Ciudad de Barcelona en el preste año de 1780 al de 1781», AVM, secretaria, 1-370-2.

23. Sobre aquesta actriu, Cotarelo afegeix que l'any 1773 va arribar a Madrid per primera vegada, provinent de Còrdova, per fer de cinquena dama de la companyia de Martínez. L'any següent va passar a la companyia de Ribera i després va tornar a províncies. Més endavant, l'any 1791, se la va reclamar per fer de *sobresalienta* personal de la *Tirana*. Vegeu Emilio COTARELO, *Don Ramón de la Cruz y sus obras: Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899, p. 555 (= DRC).

24. Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 16 (1929), p. 326-346 i 492-513, esp. p. 340-341. Aquest treball de Par sistematitza la informació que es troba a l'AHSCSP, sobretot a sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1, que també he consultat i contrastat. Francisca Morales també apareix com a *catalana vivandera* de la *tonadilla Las vivanderas celosas*. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 60. Consta com a segona dama a Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 2v.

25. Segons Cotarelo, era dona de Manuel Rifatierra i mare d'una notable actriu, Àngela Rifatierra. Amb anterioritat havia estat treballant a Reus i, abans de 1778, havia fet de *parte de cantado* de la companyia madrilenya de Martínez. També afegeix que després va seguir encara fins a 1790 a Barcelona, en la companyia que regentava el seu marit, i l'any següent se la troba a Biscaia i Navarra (DRC, p. 582).

26. Vegeu DRC, p. 532. Cotarelo afegeix, entre altres dades, que era una bona intèrpret de *majas* i que Ramón de la Cruz va escriure el sainet *El payo cómico* per a la seva presentació al públic madrileny l'any 1781. El seu marit era considerat un bon *gracioso* i cantant.

27. Era dona del famós actor còmic Antonio Robles, però ella no gaudia del mateix talent. L'any 1777 va entrar a formar part de la companyia madrilenya de Manuel Martínez com a setena dama des de Saragossa, però va marxar l'any següent. El seu marit va intentar introduir-la als teatres madrilenys una altra vegada l'any 1785 com a *parte de por medio*, però un informe dels compositors Pau Esteve i Blas de Laserna la va desacreditar per cantar a Madrid (vegeu DRC, p. 485).

28. Aquesta actriu posteriorment va adquirir una notable fama a Madrid (DRC, p. 554).

Pel que fa als homes, s'indica que el segon *galán* era José Ordóñez, àlies *el Mayorito*, considerat un dels millors tenors de la seva època. Sembla que feia anys que era al Teatre, ja que el seu nom apareix en llibrets de *tonadillas* impresos anys enrere²⁹ i consta com a segon *galán* en un contracte amb l'Administració del Teatre del 18 de novembre de 1777 per a l'any còmic següent.³⁰ En aquest memorial es diu d'ell que «ha estado en Madrid, canta primorosamente. Presenta bien y es aplicado, pero su dialecto no es para Madrid».³¹

El primer *gracioso* era Antonio Prado, de qui es diu que «ha estado en Madrid», però es considera «inútil para sus comp^{as}». Malgrat aquesta crítica tan negativa, sembla que fou un *gracioso* ben considerat³² i, a més, la seva filla Antonia —esposa d'Isidoro Máiquez— va esdevenir una actriu important.³³ Consta amb el càrrec de primer *gracioso* al Teatre de Barcelona almenys des de 1777,³⁴ i el seu contracte del 20 de febrer de 1778 per a l'any còmic 1778-1779 —vàlid també per a l'any següent— indica algunes de les seves tasques:

Se obliga tanvien saynetes como corresponde y cantar quando se le mande, acompañar de musica como de vestir del propio todos los caracteres de su desempeño como es estilo.

Se obliga el dho Sr Prado prestar a la Empresa sin el menor interes todos los saynetes echos o nuevos q^e tenga como todas las tonadillas q^e se necesitasen con el bien debido q^e el todo se le ha de volver siempre q^e lo pida.³⁵

Això reforça la hipòtesi que, com a primer *gracioso*, fos el principal *tonadillero* a Barcelona durant aquells anys. De fet, el trobem en els llibrets *Las vivan-*

29. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 39, 43, 52, 57 i 62.

30. «Contratas de Comicos Españoles e Italianos de los años 1778 y 1779», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1. També a Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 2v.

31. De fet, va desenvolupar bona part de la seva carrera a teatres de províncies, sobretot a Cadis i Barcelona. Segons Cotarelo, el 1777 va passar a Cadis com a segon *galán* (DRC, p. 560), però és possible que tornés ràpidament a Barcelona, ja que hi apareix a l'any còmic 1777-1778 com a tercer *galán* i al següent com a segon *galán*. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 340-341.

32. Diu Cotarelo que «había sido buen gracioso». També afegeix que, a Madrid, hi figura per primera vegada l'any 1768 com a *parte de por medio* de la companyia de María Hidalgo i, després de molts anys de perdre-li la pista —entre els quals va estar, almenys, a Barcelona—, reapareix el 1784 fent *vejetes* a la companyia madrilenya de Martínez, tasca que va desenvolupar fins a la seva mort, el 1799 (DRC, p. 572).

33. DRC, p. 571.

34. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 340-341.

35. «Contratas de Comicos Españoles y Italianos de los años 1778 y 1779», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1. També apareix a Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 3r.

deras celosas, de 1778, com a «fuseller» *atalán* i a *La italiana y español*, com a *partenaire* de la italiana Rosina Vaglini.³⁶

Mariano Puchol, com a segon *gracioso*, rep en aquest memorial una descripció més positiva: «su conducta buena, su mérito un segundo Coronado,³⁷ pues desempeña qualesquier Pieza característica con todo primor y limpieza». De fet, l'any següent es va incorporar als teatres de Madrid com a vuitè *galán* de la companyia de Joaquín Palomino.³⁸ Puchol ja consta com a segon *gracioso* del Teatre durant l'any còmic 1777-1778,³⁹ i en el seu contracte amb el Teatre per a l'any còmic següent, del 20 d'abril de 1778, s'indica que era «2^{do} gracioso y Bejete» i havia de «saynetear, acompañar tonadillas y hacer por fin todo quanto no sea para una precisión».⁴⁰

També es comenten altres actors que sembla que no cantaven: dos primers *galanes*, Manuel Florentín i José Antonio López; el tercer *galán* Isidro Ximénez; el primer barba Rafael González, i el primer apuntador Fermín del Rey, qui també era «compositor y traductor de los mejores del día». Finalment, igual que amb les dones, l'anònim autor d'aquest informe considera inútils la resta d'homes de la companyia.

En el seu memorial, Manuel Martínez no només recomana Valledor, sinó també actors de Cadis i de Barcelona per als teatres de Madrid, com José Ordóñez i Diego Rodríguez. Diu, en referència al primer:

Asimismo se encuentra en la Ciudad de Barcelona Josef Ordóñez (alias el Mayorito). Parte útil para seg^{do} galan, por haverla seguido, bien parecido en lo personal, y que puede desempeñar la comedia de Musica y Zarzuelas, de galan, mediante haverlo executado en las capitales en que ha tenido destino, a satisfacción de sus publicos; y de este mismo hecho tiene noticias, y experiencias, el de esta corte: cuyo adictamiento, le pone en paragon de poder seguir tambien la parte de sobresaliente.⁴¹

I comenta, sobre el segon:

También me han dicho, que baja de Barcelona, Diego Rodríguez, también parte de cantado, que la ha estado ejerciendo en aquella Capit. como en la de Cádiz, Cordoba y Sevilla y hace algunos años, que en Madrid la exercio, y según me han di-

36. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 44 i 60.

37. Fa referència a Diego Coronado, notable actor i cantant de l'època (DRC, p. 498-499).

38. DRC, p. 460.

39. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 340-341.

40. «Contratas de Comicos Españoles y Italianos de los años 1778 y 1779», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1. També apareix a Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 3r.

41. «Noticias que da Manuel Mrz...», AVM, secretaria, 2-460-1.

cho, nada despreciable: Que esto se podrá ver si fuese del caso, luego que llegue a esta corte, haciendo dar prueba, así de a solo, como acompañado.⁴²

Diego Rodríguez tampoc no era nou al teatre: consta com a quart *galán* en les llistes de còmics del teatre de l'any 1777-1778⁴³ i com a *sobresaliente* per a l'any còmic següent.⁴⁴ De fet, apareix en llibrets de *tonadillas* impresos l'any 1778, concretament a *Las vivanderas celosas* com a Soldat Francès i a *El eclipse* com el Cec.⁴⁵ Anteriorment, ja havia passat pel coliseu barceloní, concretament amb la companyia que Carlos Vallés va formar l'any 1769 per a aquest teatre i en la qual va representar la sarsuela de Ramón de la Cruz *El filósofo aldeano*. Finalment, a causa de les bones recomanacions de Martínez, l'any 1781, Diego Rodríguez es va haver d'incorporar als teatres madrilenys com a dotzè *galán* de la companyia de Manuel Martínez, després d'haver estat als teatres de Barcelona, Cadis, Còrdova i Sevilla.⁴⁶

També existeix un informe⁴⁷ de l'«autor» Juan Ponce on es refereix a alguns d'aquests mateixos actors de la companyia de Barcelona dient, per exemple, que Victoria Ibáñez «no canta mal y tiene bastante espíritu; en los bersos jocosos es mui buena», i també indica que existeix una desconeguda «Fulana [*sic*] Morante» a qui descriu com una «muchacha de 18 años dicen es mui buena en todo; se ignora su paradero».⁴⁸

Gràcies a aquests memorials, sabem que al Teatre es mantenien alguns actors *tonadilleros* d'anys anteriors, com Francisca Morales, José Ordóñez, Diego Rodríguez i els dos *graciosos* Antonio Prado i Mariano Puchol. D'aquests *graciosos*, el segon és més ben considerat, encara que és molt possible que, com s'ha comentat, a Barcelona el pes de la interpretació de *tonadillas* seguís sobre Antonio Pra-

42. «Noticias que da Manuel Mrz...». El mateix Rodríguez havia demanat a la Junta de Teatres formar part —encara que només fos com a *parte de por medio*— d'alguna companyia de Madrid per evitar les costoses despeses que li causava el fet de tenir la seva dona, malalta i sense poder treballar, en aquesta ciutat. («Memorial de Diego Rodríguez a la Junta de Teatros», Barcelona, 17 de febrer de 1781, AVM, secretaria, 1-370-2.)

43. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 340-341.

44. Domenico BOTTI, *Introducción...*, f. 2v.

45. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII», p. 43 i 60.

46. DRC, p. 589.

47. «Noticia de las partes q^e informan pueden ser utiles p^a las compañías de esta corte», AVM, secretaria, 1-370-2.

48. Potser es tractava de María Morante, actriu a qui anys després Ferran Sor va dedicar una *tonadilla* amb el títol *Las preguntas de la Morante*, que s'interpretà el 2 de febrer de 1799 al mateix Teatre de Barcelona. Vegeu José SUBIRÁ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», *Música*, núm. 4 (abril 1938), p. 17; Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 443-444, i José María MANGADO, «Fernando Sor: aportaciones biográficas», a Luis GASSER (ed.), *Estudios sobre Fernando Sor*, Madrid, ICCMU, 2003, p. 37. Tanmateix, Cotarelo la qualifica d'«actriz de poco renombre». Vegeu Emilio COTARELO, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1902, p. 30.

do. D'altra banda, l'habitual comentari «no gustará» —o similars— indica per què molts d'aquests actors eren a províncies i no a la capital. Però també trobem intèrprets d'un nivell especialment bo i, en certs casos —com els de Victoria Ibáñez, Mariano Puchol o Diego Rodríguez—, l'èxit obtingut al Teatre de Barcelona propicià llur incorporació a les companyies madrilenyes.

Coneixem els membres de la companyia espanyola de l'any còmic següent, 1781-1782, gràcies a la documentació de l'AHSCSP.⁴⁹ Valledor hi figura com a músic i alguns actors anteriors s'hi mantenen, com José Ordóñez, Rafael González, Bárbara Ripa i l'apuntador Fermín del Rey. També apareixen noms nous que estaran molt relacionats amb el cultiu de la *tonadilla* a Barcelona en els anys següents: Manuela Pacheco i el seu marit, el *gracioso* José Morales,⁵⁰ i María Aznar.⁵¹ Com a tret significatiu, s'observa la incursió de cantants italians en les *tonadillas*, seguint possiblement el precedent ja comentat de Rosina Vaglini. Per exemple, en un document de l'AHSCSP sobre el pagament de cantants italians per a l'any 1782, s'indica que un tal «Vedova» tenia «obligación de tonadilla».⁵² Es tractava de Girolamo Vedova, cantant italià que formava part de la companyia d'òpera del Teatre de Barcelona per a l'any 1781-1782.⁵³

UNA TONADILLA PER A DOS ITALIANS (ENTRE 1779 I 1783)

La presència d'italians com a cantants de *tonadillas* al Teatre de Barcelona no es limita als casos mencionats de Rosina Vaglini o a Girolamo Vedova. De fet, l'única obra que he trobat vinculada al conreu del gènere a Barcelona i datable

49. «Salarios de las tres Compañías de Operistas Bailarines, y Comicos para el Año de 1781», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2. Apareix reproduïda a Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 345-346.

50. Segons Cotarelo, el matrimoni format per Manuela Pacheco i José Morales va arribar a la madrilenya companyia de Ribera l'any 1775: ella, com a desena dama i ell, com a sisè *galán*, després d'haver estat ell en les companyies de Valladolid i Sevilla, on va destacar fent *figurons* i suplint *graciosos* (DRC, p. 563). L'any 1779, ambdós estan a la companyia de Cadis, però en algun moment degueren tornar a Madrid, ja que consta que l'any 1793 José Morales va abandonar la ciutat cansat d'haver-hi estat vint anys (!) fent de *gracioso* mentre el tenien com a *parte de por medio* i la seva dona estava sense col·locació. És per això que va demanar llicència per anar a treballar a províncies i, l'any 1794, va tornar a Barcelona (DRC, p. 556), ciutat on, com veurem, ambdós van conrear assíduament la *tonadilla*. És més, Aliet apunta que l'any còmic 1787-1788 Morales consta com a empresari del Teatre de Barcelona. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 369.

51. Diu Cotarelo que el 1776 ja havia estat a Barcelona, i aquest any va entrar a formar part de la companyia d'Eusebio Ribera com a setena dama, encara que l'any següent va marxar i el 1790 encara treballava a províncies (DRC, p. 481).

52. «Aumento de la Opera para 1782», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/2.

53. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 611.

aquests anys és el llibret manuscrit —la transcripció del qual he inclòs a l'apèndix— d'una *tonadilla* anònima, amb música malauradament desapareguda, destinada a dos italians: «Mariana» i «Antonuchi» (*sic*).⁵⁴ Antonuchi era Francesco Antoniucci, un membre de la companyia italiana el nom del qual apareix per primera vegada a la documentació del teatre l'any còmic 1779-1780. En canvi, Mariana resulta més difícil d'identificar, ja que en aquests anys hi va haver diverses cantants amb aquest nom a la companyia italiana: Marianna de Grandis, possiblement filla dels cantants italians Francesco de Grandis i Marianna Cattani de Grandis i que es va incorporar al teatre l'any còmic 1778-1779; Marianna Domenichini, que, segons sembla, va estar al Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1781-1782, o Marianna Tomba, cantant portada directament d'Itàlia per a l'any còmic 1782-1783.⁵⁵ Per tant, aquesta obra va ser interpretada entre 1779 i 1783.

La *tonadilla* estava concebuda per celebrar les festes de Nadal i representa dos italians que, conscients de la predilecció del públic per la música *nacional*, han decidit provar sort cantant una *tonadilla*. Tanmateix, Antoniucci sap bé les dificultats que comporta una empresa d'aquest tipus per als cantants italians, i ho expressa amb mètrica de seguidilles:

No es lo mismo Mariana
las tonadillas
que arias, que rondones
y cavatinas.
[...]
No son no los bemoles
ni los gorgéos
lo que a los españoles
les viene a genio,
pues más aprecian
un golpe de guitarra
que mil orquestas. (v. 35-48)

Malgrat les dificultats, Mariana intenta cantar unes seguidilles, però Antoniucci l'adverteix que estan massa allunyades de l'estil correcte:

Esto es muy serio, y no gusta
de otro modo has de cantar.
para complacer a un pueblo
que aprecia lo nacional. (v. 72-75)

54. També és interessant per les dades que aporta sobre el conreu de la *tonadilla* fora de la Casa de Comèdies. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «La *tonadilla* a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies», p. 130-131.

55. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 611-612.

A continuació, ambdós intenten cantar un fandango «de Cádiz», però el resultat devia estar absolutament fora d'estil, com es desprèn del text:

A DOS Viva, viva la moda,
Viva, viva el fandango,
que este adorno no tiene
nada de malo
porque sólo en el nombre
sabe a fandango. (v. 94-99)

El fet que dos cantants italians mostrin llur coneixement de l'existència d'una música *nacional* i la preferència per aquesta, així com llur impossibilitat d'imitar-la, enllaça amb la tendència castissa i de reivindicació d'allò *nacional* que es va manifestar al llarg del segle i que es va exacerbar en el darrer terç. Però, en el cas del Teatre de Barcelona, és possible que aquesta obreta coincidís, si no ideològicament almenys temporalment, amb un període, entre 1781 i 1783, en què les relacions entre l'empresari del teatre, novament Carlos Vallés, i la companyia italiana foren molt tibants i es van produir certs incidents que van fer perillar la pervivència de les companyies italianes adduint, a més de raons de caràcter econòmic, la preferència del públic per allò *nacional*.

Tal com explica Roger Alièr en la seva profusa tesi doctoral,⁵⁶ Carlos Vallés, juntament amb Francisco Castellanos i María del Rosario Fernández,⁵⁷ va tornar a agafar les regnes del Teatre per al trienni 1780-1783, però va fer tot el possible per evitar tenir les dues companyies italianes d'òpera i ball. Tanmateix, per problemes econòmics, l'Administració de l'Hospital va decidir arrendar el teatre a un nou empresari, José Bayona, amb un contracte de dos anys. El primer que va fer Bayona va ser completar les companyies per a l'any còmic 1781-1782 amb cantants com Francesco Antoniucci i Marianna Domenichini. Però poques setmanes després de l'inici d'aquest any còmic, la gestió del teatre va tornar a Carlos Vallés per la intervenció del Tribunal Superior de la Subdelegació de Teatres, ja que aquest empresari era molt influent a Madrid i tenia el favor del jutge protector de teatres.

Al final de l'any còmic 1781-1782 encara continuaven els problemes econòmics de Carlos Vallés amb les companyies italianes, de manera que l'Administració de l'Hospital es va veure obligada a pagar els cantants i ballarins italians. Després de diverses trifulgues, els administradors de l'Hospital van decidir fer-se càrrec de l'Administració del Teatre i buscar nous cantants a Itàlia, entre ells Ma-

56. Vegeu Roger ALIÈR, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 313-339.

57. Famosos actors coneguts com *El Tirano* i *La Tirana*, respectivament. Sobre l'estada a Barcelona d'aquests dos actors, vegeu Emilio COTARELO, *María del Rosario Fernández, «La Tirana», primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 11-13, i Roger ALIÈR, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 320.

rianna Tomba. Carlos Vallés va tornar a ser empresari, però es va veure obligat a signar davant de notari una declaració que manifestés que estava disposat a fer-se càrrec de la companyia de cantants. En principi, Vallés havia de ser empresari fins a 1785, però els problemes econòmics van continuar fins que l'Administració de l'Hospital es va fer càrrec del Teatre el 1783, fet que explica per què en l'AHSCSP hi ha tanta documentació teatral dels anys 1783-1785. Finalment, el Reial Acord Barcelonès, després d'haver consultat l'Ajuntament —a favor de l'òpera— i l'Administració de l'Hospital —que vigilava pels interessos econòmics del teatre—, va optar per afavorir les companyies espanyoles en lloc de les italianes, però sense impedir a l'empresari la llibertat de tenir companyia italiana.

En totes aquestes trifulgues es van barrejar elements de caràcter ideològic per justificar l'eliminació de les companyies italianes. Per tant, en el cas que aquesta obra fos interpretada a partir de 1781, podria haver coincidit amb la campanya de Vallés per desacreditar la companyia d'òpera i mostrar la impossibilitat dels seus membres d'imitar l'estil *nacional* que, segons el text de l'obreta, era el preferit del públic. En canvi, Aliet considera que «no era cert que el públic preferís el teatre en castellà, com ho demostra una carta dels propis administradors, el 1783, en què deien a llur agent a Itàlia que els cantants eren contractats amb obligació de cantar “finales de óperas” en els intermedis de les obres de teatre en castellà; això demostra fins a quin punt agradava l'òpera al públic de Barcelona».⁵⁸ En qualsevol cas, aquesta *tonadilla* podria haver servit per mostrar, des del punt de vista humorístic i paròdic propi del gènere, la situació de tibantor ideològica entre ambdues nacionalitats.

DOS MANUSCRITS MUSICALS COMENTATS PER SUBIRÀ (CA. 1782)

Subirà va tenir la sort de consultar dos manuscrits musicals de *tonadillas* fetes a Barcelona al voltant de 1782: una *a solo* titulada *Lo que pasa en el horno con las criadas*, de 1782 i composta per un músic de cognom «Casaña»,⁵⁹ i una altra de titulada *Tonadilla a tres del maestro y las dos discípulas. Do mi sol fa*, anònima. Subirà va tenir accés a aquests manuscrits gràcies a Joan Salvat, que els hi va proporcionar perquè els pogués analitzar, i els va comentar en el seu article «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», incloent-hi diversos exemples musicals en reducció per a veu i piano, que reproduceix en les làmines 1, 2 i 3.

58. Vegeu Roger ALIET, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 316.

59. Subirà apunta que es podria tractar d'Antonio Casañas (vegeu José SUBIRÀ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 14), qui, segons Saldoni, va ser mestre de capella de l'església del Palau de Barcelona a finals del segle XVIII. Vegeu Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, vol. IV, Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881, p. 58 i 212. Pedrell va afegir a la biografia d'aquest músic que a l'arxiu d'aquesta capella es conservaven diverses misses i altres composicions seves. Vegeu Felip PEDRELL, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*, vol. I, Barcelona, Víctor Berdós y Feliu, 1897, p. 317.

En primer lloc, Subirà comenta la *tonadilla* de Casaña:

Aquella de Casaña requiere un solo personaje femenino; presenta un aspecto muy popular entonces, tanto por la letra como por la música, y tiene aquella intención satírica tan frecuente en el repertorio.⁶⁰

A continuació, fa referència a certs aspectes de l'altra *tonadilla*:

Es bien distinta, por su carácter, la «Tonadilla del maestro y las dos discípulas». Grave, severa, entonada, quiere mostrar en su música un empaque propio del compositor acuciado por el ansia de trasfundir a un género lírico netamente español ciertos rasgos y procedimientos característicos de la ópera napolitana. No podían faltar aquí seguidillas; pero presentan en estilo contrapuntístico para contribuir a reforzar aquel empaque. El reparto de la obra dice así: «Antoñita, tiple 1°. Colasa, tiple 2°, Maestro, tiple tercero». Como se ve, la cantaban tres mujeres, haciendo una de ellas el papel masculino, cosa correctísima desde mucho tiempo antes y todavía usada por entonces. [...] En pequeño, nos ofrece esta obra ciertos aspectos que después tendrán gran difusión merced a la tonadilla «Los Maestros de la Raboso», con música de Laserna y adiciones del catalán Ramón Carnicer, y merced, así mismo, a la tonadilla «La ópera casera» de Pablo del Moral, ambas popularísimas en toda la península durante varios lustros.⁶¹

Andantino

VOZ

Lo que pa - saen el hor - no con las cri -

ORQUESTA

a - das, lo que pa - saen el hor - no con las cri - a - das

LÀMINA 1. Fragment d'unes seguidilles de *Lo que pasa en el horno con las criadas*, de Casaña (1782).⁶²

60. José SUBIRÀ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 15.

61. José SUBIRÀ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 15-16.

62. José SUBIRÀ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 15.

(Hablando a dúo)

LAS DOS DISCÍPULAS U no. Dos.

EL MAESTRO

ORQUESTA

(Cantando) *(Hablando a dúo)*

Tres. Sol fa sol mi. U no.

(Hablando) *(Cantando)*

¡Bra . vol La ra ra ra ra ra la la

LÀMINA 2. Exemple musical d'El maestro y las dos discípulas.⁶³

(Cantando)

Dos. Tres. Sol fa sol mi.

la ra rá; la ra ra la ra ra la ra ra rá.

LÀMINA 3. Continuació de la làmina anterior.

63. José SUBIRÀ, «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos», p. 17.

Si bé Subirà considera que les dues podrien ser del mateix autor perquè presenten la mateixa calligrafia, he pogut comprovar que el fragment que Subirà proporciona de la segona *tonadilla* (làmines 2 i 3) correspon al segon número d'*El maestro de música* d'Antonio Rosales.⁶⁴ Aquesta obra fou interpretada a Madrid en dates desconegudes per «La Lorenza / Pretola y Vizte», segons la portada del manuscrit, és a dir, Lorenza Correa, Petrola Correa i Vicente Romero, intèrprets de la companyia madrilenya de Manuel Martínez entre 1788 i 1792.⁶⁵ Aquestes dades plantegen diversos interrogants en referència al manuscrit barceloní perdut: o l'obra de Rosales potser existia a Madrid abans de 1788 o el desaparegut manuscrit barceloní no seria de 1782 o, fins i tot, l'obra es coneixia a Barcelona abans que a la capital.⁶⁶ En qualsevol cas, ambdues peces són bons testimonis de la vigència de la *tonadilla* a Barcelona durant aquells anys, amb una circulació d'obres provinents de la capital, però també amb d'altres de compostes per autors segurament nadius.

LA TONADILLA A BARCELONA ENTRE 1783 I 1785

La documentació dels anys còmics 1783-1784 i 1784-1785 és molt més regular perquè fou la mateixa Administració de l'Hospital la que es va fer càrrec del Teatre. Els documents més interessants són, a més dels habituals contractes, unes llistes amb les funcions realitzades durant aquests anys còmics,⁶⁷ on consta la comèdia de cada dia, òpera, sàinet, «quien canta la tonadilla»⁶⁸ i «extraordinario» —balls, lloes, il·luminació del teatre, etc. A vegades, la informació no és completa, però algunes de les dades que falten es poden extreure dels fulls de despeses de cada funció.⁶⁹ Aquesta documentació no proporciona cap títol de les *tonadillas*

64. Biblioteca Històrica de Madrid, Mus. 182-18. El llibret manuscrit es troba a la mateixa biblioteca amb la signatura Tea 221-166.

65. Begoña LOLO i Germán LABRADOR, *La música en los teatros de Madrid*, vol. 1, Antonio Rosales y la tonadilla escénica, Madrid, Alpuerto, 2005, p. 74.

66. També he estudiat un altre vincle curiós entre una *tonadilla* de Rosales i Barcelona: *El sacristán y la viuda*, interpretada al Teatre de Barcelona almenys el 1773. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «Impressió de llibrets de tonadillas a les terres de parla catalana: d'*El sacristán y la viuda* (1773) a *Cheroni i Barcelona* o *La viuda i l'escola* (1860) de Josep Bernat i Baldoví», p. 51-72.

67. «Noticia Individual de las Funciones que se executan en el Teatro de esta Ciudad año de 1783 estando a cargo de la Muy Ilustre Administración del Santo Hospital las diversiones» i «Noticia de las Funciones que se executan en el Teatro de esta ciudad de cuenta de la M. I. Admn. año de 1784», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.1.2.

68. O abreujat «Quien canta la Ton» o, fins i tot, «Quien canta».

69. AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.1.2. Això es produeix, especialment, el mes de gener de 1785, quan no consta cap *tonadilla*, però s'han pogut saber els dies de representació gràcies al «Quaderno de las Entradas y Gastos Diarios de la Casa de Teatro, así de entradas a las puertas Alquiler de Aposentos y Lunetas, como del Gasto Diario de comicos Musicos Luminario comparsas y demas que empieza el día 16 de enero de 1785 que por enfermedad de Jph Noguera se encargó el Sor. Prior de este Santo Hospital», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.1.2.

interpretades, però gràcies a ella sabem la freqüència de les funcions amb *tonadillas*, quants personatges tenien i quins n'eren els intèrprets.

En els gràfics 1 i 2 he indicat la quantitat de representacions de *tonadillas* en relació amb el nombre de funcions teatrals, tant de teatre com d'òpera. L'any còmic 1783-1784 va començar el 20 d'abril de 1783 i va acabar el 24 de febrer, i l'any còmic 1784-1785 va començar l'11 d'abril i va acabar el 8 de febrer.

Com veiem en els gràfics 1 i 2, en aquest any còmic la proporció de *tonadillas* és bastant alta i regular, amb un percentatge del 86 % del total de funcions de la companyia espanyola i un 60,8 % del total de funcions en el teatre, incloent les d'òpera de la companyia italiana. L'any còmic següent, la proporció és una mica inferior —aproximadament un 84,37 %—, però hi ha mesos amb *tonadillas* a totes les funcions de la companyia espanyola.

En els gràfics 3 i 4 s'observa que, durant l'any còmic 1783-1784, el principal intèrpret de *tonadillas* va ser el primer *gracioso* José Morales, i el segueix la seva esposa, la quarta dama Manuela Pacheco, amb un 49,2 %. Ambdós actors devien formar part de la companyia espanyola del Teatre de Barcelona des de l'any còmic 1781-1782. En els seus contractes amb el Teatre de Barcelona per a l'any còmic 1784-1785, del 29 de febrer de 1784, s'especifiquen llurs funcions:

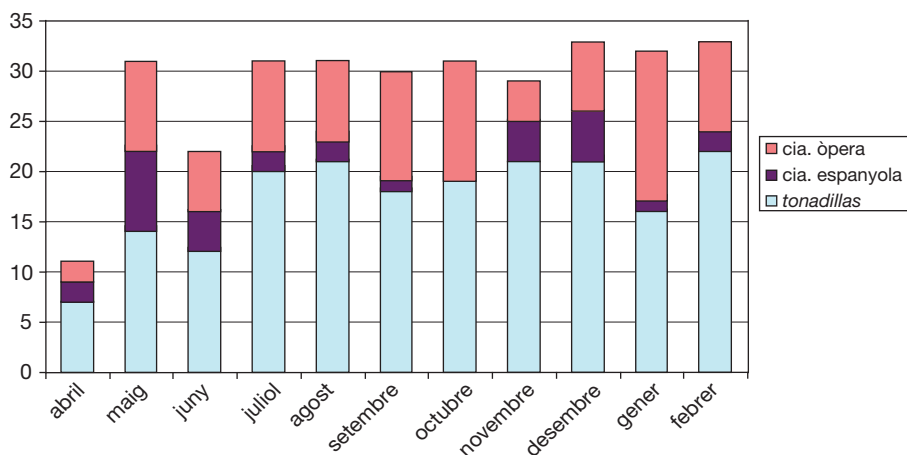
Yo Jph Morales me obligo a hacer la parte de Gracioso como es estilo y practica en todas las funciones y en las pzas modernas el papel que se me reparat por dha M. Y. Amon cantar en las tonadillas concurriendo a las casas de las partes de cantado para aprenderlas como lo he ejecutado este año, y a mas asistir tres dias en cada semana a la mesa de musica a las horas que se me destinen para dho fin: Asimismo me obligo a poner de mis propios intereses doze tonadillas nuevas en todo dho año y aprender las que se me destinen por los señores.

Yo Manuela Pacheco me obligo a hacer la parte de 4ª Dama como es estilo y practica y en las p^{zas} modernas el papel que se me destine por dha Y^{te} admón con la circunstancia que saldre a los acompys y cantare los 4os s^{p^{re}} que las demas lo ejecuten a excepci3n de dama, 2ª Graciosa de versos y sobresaliente de damas y 2^{as} y asi mismo cantare dos dias en cada semana, poniendo las tonadillas y lo que me ordenen en todo la M Ill^{te} admón. O en su nombre los Sres Marques de Llio y don Franco de Novell u otros de sus señores administradores, y en atención a sus circunstancias prometo lo mismo yo Jph Morales.⁷⁰

A tots dos els segueix Manuel Márquez, qui va interpretar el 33,8 % del total de *tonadillas* d'aquest any còmic,⁷¹ i a continuació apareixen tres actrius amb un percentatge similar de *tonadillas*: María Aznar, Josefa Bru i Bárbara Ripa. Com

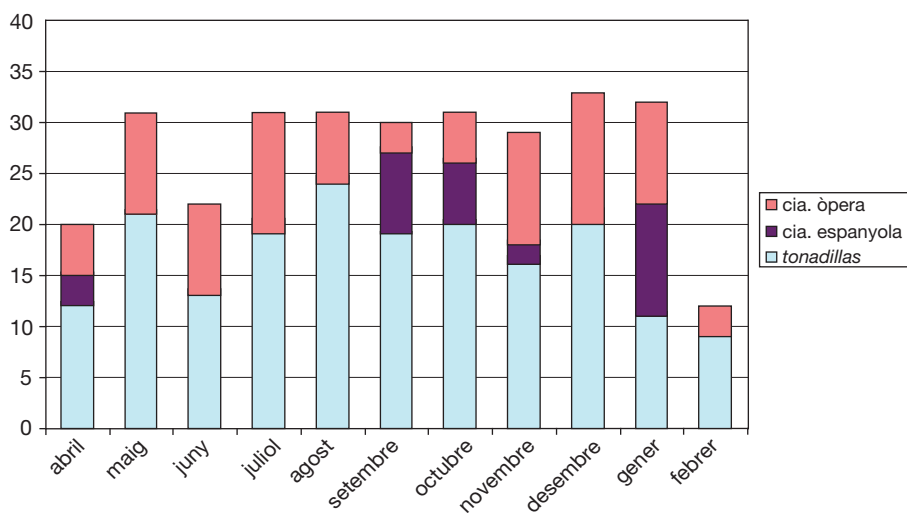
70. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

71. D'ell, diu Cotarelo, que el 1777 pertanyia a la companyia de Toledo, dirigida per Esteban de Valdés, el 1788 va entrar com a desè *galán* en la madrilenya de Manuel Martínez i el 1791 consta que estava casat amb Ángela Rifatierra (DRC, p. 545).



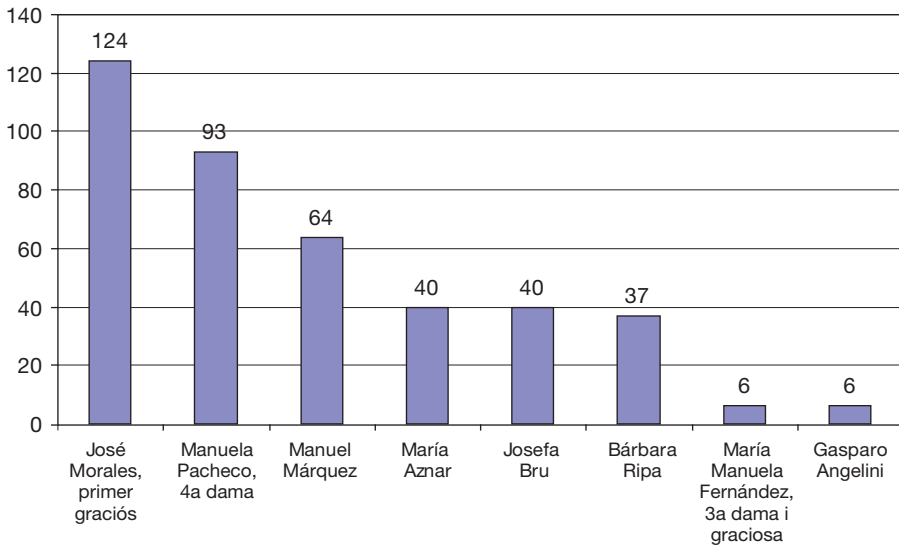
GRÀFIC 1. Quantitat de funcions de les companyies espanyola i d'òpera del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1783-1784 (les *tonadillas* formaven part de les funcions de la companyia espanyola).

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia Individual de las Funciones...».



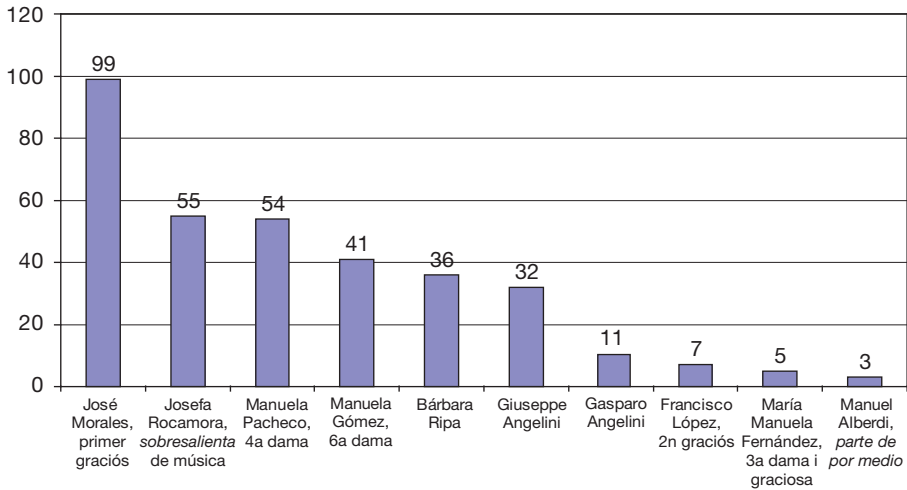
GRÀFIC 2. Quantitat de funcions de les companyies espanyola i d'òpera del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1784-1785 (les *tonadillas* formen part de les funcions de la companyia espanyola).

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia de las Funciones...».



GRÀFIC 3. Quantitat de *tonadillas* interpretades pels actors del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1783-1784.

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia Individual de las Funciones...».



GRÀFIC 4. Quantitat de *tonadillas* interpretades pels actors del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1784-1785.

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia de las Funciones...».

hem vist, aquestes actrius estaven a Barcelona anteriorment, tot i que ara Bárbara Ripa consta com a *supernumeraria de cantado*.⁷²

També apareixen dos intèrprets testimonials de *tonadillas*: la tercera dama i *graciosa* María Manuela Fernández i l'italià Gasparo Angelini. Cotarelo no dóna cap notícia sobre la primera, de manera que possiblement va desenvolupar tota la seva carrera a províncies. El seu contracte amb el Teatre de Barcelona especifica que era la tercera dama i *graciosa* «de cantar y hacer los papeles y todo lo qe disponga y mande la dha Muy Il^{te} Admón»,⁷³ encara que, segons sembla, va intervenir molt poc en la interpretació de *tonadillas* d'aquest any còmic. Per la seva banda, Gasparo Angelini era un membre de la companyia italiana d'òpera,⁷⁴ que ocasionalment degué ajudar a la interpretació de *tonadillas*.

L'any còmic següent (gràfic 4), el *gracioso* José Morales va continuar sent el principal intèrpret de *tonadillas*. En canvi, la proporció de *tonadillas* interpretades per la seva dona, Manuela Pacheco, va ser lleugerament superat per una altra actriu, Josefa Rocamora, que consta com a *sobresaliente de música* amb l'obligació de cantar dos dies a la setmana.⁷⁵ Segons Cotarelo, no era una cantant molt notable, però sembla que l'aprenentatge a províncies li va servir per accedir, finalment, als teatres madrilenys.⁷⁶

A aquests els segueix l'actriu Manuela Gómez, sisena dama d'aquesta companyia i amb el deure d'«hacer una parte de cantado con todas las obligaciones anexas a dha parte cantando de mis propios intereses un dia en cada semana o mas».⁷⁷ A continuació, ve Bárbara Ripa, que manté un percentatge similar al de l'any còmic anterior, i l'italià Giuseppe Grandotti, el *buffo* de la companyia italiana d'òpera que, com Gasparo Angelini, havia estat contractat l'any anterior;⁷⁸ però el seu contracte amb el Teatre de Barcelona, del 5 d'abril de 1784, especifica que també tindria l'obligació d'interpretar *tonadillas* amb la companyia espanyola.⁷⁹ De fet, aquest *buffo* italià també provindria del món del teatre en castellà, ja que, segons Cotarelo, José Grandoti (*sic*) «entró en 1782 como undécimo galán de

72. Vegeu Alfonso PAR, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», p. 495.

73. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

74. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 328 i 612.

75. Segons el seu contracte amb el Teatre de Barcelona, del 12 d'abril de 1784. Vegeu «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

76. DRC, p. 585.

77. Segons el seu contracte amb el Teatre de Barcelona, del 5 de març de 1784. Vegeu «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1. La informació que proporciona Cotarelo sobre aquesta actriu es limita a la citació següent: «en 1787 entró de cuarta dama en la compañía de Manuel Martínez. Fue reemplazada pronto en el mismo año. En 1791 trabajaba en Alicante» (DRC, p. 521).

78. Vegeu Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, p. 328.

79. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.

la compañía de Ribera. En 1792 pertenecía al teatro de Cartagena. Figuró después mucho como cantante en los teatros de Madrid».⁸⁰ Així, doncs, és possible que aquest cantant italià arribés a Espanya amb alguna companyia de la seva terra però que després optés per formar part de companyies espanyoles com a *parte de cantado*.

Finalment, trobem quatre intèrprets de presència molt testimonial: Gasparo Angelini, el segon *gracioso* Francisco López, la *graciosa* María Manuela Fernández i Manuel Alberdi. Pel que fa a López, Cotarelo indica que va néixer l'any 1754, i el 1789 va anar de Barcelona a Madrid per fer segons *graciosos* en la companyia de Manuel Martínez, encara que després se l'acceptà com a *parte de por medio*.⁸¹ La seva filla María López va esdevenir una excel·lent actriu i cantant que va triomfar com a intèrpret de *tonadillas* a Barcelona dos anys després (Pessarrodona, 2010, vol. I, apartat III.4.3.1).

Cotarelo no indica res de l'actor Manuel Alberdi, *parte de por medio* d'aquesta companyia, de manera que és possible que sempre treballés a províncies.⁸² El seu contracte amb el Teatre de Barcelona, del 15 de març de 1784, estipula que havia de cantar *tonadillas* «y demás cosas de cantado»,⁸³ encara que ho fes de manera molt testimonial.

Aquesta documentació també dona informació sobre les tipologies de *tonadillas* dels anys 1783-1785 per nombre d'intèrprets, de la qual cosa es poden deduir les possibles especialitats dels còmics, com s'observa en els gràfics següents.

En els gràfics 5 i 6 s'observa que durant l'any còmic 1783-1784 predominen les *tonadillas* amb interlocutors a duo i a tres, i n'hi ha molt poques *a solo* i algunes de generals. L'any còmic 1784-1785 s'inicia amb aquesta mateixa tendència, però canvia en els mesos de setembre i octubre, en què es dona més preponderància de *tonadillas a solo*. Si bé la tendència anterior torna el mes de novembre, en general s'observa un nombre més important de *tonadillas a solo* que l'any còmic anterior, la qual cosa podria indicar una predilecció creixent per les *tonadillas* amb només un personatge. Això ho corroboraria el fet que el mes de febrer només s'apuntin *tonadillas a solo*.

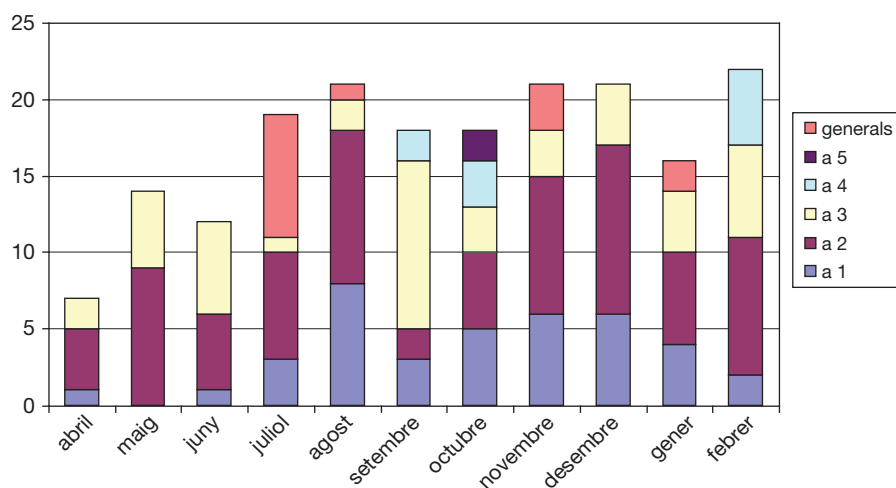
Això està molt relacionat amb els seus intèrprets. A les taules 1 i 2 s'observa que l'especialitat del primer *gracioso* José Morales no són les *tonadillas a solo*, sinó sobretot les *tonadillas a duo* i a tres. De fet, la gran majoria de les *tonadillas a duo* són interpretades per ell i la seva dona, Manuela Pacheco. En canvi, l'any còmic 1784-1785 s'observa que diverses actrius s'especialitzen en *tonadillas a solo*:

80. DRC, p. 522.

81. Més endavant, l'any 1793, és numerari de *graciosos*, el 1800 va marxar a Granada i el 1802 va tornar per entrar a formar part de la companyia de Los Caños del Peral (DRC, p. 540).

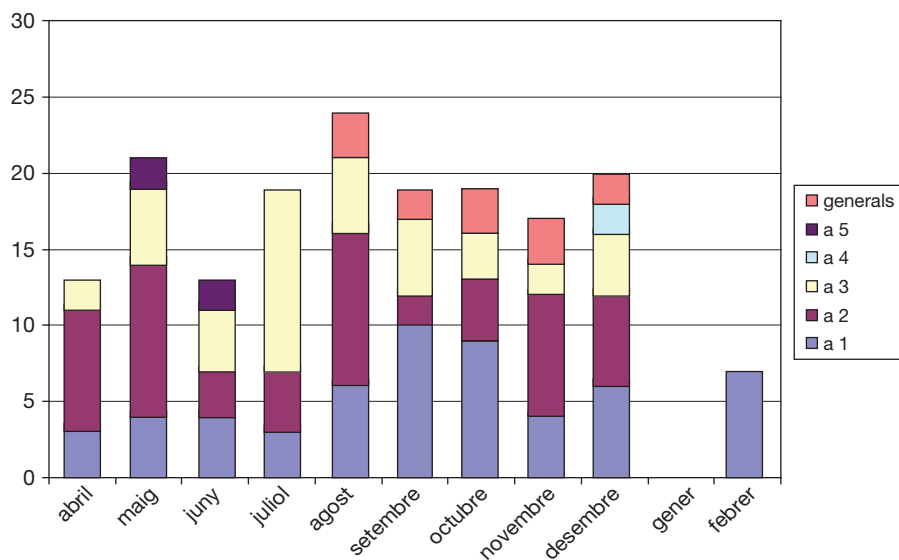
82. De fet, l'any còmic següent apareix al Teatre de Reus com a *gracioso* —primer i segon— i *vejete*, especificant que «canta». Vegeu Maria TARRAGÓ, *El teatro de les comèdies de Reus: Un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*, Tarragona, El Mèdol, 1993, p. 57.

83. «Contratas Comp^a Española», AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.2.1/3.1.



GRÀFIC 5. Tipus de *tonadilla* pel nombre d'intèrprets del Teatre de Barcelona (any còmic 1783-1784).

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia Individual de las Funciones...».



GRÀFIC 6. Tipus de *tonadilla* pel nombre d'intèrprets del Teatre de Barcelona (any còmic 1784-1785) (falten les dades del mes de gener).

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia de las Funciones...».

sobretot la *sobresalienta* de música Josefa Rocamora i la sisena dama Manuela Gómez, i fins i tot la Pacheco, la principal *partenaire* de les *tonadillas* del *gracioso*, interpreta *tonadillas a solo* potser dins de la gradual preferència per aquest tipus de *tonadillas*. Davant l'especialització d'actrius com Rocamora i Gómez, trobem que Bárbara Ripa, que anteriorment havia interpretat *tonadillas a solo*, deixa de fer-ho per centrar-se en obres amb interlocutors. Tanmateix, l'especialitat de Manuel Márquez són les *tonadillas* amb interlocutors, la qual cosa suggereix que aquest actor havia de servir com a contrapunt masculí al *gracioso*. L'any còmic següent aquest paper seria fet per Giuseppe Grandotti, potser aprofitant els seus dots vocals com a *buffo*.

En general, s'observa la tendència a una especialització més gran dels intèrprets de *tonadillas*: així com l'any còmic 1783-1784 trobem força actrius amb un nombre mitjà de *tonadillas* —María Aznar, Josefa Bru i Bàrbara Ripa—, l'any 1784-1785 està més concentrat en menys actors potser més especialitzats —Rocamora, Gómez, Grandotti, etc.— i apareixen testimonialment altres actors, sobretot per interpretar *tonadillas* de conjunt, com és el cas de la *graciosa* Manuela Fernández, Gasparo Angelini,⁸⁴ el segon *gracioso* Francisco López i Manuel Alberdi.

Tot això pot suggerir un canvi de gustos de *tonadillas* al Teatre de Barcelona. El fet que l'any còmic 1783-1784 hi hagi una preferència per *tonadillas a dúo* i a tres protagonitzades en la seva immensa majoria pel *gracioso* sembla indicar una preferència per obres on s'emfatitza allò còmic i teatral en lloc de l'aspecte musical. En canvi, el 1784-1785, l'augment gradual de presència de *tonadillas a solo*

TAULA 1
Tipologies de tonadillas interpretades per cada actor de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1783-1784

	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>	<i>a4</i>	<i>a5</i>	<i>Generals</i>
José Morales		59	43	10	2	10
Manuela Pacheco	14	44	14	10	2	9
Manuel Márquez		15	37	10	2	
María Aznar	11	4	16	7	2	
Josefa Bru	4	13	14	3		6
Bárbara Ripa	11	14	12			
María Manuela Fernández		2	2		2	
Gasparo Angelini			6			

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia Individual de las Funciones...».

84. Encara que també va tenir els seus moments de protagonisme, com l'ària que va cantar el 25 de setembre en lloc de la *tonadilla* habitual.

TAULA 2
Tipologies de tonadillas interpretades per cada actor de la companyia de còmics espanyols del Teatre de Barcelona durant l'any còmic 1784-1785

	a1	a2	a3	a4	a5	Generals	Núm. indeterminat
José Morales		43	42	2	4	8	
Josefa Rocamora	26	9	15			5	
Manuela Pacheco	5	24	18		2	5	
Manuela Gómez	23	7	5			4	2
Bárbara Ripa	1	14	12		4	5	
Giuseppe Grandotti		3	21	2	4	2	
Gasparo Angelini		5	4		2		
Manuela Fernández			2	1	2		
Francisco López			1		2		
Manuel Alberdi			3				

FONT: Elaboració pròpia a partir de «Noticia de las Funciones...».

interpretades per dones especialitzades⁸⁵ i el fet que el segon actor amb més *tonadillas* sigui un italià membre de la companyia d'òpera podrien indicar una preferència per l'aspecte musical. Tanmateix, és difícil inferir una tendència generalitzada de només dos anys còmics, ja que podria ser a causa d'uns canvis puntuals per raons que desconeixem.

CONCLUSIONS

Quan Valledor es va incorporar als teatres madrilenys l'any còmic 1785-1786, segurament ho féu amb un sòlid bagatge com a compositor de *tonadillas* adquirit a la seva etapa barcelonina: no només durant l'època d'esplendor del gènere als anys 1773-1778 arran d'unes circumstàncies anòmales al Teatre de Barcelona, sinó també pel conreu posterior del gènere a la ciutat. La poca i dispersa documentació trobada i comentada posa de manifest que durant aquests anys el conreu de *tonadillas* es va mantenir en aquest teatre, i en absolut de manera excepcional. La *tonadilla* formava part integrant dels espectacles habituals dels còmics espanyols del Teatre de Barcelona, amb un repertori nodrit pel mateix Valledor, compositors nadius i una presumiblement intensa circulació amb Madrid.

85. Vegeu Aurèlia PESSARRODONA, «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca», *Bulletin of Spanish Studies*, publicat en línia (27 abril 2015).

Per a les seves tasques *tonadilleras*, Valledor potser no comptava amb uns intèrprets de qualitat homogèniament alta, com segurament sí que va poder gaudir-ne durant els anys 1773-1775, quan encara vivia la seva dona Gabriela Santos. Però al Teatre de Barcelona n'hi havia de notablement bons i alguns d'excel·lents, i tots ells possiblement es van anar especialitzant segons el repertori de *tonadillas* més escaient: *tonadillas a solo*, de conjunt, més musicals o més humorístiques, etc.

De fet, això concorda amb l'ambient general d'una ciutat potent culturalment on havia quallat el gust per la lírica. La *tonadilla*, durant aquests anys a Barcelona, viu uns diàlegs suggeridors amb l'òpera italiana, i el seu conreu va arribar a depassar l'àmbit de l'únic teatre públic que servia com a model per als espectacles privats, tant de menestrals com d'aristòcrates.

En definitiva, malgrat la tradicional associació entre la *tonadilla* i Madrid —lògica, si tenim en compte que aquesta ciutat era el principal nucli creador i inspirador d'aquest repertori—, cal tenir sempre present que l'àmbit d'acció del gènere era molt més ampli i, a més, susceptible de presentar matisos fascinants segons la cultura i les circumstàncies de cada zona.

BIBLIOGRAFIA

- ALIER, Roger. *L'òpera a Barcelona: Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Tesi doctoral. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Societat Catalana de Musicologia, 1990.
- BOMBI, Andrea. «Martín y Soler, Valencia, Europa». A: LINK, Dorothea; WAISMAN, Leonardo (ed.). *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler: Actas del Congreso Internacional*. València: Institut Valencià de la Música, 2010, p. 69-90.
- BOTTI, Domenico. *Introducción para presentarse al público de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona: En el día 19 de Abril de 1778, la Compañía de Cómicos Españoles de la misma, cuyo Impresario es Domingo Botti*. Barcelona: Generas, 1778.
- COTARELO, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras: Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899. [En línia: <www.cervantesvirtual.com>. (Consulta: 15 d'agost de 2013)]
- *María del Rosario Fernández, «La Tirana», primera dama de los teatros de la corte*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897.
- *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1902.
- LOLO, Begoña; LABRADOR, Germán. *La música en los teatros de Madrid*. Vol. I: *Antonio Rosales y la tonadilla escénica*. Madrid: Alpuerto, 2005.
- MANGADO, José María. «Fernando Sor: aportaciones biográficas». A: GÄSSER, Luis (ed.). *Estudios sobre Fernando Sor*. Madrid: ICCMU, 2003, p. 15-62.
- PAR, Alfonso. «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII». *Boletín de la Real Academia Española*, núm. 16 (1929), p. 326-346 i 492-513.
- PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música es-*

- pañoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 1897.
- PESSARRODONA, Aurèlia. «Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII». *Recerca Musicològica*, núm. 16 (2006), p. 17-63.
- «Aportaciones al uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica». A: ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; LOLO, Begoña (ed.). *Teatro y música en España: Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas: Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 117-131.
- *La tonadilla escénica a partir del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)*. Tesis doctoral inédita dirigida pel Dr. Francesc Bonastre. Barcelona: Facultat de Lletres. Departament d'Art i Musicologia, 2010. 3 v.
- «Impressió de llibrets de tonadillas a les terres de parla catalana: d'El sacristán y la viuda (1773) a Cheroni i Barcelona o La viuda i l'escolà (1860) de Josep Bernat i Baldoví». A: MARCILLAS, Isabel; SANTAMARIA, Núria (ed.). *Teatre breu: Procediments, formes i contextos*. València: Universitat de València, 2013, p. 51-72.
- «La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies». *Scripta*, núm. 3 (juny 2014), p. 122-142.
- «Una tonadilla "ilustrada" en contexto barcelonés: El eclipse (1778) de Jacinto Valledor». *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 15 (2014), p. 335-366.
- «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca» [en línia]. *Bulletin of Spanish Studies* (27 abril 2015).
- PLA, Manuel [et al.]. *La «tonadilla» del segle XVIII i Catalunya*. Introducció, edició i notes d'Aurèlia Pessarrodona. Barcelona: Tritó, 2008.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.
- SUBIRÀ, José. *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930. 3 v.
- «La música en el teatro barcelonés. Apuntes históricos». *Música*, núm. 4 (abril 1938), p. 9-32.
- TARRAGÓ, Maria. *El teatre de les comèdies de Reus: Un exemple de vitalitat ciutadana (1761-1892)*. Tarragona: El Mèdol, 1993.

APÈNDIX: TRANSCRIPCIÓ DEL LLIBRET DE LA TONADILLA UNA MAJA MUY MAJA (ANÒNIMA, ENTRE 1779 I 1783)

Criteris d'edició

He seguit els mateixos criteris d'edició que vaig emprar en la meua tesi doctoral per a l'edició dels llibrets de *tonadillas* (Pessarrodona, 2010, vol. III, p. 6-8). He optat per la normalització de la puntuació, de l'ús de majúscules i minúscules i dels fonemes *b/v*, *c/q*, *g/j*, *x/j*. També he conservat els arcaïsmes del text i les expressions no recollides en el *Diccionario de la lengua española* de la Reial Acadèmia de la Llengua (= DRAE), sempre en cursiva.

Descripció del manuscrit

Llibret manuscrit d'entre 1779 i 1783, sense títol —el proposat correspon a l'incipit—, localitzat a l'AHSCSP, sèrie documental, Casa del Teatre, carpeta 2.6.1/2.1.10. Mesura 210 × 150 mm. Consta de dos bifolis solts sense foliar ni paginar. El segon té un «2» a la part superior esquerra del foli [3r].

Salen Mariana y Antoniucci de majos.

ELLA	Una maja muy maja de garabato ⁸⁶ esta tarde, señores, sale al teatro pues la Mariana sólo para serviros se vuelve maja.	5
ÉL	Un majo muy remajo de repotencia para serviros, chuscas, hoy se presenta. ¿No veis qué guapo? Antoniucci esta tarde se vuelve majo.	10
ELLA	¿Tú así, Antoniucci?	15
ÉL	¡Qué cosa extraña! ¿De aquesta suerte tú aquí, Mariana?	

86. *Garabato*: «se llama también un cierto aire, garbo, brío y gentileza que suelen tener las mujeres, que aunque no sean hermosas les sirve de atractivo» (DRAE, 1737, p. 21, col. 2, 2a acceptió).

ELLA	¿Qué es lo que intentas?	
A DOS	¿Qué es lo que trazas?	20
	Valerme por dar gusto de esta chulada.	
ELLA	La capa terciá.	
ÉL	Ponte de farsas.	
A DOS	Y con sólo un columpio	25
	todo lo arrastra.	
ÉL	¿Vestida de esta manera qué intentas ejecutar?	
ELLA	Con una tonada nueva hacer ver mi habilidad.	30
ÉL	El mismo intento tenía pero temo no acertar.	
ELLA	Yo confío de este pueblo en la gran benignidad.	
ÉL	No es lo mismo, Mariana,	35
	las tonadillas que arias, que rondones y cavatinas.	
ELLA	Yo ya lo veo porque aquello requiere mucho gracejo.	40
ÉL	No son, no, los bemoles ni los gorjeos lo que a los españoles les viene a genio,	45
	pues más aprecian un golpe de guitarra que mil orquestas.	
ELLA	Pues no te espantes que soy zumbona	50
	y para tonadillas me punto sola.	
	<i>(Parola.)</i>	
ÉL	O si no mira cómo me pongo en jarras y cómo me columpio. Sí, sí, Mariana, ya veo cómo en poco tiempo adelantaste mucho, ya me parece que veo venir una chusca de las de en medio de Madrid.	
ELLA	Pues todo esto que ves es nada en comparación de lo que sé hacer.	
ÉL	Óyeme cantar una seguidilla y cáete muerto de puro asombrado. Vaya, que ya te escucho, pero cuidado en apestar. ⁸⁷	

87. En aquest context, «fastidiar, causar hastío» (DRAE, 2001).

	que este adorno no tiene nada de malo porque sólo en el nombre sabe a fandango.	100
ELLA	Y con esto, chusquitos,	
ÉL	Y con esto, muchachas,	
ELLA	da fin la tonadilla,	
ÉL	el chista acaba con que fiel Antoniucci,	105
ELLA	con que la Mariana a serviros se ofrece con vida y alma.	
[A DOS]	Mas antes que concluya la tonadilla atención, mosqueteros; silencio, niñas; escuchad con cuidado las seguidillas con que nuestros obsequios se finalizan.	110
ELLA	Buenas pascuas, señores.	
ÉL	Buenas pascuas, madamas.	
A DOS	Os desea Antoniucci y la Mariana. Alegres, felices vivid y gozad las dichosas pascuas de la Navidad.	120
ELLA	Si caballeros con <i>xenias</i> , en paz si sois militares, en comercio si artesanos, con buen viento comerciantes.	125
A DOS	Alegres, etc.	
ÉL	Si casadas con cortejo, si solteras con galanes, si viudas con un buen dote, para esperar a otro enlace.	130
A DOS	Alegres, etc.	

Aparat crític

Antoniucci apareix com a Antonuchi

54 tortolilla] tonadilla ratllat i al costat tortolilla *L*

125-134 amb la mateixa calligrafia però afegit posteriorment al final (f. [4v])

128-129 Entre aquests versos hi ha un Viva ratllat

130 casadas] cazadas.

LA CONFRARIA DEL ROSER DE VILANOVA DE PALAFOLLS (SEGLES XVIII-XIX). APROXIMACIÓ AL CONTEXT MUSICAL

ANNA MARIA ANGLADA I MAS

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Com a conseqüència del Concili de Trento, i posteriorment la batalla de Lepant el 1571, l'expansió de les confraries amb devoció a la Mare de Déu del Roser va prenent protagonisme arreu del territori. En aquest context temporal, Vilanova de Palafroncs (actualment, Palafroncs) no n'era una excepció. Sense poder determinar a hores d'ara la fundació d'aquesta confraria per manca de documentació, la seva activitat està documentada a l'Arxiu Diocesà de Girona, a través de la lectura de les lletres i el llibre no sacramental que s'hi conserva.

La confraria del Roser de Vilanova de Palafroncs, durant els segles XVIII i XIX, i a través del llibre de comptes, configura l'espai social de la població promoguda a través de les seves activitats. La confraria, com a «microinstitució», organitza activitats fora del recinte sagrat relacionades amb els rituals i fets musicals, com són els goigs del Roser per Pasqua, les processons, els balls de plaça i el lloguer de músics. L'activitat dinàmica dels confreres possibilita la contractació de músics, llogant cobles a Blanes, Arenys de Mar i Banyoles.

PARAULES CLAU: Vilanova de Palafroncs, confraria, cobles, goigs del Roser, balls de plaça, Pasqua.

THE VILANOVA DE PALAFOLLS' ROSER BROTHERHOOD (18TH-19TH CENTURIES). AN INSIGHT INTO THE MUSICAL CONTEXT

ABSTRACT

As a consequence of the Council of Trent and then the Battle of Lepanto in 1571, *confraries*, or brotherhoods, worshipping Our Lady of the Rosary (*Mare de Déu del Roser* in Catalan) began to expand considerably throughout the territory. At that time, Vilanova de Palafroncs (now Palafroncs, in the Province of Barcelona) was no exception. While the

foundation of the Vilanova de Palafolls' Roser Brotherhood cannot be precisely ascertained due to a lack of documentation, a reading of the handwriting and the non-sacramental book conserved in the Diocesan Archive of Girona does show that its activity was documented.

The ledgers of the Vilanova de Palafolls' Roser Brotherhood show that it shaped the social space of the town through its activities in the 18th-19th centuries. As a "microinstitution", the brotherhood organised activities outside the sacred enclosure. These activities were connected with musical events and rituals, such as the *Goigs del Roser* for Easter (*goigs* are popular poetic compositions in honour of the Virgin or saints), processions, popular dances and musician hire. The brotherhoods' dynamic activity made it possible to engage musicians and hire *cobles*, or traditional music ensembles, from other towns in Catalonia, such as Blanes, Arenys de Mar and Banyoles.

KEYWORDS: Vilanova de Palafolls, brotherhood, *cobles*, *Goigs del Roser*, popular dances, Easter.

PREÀMBUL

Aquesta recerca neix amb el plantejament inicial per a la confecció del treball de fi de grau de musicologia a la Universitat Autònoma de Barcelona.¹ L'opció escollida fou un treball que parteix d'una font local, una font primària de Vilanova de Palafolls (avui, Malgrat de Mar), una vila adscrita eclesiàsticament a la diòcesi de Girona i territorialment a la reivindicada comarca de la Marina de la Selva.² És, en el nostre cas, la inquietud per l'espai més proper el més atractiu, i més essent sabedors de la mancança d'estudis musicològics i coneixedors del buit d'informació historiogràfica existent que versí sobre les festes locals populars que han forjat amb el pas dels anys la tradició local.

Per a dur a terme aquesta tasca, la consulta del llibre de comptes de la Confraria del Roser de Vilanova de Palafolls³ es va convertir en la font principal per a aquest estudi, amb la intenció de fer-ne una aproximació al context musical que es pogués extraure d'entre les seves pàgines força malmeses pel pas dels anys. El resultat fou l'apassionant descoberta de múltiples peces que encara avui, tot i l'estat de la qüestió sobre el tema, resta anar esbrinant i trenant per a ampliar el context musical existent dels darrers tres segles.

L'escassa documentació local que es conserva, tant eclesiàstica com civil, referent als segles XVIII-XIX deixa un buit important d'informació, que serà l'obstacle més destacable per a una recerca més exhaustiva i fructífera. Ateses les circumstàncies, un llibre de comptes, en aquesta situació, és molt agraït, encara que a

1. El tutor fou Josep Maria Gregori i Cifré, a qui reitero les gràcies.

2. Ens referim a l'anomenada *Costa de Llevant* que, a principis del segle XX, comprenia l'espai entre Arenys de Mar i Tossa. Forma una comarca força reivindicada els últims anys amb el nom de la Marina de la Selva o la Selva Marítima.

3. Nom oficial de la vila de Malgrat de Mar durant els segles tractats en el llibre de comptes de la confraria i que utilitzarem al llarg del treball.

priori no fou pas la primera impressió. El desencís produït en saber que era l'únic material consultable va propiciar que la troballa de paraules com «musichs», «murratxes», «professons» i «goyts», entre d'altres, es convertís en una font primera important i imprescindible per a sostroure la informació necessària per a un treball de les característiques plantejades.

L'abast geogràfic de la recerca es va ampliar tenint en compte el límit de la diòcesi de Girona. Per tal de contrastar i enriquir el material, la inclusió d'algunes referències de Blanes i Arenys de Mar, on la presència de la Confraria del Roser fou coetània a la de Vilanova de Palafolls, fou essencial per afegir una perspectiva que fotografiava l'entorn del moment.

El buidatge del llibre de comptes permet una contextualització històrica, fet que denota amb escreix la transcendència social de l'activitat de la confraria. Com a entitat laica que és, es converteix en el motor de la cultura i el lleure, i els actes promoguts per aquesta associació, i modulats pel pas del temps, configuren la tradició local.

Els objectius d'aquest estudi es focalitzen en la descoberta del context musical, desxifrant festes, balls, músics i músiques. Aquesta documentació ha de permetre esbrinar l'activitat festiva i musical, reflex de la identitat local, amb el seguiment de les modificacions que el pas del temps ha forjat.

Les confraries, com a agrupacions de persones laïques que reten devoció a un sant o a una verge, esdevenen un punt clau de les dinàmiques locals. Tot i ser de factura medieval les que lluiten contra les heretgies, es converteixen en l'època moderna en una acumulació de característiques que són fruit de les reformes tridentines. El centre social que és simbolitzat per l'església, refugi de la població i casa de Déu, és el lloc de creació i constitució d'aquestes confraries, unes «microinstitucions» que serveixen d'exemple de model d'organització comunitària.⁴

Les confraries esdevenen en la historiografia dels últims anys un nou element d'estudi. Les disciplines sociològiques i antropològiques aprofundeixen en la seva estructura com a «cèl·lula social capital» que integra els confreres dins la comunitat i amb una distinció de rellevància social.⁵ Aquestes noves aportacions també repercuteixen en els estudis musicològics. La música, com a expressió comunitària, està íntimament lligada als processos socials, religiosos i polítics. L'estètica i la seva projecció fan possible també les manifestacions dels balls i les seves transformacions, algunes provinents de la mateixa transmissió oral, i d'altres dels decrets imposats per l'estament eclesiàstic⁶ i també pel patronat exercit pel regalisme, que maldava per controlar la societat i l'economia.

4. James S. AMELANG, «Institucions no institucionals? Els fonaments de la identitat social a la Barcelona moderna», *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, núm. 13 (2) (1993), p. 305-311.

5. Inmaculada ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS i Miguel Luis LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, «Las cofradías y su dimensión social en la España del Antiguo Régimen», *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 25 (2000), p. 189-232.

6. És el cas dels sínodes provincials que, durant els segles XVIII-XIX, marcaran unes normatives ja prou allunyades dels efectes tridentins. Aquestes normatives dels prelats vindran associades a un

La seguretat de l'ànima, inquietud personal motivada per la mort, és una preocupació generalitzada de l'home en la societat moderna. S'aconsegueix alleujar amb l'adscripció a la confraria i les seves benevolències, i també confegeix als homes i dones un paper actiu dins la societat. La importància de les confraries esdevé motiu de control per part de l'estament eclesiàstic, a través de les visites pastorals i els concilis provincials, afegit al control polític que es produeix en el regnat de Carles III i el cens del comte d'Aranda. La confecció d'aquest cens provoca la desaparició d'algunes d'aquestes i el control en «dispendis inútils».⁷

LA CONFRARIA DEL ROSER DE VILANOVA DE PALAFOLLS

Els frares dominics, devots de la Verge del Roser i principals «instituidors de les confraries del Roser», són excel·lents oradors que es desplacen a les viles a predicar. Arran d'aquestes visites, i després de l'empenta que propicià la batalla de Lepant l'any 1571 que donà més protagonisme a la devoció del Roser, la implantació de les confraries pren un protagonisme i una expansió creixents.

L'església de Vilanova de Palafolls s'edifica l'any 1560, amb l'objectiu de satisfer les necessitats de la parròquia i per l'augment dels feligresos, i se segregà a finals del segle XVI de la parròquia de Sant Genís de Palafolls.⁸ Es desconeix la data de la fundació de la Confraria del Roser, però les primeres referències a la capella del Roser indiquen la seva construcció el 2 de novembre de 1567 a càrrec del mestre Joan Soler.⁹ Anys més tard, es fundà el benefici del Roser a càrrec de Joan Blanch, l'any 1578.¹⁰ L'existència activa de la confraria queda reflectida en les *mandates* que el bisbe testimoniava en les *visites pastorals*.

EL LLIBRE DE LA CONFRARIA DEL ROSER (SEGLES XVIII-XIX) DE VILANOVA DE PALAFOLLS. UNA FONT D'ESTUDI I INTERPRETACIÓ

A l'Arxiu Diocesà de Girona es conserva el llibre manuscrit dels comptes de la confraria. Comença a finals del segle XVII i acaba a finals del segle XIX.

control del funcionament de les confraries. Tractarem aquesta situació a l'apartat de les processons, en els balls i quan parlem dels músics i el seu repertori i instrumentació.

7. Es considera una despesa inútil la cera, els balls, la música, el vestuari... Vegeu Xavier SOLA COLOMER, *La reforma catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: Els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)*, tesi doctoral, 2005, en línia a <<http://www.tdx.cat/handle/10803/7887>> (consulta: 14.04.14).

8. La segregació de la parròquia de Sant Genís és l'any 1601, segons consta a les *Lletres* de l'Arxiu Diocesà de Girona (ADG), amb ref. D-254, f. 104v-106.

9. Joan BOSCH, programa de mà d'una visita guiada a l'església de Sant Nicolau de Malgrat l'any 2008.

10. ADG, *Lletres*, G-78, f. 88-89.

Dels ingressos, cal destacar els censals i les captes. Sobretot les captes actives han estat les promotores de l'activitat musical, com és el cas de «la capta dels ous de la vigília de Pasqua», «Goigs del dia de Pasqua», «per lo basi de la mare de Déu». Totes aquestes eren activitats que generaven ingressos fora del recinte eclesiàstic.

Quant a les despeses, són el reflex de l'activitat generada; són molt diverses, però caldria destacar el manteniment de la capella, la cura de l'altar, la compra de la cera, el salari del claver, els honoraris del procurador, els músics, els organistes, el mestre de minyons, les atxes, les morratxes, els ciris...

LA MÚSICA A L'ENTORN DE LA CONFRARIA DEL ROSER DE VILANOVA DE PALAFOLLS

El caire associatiu propi de les confraries permet l'organització de les festes, sobretot rituals. Són considerades «microinstitucions» que creen activitats fora del recinte sagrat, vinculades a la dogmàtica mariana i a la seva projecció a l'exterior del temple, reforçant la mateixa entitat, tot potenciant els mecanismes d'actuació en un context cultural, sigui sagrat o profà. Aquestes festes no tindrien sentit sense el suport musical, que propicia la dinàmica social. Els fets musicals destacables que validen la participació dels confreres i dels quals la confraria és l'organitzadora són els goigs del Roser, les processons, els balls de plaça i les colles de músics.

ELS GOIGS DEL ROSER A L'ENTORN DE VILANOVA DE PALAFOLLS

Els goigs són composicions poètiques que s'utilitzen per a ser cantades en funcions comunitàries en relació amb l'àmbit religiós. Han tingut diverses apreciacions segons la disciplina que els ha estudiat. Una visió antropològica ens acostava al lligam amb els ancestres i com a «manifestació de la genealogia local».¹¹ La disciplina literària ha propiciat un gran nombre d'estudis per l'àmplia magnitud de la seva presència escrita dins la societat. En el camp social, el colleccionisme ha alçat el seu valor patrimonial. La perspectiva etnomusicològica configura els goigs com una identificació col·lectiva i diferenciadora.¹²

En el camp musicològic, com a himne laudatori de lloança a la Verge del Roser, es presenten dins la litúrgia en un espai de religiositat popular, com a connexió entre el ritual sagrat i el profà. En el cas dels dies de l'ofici solemne, s'interpreten al final del

11. Josefina ROMA, «Els goigs com a mite i èpica local», *Ínsula*, núm. 8 (2010), p. 13.

12. Josep MARTÍ, «Los "goigs": expresión de religiosidad e identidad local en Cataluña», a Luis DÍAZ G. VIANA (coord.), *Palabras para el pueblo*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, p. 191-226.

ritual sagrat; quan estan vinculats a les *processons de cap de mes*, organitzades per la confraria, l'espai per al cant dels goigs és després de la processó i abans de l'ofici.

Els goigs s'adapten a l'estètica i funció de cada espai històric, i és per això que el testimoni més antic de goigs musicats catalans, la peça del segle XIV «Ballada dels goyts de Nostra Dona en vulgar cathalan, a ball redon» del *Llibre vermell de Montserrat*, tenia finalitats de dansa,¹³ i eren desenvolupats dins l'àmbit responsorial, «alternança entre set cobles [...] i el refrany "Ave Maria gratia plena Dominus tecum Virgo serena"», el qual, probablement correspondria a la resposta que deuria cantar el gruix dels pelegrins després de cada cobla.¹⁴

Dins el context geogràfic objecte d'estudi, ens trobem al segle XVII goigs polifònics d'autor. És el cas de Canet de Mar, amb capella musical, d'on sorgeix la partitura a sis veus i acompanyament dels *Goigs de Nostra Senyora del Roser*, de Miquel Oller.¹⁵

Els goigs que s'entonaven a les captes de Pasqua eren cantats per confreres i, a vegades, acompanyats per músics. En trobem força anotacions en el llibre de comptes, ja que servien per ingressar diners i fer front a les altres activitats que la mateixa confraria organitzava. Aquesta manifestació musical de Pasqua esdevindrà, amb el pas del temps, l'activitat coneguda amb el nom de *caramelles*.

El segle XIX destacà pel treball de folkloristes de renom, com Joan Amades i Valeri Serra, que recolliren i tractaren aquest gènere. En el terreny més proper, la folklorista Sara Llorens també fa aportacions en referència als *Goigs de Nostra Dona del Roser*.¹⁶ En aquest camp es comencen a destacar diferències del tractament que reben els goigs segons la seva funcionalitat, «canten els goigs amb la tonada lleugera (és a dir, amb aire de dansa), no la solemne».¹⁷ Al Maresme, els goigs s'acompanyaven de trets produïts per escopeters que actuen en funció del grau de la recapta. En al·lusió a aquest fet, «era imprescindible el soroll estrepitos de la pólvora i, en contrast amb ell, la presència sonora més discreta, però encisadora, de la música».¹⁸

No ens consta l'existència d'una estampa específica dels *Goigs del Roser* de Vilanova de Palafolls; això no obstant, som conscients de la gran quantitat d'estam-

13. Joaquim GARRIGOSA, «La música medieval», a Francesc BONASTRE *et al.*, *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra, UAB, 2009, p. 5-51.

14. Josep Maria GREGORI, «El llibre vermell de Montserrat, una corona sonora de llavors marianes», *Revista Catalana de Musicologia*, vol. IV (2011), p. 27-40.

15. Miquel Oller (1652-1717), fill de Canet, mestre de capella i organista, del qual es conserven un centenar de composicions al fons musical de l'Arxiu de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (CMar). Francesc BONASTRE i Josep Maria GREGORI, *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2009, coh. «Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya», núm. 2/1.

16. L'autora fa una diferenciació entre «goigs cantats a peu de porta» i «goigs religiosos». Els *Goigs de Nostra Dona del Roser* els inclou en els religiosos. Sara LLORENS DE SERRA, *El cançoner de Pineda*, facsímil de 1931, Barcelona, Alta Fulla, 1992.

17. Joan AMADES, *Costumari català: El curs de l'any*, vol. 6, Barcelona, Edicions 62, 2006, p. 154.

18. Albert GARCIA ESPUCHE, «Una ciutat de danses i guitarres», a Albert GARCIA ESPUCHE *et al.*, *Dansa i música: Barcelona 1700*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 20.

pes que s'imprimiren d'aquesta devoció, i aquest fet els converteix en uns dels més populars. La coincidència literària dels goigs ja documentats de Canet i de Pineda ens acosta a pensar que són fruit de la tradició d'aquesta devoció del segle XVII que arriba al segle XIX amb la mateixa arquitectura literària, a excepció d'una estrofa.

Les anotacions comptabilitzades referents a la capta dels *goigs de dissabte de Pasqua*, anotats de manera regular cada any, suposen un ingrés important.¹⁹

1753	«se ha pagat a la cobla de Blanes per lo treball de anar a tocar en los Goigs de l Disapte de Pasqua»
1798	«se replega en los Goigs del Disapta de Pasqua de la Resurrecció del Sen[y]or pagats los musichs»
1841	«ses aplegat al disapte de pasqua cantan los Goitxs pagada la Musica y la Palbora»

Al segle XX, el folklorisme local recull detalls que corroboren la generalització de les cantades dels confreres del Roser sota el nom de *caramelles*:

La antiquíssima confraria de Nostra Senyora del Roser tenia a càrrec seu, organitzar, i festejar la diada, amb el cant de les Caramelles.²⁰

Per dur a terme l'esdeveniment musical, l'administrador i altres pabordes inicien un càntic itinerant basat en els goigs:

La coixinera com instrument musical per acompanyar els goigs [...] cantant-se tot seguit estrofes dels antics gogis del Roser que diuen: Vostres goigs amb gran plaer [...].²¹

LES PROCESSIONS

La processó, «acte de culte que consisteix a caminar ordenadament en comitiva, tot recitant pregàries i entonant càntics»,²² és una de les despeses que també es preveuen en el llibre de comptes. Els pagaments anaven adreçats al predicador, capellans, mestre, cantors i, quan eren de lluïment, als músics. Aquestes processons són generalitzades, tal com destaca Valeri Serra, i es diferencien la *processó de cap de mes*, amb un caire senzill, de curs reduït per no donar ostentació,²³ i les més lluides, que són les del mes de maig i la del 7 d'octubre. El recorregut de les pro-

19. Taula confeccionada del buidatge del llibre de comptes de la Confraria del Roser, dipositada a l'ADG.

20. Fèlix PARADEDA, *Proses i versos historic-folklorics*, Malgrat, S. Montalt, 1929, p. 53.

21. Fèlix PARADEDA, *Proses i versos historic-folklorics*, p. 53.

22. Ramon CORTS, Joan GALTÉS i Albert MANENT (dir.), *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*, vol. III, Barcelona, Claret, 2000, p. 70.

23. Valeri SERRA, *Llibre d'or del rosari a Catalunya*, Barcelona, s. n., 1925, p. 135.

cessons aniria acompanyat del cant de l'*Ave Maris Stella*, fins a acabar a l'altar per cantar els *Goigs del Roser* de manera responsorial. De les diverses dades extretes, observem que l'any 1757 es preveuen dotze processons de diumenge més la Festa del Rosari i la Festa de les Gales del Roser.²⁴

La despesa destinada a «els nens per lo cantar» i al «mestre de minyons» va en conjunció amb el que Marquès²⁵ assenyala en referència als escolans, nens que serveixen al culte i pertanyen a l'escola de la parròquia, on els mestres són diaques i preveres:

[...] se ha pagat al Rt Fran ch. Garriga Mstra per las funcions que ha assistit a Dita Confraria tot lo any.²⁶

En el cas de les esglésies amb una comunitat de preveres més poderosa, Marquès assenyala que es fundaren càrrecs d'organista i mestres de música, com el cas de Canet de Mar.²⁷ Quant a les poblacions més properes que tenien organista a finals del segle XVI, eren Arenys de Mar, Pineda i Blanes.²⁸

Les referències associades als cantors són diverses. En mostrem alguns exemples:

1698	«per lo cantar de Paula Gelabert y Xirau»
1743	«gastos confreres y de cantar en lo endema de la festa»
1751	«se ha de pagar del bací sis cantors que són Miquel Jorda, Joan Defaus, Damia Montalt, Theresa Romeu, Mariana Oller, Joan Onna»

ELS BALLS DE PLAÇA

El registre regular de la compra de morratxes a partir de l'any 1795 relaciona aquest objecte amb una activitat associada a la dansa, tal com es detalla l'any 1798: «per Murratxas per lo dia de las Ballas del Roser».²⁹ De la mateixa manera que amb les morratxes, la compra de les atxes i els ciris també hi és reflectida. L'any 1740, «per 2 atxas y 6 siris»³⁰ i l'any 1805, «per los tres siris del Ball del Siri».³¹

24. ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 62r.

25. Josep Maria MARQUÈS, «Ensenyament al bisbat de Girona fins a la Il·lustració», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, núm. 12 (1993), p. 285.

26. ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 82v.

27. Josep Maria MARQUÈS, *Una història de la diòcesi de Girona*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, p. 138.

28. Josep Maria MARQUÈS, *Una història de la diòcesi de Girona*, p. 138.

29. ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 102v.

30. ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 47r.

31. ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 110r.

El *Ball de les morratxes* prengué un cert protagonisme al segle XIX, generalitzat arreu de la Costa de Llevant, segons el recull de diversos folkloristes.³² Les descripcions del ball i els atributs esmenten una plaça amb músics on fan presència els obrers de la parròquia i les autoritats, amb molta assistència de públic i on els balladors van fent voltes a la plaça per parelles amb la corresponent morratxa.

Tenim, doncs, diferents atributs per a la dansa, sobre els quals el llibre de comptes de la confraria no determina la tipologia de la dansa. No obstant això, queda palesa la tasca de la Confraria del Roser en l'organització d'aquesta festa, assumint les despeses de la contractació dels músics i l'adequació de l'espai.

En la configuració de la identitat de la dansa, caldrà atribuir-li la força mateixa de la tradició que la música, els músics i els mestres de dansa haurien ajudat a configurar:

[...] en parlar de músics i mestres de danses des del final del s. XVI al començament del segle XVIII, cal pensar en les intenses relacions que estaven establertes entre Barcelona i el territori català.³³

Els bisbes controlen cada cop més, a través de les visites pastorals i la conseqüent expedició de les *mandates* i els sínodes diocesans, les festes, els balls i els saraus.³⁴

II.-Siendo muy sensible el que, contra lo establecido en varias determinaciones Sinodales, continúe el intolerable abuso de hacer servir á la profana diversion de los bailes, las cuestaciones de limosnas que ofrece la Piedad de los fieles; queda prohibida nuevamente tan abominable inversión de los que se pide y da para culto de los santos [...].³⁵

LES COBLES DE MÚSICS

Les despeses destinades a «musichs de la festa», «los musichs del dia de las galas», «copla de musichs», «los Musichs de la funció de la festa» i «per als musichs de la festa del roser» són anotacions anuals, que no ens indiquen el tipus de

32. La *Costa de Llevant* és un terme usat pels folkloristes de finals del segle XIX i principis del segle XX, que fa referència al territori comprès entre Arenys de Mar (Alt Maresme) i Tossa de Mar (Selva), poblacions que pertanyen a la diòcesi de Girona. Vegeu, referent al ball de les morratxes: Francesc PUJOL i Joan AMADES, *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*, vol. I, Barcelona, Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1936, p. 10; Valeri SERRA, *Llibre d'or del rosari a Catalunya*, p. 69.

33. Albert GARCIA ESPUCHE, «Una ciutat de danses i guitarres», p. 46.

34. Xavier SOLÀ, *La reforma catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals*.

35. ADG, sínodes provincials de Girona, any 1857.

formació instrumental, ni la procedència, ni el repertori, ni els noms dels músics, ni la funció per la qual són llogats.

El concepte de *cobla* s'ha d'associar, en aquest cas, a una formació indefinida. Les ocasions necessàries d'acompanyament musical, segons el context temporal i local, es correspondrien a la celebració de festes al carrer de caràcter profà, com els balls de plaça i les cercaviles; per acompanyar els goigs de Pasqua, «Se replega en los Goigs del Disapta de Pasqua de la Resurrecció del Sen[y]or pagats los Musichs»,³⁶ i la música dins l'ofici en dates assenyalades que requereixin solemnitat, «per los Musichs que tocaren en lo dia de la funcio del Roser».³⁷

Cal destacar la presència d'una cobla de dos músics l'any 1812: «Al Siego Jun son Fill per aber tocat y Cantat al hofici Bspres y Rosari lo dia de las Galas»,³⁸ sobre els quals tenim el comentari que «els cecs oracioners» disposaven d'una musicalitat apreciable.³⁹

Les actuacions polítiques i els dogmes eclesiàstics van intentar modular substancialment el funcionament de les confraries, també en el sentit musical. Els sínodes provincials feien un seguit de recomanacions per tal de frenar «l'abús d'excés de diversió»:

[...] se prohibe que los músicos instrumentistes, llamados para las funciones religiosas, toquen en ellas sonates profanas, indignes e impropias del lugar santo [...] no diéndose nunca permitir que prolonguen la música, aun la grave y decorosa, mas tiempo que el prevenido en las sagradas rúbricas [...].

Los Curas parrocos se pondran de acuerdo con los Administradores [...] para que no sean llamados á las funciones sagradas los puramente instrumentistes, ni los que no tengan acreditada la instruccion correspondiente, á fin de que no se cause irrision ni desacato en las solemnidades de la Iglesia, como sucede con frecuencia.⁴⁰

De totes les anotacions del lloguer de músics, podem citar la Cobla de Blanes, la Cobla de Banyoles i la Cobla d'Arenys de Mar. Els casos més propers, Blanes i Arenys de Mar, tenien capella de música, i la relació amb Vilanova era evident per pertànyer a la mateixa comarca i diòcesi. La relació amb Banyoles crea incertesa des del punt de vista de la lògica de la distància, però també té la seva explicació.

36. ADG, *Confraria del Roser* s. XVIII-XIX, f. 101r. Hi ha diversos exemples associats als goigs de Pasqua i al pagament dels músics que es feia de la mateixa quantitat de la recaptació: «al dissabte de Pasqua cantant los Goigs se aplegá pagats los Musichs», any 1789; «se ha pagat a la cobla de Blanes per lo treball de anar a tocar en los Goigs del Disapte de Pasqua de 1753».

37. ADG, *Confraria del Roser* s. XVIII-XIX, f. 94r.

38. ADG, *Confraria del Roser* s. XVIII-XIX, f. 114v.

39. Albert GARCIA ESPUCHE, «Una ciutat de danses i guitarres», p. 47.

40. ADG, sínodes provincials, any 1857.

COBLA DE BLANES

Blanes manté una activitat artística que promou la relació comercial amb Vilanova de Palafolls. La fabricació d'escultures i retaules⁴¹ i la producció d'atxes i ciris afavoreixen un flux comercial.

En l'aspecte musical, Blanes gaudeix d'organista i capella de música, així com d'una cobla de músics formada per un baixonista i un violí.⁴²

L'any 1746 fou una data assenyalada per a Vilanova de Palafolls, ja que la Confraria del Roser estrenava retaule:

[...] per la Musica del Die de las Galas comprensi los tres organistas, minyó y musichs de Blanes. J. M^a Pasqual: 13 lliures i 15 sous.⁴³

COBLA DE BANYOLES

De la Cobla de Banyoles tan sols hi ha una referència, l'any 1755: «musichs [...] Banyoles per lo dia de las Galas», a la qual han pagat 5 lliures. És una cobla de renom a mitjan segle XVIII:

Les Actes Capitulars i el Registre de Pagaments de la Catedral de Girona consignen haver contractat, per al menys uns set o vuit anys, de 1757 a 1764, a la dita «Cobla de Banyolas» per a reforç de la Capella de Cant en les grans circumstàncies, i al preu de cent Lliures anuals.⁴⁴

Està força documentada pel que fa als noms dels músics i als seus oficis. La cobla era formada per Joan Serra, pare i fill; Joan Masnou, i Joan Mirambell. Civil proposa diferents funcions associades a aquesta formació:⁴⁵

Sardana	tible	tible	cornamusa	flabiol i tamborí
Contrapàs	tible	tible	cornamusa	flabiol i tamborí
Balls plaça	tible	tible	cornamusa	flabiol i tamborí
Sarau	violí	violí	clarinet	clarinet
Església	violí	violí	clarinet	fagot
Processó	tible	tible	tible	fagot

41. L'any 1746 paguen a Joan Illas de Blanes, per la construcció del retaule, dues-centes dues lliures, dos sous (ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 53v). Els Illas de Blanes, família d'escultors, estan referenciats en un estudi recent a Gabriel MARTÍN ROIG, «Els Illas. Una nissaga d'escultors blanencs del segle XVIII», *Blanda*, núm. 12 (2009), p. 50-61. El daurador del retaule del Roser també era de Blanes. Vegeu ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 53v.

42. Valeri SERRA, «Del Blanes tradicional. La vida espiritual de un pueblo», *La Vanguardia* (22.09.1928), p. 5-6.

43. ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 53v.

44. Francesc CIVIL, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, Girona, Caixa de Pensions, 1969, p. 124.

45. Francesc CIVIL, *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*, p. 20.

Aquest detall de la formació instrumental ens aproxima a una tímbrica de la Cobla de Banyoles. Entenem, però, que en referir-se al *tible* estariem parlant d'una *xeremia tible*. En el cas de processó, en un ambient exterior, una formació d'instruments de vent seria completament eficaç, completant l'harmonia amb el fagot com a baix instrumental. Per a l'església, corda i vent, amb una tímbrica més íntima i refinada i un volum més acurat. El sarau, amb una potència destacada i l'ús de dues cordes i dos instruments de vent que tindrien capacitat per a un repertori més agosarat. El contrapàs, amb la coneguda «cobla de tres quartans», però amb reforç a la *xeremia tible*, suposem que desdoblant veus, de la mateixa manera que en la sardana.

COBLA D'ARENYS DE MAR

L'única referència d'aquesta cobla ens ve donada per l'apunt de l'any 1830, sobre la despesa per «anar a Areñs a llogar los Musichs».⁴⁶ En el mateix any hi consten dues despeses referents a músics: «per la Festa per a Musichs y Anborratxas» i «gastat al disapte de pasqua per Polvora y Musichs».⁴⁷

L'existència d'organistes beneficiats a l'església d'Arenys de Mar⁴⁸ i la petjada d'uns músics que havien format part de la Confraria de Músics de Barcelona i també de la seva fundació⁴⁹ aporten indicis de la possibilitat de l'existència d'una cobla relacionada amb la dansa:

[...] els músics són a la vegada mestres de dansa, i aquesta indissociabilitat de les competències instrumentals i coreogràfiques perdurà fins al segle XIX.⁵⁰

En aquest cas, Mas ofereix informació del paper rellevant d'aquests mestres de dansa, ja que indica la influència que haurien tingut en les viles de la «corona territorial de Barcelona»⁵¹ i les seves tradicions locals:

[...] precisament en una àrea que coincideix prou exactament amb la de la corona territorial [...] hi trobem permanències sorprenents, en el repertori de dansa de la tradició oral dels segles XIX i XX, de formes de dansa i de variants musicals fortament relacionades amb un substrat clarament renaixentista.⁵²

46. ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 135v.

47. ADG, Malgrat, *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*, f. 135v.

48. Josep Maria MARQUÈS, *Una història de la diòcesi de Girona*, p. 138.

49. Carles MAS GARCIA, «L'expansió de la Dansa d'Escola», a Albert GARCIA ESPUCHE *et al.*, *Dansa i música: Barcelona 1700*, p. 226-303.

50. Carles MAS GARCIA, «L'expansió de la Dansa d'Escola», p. 244.

51. És un terme encunyat per Albert Garcia Espuche per expressar una descentralització de la producció de Barcelona, creant una corona geogràfica de nuclis urbans. Citat per Carles MAS GARCIA, «L'expansió de la Dansa d'Escola», p. 248.

52. Carles MAS GARCIA, «L'expansió de la Dansa d'Escola», p. 251.

Així, doncs, les relacions d'aquests mestres de dansa amb la música, els balls i les confraries i els gremis podien haver propiciat les característiques comunes que, en matèria de la tradició, han perdurat de manera transformada fins als nostres dies.

Des d'aquests músics de finals del segle XVI als de finals del segle XVIII hi ha massa temps i poca informació. La falta d'estudis monogràfics sobre les cobles de músics d'aquesta època i aquesta zona dificulta la possibilitat d'oferir més dades i un context musical més determinat.

És per tot això que aquest treball és també un compromís per a continuar una recerca més exhaustiva en un àmbit geogràfic més ampli i musicalment més profund.

FONS CONSULTATS

ADG. Arxiu Diocesà de Girona. Malgrat. *Confraria del Roser s. XVIII-XIX*.

ADG. *Sínodes provincials*.

BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan. *Costumari català: El curs de l'any*. Barcelona: Edicions 62, 2006.
- AMELANG, James S. «Institucions no institucionals? Els fonaments de la identitat social a la Barcelona moderna». *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, núm. 13 (2) (1993), p. 305-311.
- ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. «Las co-fradías y su dimensión social en la España del Antiguo Régimen». *Cuadernos de Historia Moderna*, núm. 25 (2000), p. 189-232.
- BONASTRE, Francesc [et al.]. *Història crítica de la música catalana*. Bellaterra: UAB, 2009.
- BONASTRE, Francesc; GREGORI, Josep Maria. *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009. (Inventaris dels Fons Musicals de Catalunya; 2/1)
- BOSCH BALLBONA, Joan. Programa de mà d'una visita guiada a l'església de Sant Nicolau de Malgrat l'any 2008.
- CIVIL CASTELLVÍ, Francesc. *El fet musical a les comarques gironines en el lapse de temps 1800-1936*. Girona: Caixa de Pensions, 1969.
- CORTS, Ramon; GALTÉS, Joan; MANENT, Albert. *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*. Vol. III. Barcelona: Claret, 2000.
- GARCIA ESPUCHE, Albert. «Una ciutat de danses i guitarres». A: GARCIA ESPUCHE, Albert [et al.]. *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 16-79.
- GARRIGOSA, Joaquim. «La música medieval». A: BONASTRE, Francesc [et al.]. *Història crítica de la música catalana*. Bellaterra: UAB, 2009, p. 5-51.
- GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria. «El llibre vermell de Montserrat, una corona sonora de llaors marianes». *Revista Catalana de Musicologia*, vol. IV (2011), p. 27-40.

- LLORENS DE SERRA, Sara. *El cançoner de Pineda*. Facsímil de 1931. Barcelona: Alta Fulla, 1992.
- MARQUÈS PLANAGUMA, Josep Maria. «Escoles gironines del segle XVIII». *Revista de Girona*, núm. 87 (1979), p. 77-81.
- «Ensenyament al bisbat de Girona fins a la Il·lustració». *Arxiu de Textos Catalans Antics*, núm. 12 (1993), p. 273-301.
- *Una història de la diòcesi de Girona*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- MARTÍ PÉREZ, Josep. «Los “goigs”: expresión de religiosidad e identidad local en Cataluña». A: DÍAZ G. VIANA, Luis (coord.). *Palabras para el pueblo*. Vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, p. 191-226.
- MARTÍN ROIG, Gabriel. «Els Illas. Una nissaga d'escultors blanencs del segle XVIII». *Blanca*, núm. 12 (2009), p. 50-61.
- MAS GARCIA, Carles. «L'expansió de la Dansa d'Escola». A: GARCIA ESPUCHE, Albert [et al.]. *Dansa i música: Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2009, p. 226-303.
- *Gloses i bon tempo a la Dansa de les Atxes*. Treball inèdit, 2010-2011.
- PARADEDA ROBERT, Fèlix. *La vila de Malgrat i sos contorns*. Facsímil de Blanes, 1915. Barcelona: Grup Excursionista Malgratenc, 1986.
- *Proses i versos historic-folklorics*. Malgrat: S. Montalt, 1929.
- PUJOL, Francesc; AMADES, Joan. *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. Vol. I. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, 1936.
- ROMA, Josefina. «Els goigs com a mite i èpica local». *Ínsula*, núm. 8 (2010), p. 13-19.
- SERRA BOLDÚ, Valeri. *Llibre d'or del rosari a Catalunya*. Barcelona: s. n., 1925.
- «Del Blanes tradicional. La vida espiritual de un pueblo». *La Vanguardia* (22.09.1928), p. 5-6.
- *Llibre popular del Rosari: Folklore del Roser*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988.
- SOLÀ COLOMER, Xavier. *La reforma catòlica a la muntanya catalana a través de les visites pastorals: Els bisbats de Girona i Vic (1587-1800)*. Tesi doctoral, 2005. En línia a: <<http://hdl.handle.net/10803/7887>>.

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):

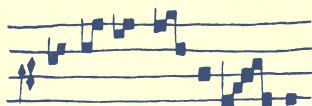
Els llibres s'han de citar: COGNOM, Nom; COGNOM, Nom. *Títol de la monografia: Subtítol de la monografia*. Lloc de publicació: Editorial, any. Nombre de volums. (Nom de la Col·lecció; número dins de la col·lecció) [Informació addicional]

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.

TAULA

ARTICLES

<i>Daniel Codina i Giol</i> EL PARE GREGORI M. ESTRADA I GAMISSANS (1918-2015)	11
<i>Joan Cuscó i Clarasó</i> DE L'OFICI DE MÚSIC POPULAR. NOMS I MALNOMS DELS INSTRUMENTS DE LA MÚSICA TRADICIONAL	15
<i>Josep Maria Gregori i Cifré</i> EL NOU WEB IFMUC AL SERVEI DEL PATRIMONI MUSICAL DE CATALUNYA: HTTP://IFMUC.UAB.CAT	23
<i>Ascensión Mazuela-Anguila</i> LA VIDA MUSICAL EN EL MONASTERIO DE SANTA MARIA DE JONQUERES EN LOS SIGLOS XVI Y XVII: AGRAÍDA Y EUGÈNIA GRIMAU	37
<i>Andrea Puentes-Blanco</i> EL MANUSCRITO M 782/10 DE LA BIBLIOTECA DE CATALUNYA: UN CUADERNO DE COMPOSICIÓN MUSICAL DEL SIGLO XVII	81
<i>Aurèlia Pessarrodona</i> LA TONADILLA A BARCELONA AL VOLTANT DELS ANYS 1780: EL SEGON PERÍODE DE JACINTO VALLEDOR	103
<i>Anna Maria Anglada i Mas</i> LA CONFRARIA DEL ROSER DE VILANOVA DE PALAFOLLS (SEGLES XVIII-XIX). APROXIMACIÓ AL CONTEXT MUSICAL	137
NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS PER A L'EDICIÓ	151



SOCIETAT CATALANA
DE MUSICOLOGIA