



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LA COMPAÑÍA DE JESÚS DE MADRID
DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVII”**

VOLUMEN I: ESTUDIO

TESIS DOCTORAL

JUAN LORENZO JORQUERA OPAZO

DIRECTOR: ALEJANDRO VERA AGUILERA

Índice de contenido

Dedicatoria	7
Agradecimientos	8
Abreviaturas	11
Introducción.....	14
Estado de la cuestión.....	16
Acerca de la actividad musical de los jesuitas españoles.....	18
Acerca de Romances y Letras a tres voces	27
Capítulo I: España en tiempos de Felipe III y Felipe IV	37
El reinado de Felipe III	38
El duque de Lerma.....	41
Sistema Conciliar	43
El gobierno	45
El reinado de Felipe IV	48
El conde-duque de Olivares	52
El Gobierno	54
La Sociedad	59
La ciencia en el siglo XVII	60
La Compañía de Jesús y la Ciencia	63
La religión	66
La literatura: poesía, prosa y novela	67
Las Artes durante el siglo XVII.....	70
Arquitectura, escultura y pintura	70
La Música.....	74
Capítulo II: La Compañía de Jesús.....	85
San Ignacio de Loyola.....	85
San Ignacio y su relación con la música	92
Breve Reseña histórica de la Compañía de Jesús	107
La Compañía de Jesús en España durante la primera mitad del siglo XVII	111
El Colegio de los jesuitas en Madrid: Breve descripción de su origen, fundación y primeros años de vida	122
El Colegio Imperial de Madrid.....	127
Las Congregaciones	137
Congregaciones del Colegio Imperial de Madrid.....	141
Congregación de la Anunciación.....	141
Congregación de la Inmaculada Concepción	148
La Casa Profesa	154
Congregación de la Natividad	160
El Noviciado.....	163
Capítulo III: Actividad musical en la Compañía madrileña y su entorno.....	166
Las Constituciones de doña Magdalena de Ulloa.....	167
María de Austria y sus fundaciones de las Descalzas Reales en el Colegio Imperial	171
Música al interior de la Compañía.....	179
Música en las Congregaciones Marianas	194
Música en la Corte y la Real Capilla de Música durante la primera mitad del siglo XVII	200

Relación de los jesuitas con la Corte: el vínculo musical a través de las Capillas de patronazgo real	219
Escritores jesuitas en el siglo XVII y sus escritos musicales	252
Juan Eusebio Nieremberg	254
José de Zaragoza.....	258
Capítulo IV: El teatro en la Compañía de Jesús	266
El teatro jesuítico	268
La música en el teatro jesuítico	287
Aspectos generales.....	289
Formas de aparición de la música.....	292
Anotaciones.....	293
Coros, entreactos, entremeses y entretenimientos	297
Personajes.....	304
Implicaciones musicales en el texto	309
En relación con la danza	314
Jesuitas que escribieron sobre teatro civil durante la primera mitad del siglo XVII.....	320
Capítulo V: Las Fuentes Musicales	326
Estudio codicológico de las fuentes:.....	328
1. Romances y Letras a tres voces	328
Descripción del soporte físico	328
Copistas.....	331
Papel y Marcas de Agua.....	344
Anotaciones marginales y otros rasgos.....	347
Folios: anotaciones no musicales	351
Anotaciones poéticas y/o musicales	353
Paginación	357
Pautado.....	360
2. Obras para violín y guitarra.....	361
Descripción de soporte físico	361
El copista.....	363
Papel.....	368
Marcas de Agua.....	368
Anotaciones marginales y otros rasgos.....	373
Anotaciones poéticas y/o musicales	374
Foliación.....	376
Pautado.....	377
Conclusiones del estudio codicológico de las fuentes	378
Romances y Letras a tres voces: Desde el Colegio Máximo de Alcalá hasta la Biblioteca Nacional de Madrid.....	382
Los textos de Romances y Letras a tres voces	400
Acerca de la escritura de los textos.....	401
Formas poéticas	403
Variantes textuales.....	410
Capítulo VI: Estudio Musical de las Fuentes	413
I. Romances y Letras a tres voces.....	413
Los tonos	413
Rasgos melódicos	417
Los tonos en lengua romance	417
Las obras en latín.....	421
Indicaciones de Interpretación.....	425

El acompañamiento instrumental	427
La guitarra como acompañamiento.....	429
Indicaciones para guitarra en Romances y Letras a tres voces	433
El compás	439
Las claves	443
1. Sistema de claves en el repertorio en lengua romance	443
2. Sistema de claves en el repertorio en lengua latina	446
El transporte	449
Las voces	452
Ámbito	456
Modos.....	458
Indicaciones de modos.....	464
Tratamiento de la disonancia.....	465
Relación Texto- Música	469
Compositores del Cancionero.....	487
1. En relación con la Corte.....	488
Diego Gómez de la Cruz.....	488
Juan de Palomares.....	489
2. Jesuitas	490
Gaspar García	490
Ruggiero Giovannelli.....	493
3. Otros.....	499
[Francisco] Company.....	499
Fray Juan de Escobar	500
Diego Garzón	500
Juan de la Peña	501
Bernardo [de] Peralta Escudero	502
Joan [Pau] Pujol.....	503
Pedro Riquet [Pere Riquet]	505
Algunos rasgos compositivos de Gaspar García	506
Otros Cancioneros musicales del período	510
Cancionero de Turín	511
Cancionero de la Sablonara.....	512
Cancionero de Medinaceli B (Tonos Castellanos B).....	514
Cancionero de la Casanatense	515
Libro de Tonos Humanos.....	517
Cancionero musical de Olot	519
II. Obras para violín y guitarra	520
Estudio musical	520
Fuga de Pavana.....	523
Bacas de guitarra	525
Chacona francesa y diferencia.....	527
Zarambeque de indios	530
III. Otras Fuentes Musicales Jesuitas.....	532
Reglas de música práctica, Falsas practicables para Músicos y Contrapuntos dobles	533
Salmo In Exitu Israel de Egipto.....	538
Capítulo VII: Concordancias de las Fuentes	544
1. Algunos alcances sobres Concordancias de Romances y Letras con otros cancioneros musicales.....	544

2. Concordancias obras para violín y guitarra	549
01. Fuga de Pavana	549
02. Bacas de guitarra.....	550
03. Chacona francesa y diferencia	550
03. Zarambeque de Indios	551
Conclusiones	552
Fuentes	559
Fuentes bibliográficas	571
ANEXOS.....	629
Concordancias obras en lengua romance Romances y Letras a tres voces.....	630
Concordancias obras con texto en lengua latina Romances y Letras a tres voces.....	667
Tabla I. Fiestas, ceremonias o fundaciones celebradas en la Compañía madrileña con presencia de la música entre 1600 y 1669.....	670
Tabla II. Índice alfabético general de Romances y Letras a tres voces	674
Tabla III. Índice general de las obras de Romances y Letras a tres voces que no aparecen en el índice del manuscrito	684
Tabla IV. Numeración de las obras de Romances y Letras a tres voces	687
Tabla V. Disposición del papel de Romances y Letras a tres voces.....	690
Tabla VI. Filigranas de Romances y Letras a tres voces	692
Tabla VII. Anotaciones poéticas y/o musicales de Romances y Letras a tres voces.....	693
Tabla VIII. Paginación de Romances y Letras a tres voces	695
Tabla IX. Filigranas Obras Libro 774 (AHN: Clero Jesuitas)	697
Tabla X. Secciones Musicales y Forma Musical de las obras en lengua romance de Romances y Letra a tres voces	698
Tabla XI. Secciones Musicales y Forma Musical de las obras en latín de Romances y Letras a tres voces.....	701
Tabla XII. Tratamiento de los versos en las obras transcritas en lengua romance en Romances y Letras a tres voces.....	702
Tabla XIII. Tratamiento de los versos en obras transcritas en lengua latina de Romances y Letras a tres voces.....	703
Tabla XIV. Clasificación forma poética de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces.....	704
Tabla XV. Variantes textuales en Romances y Letras a tres voces.....	707
Tabla XVI. Ensalada de Romances y Letras a tres voces	715
Tabla XVII. Tipo de Compases obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces.....	718
Tabla XVIII. Tipo de compases obras en latín de Romances y Letras a tres voces	721
Tabla XIX. Claves de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces	722
Tabla XX. Claves obras en latín de Romances y Letras a tres voces	725
Tabla XXI. Tipo de claves de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces.....	726
Tabla XXII. Tipo de Claves obras en latín de Romances y Letras a tres voces..	729
Tabla XXIII. Voces y Tesitura de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces	730
Tabla XXIV. Voces y Tesitura de las obras en latín de Romances y Letras a tres voces	735
Tabla XXV. Modo obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces.....	736
Tabla XXVI. Modos de las obras en latín de Romances y Letras a tres voces ...	739

Tabla XXVII. Finalis de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces	740
Tabla XXVIII. Finalis de las obras en latín de Romances y Letras a tres voces.	743
Documento Carta Padre Bernardo Lozano.....	744
Documento Funeral José Lidón.....	745
Código de alturas	746

Dedicatoria

A Lorenza, mi Madre. A mi abuela Sara (Q. E. P. D.) y a mi tía Carmen (Q. E. P. D.). A Catalina, Ignacio, Camila, Bruno, Miguel, Marcela, Rodrigo y Oscar, con todo mi cariño.

Agradecimientos

Quisiera agradecer en primer lugar, al Programa de Becas *AlBan* de la Unión Europea, por haber financiado la mayor parte de mis estudios de Doctorado en España a través del proyecto E04D039321: “Los Cancioneros Musicales más importantes conservados en España en la primera mitad del siglo XVII: *Romances y Letras a tres voces* (Biblioteca Nacional de Madrid, M. 1370- 1371-1372) y la actividad musical en la Compañía de Jesús de Madrid en dicho período”.

A la Universidad Autónoma de Madrid, en las personas de la Directora del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música, Dra. Begoña Lolo Herranz, al Director del Departamento Interfacultativo de Música, Dr. Germán Labrador López de Azcona y mi Tutor de Tesis, Dr. Alfredo Vicent López, por todo el apoyo recibido durante mi período de formación y para la realización de esta Tesis Doctoral.

Un agradecimiento especial a mi Director, Dr. Alejandro Vera Aguilera, por haberme introducido en el ámbito de la música jesuítica, así como por los consejos y orientaciones recibidas durante la realización de este trabajo. Estas páginas no podrían haber sido escritas sin su gran sabiduría.

A Consuelo Álvarez e Isabel Hidalgo, por su excelente atención, disposición y colaboración en los distintos aspectos relacionados con mi trabajo como alumno del Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música.

A mis profesores del Colegio San Buenaventura de Chillán (Chile), por haber ayudado en mi formación personal e intelectual y haber incentivado en mí el gusto por el estudio. Especial agradecimiento para el padre Fray Ramón Ángel Jara Hernández (Q. E. P. D.) y para la profesora, Sra. Verónica Crisóstomo Lazo.

A mis profesores chilenos de la Universidad: Miguel Aguilar, Mario Cánovas, Patricia Labarca, Ana María Castillo (Q. E. P. D.), Ana María Reyes (Q. E. P. D.), Mónica Barra, Marcella Mazzini y Lionel Saavedra, que influyeron enormemente en mi formación musical.

Al personal del Archivo Histórico Nacional, especialmente a Rocío Sánchez, por sus orientaciones, excelente disposición y colaboración.

Al Dr. José Ignacio Andrés de la Universidad del País Vasco, por su aclaración de algunos aspectos paleográficos.

A Mauro Brunello, por sus orientaciones dadas en el Archivo de los jesuitas en Roma (Italia).

Al hermano Amancio Arnaíz, por su excelente disposición y colaboración en mi trabajo realizado en el Archivo jesuita de Alcalá de Henares.

Al Dr. Álvaro Torrente de la Universidad Complutense de Madrid, por sus orientaciones para el desarrollo de la Tesis.

A Luis Robledo por sus orientaciones sobre las cofradías de Madrid y bibliografía. A Cristina Bordas por su diálogo sobre Zaragoza.

A Pilar Ramos López por los datos de bibliografía sobre la música jesuita.

Al personal de la Biblioteca Nacional de España, especialmente al Director del Archivo, Dr. Enrique Pérez Bollero y al de la Sala Barbieri, por toda su amable disposición y colaboración. Una mención y agradecimiento especial para Isabel Lozano, Pepe Soto y para su ex directora, Nieves Iglesias.

A Arsenio Sánchez, por su colaboración en el estudio de los aspectos codicológicos de *Romances y Letras*.

Al profesor Dr. José Martínez Millán de la Universidad Autónoma de Madrid, por sus orientaciones históricas sobre la Compañía de Jesús.

Al profesor Dr. Pablo Jauralde de la Universidad Autónoma de Madrid, por sus orientaciones para el estudio de los textos de *Romances y Letras*.

Al padre José Martínez de la Escalera, por su tiempo y consulta sobre algunos textos de *Romances y Letras*. Al padre José López-Calo por sus orientaciones.

Al personal del Archivium Romanum Societatis Iesu (ARSI) de Roma, Archivo General de Palacio, Biblioteca Nacional de Cataluña, Biblioteca de la Universidad de Comillas de Madrid, Archivo de Protocolos de Madrid, Real Academia de la Historia, Biblioteca de la Real Academia de la Lengua Española, Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid y Biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Madrid, por su excelente disposición y colaboración para el trabajo realizado.

Un agradecimiento especial para Pepe Hernández (especialmente por la etapa final de la Tesis), Francisco Inostroza, Nerty, Raúl, Feli y Gustavo, por su apoyo, amistad y haber hecho de mis años en Madrid una experiencia maravillosa.

A Gloria Almarza (especialmente por su valiosa ayuda en distintos aspectos de la Tesis), Walter, Christian, Pilar Contreras, Marcela Maturana y sus hijos Javier y Marcelita, Prado y Marta González, Daniele Pietro Messa y su madre Inés Massimino, María, Esther y su hijo André, Oscar, Bárbara González y su hijo Miguel, Ángel, José, Aura y Rober, Kike y Richard, Dani, Marta Fernández, Nella, Marisol, Sara, Carol y Leo, Betty, Héctor, Pablo, Cecilia y su hijo Juan Pablo, por su apoyo y amistad.

Finalmente, a todas aquellas personas que de una u otra manera hicieron posible esta Tesis.

Abreviaturas

AAVV	Varios Autores
AGP	Archivo General de Palacio
ARSI	Archivium Romanum Societatis Iesu
AHN	Archivo Histórico Nacional
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
AHPTSI	Archivo Histórico de la Provincia de Toledo. Compañía de Jesús. Alcalá de Henáres
BCR	Biblioteca della Casanatense di Roma
BBM	Biblioteca de Bartolomé March
BNM	Biblioteca Nacional de Madrid
BNCAT	Biblioteca Nacional de Cataluña
BNT	Biblioteca Nazionale di Torino

BPO	Biblioteca Pública de Olot
BPUCCh	Biblioteca Pontificia Universidad Católica de Chile
BPUC	Biblioteca Pontificia Universidad de Comillas
CJ	Compañía de Jesús
CSIC	Centro Superior de Investigaciones Científicas
FONDART	Fondo Nacional de las Artes (Chile)
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
IEM	Instituto Español de Musicología
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escénicas y Música
IULCE	Instituto Universitario “La Corte en Europa” (UAM)
MME	Monumentos de la Música Española
MHSI	Monumenta Historica Societatis Iesu
RAE	Real Academia Española

RAH	Real Academia de la Historia
SEdeM	Sociedad Española de Musicología
SGAE	Sociedad General de Autores Españoles
SJ	Sacerdote Jesuita
SI	Societatis Iesu
UNED	Universidad Nacional de Educación a Distancia
UAM	Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

A continuación nos referiremos a varios aspectos relacionados con el cultivo y desarrollo de la actividad musical en la Compañía de Jesús en España, centrándonos especialmente en Madrid y su entorno.

La hipótesis que hemos pretendido probar y sobre la cual se ha sustentado este trabajo es la siguiente:

“La Compañía de Jesús en España estuvo abierta al cultivo de la música. En el caso de Madrid, los jesuitas dieron gran importancia a la actividad musical tanto desde el punto de vista personal como social y desde distintas disciplinas, especialmente en función de la solemnidad que aportaba a la celebración de ceremonias y fiestas religiosas”.

Para desarrollar este trabajo se fijaron los siguientes objetivos:

Objetivo General

Apreciar la música y la actividad musical en Madrid y su entorno, considerando especialmente, aquella que fue desarrollada en la Compañía de Jesús durante la primera mitad del siglo XVII.

Objetivos específicos

1. Conocer fuentes musicales jesuitas en cuanto a su contenido músico-poético, estructura codicológica y concordancias, según corresponda.
2. Indagar acerca de la posible existencia de otras fuentes de música jesuitas aún no descubiertas.

3. Proceder al estudio de nuevas fuentes descubiertas en sus principales rasgos si corresponde.
4. Indicar nuevos aspectos de fuentes musicales que ya han sido relacionadas con los jesuitas de Madrid.
5. Conocer la actividad musical desarrollada en la Compañía de Jesús de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII.
6. Identificar músicos y compositores relacionados con la Compañía y con el contexto general de la o las fuentes.

En cuanto a la metodología empleada, se ha procedido de la siguiente manera:

1. Revisión bibliográfica.
2. Investigación en archivos y bibliotecas
3. Recopilación de información.
4. Estudio de las fuentes musicales.
5. Solicitud de orientaciones del trabajo a expertos en el tema.
6. Almacenamiento de la información

Finalmente, si bien existen algunos estudios parciales de aspectos relacionados con la música de la Compañía de Jesús en España, queremos expresar que esta Tesis es el primer estudio musical sistemático que se ha realizado sobre la música jesuita en el Madrid del siglo XVII, particularmente de la primera mitad del siglo, hasta donde tenemos noticia, por lo que podríamos considerarlo como un primer paso hacia el conocimiento de un acervo musical que se creía hasta cierto punto, inexistente.

Estado de la cuestión

Es sabido que varios investigadores han estudiado la actividad musical desarrollada por la Compañía tanto en Europa como en las misiones en Asia y especialmente en América. En el caso de estas últimas, como no constituye nuestro tema central como es lógico, solo nos limitaremos a citar algunos trabajos para dar una idea sobre que se ha hecho en este aspecto¹.

Como ya hemos dicho, en España son muy pocos los estudios sobre música jesuita existentes y éstos en general, son estudios parciales², contrariamente a lo que ha sucedido en otras áreas del conocimiento de esta orden. De hecho, algunos realizados sobre el teatro jesuítico- muchos de ellos referentes a obras creadas durante el primer centenario de la Compañía-, han dado a conocer interesantes aspectos sobre la música presente en las obras, pero sin que ésta constituya su objeto principal, como veremos más adelante. Además, varios textos de historia de la Compañía hacen mención como único dato relacionado con la música lo referente a la supresión y el posterior restablecimiento del canto de las Horas Canónicas en el coro, como ocurre con la

¹ Véase a manera de ejemplo, NAWROT, Piort: *Villancicos en honor a San Ignacio de Loyola*. Transcripción y edición Piort Nawrot. Fondo Editorial APAC. Santa Cruz de la Sierra, 2014; MATIENZO, CASTILLO; Walter Javier: “La capilla musical del colegio jesuita de Tarija”. En: *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana. IV Festival Internacional de música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”*. Asociación Pro Arte y Cultura. Santa Cruz, Bolivia. 2002; RONDÓN, Víctor: *19 canciones misionales en mapudúngún contenidas en Chilidúgú (1777) del misionero jesuita en la Araucanía Bernardo de Havelstadt (1714-1781)*. Universidad de Chile, Revista musical chilena, FONDART, Santiago de Chile, 1997; DELATRE, Pierre; LAMALLE, Edmond: “Jesuites wallons, flamands, français missionnaires au Paraguay 1608-1767”. En: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 16. Roma, (1947), pp. 98-176; HOLLER, Marcos: “Jesuitas y la música en la América española y en la América portuguesa”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXXII, Nº 1 (2009), pp. 155-166. Véase asimismo, como bibliografía complementaria, ROCA, José Luis: “Supervivencia en las misiones de Moxos y Chiquitos después de la expulsión de los jesuitas (1767-1825)”. En: *La Circulación en el Mundo Andino 1760-1860*. Fundación Mario Góngora. Alfabeto Artes Gráficas. Santiago de Chile, 2008.

² Habría que valorar aquí como una excepción, la Tesis Doctoral realizado sobre Antonio Eximeno. HERNÁNDEZ, Alberto: *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Universidad de Salamanca, 2012. También creemos que merece consideración, ZABALA LANA, Félix (SI): *Músicos Jesuitas a lo largo de la historia*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 2008.

famosa *Historia* del Padre Astraín³, aunque desde hace un tiempo, algunos estudios históricos de la Compañía española ha dado noticia de otros aspectos musicales⁴, pequeños aportes pero no por ello menos importantes.

Llegado este momento, nos parece adecuado realizar una revisión de la bibliografía especialmente histórica y musical que nos ha parecido más relevante a partir del siglo XVII, considerando también, algunas fuentes manuscritas que nos permitan tener una visión más certera del estado en que se encuentra el estudio de este tema en España y particularmente de Madrid. Con este objetivo, nos ha parecido pertinente dividir este apartado en dos partes: la primera referida al estudio de la actividad musical de la Compañía en España, particularmente en Madrid, a partir de distintos tipos de fuentes y la segunda, en relación al manuscrito *Romances y Letras a tres voces*, que es, posiblemente, la fuente de música jesuita en España más importante conocida hasta ahora.

³ ASTRAÍN, Antonio: *Historia de la Compañía de Jesús*. VII Vols. Impresora de la Casa Real, Madrid, 1909. Véase, Vol. I, Libro I, pp. 183-185; Vol. II, Libros I: p. 36; II: pp. 316-321.

⁴ Véase, EGIDO, Teófanos (Coord.): *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Ediciones Marcial Pons. Madrid, 2004, pp. 36, 136, 137, 138, 149. Debemos valorar en este aspecto los aportes realizados en su conjunto a la figura del jesuita del siglo XVIII, Vicente Requeno desde un punto de vista multidisciplinar y particularmente el trabajo, TELLO LEÓN, Francisco: “La teoría de las artes de Requeno, en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos”. En: *Vicente Requeno: Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Coord. Antonio Astorgano Abajo. Prensas Universitarias. Zaragoza, 2012.

Acerca de la actividad musical de los jesuitas españoles

Partimos nuestra revisión con una de las obras de historia más importantes del siglo XVII, la *Historia General de España* del famoso jesuita Juan de Mariana. Al revisar sus tres ediciones⁵, constatamos que no menciona nada sobre la música ni sobre la orden. Sin embargo, solo en el volumen II de la edición de 1650, Mariana realizó breves referencias a destacados jesuitas no músicos⁶ y también, a personajes relacionados con la Compañía, como es el caso Lope de Vega⁷.

Distinta es la situación en el *Tratado en el qual se da Razon del Instituto de la Religión de la Compañía de Jesús*, del insigne jesuita Pedro de Ribadeneyra⁸. El cuarto capítulo se titula “La Compañía no tiene coro”. Aquí, Ribadeneyra entrega razones contundentes del porqué la Compañía no dispone de coro musical, ni realiza tampoco el rezo de las horas en comunidad, repitiendo, fundamentalmente según vemos, lo establecido ya por las *Constituciones* de la Compañía.

Otro de los impresos que hemos consultado proviene del fondo de Pascual Gayangos que se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional y que data, al parecer, de la primera mitad del siglo XVII⁹. Se trata, seguramente del reconocimiento oficial que realizó el Ayuntamiento de Madrid del dogma de la Inmaculada Concepción. Dicho reconocimiento se realizó en la Iglesia del Colegio Imperial de los jesuitas, pero lamentablemente no mencionan nada sobre la música.

⁵ MARIANA, Juan de: *Historia General de España*. Compuesta primero en latín después vuelta en castellano por Juan de Mariana. 2 Vols. Publicado por Pedro Rodríguez. Toledo, 1601; *Historia General de España*. 2 Vols. Publicado por Pedro Rodríguez. Toledo, 1623; *Historia de España*. 2 Vols. Publicado por Carl Sánchez, Madrid, 1650.

⁶ Véase a modo de ejemplo el volumen II, en las pp. 622, 623, 624, 626, 627, 629 y ss.

⁷ Véase volumen II, p. 634.

⁸ RIBADENEYRA, Pedro de: *Tratado en qual se da Razon del Instituto de la Religión de la Compañía de Jesús*. Con Licencia de los Superiores. Impreso en el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, 1605.

⁹ BNM: *Formula del voto y ivramento, que la nobilísima coronada villa de Madrid hace de sentir y defender la pureza Inmaculada en su Conception de la Santísima Virgen Maria... Domingo 16 de febrero, en la Iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús desta Corte*. Sig. VC/ 250/102.

Otro impreso consultado es el de la fundación de los *Estudios Reales* de Felipe IV¹⁰ en el Colegio Imperial. En este texto tampoco menciona nada directamente sobre la música. Sin embargo, se refiere a algunos escritos musicales clásicos y medievales de algunos importantes personajes de la Iglesia, como por ejemplo, los de San Agustín¹¹.

Luego, de mediados de siglo *Falsas para músicos, Reglas de Música práctica y contrapuntos dobles* de Jayme del Ciervo, ya estudiadas y editadas por María Sanhuesa Fonseca¹², son las primeras fuentes musicales- ciertamente después de *Romances y Letras a tres voces*- que sabemos pertenecieron a la Compañía y sobre las cuales volveremos más adelante.

Del siglo siguiente hemos consultado la *Historia de la Música* y el escrito *Sobre el verdadero origen de la música* de Joseph de Teixidor¹³. Si bien en ellos no aparece información sobre lo que nos interesa, destaca la mención y valoración que el autor hace como compositor del santo jesuita San Francisco de Borja. Además, publica una obra atribuida a éste y hace mención de dos destacados teóricos que pertenecieron a la Compañía de ese siglo: Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga¹⁴.

Ya en el siglo XIX, la *Historia de la Música* de Soriano Fuertes¹⁵ nos habla sobre el *Tratado en contra de los juegos públicos*¹⁶ del padre Mariana, en donde este jesuita manifiesta su oposición al cultivo de las actividades lúdicas y recreativas, como la música. También hace referencia a la fiesta que se realizó con motivo de la

¹⁰ BNM: *Por los Estudios Reales que el Rey Nuestro Señor ha fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. ¿1628?. Sig. U-180-44.*

¹¹ *Ibidem.*, fols. 5 v. (fol. 86 v., foliación manuscrita) y 6 r. (fol. 87 r., foliación manuscrita).

¹² RAH: *Colección de Cortes*. Sig. 9/2714; SANHUESA FONSECA María: “El tratado de falsas practicables para Músicos (Manuscrito 1651) de Jayme del Ciervo”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XIX/1-2 (1996); “Reglas de Música practica y contrapuntos dobles” (Ms ca. 1651): más textos del círculo del caballero Jayme del Ciervo. Separata de *Revista de Musicología*, Vol. XXI, nº1, (1998).

¹³ TEIXIDOR, Joseph de: *Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*. Ed. Begoña Lolo. Institut d’ Estudis Ilerdencs Lleida. Zaragoza, 1996.

¹⁴ Véase, TEIXIDOR: *Op. cit.*, pp. 10, 51,52, 137, 150-151, 229.

¹⁵ SORIANO, FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española. Desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*. 4 Vol. Establecimiento de música de D. Bernabé Carraña (Vols. I y II). Establecimiento de Sr. Martín y Salazar (Vols. III y IV), Madrid, 1855 (1856 para Vols. II y III; 1859 para Vol. IV).

¹⁶ Véase, *Ibidem*, Vol. II, pp. 220-223; 227-229.

canonización de San Isidro en 1620, junto a otros santos, aunque la fecha es errónea, ya que en realidad la canonización se realizó en 1622¹⁷. Asimismo, ofrece interesante información sobre la presencia de capillas de músicos, danzas y cantos que fueron interpretados en aquella oportunidad¹⁸. Al igual que Teixidor, Soriano Fuertes hace alusión a San Francisco de Borja como compositor mencionando algunas de sus obras, entre las que figura, *Ay que cansera*¹⁹. Más adelante se refiere a Martín de Roa (siglo XVII), quien en su trabajo, *Singularium Iocurum et rerum S. Scripturae, libri VI in duas partes distinctis*, habla sobre los címbalos antiguos²⁰. Después Soriano Fuertes se refiere a varios compositores y teóricos jesuitas del siglo XVIII, como Eximeno, Arteaga, Requeno y Pedro de Ulloa y de la centuria siguiente, menciona a los organistas de la colegiata de San Isidro (Iglesia del Colegio Imperial) José Sobrejano (también profesor del Seminario de Nobles), Jaime Nadal y Román Jimeno (sucesor de Hilarión Eslava como profesor de la Cátedra de órgano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid)²¹.

Luego, el *Diario de Madrid* ofrece varias noticias referentes al *Origen y reglas de la música*²² y de otras obras (entre las cuales se encuentran *Il Dubbio* y *El*

¹⁷ Véase además como fuente complementaria, BNM: MONFORTE y HERRERA, Fernando: *Relación de las fiestas que se ha hecho en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la Canonización de San Ignacio de Loyola y S. Francisco Xavier*. En Madrid, por Luis Sánchez Impresor del Rey nuestro Señor. Año de 1622.

¹⁸ Véase, SORIANO FUERTES: *Op. cit.*, Vol. II, pp. 233-236.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 113-115. Para la obra, pp. 19 y 20 del apéndice.

²⁰ *Ibidem*, Vol. III, p. 184.

²¹ *Ibidem*, Vol. II, pp. 59; Vol. III, pp. 132, 151, 152, 134, 163, 213, 221; Vol. IV, pp. 74, 115, 123, 129, 152, 192, 301, 303, 306, 308. Vicente Requeno es autor de *Saggio sul ristabilimento dell'Arte armonica de Greci e Romani cantori*, publicado en Parma en 1798, texto en el que exponía sus ideas sobre el restablecimiento del sistema musical de la antigüedad clásica. Utilizó para ello un instrumento especulativo, un cordófono experimental que llamaba "canon Cordotono o magade", con el cual hacía demostraciones públicas en las que presentaba diferentes experimentos sobre la división de los sonidos y teorías de la antigüedad. El maestro de capilla Pedro de Aranaz, tuvo la oportunidad de presenciar una de estas demostraciones 1799 en Zaragoza, en casa del Conde de Fuentes. Véase, SANHUEZA FONSECA, María: *El Doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668). Teórico Musical entre Italia y España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 2009, p. 92.

²² Véase, ACKER: *Música y danza en el Dirio de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Centro de Documentación de Música y Danza INAEM. Madrid, 2007, pp. 229-230; 231-233; 240-241; 277-278; 442-443. Sobre este texto, debemos precisar que recoge muchísimos datos en torno al tema que nos interesa, por lo que en lo sucesivo, seguirán apareciendo aportes de este texto.

LazarilloVizcardi) de Antonio Eximeno²³, así como también las críticas realizadas por Agustín Iranzo a este tratado.

Otros textos del período son la monografía titulada, *Los Jesuitas* de Ignacio de Lozaya²⁴ y un *Devocionario* de los jesuitas de las hijas de la Inmaculada²⁵, que lamentablemente nada dicen sobre lo que nos interesa.

Ya en el siglo XX, *La Música en España* de Rafael Mitjana²⁶ se refiere al erudito del siglo XVII Martín de Roa y también a Francisco José de Castro, compositor español que vivió en Italia en el siglo XVIII. Asimismo, realiza varias referencias a la Compañía de Jesús a propósito de hechos y personalidades relevantes en materia musical, como los ya mencionados Eximeno, Arteaga, Requeno y Ulloa, remitiendo constantemente al primero de ellos y a otros teóricos jesuitas, como Faustino Arévalo, Juan Andrés y Giuseppe Pintado. También se refiere a la canonización de San Luis Gonzaga y de San Estanislao Kostka en 1727 (beatificados a comienzos del siglo XVII), mencionando que en dicha ocasión se realizaron varias actividades, entre las cuales figuran la representación de obras dramáticas con alternancia de música, como sucedió por ejemplo en el Colegio de Novicios de Montesión de Mallorca. Otra de las actividades comentadas es la interpretación de la obra dramática *El triunfo de Fael* en el Colegio de la Compañía en esa ciudad, obra del que fuera maestro de capilla de la Catedral de Barcelona, José Pujol. Finalmente, menciona al organista de la Colegiata de San Isidro de Madrid, Román Jimeno y al profesor de piano del Colegio Imperial según

²³ Véase, *Ibidem*, pp. 227-228; 236-237; 258-259, 371-373, 442-443.

²⁴ LOZAYA, Ignacio de: *Los Jesuitas. Su vida, costumbres, adulterios, asesinatos, regicidios, envenenamientos y demas pequeñeces cometidas por la célebre Compañía, desde su fundación hasta la época presente*. Imprenta de Fortanet, Madrid, 1880.

²⁵ S.I.: *Devocionario Manual y Práctica de la Congregación de las hijas de la Inmaculada Concepción establecida en Madrid*. Arreglado por algunos Padres de la Compañía de Jesús. Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1897.

²⁶ MITJANA, Rafael: *La Música en España (Arte religioso y profano)*. Ed. Antonio Álvarez Cañibano. Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música. Madrid, 1993.

se indica, Alejo Mercé y Fontevila (por cierto, también quien Maestro de Capilla de la Catedral de Lérida y organista)²⁷.

Por su parte, Mariano Baxauli da noticia de las obras musicales que se conservaban en Gandía y que fueron atribuidas a San Francisco de Borja²⁸, las que además publicó parcialmente. Mucho más adelante, José Clíment publicará una misa atribuida también al santo y a la cual se refiere brevemente en su *Historia de la música Valenciana*²⁹.

Además, en nuestra búsqueda hemos dado con una obra titulada *Misa de San Francisco de Borja* de Antonio Oller, obra que por el momento no sabemos si pertenece al padre o al hijo del mismo nombre y apellido. Dicha obra no aparece mencionada como tal en el índice de la producción musical de estos compositores en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*³⁰. Luego, en este mismo *Diccionario*, el padre López-Calo se refiere a algunos aspectos generales en torno a la actividad musical de músicos relacionados con la Compañía, activos en Europa- aunque no específicamente en España- y en Latinoamérica, el nombre de varios compositores jesuitas y el ya conocido tema del coro³¹. También este destacado musicólogo y

²⁷ Véase, *Ibidem*, pp. 193, 211, 212, 213, 219, 221, 222, 226, 228, 232, 240, 288, 299, 304, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 328, 331, 333, 334, 335, 336, 358, 370, 371, 372, 374 y 403.

²⁸ BAIXAULI, Mariano: “La obras musicales de San Francisco de Borja, conservadas en la insigne colegial de Gandía”. En: *Razón y Fe*. Nº IV (1902), pp. 154-170 y 273-283.

²⁹ CLIMENT, José. : “Misa de San Francisco de Borja”. En: *Tesoro Sacro Musical*, nº LVI, (1973), pp. 15-16 (publica la “Misa de adviento y cuaresma”); CLIMENT, José: *Historia de la música valenciana*. Rivera Mota, Valencia, 1989, p. 19. Véase asimismo, sobre la música en la vida de San Francisco y en la de los primeros jesuitas, FREUND SCHWARTZ, Roberta: “Criado to Canonization: Music in the Life of St. Francis of Borja”. En: *Essays on Music and Culture in Honour of Hernert Kellman*. Marbara Hagg (ed.). Minerva. Paris, 2001, pp. 189-196.

³⁰ Véase, BALLESTER i GIBERT, Jordi: “Oller Biosca, Antonio”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.). SGAE, Vol. VIII. Madrid, 2001, pp. 61; LÓPEZ-CALO, José: “Oller Fontanet, Antonio”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. VIII. Madrid, 2001, pp.61.

³¹ LOPEZ-CALO, José: “Jesuitas”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. VIII. SGAE, Madrid, 2001, pp. 140-142. Asimismo, habría que mencionar y valorar aquí la vision general que entrega el también jesuita T. Frank Kennedy. Véase, KENNEDY, T. Frank: “Jesuits”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* second edition. Edited by Stanley Sadie, London, Vol. XII, 2001, pp. 19-21. Véase asimismo, “Los Jesuitas y la música”. En: SALE, Giovanni (ed.): *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 2003, pp. 297-308, en donde también ofrece un interesante panorama general de la música en la Compañía Europea y las

religioso jesuita, realiza una importante contribución con la publicación de su monografía sobre el padre Nemesio Otaño³². Sobre este jesuita, Albano García Sánchez ha publicado hace relativamente poco tiempo un artículo que trata sobre la contribución de este compositor jesuita a la memoria de Tomás Luis de Victoria³³.

Luego, unos de los pocos trabajos publicados en España que tienen relación directa con lo que nos interesa son dos artículos concernientes a noticias sobre músicos relacionados con los jesuitas de los siglos XVII y principalmente del XVIII de María José Sánchez Ungría, en los que no tan solo recoge datos de España, sino también de otros países³⁴. El primero de éstos se refiere a los misioneros españoles presentes principalmente en China y da cuenta de lo poco que se sabía en Europa sobre la música de este país. Los principales aportes fueron realizados en la segunda mitad del siglo XVIII gracias a misioneros de la Compañía. Uno de los más destacados fue el jesuita Jean Joseph-Marie Amiot, con su obra *Comentarios sobre el libro clásico referente a la música antigua de Ly Koang-ty*, publicado por su hijo en 1727. Una de sus contribuciones fue la realización de un estudio del sistema musical chino, que pretendía una división de tonos y semitonos semejante al sistema usado en Occidente. Además, este jesuita publicó en el *Diario de Madrid* del 21 de febrero de 1794 un artículo titulado, “Noticia extraña y curiosa sobre los instrumentos músicos chinos”, en el que realiza una clasificación de los instrumentos musicales y una correspondencia entre las

misiones. Otro panorama general sobre la música en la Compañía los ofrece O'Malley. Véase, O'MALLEY, John: *Los primeros jesuitas*. (Traducción al español de Juan Antonio Montero). Ediciones Mensajero- Editorial Sal Térrea, Bilbao- Santander, 1995. p. 41. Véase también como fuente complementaria, “San Ignacio y la misión de la Compañía de Jesús en la cultura”. En: SALE, Giovanni (ed.): *Ignacio y el arte de los jesuitas*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 2003, pp 15-30.

³² LÓPEZ-CALO, José: *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*. ICCMU. Madrid, 2010.

³³ GARCÍA SÁNCHEZ, Albano: “Contribución de Nemesio Otaño (1880-1956) a la memoria de Tomás Luis de Victoria, paradigma de universalidad”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXXV/1 (2012), pp. 459-472.

³⁴ Véase, SÁNCHEZ UNGRÍA, María José: “Noticias exóticas de los misioneros jesuíticos” y “Trayectoria musical de los jesuitas españoles expulsados”. En: *Nassarre*, nº XIV, Vol. 2, (1998), pp. 279-288 y pp. 289-296, respectivamente.

notas del sistema chino y del occidental, además de algunos conceptos relacionados con ellos³⁵. El segundo de estos artículos se refiere a los ya mencionados padres de la Compañía, Eximeno, Arteaga y Requeno, pero especialmente, a las obras musicales de los jesuitas expulsos, Terreros y Pando y Juan Andrés. Destacan varias noticias sobre los aportes realizados por Terreros a través de su, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas: francés, latina e italiano*, publicado en Madrid en 1786. De Juan Andrés se destacan algunas de sus obras, como *Dell' origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, escrita entre 1782 y 1799, traducida al castellano por su hermano Carlos y publicado en Madrid entre 1784 y 1806. En su obra, este jesuita se refiere al origen árabe de la poesía trovadoresca provenzal y afirma la influencia de la música árabe en España y su paso a través de Francia al resto de Europa. También, se menciona a los jesuitas Francisco Lampillas, Buenaventura Prats, Juan Francisco Masdeu y Christian Rieger, que si bien no fueron tan importantes en materia musical como los ya mencionados, realizaron aportes interesantes, según se dice. El artículo también se refiere a la actividad musical desarrolladas por misioneros jesuitas en Latinoamérica, el éxito que la música y el canto tuvieron en las misiones del Río de la Plata, en donde a mediados del siglo XVII todas las reducciones jesuitas tuvieron un coro y una banda. Además, se indica que el padre Antonio Sepp introdujo el estudio del contrapunto y se realizó la construcción de instrumentos musicales a fines de ese siglo, destacando la labor realizada por los padres Messner y Schmid. También se refiere al destacado compositor jesuita Doménico Zipoli y su actividad desarrollada en aquellas tierras³⁶.

³⁵ Véase el artículo completo en, ACKER: *Música y danza...*, pp. 183-185. La labor de Amiot y de otros misioneros jesuitas no quedó circunscrita al estudio de los tratados chinos, sino que también se preocuparon de enviar instrumentos y partituras a occidente. Asimismo, Amiot realizó lo contrario, pues envió instrumentos occidentales a China y organizó conciertos ante el Emperador.

³⁶ A propósito del estudio de la música de las misiones jesuitas en Latinoamérica, se ha publicado bastante sobre esto. Véase a manera de ejemplo y en particular sobre la presencia de misioneros alemanes

De gran valía para el estudio de la música jesuita española en su conjunto, es el *Catálogo de Villancios y oratorios de los siglos XVIII y XIX* de la Biblioteca Nacional, obra coordinada por María Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira Serra, pues nos ofrece valiosa información, principalmente, sobre algún músico y repertorio interpretado en las distintas dependencias que tenía la Compañía de Jesús de Madrid³⁷.

También hay que considerar los aportes realizados por Sandra Myers Brown en torno a la música española desamortizada y el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX, en el que entrega algunas noticias sobre la situación de las fuentes musicales jesuitas después de la expulsión de la orden³⁸.

Asimismo, merece mención la valorización desde el punto de vista musical que ha realizado Luis Robledo de la Congregación de la Inmaculada Concepción del Colegio Imperial, a propósito de sus estudios sobre las Cofradías de Madrid³⁹. También su trabajo sobre los tonos utilizados en la oratoria por los jesuitas⁴⁰ y junto a Cristina Bordas, el realizado sobre el Arcón del teórico musical José de Zaragoza⁴¹.

Merece una mención especial los trabajos del padre Félix Zabala Lana (SI), quien ha realizado estudios sobre distintos aspectos de la música de la orden en España.

y la enseñanza de la Doctrina, MEIER, Johannes: “La importancia de la música en las misiones de los jesuitas”. En, *La misión y los jesuitas en la América española, 1566-1767: cambios y permanencias*. CSIC. Edición de José Jesús Hernández Palomo, Sevilla, 2005, pp. 69-86. Asimismo, sobre la música interpretadas en las misiones, NAWROT, Piotr (ed.): *Villancicos en honor a San Ignacio de Loyola*. Fondo Editorial APAC. Santa Cruz de la Sierra, 2014.

³⁷ Véase, GUILLÉN BERMEJO, María Cristina; RUIZ DE ELVIRA SERRA, Isabel (Coord.): *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas. Madrid, 1990.

³⁸ MYERS BROWN, Sandra: “La música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX”. En: *Actas del Simposium La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. Francisco Javier Campos y Fernández (coord.). Sevilla, 2007, pp. 77-100.

³⁹ Véase, ROBLEDO, Luis: “Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII. Los esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del Santo Cristo de San Ginés”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXIX/2 (2006), pp. 481-520. Véase también sobre las cofradías, “La música en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena”. En: ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.): *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*. Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM. Madrid, 2010, pp. 25-52.

⁴⁰ ROBLEDO, Luis: “Los doce tonos oratorios de la Compañía de Jesús”. En: *Doce notas preliminares. Revista de Música y Arte*, XII (2003), pp. 97-109.

⁴¹ BORDAS IBÁÑEZ, Cristina; ROBLEDO ESTAIRE, Luis: “El Arcón de José de Zaragoza”. En: *Revista Aragonesa de Musicología*, XV/1-2 (1999), pp. 265-314.

El primero de ellos es su *Música Ignaciana*⁴², en donde entrega noticias de varias obras que se compusieron en honor a San Ignacio de Loyola en distintas épocas y realiza un estudio en torno a una marcha que se cantó, presumiblemente, para la canonización del santo en 1622, aunque al parecer, dicha música dataría del siglo XVIII⁴³, constituyendo uno de los pocos trabajos publicados en las últimas décadas sobre música jesuítica en la España del siglo XVII. De más reciente publicación es su obra titulada *Músicos Jesuitas* en donde entrega interesante información acerca de músicos y compositores jesuitas de prácticamente todas partes del mundo tanto del período que nos interesa como de otras épocas⁴⁴.

También ha sido importante, sobre todo para la localización de alguna fuente musical de la cual no se tenía noticia explícita, el trabajo sobre los Inventarios de las Bibliotecas Jesuitas en España de María Dolores García Gómez⁴⁵.

⁴² ZABALA LANA, Félix: *Música Ignaciana. Santuario de Loyola*. Gráficas UBÍ, S. L. Azpeitia (Guipúzcoa), 1991.

⁴³ ZABALA LANA, Félix: "Marcha de San Ignacio". En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O'Neill, Charles, Dir.). Vol. III. Ediciones Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, 2001, pp. 2500-2501.

⁴⁴ ZABALA LANA, Félix: *Músicos Jesuitas*. Editorial Mensajero. Bilbao, 2008.

⁴⁵ GARCÍA GÓMEZ: María Dolores: *Testigos de la Memoria. Los Inventarios de las Bibliotecas de la Compañía de Jesús en la Expulsión de 1767*. Publicaciones Universidad de Alicante. Alicante, 2010.

Acerca de Romances y Letras a tres voces

En cuanto a las fuentes musicales que estudiaremos más adelante, la única que ha tenido mayor repercusión bibliográfica ha sido *Romances y Letras a tres voces*, manuscrito poético-musical conservado en tres cuadernos (para las voces de Summum, Altus y Bajo) en la Biblioteca Nacional de Madrid⁴⁶. Su importancia para nuestro tema radica en que es la fuente de música jesuita más numerosa y más completa de la primera mitad del siglo XVII que se conserva actualmente en España, por lo que hemos indagado en varios trabajos publicados, especialmente, desde el siglo XVIII para ver qué es lo que se ha dicho exactamente sobre esto.

Del siglo XVII de momento no hemos encontrado alguna referencia a esta fuente, sin embargo Alejandro Vera, en su Tesis Doctoral aporta la noticia referente a una inscripción que se encuentra en el mismo manuscrito de *Romances y Letras* referente a que éste manuscrito provenía “De la Biblioteca del Archivo de la Compañía”. Asimismo, hace mención del *Cancionero* a propósito de la presencia de religiosos en varias fuentes poético-musicales de los siglos XVI y XVII⁴⁷.

Luego, para gran fortuna, hemos localizado el manuscrito en el Inventario de los manuscritos del Archivo del Colegio Máximo de los jesuitas de Alcalá de Henares, realizado después de la expulsión de la orden de dominios españoles en el siglo XVIII, de lo cual hemos dado una primera noticia hace relativamente poco tiempo⁴⁸. Parte del

⁴⁶ BNM: Sig.: M. 1370, M. 1371, M. 1372. *Romances y Letras a tres voces*, respectivamente.

⁴⁷ Véase Libro del Bajo, BNM: M. 1372, p. s/n Índice. La noticia se puede ver en el libro, VERA, Alejandro: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV. EL “Libro de Tonos Humanos” (1656)*. Institut d’Estudis Ilerdencs. Lérida, 2002, pp 80, 81, 123. Véase asimismo del mismo autor sobre la vinculación con la Compañía, “Música vocal profana en el convento del Carmen de Madrid: “El Libro de Tonos Humanos”. En: *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Publicaciones Universitat de Valencia, 2005, p. 369.

⁴⁸RAH: *Colección de Cortes*. Sig.: 9/2644, pp. 451-452. La noticia se puede ver en, JORQUERA, Juan Lorenzo: “Hacia la deconstrucción de una historia. Aspectos de la actividad musical de la Compañía de Jesús en España (1600-1650). El caso de Madrid”. En: *Musicología Global, Musicología Local*. Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres, Pilar Ramos (eds.). Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2013, p. 2093.

repertorio mencionado en este manuscrito aparece coincidentemente en otro Inventario del mismo Colegio Máximo⁴⁹ y de lo cual también hemos ya dado noticia⁵⁰. De gran ayuda aquí ha sido el artículo de Aurora Miguel Alonso referente a la Biblioteca de Colegio Máximo de Alcalá, en el que menciona la presencia de libros de música⁵¹. Sobre estas fuentes, volveremos a referirnos con mayor detalle más adelante.

Si bien solo hace poco se ha podido precisar del todo y con certeza la vinculación de *Romances y Letras* con los jesuitas, distintas publicaciones desde el siglo XIX han realizado aportes que en su conjunto, han sido de gran ayuda para establecer dicha vinculación y que de alguna manera, se pueden relacionar con nuestro *Cancionero*. La obra *Teatro Lírico* de Felipe Predell⁵², incluye en el volumen V la música de la canción y baile *El villano*, de la que coincidentemente aparece una versión en *Romances y Letras*⁵³.

Luego, en 1926 Higinio Anglés en su obra *Joan Pujol, Ópera Omnia*, realizó una primera descripción seria del manuscrito⁵⁴. Lo enunció con la signatura con la cual se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional, mencionando que contiene “romances y letras”. Dicha descripción, ofrece información acerca de las medidas de cada libro, tipo de encuadernación, uso de papel, descripción de las cubiertas y cantidad de páginas, un índice del repertorio y la consideración de Pujol como compositor de algunas de las

⁴⁹ Véase, RAH: *Índice de los Manuscritos hallados en los Aposentos, Librería chica y otros lugares del Colegio de Alcalá de Henares: ordenado por los encargados de su reconocimiento y formación que suscriben. Colección de Cortes: 9/2643*. Una copia de este manuscrito se encuentra en, AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 217, f. s/n.

⁵⁰ Véase, JORQUERA: *Op. cit.*, p. 2094.

⁵¹ MIGUEL ALONSO, Aurora: “Nuevos datos para la historia de la Biblioteca de la Universidad Complutense. La Librería del Colegio Máximo de Alcalá, de la Compañía de Jesús” en: *La Memoria de los libros. Estudio sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Tomo II. Pedro M. Cátedra (Dir.) et al. Instituto de Historia del libro y la lectura. Fundación Duques de Soria-Fundación Germán Sánchez Ruiperez. Salamanca, 2004. Véase asimismo como fuente complementaria, MIGUEL ALONSO, Aurora: *La Biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1996.

⁵² PEDRELL, Felipe: *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, 4 vols. Canuto Berea y Compañía, La Coruña, 1897-98.

⁵³ *Ibidem*, Vol. V., p. 21. Véase esta obra también en, BNM: *Romances y Letras a tres voces...*, p. 97.

⁵⁴ ANGLÉS, Higinio: *Johannis Pujol, Opera Omnia*. Vol. I. Publicación del Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 1926, pp.xxi-xxiii.

obras que contiene. Ocho años más tarde en su *Historia de la Música*, Anglés repitió algunos datos que había entregado anteriormente⁵⁵, invitando a consultar su “detallada descripción” del año 1926, que por cierto, fue publicada tres años después de que consultara el manuscrito en la Biblioteca Nacional, como consta en la página 44 del segundo grupo de obras del Libro del Summum, en donde se encuentra apuntada la fecha de dicha consulta y su apellido.

En 1935, Jesús Bal y Gay publicó transcripciones de algunas obras de este *Cancionero* y de otros del período con algún comentario, refiriéndose al uso de los tipos de claves, aportando datos de los compositores y las primeras concordancias textuales con textos de Lope de Vega, remplazando algunos de *Romances y Letras* por los que se hacía alusión en algunas de las anotaciones que presenta el manuscrito⁵⁶. También hizo notar algunos rasgos de las obras que las vinculan a la escena, a la danza y a la canción como tal y se refirió a algunas características del romance con estribillo, género en el que con posterioridad, dicho sea de paso, Miguel Querol- pionero en el estudio de la música de cancioneros españoles -profundizará en algunas de sus publicaciones⁵⁷. Pero sin duda, uno de sus aportes más importantes fue el planteamiento de la posible pertenencia de *Romances y Letras* a algún convento jesuita⁵⁸, siendo la primera vez que se pone de manifiesto un posible vínculo entre este códice y la Compañía y como hemos visto, evidentemente tenía razón.

⁵⁵ ANGLÉS, Higinio: *Historia de la música Española, apéndice a la Historia de la música de Johannes Wolf*. Editorial Labor, Barcelona, 1934 (Primera reimpresión 1965), pp. 416 y 417.

⁵⁶ BAL y GAY, Jesús: *Treinta canciones de Lope de Vega* (Número especial en homenaje a Lope de Vega de la revista “Residencia” de la Residencia de estudiantes). Imprenta de S. Aguirre, Madrid, 1935. Las obras transcritas son: *Hermosas Alamedas, En el más soberbio monte, En dos partes del cielo, Como retumban los remos, En esta larga ausencia y Encontrándose dos arroyuelos*.

⁵⁷ QUEROL, Miguel: “El Romance polifónico en el siglo XVII”. En: *Anuario Musical*, nº X, (1955), pp. 111-120. Véase también, *Romances y Letras a tres voces*. IEM, CSIC, Barcelona, 1956, pp. 14-17.

⁵⁸ Véase en el comentario del tono *Al humilde Manzanares* en, BAL y GAY, Jesús: *Treinta canciones...*, p. 105.

Años más tarde, Higinio Anglés y José Subirá en su *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional*⁵⁹ realizaron una descripción del manuscrito titulándolo como *Cancionero Musical (siglo XVII)*, sin mencionar el título, tal como lo hizo Anglés en 1926. En esta obra entregan información referente al soporte físico e incluyen el índice, datos que ya habían sido mencionados en la referida descripción anterior de Anglés. Además, realizaron atribuciones musicales de algunas obras, ofrecieron noticias de los compositores, “la primera mención de la indicación de obras a cuatro voces” que aparece en el segundo grupo de obras del *Cancionero* y la consideración del Libro del Bajo como el cuaderno en que se encuentran “los textos más completos”. Además, indicaron que el manuscrito procedía del fondo Barbieri y la signatura que éste les había dado en su biblioteca personal, aunque ya en aquella época, como sabemos, el manuscrito formaba parte de los fondos de la Biblioteca Nacional. Por último, ofrecieron datos referentes a algunos aspectos codicológicos y sobre otras cosas que presentan pequeñas diferencias en comparación con los presentados por Anglés anteriormente. Por ejemplo, en 1926 indicó como medidas del soporte, 27 x 20 cm., en cambio en el *Catálogo* aparece como 27 x 20,4. Otro caso es la mención de la presencia de una caja de 22,18 cm. que en aquel momento contenía el manuscrito, que por cierto, en la anterior descripción no fue mencionada⁶⁰. Finalmente, Anglés recomendó consultar su obra sobre Pujol para ver una “descripción más detallada” del *Cancionero*.

Luego, años más tarde en 1956 Miguel Querol, en su artículo sobre *El villano*⁶¹ mencionó la presencia de una versión de éste en *Romances y Letras*, pero sin indicar

⁵⁹ ANGLÉS, Higinio; SUBIRÁ, José: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Vol. 1. CSIC, IEM, Barcelona, 1946, pp. 260-265.

⁶⁰ No dice de qué material estaba hecha esa caja. Suponemos que puede que sea la que originalmente contenía al manuscrito. En la actualidad, no se encuentran en dicha caja, sino que cada Libro está contenido en una caja de cartón.

⁶¹ QUEROL, Miguel: “El villano en la época de Cervantes y Lope de Vega y su supervivencia en el folklore contemporáneo”. En: *Anuario Musical*, n° XI, (1956), pp. 25-36; BAL y GAY: *Op. cit.*, p. 108. Hace una breve mención de la obra a raíz de una de la transcripción del tono *Oh, qué bien que baila Gil del Cancionero Tonos Castellanos B*.

que formaba parte de la “Ensalada”. Asimismo, indicó otras fuentes del siglo XVII en donde aparece este baile, dato útil a la hora de realizar un estudio de concordancias⁶². Ese mismo año el destacado musicólogo publicó su edición parcial del manuscrito⁶³, el trabajo más importante que hasta el momento se ha realizado de esta fuente. Aquí, aporta noticias sobre compositores, concordancias, datos interesantes sobre los textos y del manuscrito mismo, además de transcripciones de obras. También recuerda que Bal y Gay planteó en su momento que el manuscrito “podría proceder de un convento jesuita”⁶⁴, situación que finalmente terminó “desestimando”, indicando que dicha posibilidad se justificaba solo debido a la popularidad de que gozaba San Ignacio de Loyola en la época en que se confeccionó la fuente. Comprensible en todo caso la opinión de Querol, ya que por la época muy poco se sabía del tema y de la música barroca española. De hecho, él mismo indica que decide comenzar la edición de música barroca por esta fuente ya que es la más antigua que se conserva, según sus propias palabras. Luego, en 1970 publicó el primer volumen de su *Música Barroca Española*, en el que al referirse al *Cancionero*, remitió a su edición de 1956⁶⁵.

Posteriormente en 1982, Civil i Castellvi publicó en su edición del *Cancionero de Olot* algunas obras que se encuentran también en *Romances y Letras*⁶⁶. Al año siguiente, en la primera edición de su *Historia de la música española* (siglo XVII) del padre López-Calo⁶⁷, aparece parcialmente publicado el tono *En dos partes del cielo*, que se encuentra también en nuestra fuente, pero en la versión que aparece en el *Cancionero de Turín*. A propósito de este cancionero, Querol en su edición publicó algunas obras

⁶² Véase, QUEROL: *Op. cit.*, pp. 3-6.

⁶³ QUEROL, Miguel: *Romances y Letras a tres voces*. IEM, CSIC. Barcelona, 1956.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁶⁵ QUEROL, Miguel: *Música Barroca Española*. Vol. I. Polifonía profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII). CSIC, IEM. Barcelona, 1970, p.38.

⁶⁶ CIVIL I CASTELLVI, Francesc: *Canconer de la Garrotxa*. Diputació de Girona, Girona, 1982, pp. 38, 108, 114.

⁶⁷ LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la música española*. (1ª edición 1983). Ed. Alianza Música. Madrid, 2004, pp. 159-166.

que también aparecen en nuestra fuente⁶⁸. Ese mismo año, Luis Robledo publica su monografía sobre *Juan Blas de Castro*, en la que hace una mención del *Cancionero* al referirse a la presencia de acompañamiento instrumental y al uso del acompañamiento rasgueado en la guitarra en los cancioneros barrocos. Profundiza en este aspecto y le dedica un breve apartado⁶⁹.

Por su parte Louise Stein en *The Song of Mortals*, nombra el manuscrito, entrega algunos datos, indica que está dividido en dos partes y también realiza ediciones, aunque fragmentadas, de algunas de sus obras⁷⁰.

Más adelante en 1996, Judith Etzion en su edición del *Cancionero de la Sablonara*, hace una breve mención del manuscrito y lo cita en su bibliografía⁷¹. De esta investigadora, es también, posiblemente, el estudio más importante realizado hasta el momento en lo que a concordancias entre cancioneros de la época se refiere⁷².

Ese mismo año Mariano Lambea publica su artículo sobre la *Ensalada* contenida en *Romances y Letras*⁷³. El autor estudia los aspectos musicales y textuales, relacionando su contenido con la cultura de la época, apoyándose para esto en fuentes literarias del período y en estudios filológicos contemporáneos. Además, se refiere a aspectos musicales de los teóricos Cerone y Lorente. Indica que la obra es una “contrafacta sacra” destinada a algún tipo de ceremonia religiosa o acto de carácter representativo, pero curiosamente, no se refiere a su posible vínculo con los jesuitas.

⁶⁸ QUEROL, Miguel: *Cancionero musical de Turín*. SEdeM, INAEM, Editorial Alpuerto. Madrid, 1989.

⁶⁹ ROBLEDO, Luis. *Juan Blas de Castro (ca. 1561 – 1631) Vida y Obra*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1989, pp. 56, 89, 110.

⁷⁰ STEIN, Louise: *Song of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 28, 41, 355, 418.

⁷¹ ETZION, Judith (ed.): *El Cancionero de la Sablonara*. Tamesis Book, London, 1996, pp. xxi, xxxiv, xxxvii, li, lxxii.

⁷² ETZION, Judith. “The Spanish Polyphonic cancioneros, c. 1580- c. 1650: a survey of literary content and textual concordances”. En: *Revista de Musicología*, nº XI Vol. 1, (1988), pp. 65-107.

⁷³ LAMBEA, Mariano. “Una ensalada anónima del siglo XVII de los Romances y Letras de a tres voces (Biblioteca Nacional de Madrid)”. En: *Anuario Musical*, nº 51 (1996), pp. 71-110.

Más tarde, Danièle Becker en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vincula la fuente con la Compañía de Jesús y realiza una datación del manuscrito, situándolo entre 1610-1620 aproximadamente, en pleno reinado de Felipe III⁷⁴. Posteriormente Sage y Friedmann en *The New Grove*, hacen mención del *Cancionero* y realizan una pequeña descripción del género romance⁷⁵.

Luego, Mariano Lambea en su Tesis Doctoral, estudia el texto y realiza la transcripción del tono de Joan Pujol *Al ladrón señores*, según la copia que se conserva en la Biblioteca de Cataluña, obra que también se conserva, aunque con algunas variantes, en *Romances y Letras*⁷⁶. Además, este investigador realiza una de sus mayores contribuciones no tan sólo para nuestro *Cancionero* sino también para otras fuentes del período, a través de su *Íncipit de Poesía Española Musicada*, en el que ofrece importante información sobre las obras del manuscrito y su presencia en otras fuentes⁷⁷. También, en la edición del primer volumen sobre el *Libro de Tonos Humanos*,⁷⁸ indica la similitud de *Romances y Letras* con el *Cancionero Musical de Lisboa* en la manera de estar copiado en “tres cuadernos”⁷⁹. También, señala la edición

⁷⁴ BECKER, Danièle: “Cancionero”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares coord.). Vol. III. SGAE, Madrid, 1999, p. 32.

⁷⁵ SAGE, Jack; FRIEDERMANN, Susana: “Cancionero”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* (second edition). Edited by Stanley Sadie, London, Vol. IV, 2001, pp. 926-927; “Romances”. En: *The New Grove...*, Vol. XII, 2001, p. 572.

⁷⁶ LAMBEA, Mariano: *Los Villancicos de Joan Pujol (*1560-+1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Tesis Doctoral editada en microficha. Bellaterra, Publicaciones de la Universitat Atónoma de Barcelona. Barcelona 1999, Vol I, pp. 95-96; Vol. II, pp. 68-70; Vol. III, pp. 21-28; Vol. IV, pp. 21-28.

⁷⁷ LAMBEA, Mariano: *Íncipit de Poesía Española Musicada. c.a. 1465-c.a 1710*. Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2000, pp.50, 55, 56, 59 y ss.

⁷⁸ LAMBEA, Mariano (ed.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos*. CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Vol. I, Barcelona, 2000, pp.68, 102. El volumen II de esta colección fue publicado en 2003. Véase, LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (eds.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos*. CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Vol. II, Barcelona, 2003.

⁷⁹ Sobre esta fuente, véase, LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (eds.): *La música y la poesía en Cancioneros IV. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa. Polifónicos del siglo XVII. Vol. I*. Sociedad Española de Musicología, CSIC. Madrid, 2004; *La música y la poesía en Cancioneros V. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa. Polifónicos del siglo XVII. Vol. II*. Sociedad Española de Musicología, CSIC. Madrid, 2006; *La música y la poesía en Cancioneros VI. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa. Polifónicos del siglo XVII. Vol. III*. Sociedad Española de Musicología, CSIC. Madrid, 2011.

de Querol y se refiere a la ausencia de acompañamiento musical, salvo en el caso de la obra, *Ya con la salud de Flori*, que según nos dice, presenta la “única indicación de acompañamiento” hasta ahora conocida, aspecto que pensamos puede ser discutido, ya que existen otras anotaciones en el manuscrito que podrían indicar algún tipo de acompañamiento musical, como veremos en alguno de los apartados siguientes. Asimismo, hace referencia a la mayor extensión y elaboración de las obras contenidas en *Romances y Letras* en comparación con las del *Cancionero de Turín*. Luego, en la introducción del volumen III de la edición del Libro de Tonos Humanos⁸⁰, Lambea y esta vez con Lola Josa, se refieren a los poemas anónimos no incluidos por Cervantes en *El Quijote*⁸¹, en donde realizan una breve mención de nuestro manuscrito⁸².

Uno años más tarde, el CSIC publica sus *Estudios sobre el Barroco Musical Hispánico* (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol), en el que si bien se mencionan varios trabajos realizados por el musicólogo, no se dice nada sobre su edición de *Romances y Letras*⁸³.

Posteriormente, Francisco Alfonso Valdivia Sevilla en su artículo sobre cancioneros poéticos con cifras de rasgueado para guitarra que se encuentran en la Biblioteca Nacional, habla sobre la obra *Encontrándose dos arroyuelos*, que se conserva

⁸⁰ LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (eds.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos*. CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Vol. III, Barcelona, 2005. El volumen IV fue publicado en 2010. Véase, LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (eds.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos*. CSIC. Vol. IV. Barcelona, 2010.

⁸¹ JOSA, Lola; LAMBEA, Mariano: *Entre aventuras y encantamientos. Música para Don Quijote* (CD). Texto, selección y adaptación de obras poéticas y musicales. La Grande Chapelle. Director: Ángel Recasens. Lauda Música, S. L., 2005. Citado en LAMBEA; JOSA: *La música y la poesía...*, Vol. III, p. 15.

⁸² LAMBEA; JOSA: *La música y la poesía...* Vol. III, p. 19.

⁸³ CSIC: *Estudios sobre el Barroco Musical Hispánico (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. CSIC, Institución “Mila I Fontanals”. Barcelona, 2005.

también en una versión en nuestro manuscrito, en donde realiza una transcripción y presenta una propuesta de reconstrucción de la melodía de la copla⁸⁴.

Por último, cabe mencionar como estudio contextual nuestro Trabajo de Investigación para el Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid: *Música en la Compañía de Jesús durante la primera mitad del siglo XVII: Romances y Letras a tres voces, un manuscrito jesuita y su contexto*⁸⁵, en el que abordamos el estudio de este manuscrito en varios aspectos y también, sobre la música jesuita en Madrid entre 1600 y 1650 aproximadamente. Asimismo, la difusión que hemos realizado sobre este tema en distintos encuentros científicos, principalmente tanto en Chile y como en España, en donde hemos resaltado la importancia de este *Cancionero* para el estudio de la música jesuita en España y particularmente en Madrid⁸⁶.

Finalmente, nos resta decir que como resultado de la ausencia de estudios sistemáticos sobre estas cuestiones a través del tiempo, se observa falta de continuidad y homogeneidad en los pocos aspectos ya estudiados de la música en la Compañía española durante el siglo XVII, destacando sin embargo, el interés manifestado por algunos investigadores en *Romances y Letras*, especialmente a partir de 1990, con

⁸⁴ Véase, VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: “Los cancioneros poéticos con cifra de rasgueado de la Biblioteca Nacional de España. En: *Revista de Musicología*, XXXI, n° 2 (2008), pp. 387-434.

⁸⁵ JORQUERA, Juan Lorenzo: *Música en la Compañía de Jesús durante la primera mitad del siglo XVII: Romances y Letras a tres voces, un manuscrito jesuita y su contexto*. Trabajo de Investigación con el cual se obtuvo el Diploma de Estudios Avanzados en el Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid en 2006.

⁸⁶ Por ejemplo, JORQUERA, Juan Lorenzo: “Música en la Compañía de Jesús de Madrid, en la primera mitad del siglo XVII”. Ponencia presentada en el *Primer Encuentro de Investigadores en Música antigua y Colonial*. (Coord. Dr. Alejandro Vera). Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009; “Romances y Letras a tres voces: un cancionero poético-musical español del siglo XVII”. Ponencia presentada en las *Primeras Jornadas de Investigación Musical*. (Coord. Juan Jorquera). Universidad de Concepción, Chile, 2010; “Una obra de Tomás Luis de Victoria en Romances y Letras a tres voces”. Comunicación presentada en el *Simposio Internacional: Tomás Luis de Victoria. Contextos y prácticas musicales*. SEdeM. Ávila, 2011; “Jesuitas en el siglo de oro: Aspectos de la interpretación de música vocal en la villa de Madrid y su entorno”. Ponencia presentada en el *Seminario de Investigación: En torno a la Interpretación Musical*. (Coord. Juan Jorquera). Universidad Austral de Chile, 2012; “Nuevas fuentes musicales para el estudio de la actividad musical en la Compañía de Jesús de Madrid durante el siglo XVII”. En: *Los Jesuitas. Religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*. Pontificia Universidad de Comillas. Madrid, 2012, pp. 751-762.

excepción de los trabajos realizados a comienzos del siglo XX y la edición parcial de Querol de 1956.

Capítulo I: España en tiempos de Felipe III y Felipe IV

El capítulo que a continuación presentamos, tiene por objetivo dar una mirada global a la situación de España durante el siglo XVII, especialmente durante la primera mitad, teniendo en cuenta que nuestro objeto de estudio se encuentra inserto en unos de los reinados de los últimos reyes Austrias, por lo que dicha mirada constituye una síntesis de los principales aspectos de la historia y cultura española, con la finalidad de contextualizar mejor los hechos y fenómenos musicales que se verán en los capítulos siguientes, más aún, teniendo en cuenta que destacados investigadores, tanto españoles como extranjeros a los que tanto deben las siguientes líneas, han estudiado a cabalidad dichos aspectos.

El reinado de Felipe III

Felipe II falleció el 13 de septiembre de 1598. Le sucedió su hijo Felipe, que se convirtió en rey a los veinte años sin tener, al parecer, cualidades para gobernar⁸⁷. La educación que recibió estaba acorde con lo que se esperaba en la época para un futuro rey, por lo que estuvo rodeado de tutores eclesiásticos, consejeros espirituales y amigos de la aristocracia. De hecho, muchos jesuitas colaboraron en la formación de este futuro monarca. Tal es el caso del destacado historiador Juan de Mariana, quien le dedicó su libro *De Rege et Regi Institutione* (“Sobre el rey y la institución real”, Toledo, 1599), un programa pedagógico que le fue encargado, según las propias palabras de Mariana, por el arzobispo de Toledo García de Loaysa, tutor del adolescente Felipe, quien esperaba con su ayuda transformarle en el “príncipe ideal”⁸⁸. Además, el futuro monarca recibió instrucción en música⁸⁹ como también en otras artes. En la danza tuvo como maestro a Diego Fernández. Otro de sus preceptores fue el veneciano Mateo Trolio, maestro de viola da gamba quien había pasado a formar parte de los violones de la casa de la reina en 1572, después de la muerte de Melchor Cáncer⁹⁰.

⁸⁷ Véase sobre este y otros aspectos relacionados con la vida del monarca, BENNASSAR, Bartolomé: *La España del siglo de oro*. Ediciones Crítica, Barcelona, 2001, pp. 22, 29; BENNASSAR, Bartolomé: *La España de los Austrias (1516-1700)*. Editorial Crítica, Barcelona, 2001, pp. 22-23; LYNCH, John: *Los Austrias 1516-1700*. Editorial Crítica (Segunda edición), Barcelona, 2003, pp. 204-205, 426, 427.

⁸⁸ FERÓS, Antonio: *El Duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III*. Editorial Marcial Pons. Madrid, 2002, pp. 48 y 53, citado en: NAVARRO LOZANO, Julián: *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2005, p. 121. Asimismo, otro de los jesuitas que se preocupó por la formación del príncipe fue el padre Juan Bautista Villalpando, quien dedica su obra sobre Jerusalén a Felipe III. Véase en este mismo texto, pp. 120-121.

⁸⁹ Felipe III fue mucho más melómano que su padre. En 1597 contrató a cinco músicos de cámara, siendo esto muy importante, ya que éstos fueron el primer grupo estable de músicos de cámara al servicio del rey. Para más detalles véase, Véase, AAVV: *Aspectos de la cultura musical en el Corte de Felipe II*. Patrimonio Musical. Caja Madrid. Editorial Alpuerto. Madrid, 2000, p. 190.

⁹⁰ Véase, *Ibidem*, pp. 71, 159, 240.

El juramento del príncipe Felipe se efectuó en 1585 en la Iglesia de San Jerónimo de Madrid, catorce años antes de que asumiera la cabeza del reino⁹¹.

Al igual que sus antecesores, Felipe no tuvo como confesores a jesuitas. Sin embargo, esto no quiere decir que no los haya apreciado y favorecido cada vez que pudiera, como quedó manifiesto en el apoyo que brindó al general de la Compañía Muzio Vitelleschi, para la elección de los confesores de la nobleza. Además, favoreció los intentos de beatificación de San Ignacio y de San Francisco Xavier, lo que se llevó a cabo finalmente en 1608. Pero Felipe III no era el único de su familia que sentía aprecio por la Compañía. Su hermana la Infanta Isabel Clara Eugenia, regente de los países bajos, envió en 1622 a Roma un rico roquete para las fiestas de canonización de San Ignacio, ante lo cual el general Vitelleschi expresó un inmenso agradecimiento. Luego, para que se celebrase dichas fiestas de canonización en el Colegio de Bruselas, franqueó la gran riqueza de su recámara y asistió a la celebración.

Por otro lado, Felipe III contrajo matrimonio con Margarita de Austria, enlace del cual nacieron ocho hijos. Margarita tenía buenas relaciones con algunos jesuitas, tal como con su confesor el padre Richard Haller y sobre todo con el destacado padre Jerónimo de Florencia, el más famoso de los predicadores de la Corte y seguramente el predicador predilecto de Felipe III⁹².

El rey, al verse sin las condiciones suficientes para llevar las riendas de su imperio, decidió delegar el poder en un ministro principal; su amigo más íntimo, confidente y oficialmente su privado, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, marqués de Denia y posterior duque de Lerma⁹³. Éste no quería el poder para gobernar, sino que lo deseaba para beneficio propio, prestigio y sobre todo con la finalidad de

⁹¹ ESPAEN, Jan [Juan de España]: *Ceremonial*. RAH: Salazar y Castro: Sig. 9/687, fols. 126 r y 147 v-151 r, respectivamente. Citados en, *Ibidem.*, p. 135.

⁹² NAVARRO LOZANO: *Op. cit.*, pp. 123, 131, 148, 216.

⁹³ ELLIOTT, John E.: *La España Imperial. 1469-1716*. Ediciones Vicens Vives (Séptima reimpresión). Barcelona, 2005, p. 237.

amasar riqueza⁹⁴. El padre Haller, la reina Margarita, la emperatriz María, la archiduquesa Margarita- monja de las Descalzas Reales y muy cercana a la Compañía-, y Khevenhüller, embajador imperial en Madrid desde 1574, llegaron a conformar un bando contrario al duque⁹⁵.

En 1621 Felipe III se enfermó. Cercano ya a la muerte realizó una serie de acciones y mandó a llamar al padre Florencia. En esos últimos momentos el monarca le pidió que no se alejase de su lado hasta que muriese, por lo que parece que puso su alma en manos de este jesuita y como queriendo comprar la vida eterna, le ofreció una serie de mercedes, aunque el religioso nada pidió para sí, diciéndole que si se recuperaba, hiciera una capilla para San Isidro y también que se esforzase para que se realizase la definición de la concepción de la Virgen, instándolo también a que gobernase rectamente, honrando a los buenos y castigando a los bellacos⁹⁶. Las exequias de Felipe III se realizaron en 1621 en la iglesia de San Jerónimo, el mismo lugar en donde se realizaron las de su padre⁹⁷. Tras su muerte, Francisco de Quevedo- que se encontraba en esos momentos en la cárcel-, realizó un interesante retrato del monarca, el que se puede apreciar en su obra, *Grandes Anales de quince días*⁹⁸.

⁹⁴ LYNCH: *Los Austrias...*, p. 427.

⁹⁵ NAVARRO LOZANO: *Op. cit.*, p. 134.

⁹⁶ ARSI: TOLET. 45, f. 46 r-v. Citado en, *Ibidem*, p. 158.

⁹⁷ Acerca de la ubicación de los cantores, la presencia algunos instrumentos musicales en dichas exequias y de los tipos de canto, maneras de cantar y festividades religiosas en las que intervinieron los músicos de la Real Capilla durante estos reinados, véase especialmente el apartado, 3.5. “Música y Ceremonias” en, AAVV: *Op. cit.*, pp. 163-172.

⁹⁸ QUEVEDO, Francisco: *Obras Completas*. Prosa. Ed. Aguilar. Madrid, 1981, pp. 850-852. Citado en, ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco: *Historia personal de los Austrias españoles*. Fondos de Cultura Económica. México, 2000 (Primera reimpresión, Madrid, 2001), p. 209.

El duque de Lerma

Don Francisco Gómez y Sandoval, nació en la década de 1550 en Tordesillas. Se casó con doña Catalina de la Cerda, hija del cuarto duque de Medinaceli. En su infancia, fue introducido en la Corte como menino del príncipe Don Carlos, gracias a las relaciones que tenía su familia con un poderoso grupo de cortesanos, encabezado por el príncipe de Éboli⁹⁹. A los 45 años no tenía experiencia política. Fue designado por Felipe II como virrey de Valencia, no por distinguirse en ello, sino más bien para alejarlo de su hijo¹⁰⁰.

Lerma era nieto de San Francisco de Borja y en su juventud quiso ingresar a la Compañía de Jesús, pero esto no ocurrió. Después del fallecimiento de la reina Margarita, el duque manifestó un nuevo entusiasmo por la Compañía, teniendo como confesor a partir de 1614, al jesuita alemán Federico Helder¹⁰¹.

Por otro lado, siempre trabajó por la paz y por liberar a España de sus compromisos imperiales en el norte y en el centro de Europa¹⁰². Sin embargo, su conducta reflejó escaso interés por solucionar los problemas económicos, que eran principalmente los que enfrentaba el país.

⁹⁹ PEÑA, Manuel: “La búsqueda de la paz y el ‘remedio general’”. En: *Historia de España siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*. Ricardo García Cárcel (Coord.). Ediciones Cátedra. Madrid, 2003, pp. 252-252.

¹⁰⁰ LYNCH: *Op. cit.*, p. 427. La amistad de Lerma con Felipe III había llamado la atención de los favoritos del rey prudente (Felipe II), especialmente, de don Cristóbal de Moura, lo que motivó su designación como virrey de Valencia. Véase, PEÑA: *Op. cit.*, p. 252.

¹⁰¹ Cuando cayó en desgracia ya siendo cardenal, solicitó a los papas Paulo IV y Gregorio XV licencia especial para ingresar en la Compañía, pero sus súplicas no fueron atendidas. Véase, CERECEDA, F. (S. J.): “La vocación jesuítica del duque de Lerma”. En: *Razón y Fe*, N° 137, (1948), p. 522. Asimismo, en 1601 el general Acquaviva autorizó al padre Gaspar Moro para que se radicase en Madrid. Por estos años, fue confesor del marqués de Sarría, sobrino de Lerma, pero lamentablemente éste no lo quiso cerca de él. Véase, NAVARRO LOZANO: *Op. cit.*, pp. 124, 126, 151.

¹⁰² Bennassar dice que Lerma había actuado exactamente como el jefe de una banda, como un maestro de la extorsión, indicando que estos conceptos son los que más convienen, ya que el de “nepotismo”, no es suficiente. Véase, BENASSAR: *La España del siglo de oro...*, p. 31.

Por último, en tiempos de Lerma el sistema de gobierno se había vuelto tan complejo, que ante la enorme cantidad de consultas que se acumulaban en el despacho del monarca, fue necesaria la participación del valido en estos menesteres¹⁰³.

¹⁰³ ELLIOTT: *La España Imperial...*, p. 328

Sistema Conciliar

España durante el reinado de Felipe III, fue gobernada por un sistema conciliar que había sido establecido en la época de Carlos V. En este sistema, el poder se distribuía en una serie de organismos especializados en diferentes aspectos del gobierno. En lo más alto se encontraba el “Consejo de Estado”, encargado de los grandes temas de la política y de manera exclusiva, de política exterior. No tenía presidente ya que era el mismo rey el que lo convocaba. El resto de los consejos estaban subordinados a éste. Además, el “Consejo de Guerra” derivaba del de “Estado”. Asimismo, había un grupo de los consejos que eran llamados “Superiores o Supremos”, los que por jerarquía tenían el siguiente orden: “Consejo de Castilla”, “Consejo de Indias”, “Consejo de Aragón”, “Consejo de la Inquisición”, “Consejo de Italia”, “Consejo de Flandes” y “Consejo de Portugal”. Eran en mayor o menor medida organismos administrativos que ejecutaban pero no diseñaban la política, ya que los asuntos de importancia, en particular los que tenían que ver con la defensa y la seguridad, competían al “Consejo de Estado”¹⁰⁴.

En cuanto a los límites geográficos y de competencias de cada consejo, éstos estaban bastante bien definidos. El de “Castilla” sólo ejercía su jurisdicción en territorios Castellanos. El de “Aragón” en tres reinos; Aragón, Barcelona y Valencia. Sus miembros, con excepción del Tesorero General, tenían que ser de aquel reino. Los “Consejos de Italia”, “Flandes” y “Portugal, que tenían relación con las posesiones territoriales fuera de Castilla y de Aragón, se caracterizaron por ocuparse de asuntos administrativos triviales. Diferente fue la situación del “Consejo de Indias”, ya que éste poseía mayores libertades y ocupaba un lugar mucho más importante en la jerarquía

¹⁰⁴ LYNCH: *Op. cit.*, p. 432.

administrativa, teniendo competencias en distintos ámbitos¹⁰⁵. El sistema comenzó a presentar fallas a partir del reinado de Felipe II, volviéndose cada vez más burocrático y poco eficiente.

¹⁰⁵ Sobre clasificaciones de los *Consejos* véase, BENNASSAR, Bartolomé: *La España del siglo de oro*. Ediciones Crítica, Barcelona, 2001, p. 59. y ELLIOTT: *La España Imperial...*, p. 180.

El gobierno

La creciente incorporación de la aristocracia a los Consejos, aristócratas que no habían tenido cabida durante los reinados de Carlos V y de Felipe II, despertó en Lerma la idea de crear una reducida “Junta”, conformada por consejeros personales, con el objetivo de tener el control del poder. Había varios asuntos del estado que requerían un análisis mucho más minucioso y experto, por lo que no resultaba apropiado abordarlos en el “Consejo pleno”. Esta situación llevó a la creación de “Juntas especiales”, con la finalidad de tratar problemas particulares. La creación de “Juntas” constituía una muy buena salida para no depender de los Consejos, siempre y cuando, se eligiera a las personas adecuadas para integrarlas. Los consejeros eran elegidos por el valido, pero lamentablemente, la elección de Lerma siempre fue desastrosa. Ante esta situación, era difícil que se produjeran las reformas que tanto reclamaban los “arbitristas” y el pueblo mismo. Lerma evitó tomar medidas que pudieran afectar negativamente al “influyente” o al “bien relacionado”. Esto quedó en evidencia en la política fiscal que fue adoptada, siendo una de las tareas más importantes, la reforma en las contribuciones al fisco que debían realizar las provincias para ayudar a Castilla, que era la que realmente sustentaba el imperio. Ante la poca cooperación y las fraudulentas acciones de cohechos y compra de mercedes por parte de algunas de ellas, se abandonó esta iniciativa en toda la monarquía¹⁰⁶.

En Castilla, el gobierno no pudo reformar la política tributaria para hacerla más equitativa, lo cual se constató al ver que las personas que gozaban de mayor poder

¹⁰⁶ Un ejemplo de las elecciones realizadas por Lerma, fueron las de Pedro Franqueza y de Rodrigo Calderón. El primero fue el encargado de reformar las finanzas reales, pero posteriormente fue acusado de malversación de fondos. Fue arrestado y obligado a devolver aproximadamente un millón y medio de ducados (cerca de la quinta parte del presupuesto anual de la Corona). En el caso del segundo, fue parecido al de Franqueza y permaneció en el poder hasta que se produjo la caída de Lerma. Terminó perdiendo la vida. Véase sobre éste y otros aspectos relacionados con el gobierno, ELLIOTT: *La España Imperial...*, pp. 330, 328-329.

económico estaban más desahogados, en cambio los pobres se veían cada vez más abrumados, ya que eran éstos quienes sufrían las peores consecuencias del sistema, porque debían pagar mayor cantidad de impuestos. Cualquier medida que se tomara para cambiar esta situación, era evitada.

Lerma optó por lo más cómodo, impulsando la venta de cargos y jurisdicciones, la obtención de subsidios de los judíos portugueses y las manipulaciones del sistema tributario de Castilla¹⁰⁷. De hecho, el ya mencionado jesuita Juan de Mariana- a quien por cierto, nos referiremos con más detalle más adelante-, escribió el tratado *De mutatione monetae*, publicado en Alemania en 1609, en el cual criticaba el sistema monetario implantado en el reinado de Felipe III¹⁰⁸. La situación de Castilla y el pésimo estado de las finanzas reales preocupaban cada vez más. A las deudas dejadas por Felipe II, se sumó el hecho que se gastaba por sobre los ingresos que se tenían, actuando el rey sin reparo. Mariana denunció esta situación puntualmente: “el rey no puede gastar a su voluntad el dinero que le entregan sus súbditos como si fueran ingresos de sus posesiones privadas”¹⁰⁹.

La plata traída desde América disminuyó debido a diversos factores. Ante esto, no tan solo los arbitristas y los procuradores de las Cortes reclamaron al gobierno de Lerma reformas, sino también a los ministros de hacienda de la Corona¹¹⁰. En el verano de 1618, por fin se accedió a tomar en cuenta dichas consideraciones y se creó la “Junta

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ ELLIOTT: *La España Imperial...*, pp. 450-451.

¹⁰⁹ MARIANA, Juan De: *De mutatione monetae*. En, LAURES, John: *The Political Economy of Juan de Mariana*. Nueva York, 1928, p. 299. Citado en LYNCH: *Op. cit.*, p. 449.

¹¹⁰ Las Cortes de Castilla eran el parlamento del reino, la voz de las ciudades, de las cuales había dieciocho ciudades o villas que tenían derecho a enviar a sus representantes. En las ciudades, eran la voz de los ayuntamientos, escogiendo cada uno dos procuradores. Luego, Juan de Mariana habla con mordacidad sobre el organismo parlamentario, del cual no formaban parte ni la nobleza ni el clero: “¿No se queja ya a cada paso el pueblo de que se corrompe con dádivas y esperanzas a los procuradores de las ciudades, únicos que han sobrevivido al naufragio, principalmente desde que no son elegidos por votación, sino designados por capricho de la suerte...?”. MARIANA, Juan de: *Del Rey y de la institución real*. Obras BAE, 31, p. 487. Véase, ELLIOTT, John: *El Conde Duque de Olivares*. Ediciones Crítica. Barcelona, 2004, p.126.

de Reformation”¹¹¹(de la que formaba parte el padre Jerónimo de Florencia)¹¹², por lo que se ordenó al “Consejo de Castilla” que elaborase un informe en el que manifestase las alternativas de solución posibles para remediar la grave situación económica. Indudablemente que todos estos hechos, fueron despertando cada vez mayor oposición a la política de Lerma. Especialmente las facciones opositoras en torno a la reina Margarita, iniciaron una serie de investigaciones que sacaron a la luz un entramado de corrupción. Esto ocasionó el cese de varios personajes vinculados con el duque, entre los que se cuenta Rodrigo Calderón, quien fuera su mano derecha. A partir de 1612 aumentaron las voces de oposición al régimen, encabezadas por los militares recién llegados de Flandes y apoyados por el duque de Uceda y el confesor real fray Luis Aliaga o por el embajador Baltasar de Zúñiga. La presión ejercida por este nuevo grupo y la dificultad de Lerma para poner en los puestos principales a personas de su confianza, hicieron que solicitara a Roma el cardenalato y de esta manera evitar su persecución, pero no pudo evitar la de sus más cercanos colaboradores, llegando a presenciar la ejecución de Calderón en la Plaza Mayor de Madrid. El rey le otorgó las facilidades para que se retirara a sus posesiones. Murió en 1625 alejado de la vida pública. Le sucedió en el cargo su hijo, Cristóbal de Sandoval y Rojas, duque de Uceda, quien aspiraba evidentemente a éste.

¹¹¹ Véase como fuente complementaria, GONZALEZ PALENCIA, Ángel: *La junta de Reformation, 1618-1625*. Archivo Histórico Español, 5. Valladolid, 1932.

¹¹² Véase, ELLIOTT: *El Conde Duque...*, p. 134.

El reinado de Felipe IV

Apenas morir Felipe III, su hijo Felipe entró en contacto con los jesuitas, debido a la lectura de su testamento. En éste, se le encargó que continuara trabajando en la obra que había iniciado la reina Margarita; el monasterio de La Encarnación y el Colegio de la Compañía de Jesús de Salamanca¹¹³.

Tanto en el reinado anterior y posiblemente más aún durante éste, las relaciones directas o indirectas del gobierno con los jesuitas fueron numerosas. Tal fue el caso del presidente del “Consejo de Castilla” don Juan Chumacero, quien fue alumno del Colegio de Madrid, miembro de la Congregación de la Inmaculada que tenía cobijo en el Colegio Imperial y se supone, compañero de Lope de Vega o del capellán de honor del rey Juan Barahona, el que posteriormente llegó a ser obispo de Nicaragua¹¹⁴.

Por otro lado, Felipe IV se parecía a su padre en sus condiciones generales para gobernar y en su falta de carácter¹¹⁵, pero era diferente en otros aspectos, ya que poseía

¹¹³ Felipe IV tuvo una cercana relación con los jesuitas durante gran parte de su reinado. Visitó junto a su familia en varias oportunidades el Colegio Imperial, como el día 3 de octubre de 1635, día de la fiesta de San Francisco de Borja, a donde acudió en compañía de la reina y del príncipe Baltasar Carlos, quien fue agasajado con atenciones y regalos por parte de miembros de la Compañía. En noviembre de ese año, el príncipe volvió a visitar junto al monarca a los jesuitas. Acudieron a presenciar una comedia en el Colegio Imperial y luego se quedaron a merendar, disponiendo el padre Pimentel de todo lo necesario para aquella ocasión. Véase, ARSI: *Hisp. 70. Epist. Gener., 1594-1640*, pp. 321-322. Carta del padre Juan Chacón al padre Rafael Pereyra. Madrid, 17 de noviembre de 1635. Luego, pocos días antes, Felipe IV se vio sin recursos para la guerra, por lo que solicitó un donativo a la Compañía. Véase, ARSI: *Hisp. 70. Epist. Gener., 1594-1640*, pp. 310-311. Carta del padre Andrés Mendo al padre Rafael Pereyra. Salamanca, 3 de noviembre de 1635. En opinión de Navarro, a raíz de algunos problemas políticos con la Compañía suscitados durante este reinado, el rey jamás llegará a desconfiar de los jesuitas españoles, a diferencia de la Compañía en Roma, confianza que jamás se restauró. Véase, NAVARRO LOZANO: *Op. cit.*, pp. 187, 253. Además, tanto Felipe IV como el príncipe Baltasar Carlos fueron alumnos del jesuita napolitano Francesco Antonio Camassa, quien enseñó la disciplina “Re militari” (ingeniería militar) en los “Reales Estudios” del Colegio Imperial. Luego, algunas personas se escandalizaron por la enseñanza de esta disciplina en el Colegio de los jesuitas, pero fue más asombroso todavía enterarse de que varios de los catedráticos de estos estudios, poseían conocimientos militares acreditados, por lo que algunos de ellos dejaron las aulas y partieron a las campañas militares desarrolladas en Flandes, Italia y en otros lugares del imperio. Véase, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 212.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 37-38.

¹¹⁵ Con respecto a algunos rasgos del carácter de Felipe IV, Alonso-Fernández indica lo siguiente: “...En el perfil psíquico transversal de Felipe IV sobresale la asociación de un carácter hueco, simplón y extravertido con unas dotes intelectuales lúcidas y hasta creativas, y una psicomotricidad desgarrada, pobre e imperdurable...”. Véase en, ALONSO-FERNÁNDEZ: *Op. cit.*, p. 220.

un ingenio vivo y era inteligente y culto. No poseía la viveza de su hermano pequeño Fernando¹¹⁶, quien desafortunadamente había sido nombrado en 1619- a los diez años -, arzobispo de Toledo. Éste y sus otros hermanos tuvieron como confesor al destacado predicador jesuita Jerónimo de Florencia¹¹⁷, que como vemos, siguió estando presente en la Corte.

Aunque es sabido que el verdadero gobernante durante el reinado de Felipe IV fue don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, algún autor opina que el rey más que entregarle el poder por “debilidad o por falta de voluntad”, fue porque “creía que era la persona adecuada para desempeñar ese cargo”¹¹⁸. El rey no fue una simple marioneta y confiaba en Olivares, pero eso no impedía que en cuestiones de política, tuviese enfrentamientos y desacuerdos con él. El soberano tenía sus ideas con respecto al gobierno y era consciente de sus intereses. A medida que fue adquiriendo experiencia, asumió nuevas responsabilidades y realizó cambios. Además, hay que tener en cuenta que según las costumbres del siglo XVII, el rey no podía gobernar solo un imperio tan vasto. La libertad de acción del monarca fue limitada, por lo que la alta nobleza castellana no hubiese permitido que el poder estuviera en manos de cualquier persona. Felipe IV tenía a Olivares como el único miembro de la nobleza en quien confiaba, sin embargo, lo que hizo realmente fue renunciar al control¹¹⁹. Esta situación fue duramente criticada por Quevedo en sus poemas, autor que desde primer momento manifestó gran admiración por el monarca.

¹¹⁶ ELLIOTT: *El Conde Duque...*, p. 351.

¹¹⁷ Véase, NAVARRO LOZANO: *Op. cit.*, p. 209.

¹¹⁸ DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio: *Política y hacienda de Felipe IV*. Madrid, 1960, p. 9. Citado en, LYNCH: *Op. cit.*, p. 483.

¹¹⁹ *Ibidem*, pp. 483, 484. Además, como consecuencia de la importancia que fue adquiriendo Olivares en la Corte, en la Capilla fue perdiendo protagonismo el Mayordomo mayor y fue el responsable de una serie de reformas que tuvo la caballeriza, el departamento de cazas y el conjunto de casa. Véase, AAVV: *Aspectos de la cultura musical...*, p. 32.

Por otro lado, la Corte de Felipe IV se destacó por ser cultivada. Al rey le gustaba coleccionar obras de arte, la música¹²⁰, las artes plásticas y el teatro¹²¹, por lo que reclutó en su Corte a los mejores artistas de su tiempo. Madrid se vio beneficiada por el apoyo regio, ya que durante este reinado acumuló importantes tesoros, ordenando comprar objetos de arte de grandes maestros, como telas de Rafael, Tiziano, Caroggio y Tintoretto¹²². Esta Corte fue ejemplo del esplendor de la monarquía española, de su riqueza y de su poder, por lo que las artes pasaron a convertirse en un escaparate de los valores y ambiciones de esta monarquía¹²³. De hecho, según indica José Deleito y Piñuela, “ hay que reconocer las fiestas palatinas de más coste, brillantez y estruendo se efectuaron durante la primera parte de su reinado, entre 1621 y 1640, durante la juventud del rey y antes de las grandes catástrofes, que dentro y fuera de la Península desmembraron el territorio español y amenazaron su total fraccionamiento”¹²⁴.

¹²⁰ Sabía cantar y tañer instrumentos. En alguna oportunidad dado sus conocimientos musicales, corrigió a Patiño, maestro de su Real Capilla. Véase, ESLAVA, B.: “Apuntes históricos”. En: *Revista y Gaceta Musical*, II N° 8 (1868), p. 36. Citado en, CASARES Emilio (ed.): *Legado Barbieri...* Vol. 1, p. 416. Lázaro Díaz del Valle se refiere asimismo, a las cualidades como compositor de Felipe IV en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, BNM: Ms. 1073. DÍAZ DEL VALLE Y DE LA PUERTA, Lázaro: *Genealogía y Santos de la Casa de Austria (1653-1655)*, fol. 4. Todas estas fuentes se encuentran citadas en, VERA: *Música vocal profana...*, p. 72. Además, a Díaz del Valle, quien fuera cronista de la Corte, perteneció una traducción de una de las “etiquetas” de la Corte de Carlos El Temerario. Véase, AAVV: *Aspectos de la cultura musical...*, p. 6.

¹²¹ Tuvo como maestro de dibujo al destacado dominico fray Juan Bautista Maino. Asimismo, fue cercano con su pintor de cámara Diego Velásquez y fue visitado por el destacado pintor Pedro Pablo Rubens, con quien mantuvo interesantes conversaciones durante los nueve meses que estuvo de visita en Madrid, entre los años 1628 y 1629, lo que le llevó a completar su educación artística, convirtiéndose en un destacado mecenas de las artes y coleccionista. Además, asistió a representaciones dramáticas en el corral del Príncipe, de la Cruz y en el salón de comedias del Alcázar, en el que se representaba un teatro de Corte cada vez más importante, lo que sirvió de estímulo para la “Comedia de Tramoya”, que poseía muchos efectos escénicos. Véase, BROWN, Jonathan; ELLIOTT, John: *A Palace for a King*. New Haven. London, 1980, p. 44. (Hay también una edición en español; BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*. Madrid, 1981). Citado en, ELLIOTT: *El Conde Duque...*, p. 206.

¹²² BENASSAR: *La España del siglo de oro...*, p. 29.

¹²³ LYNCH: *Op. cit.*, p. 483.

¹²⁴ DELEITO Y PIÑUELA, José: *El rey se divierte*. Alianza Editorial. Madrid, 2006 (Primera edición en 1988), p. 174.

Felipe IV llevó una buena vida familiar tanto con su primera¹²⁵ como con su segunda esposa¹²⁶, sin embargo, le fue difícil tener hijos legítimos a diferencia de los cinco o seis hijos naturales que se supone que tuvo¹²⁷.

¹²⁵ Felipe IV tenía diez años cuando en 1615 se casó con Isabel de Borbón (que tenía doce). Isabel murió en 1644. Más sobre este aspecto véase, BENNASSAR: *Op. cit.*, p. 21. Con ella tuvo un hijo, el príncipe Baltasar Carlos, el que falleció en 1646. Véase, ELLIOTT: *La España Imperial...*, p. 390.

¹²⁶ Mariana de Austria era sobrina de Felipe IV. Fue desposada en 1649. Véase, BENNASSAR: *La España del siglo de oro...*, p. 21. Con su segunda esposa tuvo dos hijos que fueron enfermizos. El segundo de ellos, Carlos, sobrevivió milagrosamente, sucediéndole a la edad de cuatro años. Véase, ELLIOTT: *La España Imperial...*, p. 390.

¹²⁷ LYNCH: *Op. cit.*, p. 483. Como es sabido, uno de estos hijos ilegítimos fue don Juan José de Austria, hijo de María la Calderona (una actriz de moda de la época). Llegó a ser primer ministro de Carlos II. Véase, BENNASSAR: *Op. cit.*, p. 23. Asimismo, don Juan José visitó esporádicamente la Corte gracias a Isabel de Borbón y al jesuita Carlos o Charles de la Faille, profesor de matemáticas del Colegio Imperial y cosmógrafo del Consejo de Indias, quien había sido su preceptor. Véase, BURRIEZA: *Op. cit.*, pp. 170. También en los tiempos buenos de Olivares, el ex jesuita Ahumada, fue nombrado preceptor de don Juan José y autor del *Nicandro*, un libelo a favor del conde-duque. Después de 1640, este jesuita fue encarcelado y la Inquisición ordenó retirar este libelo. Además, don Juan José llegó a ser virrey de Sicilia y mantuvo durante este período una relación muy cercana con el jesuita Juan Carlos Della Valle. Véase, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, pp. 265, 284.

El conde-duque de Olivares

Como hemos dicho en el apartado anterior, don Gaspar de Guzmán, conocido como conde-duque de Olivares, fue el valido de Felipe IV. Éste nació el 6 de enero de 1567 en la embajada de España en Roma, lugar en donde su padre don Enrique de Guzmán, fue embajador ante el Papa desde 1587¹²⁸.

Cursó sus estudios de Cánones y Leyes a partir de 1611 en la Universidad de Salamanca¹²⁹, después de lo cual partió junto con su padre hacia la Corte, a quien sucedió como tercer conde de Olivares en 1607. Se casó con su prima, doña Inés de Zúñiga y Velasco¹³⁰, con quien tuvo tres hijos, sobreviviendo sólo su hija María¹³¹.

Olivares era ambicioso y deseaba tener una carrera brillante¹³², por lo que el poder político era lo que más deseaba¹³³. Y lo consiguió, pues tras el fallecimiento de don Baltasar de Zúñiga el 7 de octubre de 1622, año de la canonización de San Ignacio, Felipe IV entregó oficialmente y con exclusividad, el poder al conde-duque.

Se ha considerado como una de las acciones positivas de su gobierno, la rehabilitación del destacado historiador jesuita Juan de Mariana, a quien persiguió debido a la franqueza con que había expresado su opinión con respecto a temas tan delicados del gobierno, como las acuñaciones de vellón en Castilla. En agosto de 1622 se acordó concederle una subvención de mil ducados para una nueva impresión

¹²⁸ De la unión de don Enrique de Guzmán y doña María de Pimentel, nacieron los siguientes hijos por orden de nacimientos: Pedro Martín, Jerónimo, Francisca, Gaspar (conde-duque de Olivares), Inés y Leonor. Luego, el cardenal Aldobradini, futuro Papa Clemente VIII, le concedió una canonjía en la catedral de Sevilla y otros beneficios que le sirvieron para desarrollar una brillante carrera eclesiástica después de su caída. Elliott indica también, que son pocos los datos que se saben sobre la niñez de Olivares. La información que se tiene procede del manuscrito *Epítome de las Historias de la Gran Casa de Guzmán*, finalizado en 1638 por don Juan Alonso Martínez Sánchez Calderón, BNM: Ms. 2258 (Libro XVIII). El autor recomienda, asimismo, ver el trabajo de Gregorio Marañón, *El conde duque de Olivares*. Madrid, 1952, capítulo 2. Véase, ELLIOTT: *El Conde Duque...*, pp. 29, 44-45, 784.

¹²⁹ ELLIOTT, John: *Richelieu y Olivares*. Editorial Crítica. Barcelona, 2001, p. 21.

¹³⁰ ELLIOTT: *El Conde-Duque de Olivares...*, p. 45.

¹³¹ ELLIOTT: *Richelieu y Olivares...*, p. 21.

¹³² ELLIOTT: *La España Imperial...*, p. 352.

¹³³ LYNCH: *Op. cit.*, p. 485.

ampliada de su *Historia de España*, solicitando expresamente Felipe IV, que extendiera la obra hasta su reinado¹³⁴. La acción de Olivares refleja el valor que le otorgaba a la historia y al pasado, lo que le habría llevado también a preocuparse por restaurar el palacio de Carlos V en Yuste, que estaba en muy malas condiciones. Es posible también, que la rehabilitación del padre Mariana se hubiese hecho como agradecimiento hacia su persona, por uno de sus escritos¹³⁵. Además, es sabido el gran aprecio que sentía el conde-duque por la Compañía, lo que se vio reflejado en parte, al elegir como su confesor al jesuita Hernando de Salazar, catedrático de Teología en Murcia y en Alcalá antes de establecerse a Madrid, teniendo fama de ser la “figura gris” del conde-duque¹³⁶.

Por último, Olivares vio lo importante que era tener una red clientelar y lo necesario que era mantenerla a través de la concesión de mercedes para el tipo de gobierno que deseaba. La base de su poder iba más allá de la Corte, por lo que llegó a introducirse también en los círculos claves de la administración que estaban unidos a través de la estructura piramidal del clientelismo, que se organizaba de arriba hacia abajo, partiendo del valido para luego pasar por los favoritos de éste y luego a la masa de clientes que se encontraba en la parte más baja¹³⁷.

¹³⁴ Debe tratarse seguramente de la edición de 1650.

¹³⁵ ELLIOTT: *El Conde Duque de Olivares...*, p. 208.

¹³⁶ NAVARRO LOZANO: *Op. cit.*, p. 191.

¹³⁷ LYNCH: *Op. cit.*, p. 488.

El Gobierno

Olivares formó su propio equipo de secretarios, el que fue encabezado por su más cercano colaborador, don Antonio Carnero. La secretaría de estado fue dividida en tres partes: una para Italia, otra para el norte de Europa y otra para España. Además, el sistema de “Juntas” que había sido establecido en el reinado de Felipe III, tuvo mayor importancia durante este reinado. Por lo general, se ha considerado que este sistema permitió a Olivares no tomar en cuenta a los Consejos, permitiendo dejar la administración en manos de sus colaboradores. Pero en opinión de otros historiadores, esto es discutible¹³⁸.

Por otro lado, en asuntos de carácter interno Olivares era esencialmente un reformador, aunque su preocupación principal era lograr que España continuara siendo una potencia a nivel mundial, pues creía firmemente en la tradición imperial y sobre todo en la hegemonía castellana en el mundo¹³⁹. Empezó una serie de acciones para lograrlo, como la investigación financiera de todos los ex ministros que habían desempeñado su cargo a partir de 1603, o bien, la ya mencionada ejecución de Rodrigo Calderón en público, cuyo cuchillo y venda utilizados en aquella acción, por cierto, estuvieron por mucho tiempo en manos del religioso Juan de Espina, quien a su muerte lo dejó en herencia a Felipe IV, como consta en su testamento, según se indica en una carta del jesuita Sebastián González¹⁴⁰. Otra de las acciones fue la reactivación de la

¹³⁸ Para los de las Juntas véase, ELLIOTT: *El Conde Duque...*, pp. 418-419. Citado en *Ibidem*.

¹³⁹ ELLIOTT: *La España Imperial...*, p. 353.

¹⁴⁰ DE COSSIO, José María: *Relatos diversos de cartas de jesuitas (1634-1648)*. Espasa- Calpe Argentina. Buenos Aires, 1953, p. 110.

“Junta de Reформación”, que dicho sea de paso, contaba entre sus miembros con su confesor, con otro famoso jesuita en la Corte, el padre Hernando de Salazar¹⁴¹.

Por otra parte, Olivares intentó paliar la dura situación financiera en la que se encontraba España a través de una serie de medidas. Una de ellas fue implantar una distribución más equitativa de los tributos de la población activa y también, obligar a las otras provincias para que fueran en ayuda de Castilla¹⁴². Pero particularmente durante los años 1627 y 1628 la situación empeoró, en parte, como consecuencia de las acuñaciones de vellón que se produjeron entre 1621 y 1622, pero contrariamente, éstos fueron los años más apropiados para la implantación de reformas en la monarquía hispana. Luego, entre 1627 y 1631 España se vio envuelta en una guerra en Italia contra Francia, a instancias del conde-duque, situación que ha sido catalogada como el peor error cometido por Olivares en materia de política internacional¹⁴³. Esto complicó aún más la economía de la monarquía, por lo que se llevaron a cabo nuevas iniciativas para producir ingresos, entre las cuales contaron nuevos impuestos, como la “media anata” (1631)¹⁴⁴. Aunque estas reformas fueron dando buenos resultados, las dificultades persistieron. Olivares atribuía gran parte de estas derrotas a los generales españoles, ya que creía que la nobleza de España había fracasado en su labor rectora, razón por la cual, apoyó la creación de los “Reales Estudios” en el Colegio Imperial de Madrid¹⁴⁵, a

¹⁴¹ Esta nueva Junta, llamada “Junta Grande de Reформación”, estaba compuesta por el propio Olivares, los presidentes de todos los Consejos, Andrés Pacheco (nuevo Inquisidor General) y fray Antonio de Sotomayor (confesor del rey). Véase, ELLIOTT: *El Conde Duque...*, p. 145.

¹⁴² En 1635 cuando se inició la guerra contra Francia, Portugal y Cataluña que eran las provincias más ricas, se rehusaron a colaborar con Castilla. Portugal se independizó de España cinco años más tarde, en 1640.

¹⁴³ ELLIOTT: *Op. cit.*, p. 364.

¹⁴⁴ Impuesto que se aplicaba durante el primer año cuando eran ocupados un cargos, subsidios, donativos, confiscaciones, venta de arrendamientos de la Corona, títulos y cargos.

¹⁴⁵ Los “Reales Estudios” fueron la génesis de lo que sería a futuro una Universidad para Madrid, pero lamentablemente, este proyecto no prosperó debido a varias razones, entre las cuales figuran la oposición manifestada por la Universidades más cercanas a la capital; Alcalá, Valladolid y Salamanca. En la cátedra de “teología moral”, fue profesor el jesuita Juan Martínez de Riplada, autor de un famoso catecismo. Entre las cátedras de estudios mayores, se encontraban las de “erudición” y la de “cronología”, siendo esta última la que ha sido considerada como el inicio de la “Historia en España como disciplina independiente”, ya que hasta ese momento solo se había incluido en la retórica. Véase,

los cuales desde un primer momento, se opusieron las universidades más cercanas a la Corte, las que además contaron posteriormente, con el apoyo del conocido enemigo de los jesuitas Cornelio Jansenio¹⁴⁶, que visitó España en más de una oportunidad¹⁴⁷ con la finalidad de formar futuros dirigentes para el país¹⁴⁸. Pero el fracaso de esta empresa, le llevó a Olivares a partir de 1632, a la elaboración de un plan de creación de academias militares para que los hijos jóvenes de la nobleza recibieran la formación adecuada en materias castrenses y de gobierno, pero dicho proyecto no llegó a concretarse debido a la oposición e insistencia de los propios jesuitas.

Los “Reales Estudios” han sido considerados por Simón Díaz como los herederos de la Academia de Matemática que fue creada por Felipe II en 1582, por sugerencia del famoso arquitecto Juan de Herrera, teniendo entre sus directores posteriores a los destacados artistas Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora. Entre sus más prestigiosos docentes tuvo al portugués Juan Bautista Labaña, que llegó a ser profesor de Cosmografía de Felipe IV e incluso de Lope de Vega, tal como lo indica éste en su obra *La Dorotea*, en donde se reconoce como alumno suyo. Además, en su obra *Las Rimas Humanas*, le dedicó el soneto XV, cuyo contenido corresponde a chistes astrológicos. Luego, es posible que Lope haya presentado su poema *Isagoge a los Reales Estudios de la Compañía de Jesús*, para el solemne acto que se realizó días después de leídas la primeras lecciones en 1629, a las que asistieron los reyes y

GÓNGORA, Mario: “El Colegio Imperial de Madrid en el siglo XVII y los orígenes de la enseñanza de la Historia en España”. En: *Cuadernos de Historia de España*, XXIX-XXX (1959), pp. 231-243. Citado en, ELLIOTT: *El conde duque...*, p. 209. Véase asimismo, pp. 190-208, 149-157, 214, 221, 222, 231-243. Sobre el tema y para ver bibliografía complementaria se puede consultar, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, pp. 150 192-193.

¹⁴⁶ Sobre Jansenio, puede verse como bibliografía complementaria, PÉREZ GOYENA: “Jansenio en Madrid”. En: *Razón y Fe*, LVII (1920), pp. 81-97; “Consecuencias de la venida de Jansenio a España”, *ibidem*, pp. 318-333; MARTÍNEZ BARA, José Antonio: “Jansenio, las Universidades españolas, los jesuitas, la Inquisición y el Consejo de Castilla”. En: *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIII (1966), pp. 555-603. Citados en, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, pp. 166-167. Véase asimismo, GARCÍA VILLOSLADA, Roberto: *Manual de Historia de la Compañía de Jesús, 1540-1940*. Aldecoa. Madrid, 1941, p. 283. Citado en, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, p. 193.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem.*, p. 192; SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 150.

cortesianos, ocasión en la cual los estudiantes, representaron una obra dramática que tuvo mucho éxito y por lo cual tuvieron que repetirla seis veces. El *Isagoge*¹⁴⁹ fue editado en ese año y fue incluido posteriormente en *La Vega del Parnaso*, en 1637. Entre los alumnos de la Academia de Matemáticas estuvo Luis Carduccio, sobrino del pintor Vicente Carduccio que en 1637 se tituló como Matemático Real. La Academia funcionó hasta 1634. Posteriormente, algunos de sus materiales fueron entregados a los “Reales Estudios”, lo que permitió impartir una disciplina más en este centro¹⁵⁰.

Olivares permaneció en el poder hasta 1643. Luego, se exilió en el palacio de su hermana en Toro, en donde falleció completamente loco, el 22 de julio de 1645¹⁵¹. Después de su muerte, se trató de dismantelar todo el sistema de su gobierno. Felipe IV se hizo aconsejar por Sor María de Ágreda y poco a poco el poder fue pasando a don Luis de Haro, sobrino de Olivares y amigo del rey. La tarea de Haro consistió en llevar a la monarquía hacia la paz y hacer que no siguiese perdiendo posesiones. Así, se acordó la paz con Francia, lo que significó lamentablemente la renuncia por parte de España a seguir siendo una potencia hegemónica en Europa¹⁵².

Como hemos visto, los jesuitas estuvieron cercanos a los círculos de poder cortesianos y nobiliarios desempeñando variadas funciones; ya sea como predicadores, confesores, etc. El contacto íntimo con los gobernantes les permitió estar al tanto del quehacer político y social de la época. Prueba de ello es la relación epistolar que

¹⁴⁹ Lo dedica a su protector don Rodrigo de Cunha y homenajea a Felipe IV y a don Gaspar de Guzmán. Además, incluye las primeras lecciones dadas por varios jesuitas, como al destacado Juan Bautista Poza.

¹⁵⁰ Véase, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, pp. 45-46-48-49-50, 150.

¹⁵¹ En junio de ese año se dispuso su salida a Andalucía. El conde-duque envió al jesuita Juan Martínez de Ripalda, su nuevo confesor, a hablar con el rey para que éste le permitiera retirarse por motivos de salud, a León o a Toro. El rey accedió, acompañado por el jesuita en todo momento. Tras su muerte, Martínez de Ripalda siguió confesando a la viuda de Olivares. Véase, ELLIOTT: *El Conde-Duque...*, p. 629. Citado en, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, p. 266.

¹⁵² ELLIOTT: *La España Imperial...*, p. 388. Desde 1640, Portugal se independizó de España, pasando nuevamente la corona a Juan IV de Portugal, situación que solo se reconocerá en España después de la muerte de Felipe IV. La casa de Braganza en agradecimiento a los jesuitas portugueses, los designaron como los primeros embajadores del nuevo monarca. Véase, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, p. 256.

mantuvieron algunos de los residentes en el Colegio Imperial, como por ejemplo, el hermano Sebastián González¹⁵³.

¹⁵³ Puede verse como ejemplo de la relación epistolar que mantuvieron los jesuitas, la referencia que cita este autor, “Carta de jesuitas”. En: *Memorial Histórico Español*. Tomos 13-19. SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 141.

La Sociedad

La sociedad española de los siglos XVI y XVII es una sociedad aparentemente estática, en donde los individuos eran ubicados en función de su nacimiento y de su sangre. Se pueden distinguir tres órdenes o tres grupos sociales determinados culturalmente que desempeñaban a su vez distintos oficios. Estos son: la nobleza¹⁵⁴, el clero y los otros. Este último, formado por las clases trabajadoras y urbanas así como por los grupos minoritarios y por los marginados¹⁵⁵. La sociedad española de aquella época ha sido definida como una sociedad estamental y tremendamente clasista¹⁵⁶. Se creó una sociedad que giraba en torno al dinero. El descenso social también estaba presente, pero se tendía a guardar las apariencias para que no fuera evidente. Un ejemplo de este clasismo fue la creación de los “estatutos de limpieza de sangre”. Éstos constituyeron aparentemente, una herramienta de exclusión social para guardar la pureza racial de las instituciones nacionales, alejando la inclusión de sangre impura de origen generalmente judío. Se sabe sin embargo, que estos estatutos fueron manipulados en beneficio de una elite para tener el control del poder de su propio grupo, dejando ingresar solo a quienes contaban con su simpatía, apartando a sus rivales y a al resto de los grupos sociales.

¹⁵⁴ Sobre la nobleza y sus formas de comunicación véase, BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: “Escribir en la Corte. La cultura de la nobleza y las formas de comunicación en el siglo de oro”. En: BENNASSAR, Bartolomé (ed.): *Vivir en el siglo de oro. Poder, cultura e historia en la época moderna*. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez. Primera edición. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2003.

¹⁵⁵ SORIA, Enrique: “La sociedad de los siglos XVI y XVII”. En: *Historia de España de los siglos XVI y XVII. La España de los Austrias* (Ricardo García Cárcel coord.). Editorial Cátedra. Madrid, 2003, pp. 433, 435-465. Para las profesiones y los oficios véase, pp. 450-452. Más sobre los distintos grupos sociales en, BENNASSAR: *La España de los Austrias...*, pp. 31-41; 67-73; 110-130; 136-159; 169-199; *La España del siglo de oro...*, pp. 172-226; 308-314; “Los hidalgos en la España de los siglos XVI y XVII: una categoría social clave”. En: BENNASSAR, Bartolomé (ed.): *Op. cit.*; ELLIOTT: *Op. cit.*, pp. 335-348; LYNCH: *Op. cit.*, pp. 558-582; También se puede consultar, VICENT, Bernard: “La sociedad española en la época del Quijote”. En, FEROS Antonio; GELABERT, Juan (Dirs.): *España en tiempos del Quijote*. Punto de Lectura. Madrid, 2005, pp. 350-385.

¹⁵⁶ SORIA: *Op. cit.*, p. 433.

La ciencia en el siglo XVII

Desde fines del siglo XVI hasta las últimas décadas del siglo XVII, se produjo una caída en el desarrollo científico en España, actividad que había tenido un lugar destacado durante el renacimiento, por lo que dicho desarrollo se apartó de la llamada “revolución científica”. Durante esta época, España no participó en ninguna actividad de la ciencia moderna. Las nuevas teorías no penetraron en la sociedad, debido principalmente, a problemas de carácter ideológico. Las causas de este aislamiento y del posterior colapso fueron muchas¹⁵⁷. Sin embargo, en las postrimerías del siglo XVI Felipe II creó, como ya hemos dicho, la Academia de Matemáticas debido a que en aquel momento ésta era una disciplina que en España se encontraba muy poco desarrollada, debido al escaso número de personas que poseían los conocimientos científicos suficientes para la formación de cartas náuticas. Años más tarde, la enseñanza de esta disciplina pasará a manos de los jesuitas madrileños¹⁵⁸, como veremos posteriormente.

Por otro lado la inquisición, limitó la libertad que España había logrado en varios aspectos durante el siglo anterior. *El Índice de libros prohibidos* (1632) fue una muestra de esta situación, ocasionando la censura de muchas obras científicas. Además, la condena de Galileo Galilei por la congregación romana del *Índice* en 1633, hizo que se mantuviera la prohibición de las “ideas heliocentristas” expuestas por este destacado científico hasta el siglo XVII¹⁵⁹. Otras de las causas fueron el término del mecenazgo

¹⁵⁷ Véase, FERNÁNDEZ LUZÓN, Antonio: “Legado Cultural”. En: *Historia de España de los siglos XVI y XVII. La España de los Austrias* (Ricardo García Cárcel coord.). Editorial Cátedra. Madrid, 2003, p. 527.

¹⁵⁸ MIGUEL ALONSO, Aurora: *La Biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1996, pp. 43-44. Véase especialmente, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, pp. 45-51.

¹⁵⁹ El padre de Galileo, Vincenzo, fue un destacado teórico musical. Ocupó un lugar de importancia en la Camerata Florentina durante las últimas décadas del siglo XVI, formando parte del grupo de músicos que

científico por parte de monarquía, los grandes problemas económicos y la deficiente y tradicional educación universitaria¹⁶⁰.

En opinión de López Piñero¹⁶¹, desde el punto de vista de la renovación en el siglo XVII, el desarrollo científico en España puede dividirse en tres etapas:

1. Primer tercio del siglo aproximadamente: Hubo una producción apreciable en cosmografía, minería y otras ciencias aplicadas, pero los científicos se marginaron de los nuevos conocimientos o se opusieron a ellos.
2. Cuarenta años centrales del siglo: Los científicos aceptaron algunas innovaciones que no modificaran el predominio del saber tradicional o bien, adoptaron una postura intransigente rechazando el nuevo conocimiento.
3. Dos últimas décadas del siglo: Se produce la ruptura con el conocimiento tradicional y sus teorías. Los encargados de este cambio fueron los llamados “novatores”, pero no faltaron los precursores de este hecho que comenzaron a aparecer a mediados de siglo, rompiendo con la ciencia dogmática enseñada en

dieron inicio a la ópera. Véase para más detalles, PALISCA, Claude: “Galilei, Vincenzo [Vincenzio]”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Versión On line, 2008. Consultado el 15-03-2008), pp. 295-303.

¹⁶⁰ Resulta interesante observar que cuando se produce la disminución de las ediciones de obras científicas en España, especialmente entre los años 1651-1660, coincide con el momento de mayor crisis demográfica y económica. Se produjeron los primeros contactos con la actividad científica de otros países europeos cuando se llevó a cabo la recuperación económica, a poco de finalizar el siglo XVII.

¹⁶¹ No se señala la fuente de donde ha tomado estas ideas, por lo que citamos a continuación las referencias sobre Piñero que aparecen en el apartado de bibliografía. LOPEZ PIÑERO, José María; PARDO TOMÁS, J.: *La influencia de Francisco Hernández (1515-1587) en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*. Valencia, 1996; et al: *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*. 2 Vols. Barcelona, 1983; *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, 1979. Además, puede consultarse, LÓPEZ PIÑERO, José María; NAVARRO BROTÓNS, Víctor: *Historia de la ciencia al país Valencia*. Ed. Alfons El Magnánim. Institució Valenciana d'Estuds i Investigació. Generalitat Valenciana. Diputació Provincial de València. València, 1995.

las universidades y comenzando a aceptar y a difundir las novedades en distintas áreas del conocimiento¹⁶².

¹⁶² Más sobre el desarrollo de la ciencia en la España en el siglo XVII se puede consultar en el apartado de bibliografía, pp. 602-603 de la *Historia de España* que aquí hemos citado.

La Compañía de Jesús y la Ciencia

Al referirnos al desarrollo científico en el período que estudiamos, no podemos dejar de mencionar como uno de sus más destacados protagonistas a los jesuitas¹⁶³. Los científicos de la Compañía se mantuvieron, en líneas generales, en reserva. A veces, más que manifestarse en contra, llegaron a ser hostiles con determinadas ideas que aportaba la ciencia moderna y con las nuevas corrientes filosóficas (el atomismo y el cartesianismo), aunque poco a poco fueron incorporando algunas innovaciones, siempre y cuando éstas no entraran en conflicto con la posición de la Iglesia en relación con las teorías heliocéntricas y otros temas que eran conflictivos.

Por su parte el Colegio Imperial, que desde 1626 a través de “Los Reales Estudios” impartía las cátedras de matemáticas y cosmografía del Consejo de Indias, se vio en la necesidad de traer destacados profesores jesuitas desde el extranjero, como en los casos de Claude Richard o Jean Charles de la Faille, lo que nos ofrece una idea de la deficiente situación en que se encontraban las matemáticas en España¹⁶⁴.

¹⁶³ Aunque sus mayores aportaciones las desarrollarán durante la segunda mitad del siglo, nos parece pertinente referirnos a ellas debido a la importancia que reviste para la historia de la ciencia en España. Sobre este tema puede consultarse, SIMON DÍAZ, José: *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: Escritos localizados*. Universidad Pontificia de Salamanca. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1975; También se puede ver el desarrollo de las ciencias en el colegio de los jesuitas en Madrid desde su fundación hasta mediados del siglo XX en la obra de Simón Díaz citada más arriba. Véase también, NAVARRO BROTONS, Víctor: “Los jesuitas y la renovación científica en la España del siglo XVII”. En: *Studia Histórica Moderna*. Vol. 14 (1996), pp. 15-44; LÓPEZ PIÑERO, José María; NAVARRO BROTONS, Víctor: *Op. cit.*, pp. 214-229; O’MALLEY, John S. J. (Ed.): *The Jesuits. Culture, Sciences, and the Arts*. University of Toronto Press. Toronto, 1999; ESCALERA, J.: “Colegio Imperial de Madrid”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. Vol. III. Universidad Pontificia de Comillas, Madrid. Institutum Historicum S. I., Roma, p. 844, en donde se nombran a destacados científicos de la Compañía; BERTRAN QUERA, Miguel S. J.: *Los principios de la pedagogía de los jesuitas. Un nuevo análisis y sistematización de sus fuentes desde San Ignacio hasta las primeras “Ratio Studiorum”*. Resumen de Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, 1967, pp. 23-24.

¹⁶⁴ En sus magníficas bibliotecas, los jesuitas destinaron espacios- según los criterios de clasificación que se siguieron en la Compañía-, para los libros de matemáticas, filosofía y ciencias entre otras áreas. La investigadora Aurora Miguel Alonso, se ha dedicado especialmente a estudiar dicho sistema de clasificación. Puede consultarse al respecto, MIGUEL ALONSO: *Op. cit.*; “El sistema clasificatorio de las bibliotecas de la Compañía de Jesús y su presencia en la bibliografía española”. En: *Estudios sobre la*

Si bien la ruptura de la visión tradicional se produce a finales del siglo, hubo algunos jesuitas que realizaron adelantados aportes. Tenemos los casos de los padres Sebastián Izquierdo con su obra *Pharus scientiarum* (1659) o el de Juan Caramuel con sus obras *Rationalis et reales philosophia* (1652) y *Cursus Mathematicus* (1667-1668), que por cierto, también desarrolló trabajos en torno a la música. Tenemos, asimismo, a José de Zaragoza, que publicó numerosas obras de matemáticas con intenciones didácticas, entre las que se encuentran *Aritmética Universal* (1669), *Geometría especulativa y práctica* (1671) y *Trigonometría* (1672). Su obra más importante en esta área fue la *Geometría magna in minimis* (1674). Además, los conocimientos astronómicos de Zaragoza los apreciamos en la obra *Esfera en común celeste y terráquea* (1675), en donde incluyó una descripción de la teoría heliocéntrica. Sobre este destacado jesuita volveremos a hablar más adelante, ya que además de su labor como científico también fue un destacado teórico musical.

Otro científico importante fue el mallorquín Vicente Mut, que se vio muy influenciado por Kepler. Posiblemente ha sido el mejor observador astronómico que ha tenido España¹⁶⁵. Entre sus obras, figuran las *Observaciones motuum caelestium* (1666) y su *Tratado de Arquitectura militar* (1664).

Otro destacado científico fue el médico de cabecera de don Juan José de Austria, el jesuita Juan Bautista Juanini, que ha sido el primero en romper los esquemas tradicionales. En sus obras, *Discursos político y físico* (1679) y *Nueva Idea Physica Natural* (1685), se observan claramente las nuevas ideas. Otra obra destacable fue, *Cartas* (1691), que tratan sobre anatomía. Su influencia quedó manifiesta en los círculos médicos de Zaragoza.

Compañía de Jesús y su influencia en la cultura moderna (S. XVI-XVIII). VERGARA CIORDIA, Javier (Coord.). Ediciones UNED. Madrid, 2003, pp. 361-442.

¹⁶⁵ FERNÁNDEZ LUZON: *Op. cit.*, p. 528.

En Barcelona encontramos al jesuita Joan d'Albos, relacionado con Juanini, aunque adoptó una postura más ecléctica.

Por último, los “novatores” no tenían raíces autóctonas y dependieron siempre de los avances que experimentaba la ciencia europea. El pensamiento español no sirvió de base para la ciencia experimental ni para la racionalización matemática, sino que fue un pequeño elemento dentro del movimiento de modernización que introdujeron los “novatores”.

La religión

El pensamiento erasmista y la contrarreforma¹⁶⁶, marcaron el pensamiento religioso durante el siglo XVI y favorecieron el desmejoramiento de las relaciones entre la monarquía de Felipe II con la Iglesia. La confesionalización pasó a ser controlada por la Iglesia, la que apartó a la Corte, pasando a ser su principal preocupación llevar a cabo una nueva visión del cristianismo en una sociedad cuyo sistema de valores estaba estrechamente vinculado con lo pagano. La segunda contrarreforma impuso un concepto más lúgubre de religiosidad, además de rigidez con el sexo¹⁶⁷, asociando todo placer con el pecado, generando sentimientos de culpabilidad y de temor al infierno. A pesar de ello, la Iglesia fue tolerante con ciertas manifestaciones de religiosidad popular, como los milagros, el abuso del culto a las reliquias, las fiestas, las procesiones, etc¹⁶⁸. La Iglesia restringió las supersticiones y las fiestas más paganas, se censuraron el teatro, los bailes, las máscaras y especialmente los carnavales¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Sobre este tema existe abundante bibliografía. Puede consultarse a manera de ejemplo, LYNCH: *Los Austrias...*, pp. 294-328. Asimismo, en el apartado de bibliografía, el autor cita fuentes referente a éste y otros temas de la religión. Véase, p. 786. También consúltese, BENNASSAR: *La España del siglo de oro...*, capítulo VII “Encuentro con Dios”, especialmente las pp. 158-160, 167, 169, en donde trata varios aspectos de la religión en el período en estudio.

¹⁶⁷ Bennassar se manifiesta escéptico sobre la idea del sentimiento de culpa por los placeres sexuales en la población española después del Concilio de Trento. Véase, BENNASSAR: *La España de los Austrias...*, pp. 131-132.

¹⁶⁸ Puede verse una visión panorámica acerca de los misioneros, mártires, santos y creencias en la España de la época en, *Ibidem*, pp. 55-66, 132-135.

¹⁶⁹ FERNÁNDEZ LUZON: *Op. cit.*, p. 534.

La literatura: poesía, prosa y novela

Durante el siglo XVII la poesía española experimentó un gran desarrollo. Testimonio de ello son la inmensa cantidad de impresos y manuscritos que se realizaron y que por fortuna, muchos de ellos se han conservado actualmente. Pero este caudal, junto a los problemas para establecer la autoría de algunas obras y los concernientes a la transmisión o datación, hace que sea difícil poder dar una visión de conjunto¹⁷⁰.

El barroco imitó al renacimiento, pero con la intención de buscar nuevos géneros y estilos. La variedad de estos estilos y de métrica, se manifiesta en el desarrollo y en la separación de los géneros renacentistas, así como en la creación de nuevos típicamente barrocos. La “silva” y el “poema descriptivo” de larga extensión, serán las principales contribuciones a la renovación métrica barroca. Los diferentes géneros fueron utilizados para expresar determinados sentimientos, valoraciones, acciones, etc. El romance, según creían Lope y Góngora, servía “para ser utilizado en la alta y grave poesía”. El soneto además de ser utilizado para la expresión de sentimientos amorosos, se utilizó para temas heroicos, satíricos, burlescos, líricos, sacros, fúnebres, etc. El poema épico del renacimiento se siguió cultivando, pero posteriormente fue sustituido por la fábula mitológica. Para la sátira social y política se utilizó preferentemente el verso octosílabo, adoptando la forma de la letrilla, de la décima o el romance.

Los más destacados poetas de la primera generación del barroco fueron Luis de Góngora, Lope de Vega, Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola y Francisco de Valdivieso y Ledesma, quienes comenzaron a escribir alrededor de 1580, cuando todavía estaban en apogeo los metros y la temática de la poesía italiana y de los propios

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 538.

de la tradición: la poesía religiosa, la poesía épica de tipo nacionalista y el romancero nuevo. Otro importante poeta, aunque posterior, fue Francisco de Quevedo.

En prosa destacaron principalmente el referido Quevedo, con sus obras *La política de Dios, Sueños y Discursos, El Buscón* y el jesuita Baltasar Gracián con varias obras¹⁷¹, pero sin duda una de las que tuvo mayor repercusión fue *El Criticón*. Aquí, Gracián critica la falsedad de la Corte y la corrupción de una sociedad que vive de las apariencias. Esto le significó una llamada de atención por parte de sus superiores, razón por la cual le fue suprimida la cátedra de escritura, siendo enviado en 1658 a Graus para que purgara sus culpas. A pesar de haber colaborado con la revolución catalana de 1640, fue, posteriormente, muy crítico con el reinado de Felipe IV y con la política desarrollada por su valido¹⁷², razón por la cual fue desterrado, siendo condenado por el propio rey a ser encarcelado desde el día 7 de diciembre de 1639 hasta pasado el verano de 1643¹⁷³.

En cuanto a la novela, a fines del siglo XVI comenzaron a producirse algunos cambios que quedaron de manifiesto en la decadencia de los géneros renacentistas y de manera simultánea, la influencia de la producción literaria. Miguel de Cervantes con su novela *El Quijote de la Mancha*, es considerado el fundador de la novela moderna. Pero Cervantes ejerció realmente influencia en su época con las *Novelas ejemplares*, siendo la novela cortesana la que más se leerá durante el siglo XVII.

La novela morisca permaneció un poco más tiempo que la de caballería. En el caso de la novela pastoril, constituyó una moda cortesana, rompiendo su estructura formal durante la primera mitad del siglo XVII. Un ejemplo de este tipo son, *La*

¹⁷¹ Baltasar Gracián fue confesor de Francisco Carafa, duque de Nocera y virrey de Aragón y Navarra. Le acompañó en su viaje a Madrid. Véase, BURRIEZA: *Op. cit.*, p. 163.

¹⁷² FERNÁNDEZ LUZON: *Op. cit.*, p. 544.

¹⁷³ Véase, LAMBEA, Mariano: JOSA, Lola (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. V. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Vol. II. Sociedad Española de Musicología-Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2006, p. 22.

Galatea de Cervantes y *La Arcadia* de Lope. La novela picaresca se inició prácticamente a comienzos del siglo XVII con la obra *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

Finalmente, la fusión de la novela cortesana de carácter picaresco y la importancia que adquirió la prosa de ideas, facilitaron la crisis que manifestó la novela española a partir de la segunda mitad del siglo, llegando gradualmente a la desaparición del género¹⁷⁴.

¹⁷⁴ FERNÁNDEZ LUZON: *Op. cit.*, p. 548.

Las Artes durante el siglo XVII

Arquitectura, escultura y pintura

En España, la arquitectura tardó un poco más que otras artes en manifestarse en el estilo barroco, llegando finalmente a concretarse a mediados del siglo XVII. Uno de los primeros arquitectos que comenzó a manifestar estas nuevas tendencias fue Francisco de Mora, que si bien continuó con el estilo del destacado arquitecto del siglo XVI Juan de Herrera, utilizó elementos barrocos en la quinta de campo de “La Cochinería” de El Escorial y también en el proyecto urbanístico realizado para la ciudad de Lerma, encargado por el valido de Felipe III a comienzos de siglo y la fachada de la iglesia de San José en Ávila, la que pasó a transformarse en prototipo conventual español. Su sobrino, Juan Gómez de Mora que vivió durante gran parte en el período que estudiamos, fue la figura más importante de la arquitectura barroca española. Creó un estilo que unió las características del período anterior con las formas nuevas. Entre sus labores, cuentan su desempeño como maestro de obras reales y además fue quien finalizó las obras de la Plaza Mayor de Madrid, pasando a ser el principal artista en el empleo de una política constructiva para dar una imagen monumental a la capital de reino. Otro arquitecto destacado fue Alonso Cano, quien además fue escultor y pintor, uno de los artistas españoles más prolíficos del período¹⁷⁵. Los arquitectos jesuitas- como el hermano Juan Bautista-, también desempeñaron una importante labor en la época.

¹⁷⁵ Cano fue además ayudante de cámara del conde-duque de Olivares y profesor de dibujo del príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV.

Por otro lado, en las provincias el barroco comenzó más tardíamente. Destacan la arquitectura en Galicia gracias al poder económico que tenía el clero, y en Zaragoza el trazado del templo de Nuestra Señora del Pilar que realizó Francisco Sánchez.

En cuanto a la escultura, esta se vio fuertemente determinada por el clero, razón por la cual la temática religiosa fue preferente. A mediados de siglo tenderá a resaltar la expresividad mediante el movimiento, la luz y la representación de los estados anímicos y de los sentimientos. Se creó un tipo de escultura que se utilizó en las procesiones, conocido como el “paso”, un tipo de imagen policromada característica, lo que favoreció la independencia de este arte de la arquitectura. Los escultores españoles no viajaron mucho a Italia, lo que permitió el desarrollo de formas típicamente hispanas, aunque a mediados del siglo se apreció la influencia de Bernini. Florecieron diferentes escuelas, principalmente en Valladolid, en Sevilla y en Granada, en donde destacaron Gregorio Fernández, Juan Martínez Montañés, el ya mencionado Alonso Cano y Pedro de Mena. En Madrid, la actividad escultórica no llegó a constituir una escuela propia. Los encargos más importantes se encomendaron a escultores vallisoletanos, andaluces o italianos. A mediados de siglo el personaje más destacado en Madrid fue el portugués Manuel Pereira.

La pintura, fue otra de las artes cultivadas en el período, alcanzando su máxima importancia y calidad gracias al trabajo de un pequeño grupo de artistas. Existieron pintores de muy buena calidad, pero también “pintores vulgares y de tienda” como eran llamados, dedicados a la realización de pinturas decorativas y a la hechura de lienzos en serie de tipo devocional. Hubo algunas academias que destacaron por la calidad de su enseñanza y por su apertura a nuevos estilos, como la de Francisco Pacheco en Sevilla, aunque la mayoría de estos centros fueron talleres de dibujo y de pintura. Este arte se vio enormemente condicionado por la religión y por la moral. El desnudo femenino casi

no se cultivó, constituyendo una de las pocas excepciones la *Venus del espejo* de Velásquez. La monarquía pidió a los pintores reales que tuvieran mucho cuidado en mantener el decoro en las pinturas religiosas y en los retratos de carácter oficial. Con el objetivo de que los pintores obraran correctamente, la inquisición creó la figura del “veedor”, por lo que no nos debe de parecer extraño que un porcentaje bastante alto de la pintura española del período, especialmente obras artísticas católicas, presentan los rasgos exigidos por la iglesia contrarreformista¹⁷⁶.

La generación de los grandes pintores está formada por José de Ribera, Francisco de Zurbarán y Alonso Cano, destacando también en arquitectura y en pintura como vimos más arriba. Pero sin duda el pintor más importante, considerado un genio tanto en España como en el resto de Europa fue Diego de Silva Velásquez. Formado en la escuela de Francisco Pacheco, fue pintor de la Corte de Felipe IV. Algunas de sus obras más famosas son *Las Hilanderas* y *Las Meninas*.

Por otro lado, la pintura española se vio influenciada por el estilo opulento de la pintura flamenca como consecuencia de la visita que realizó Rubens a Madrid en 1628 y también por el estilo italiano de la pintura al fresco con la llegada de Luca Giordano. Luego, a partir de 1650 aproximadamente, los pintores Francisco Ricci, Francisco de Herrera- que trabajarán también para los jesuitas madrileños- y Juan Carreño de Miranda, junto a un pequeño grupo de menor importancia, adoptaron nuevas formas, dotadas de mayor dinamismo y sensualidad, rasgos presentes en otro tipo de pintura europea. Un ejemplo de artista de estas nuevas tendencias es el pintor real Claudio Coello, quien trabajó también para los jesuitas en Madrid. En el barroco sevillano destacaron dos ilustres pintores: Bartolomé Esteban Murillo y Juan de Valdés¹⁷⁷.

¹⁷⁶ FERNÁNDEZ LUZON: *Op. cit.*, p. 568.

¹⁷⁷ Véase asimismo, para una visión resumida de las artes en el período que estudiamos, la Tercera Parte titulada “El mundo del arte” en la obra, ELLIOTT, John: *España, Europa y el mundo de Ultramar (1500-1800)*. Santillana Ediciones Generales. Madrid, 2010, pp. 301-380.

Finalmente, el destacado hermano coadjutor jesuita Francisco Bautista-mencionado más arriba-, aparece consignado en los catálogos como “escultor”¹⁷⁸, “escultor y arquitecto”¹⁷⁹ y posteriormente solo como “arquitecto”¹⁸⁰. Participó en la realización del retablo y de la Iglesia de la Compañía en Alcalá y en la construcción la Iglesia del Colegio Imperial en Madrid. Luego, resulta interesante constatar que, si bien en los catálogos jesuitas no aparece consignado el oficio de “músico”, aparecen los de “pintores” y “escritores”.

¹⁷⁸ ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo. Fin del año 1620*. f. 141 v.; *Catálogo...*, 1623. f. 4v.; *Catálogo...*, 1631. f. 9 r.; *Catálogo...*, 1632. f. 7 r.; *Catálogo...*, 1633. f. 2 v.

¹⁷⁹ ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo. Fin del año 1636*. f. sn. r.

¹⁸⁰ Por ejemplo, véase, ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo. Fin del año 1641*. f. sn. v.; *Catálogo...*, 1644. f. sn. r.; *Catálogo...*, 1649. f. sn. r.; *Catálogo...*, 1658. f. sn. r. *Catálogo...*, 1660. f. sn.

La Música

A continuación nos referiremos a varios aspectos de la música española durante el período que estudiamos, con el objetivo de tener una visión panorámica de su desarrollo, para contextualizar mejor nuestro trabajo, permitiendo comprender mejor el desarrollo musical en la Compañía madrileña.

Como es sabido, desde las últimas décadas del siglo XVI son bastantes los cambios que comienzan a operar en la música europea, lo que terminará desembocando en el barroco.

En opinión de algunos musicólogos, las primeras manifestaciones de cambios en la música española se aprecian en las capillas de música de las iglesias¹⁸¹, en donde, en las actas capitulares de algunas catedrales aparece mencionada la frase “cantar sencillos”, lo que significa en opinión del padre López –Calo’ que puede ponerse en duda que sea “cantar solo” en el sentido que lo entendemos hoy, sino que más bien se refiere a la realización de ornamentación de una voz en la polifonía o de algún fragmento en particular¹⁸². No debemos olvidar que las fuentes documentales mencionan el canto de solos o fragmentos a solo con acompañamiento instrumental en secciones de músicas polifónicas interpretadas en las iglesias con lo cual, se pierde el equilibrio vocal tan característico de la música renacentista. Además, vemos como en algunos cancioneros musicales de música vocal profana de las primeras décadas del XVII, presentan secciones “a solo”, posiblemente cantadas con acompañamiento

¹⁸¹ Las capillas de música convencionales estaban formadas exclusivamente por varones. Véase, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”. En: *Anuario Musical*, Nº 56, (2001), p. 85.

¹⁸² Aunque para Manuel Joaquín, la mención significaría “cantar un solista por voz” en una polifonía. Véase, LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la Música Española*. Nº 3 Siglo XVII. Alianza Editorial. Madrid, 2004 (Reimpresión), p. 12.

instrumental, como sucede en algunas obras de *Romances y Letras a tres voces*¹⁸³, en el *Cancionero de Olot*¹⁸⁴ o en el *Cancionero de la Casanatense*¹⁸⁵, que son hasta cierto punto, un adelanto de los tonos “a solo” que serán más predominantes a partir de la segunda mitad del siglo¹⁸⁶. No olvidemos que según la práctica de la época, a principios del XVII la música se escribía en grandes libros de Facistol, situación que más o menos a mediados de siglo se abandonará para la escritura de música profana, manteniéndose en cambio, para la música religiosa¹⁸⁷. Este formato de escritura influyó en la ubicación de los cantores a la hora de interpretar la música. Sin embargo, gran parte de la música del siglo se encuentra escrita “a papeles” o en cuadernillos manuscritos, lo que favoreció, por cierto, la circulación del repertorio entre maestros de capillas, compositores y también favoreció el intercambio entre lo culto y lo popular¹⁸⁸. Además, éste no fue el único medio por el cual circuló la música, ya que la movilidad de los músicos de las diferentes capillas también fue un factor que favoreció esta situación¹⁸⁹. Por otro lado, durante la primera mitad del siglo las obras escritas en claves altas se podían transportar a distintos intervalos, ya sea a cuartas, quintas, etc., si tenían o no bemol. Pero a partir de la segunda mitad, el intervalo que se adopta predominantemente

¹⁸³ Puede verse por ejemplo, la obra *Tan hermosa y clara* en, QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 51; BNM: M. 1370-1372, *Romances y Letras...*, p. 29.

¹⁸⁴ Véase la obra *Como diré la pasión* en, CIVIL I CASTELLVI, Francesc (ed.): *Cançoner de la Garrotxa*. Diputació de Girona, Girona, 1982, p. 12.

¹⁸⁵ Véase la obra *No quiero que lloréis* en, QUEROL, Miguel: *I. Madrigales Españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*. CSIC, Barcelona, 1981, p. 97.

¹⁸⁶ Sobre los tonos “a solo” en la segunda mitad del siglo, véase por ejemplo, TORRENTE, Álvaro; RODRÍGUEZ, Pablo: “The ‘Guerra Manuscript’ (c. 1680) and the rise of solo song in Spain”. En: *Journal of the Royal Musical Association*, Nº 123 (1998), pp. 147-189.

¹⁸⁷ PELINSKI, Ramón: “La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla”. En: *Anuario Musical*, Vol. XXIV (1969), p. 191.

¹⁸⁸ Sobre este tema véase, EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular”. En: *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 97-106. Para otros casos de circulación, particularmente de repertorio madrileño en otras ciudades, véase, RODRÍGUEZ, Pablo: “‘Sólo Madrid es Corte’. Villancicos de las capillas reales de Carlos II en la catedral de Segovia”. En: *Artigrama*, Nº 12 (1996-1997), pp. 237-256; MARÍN, Miguel Ángel: “‘A copiar la pureza’: Música procedente de Madrid en la catedral de Jaca”. En: *Artigrama*, Nº 12 (1996-1997), pp. 257-276.

¹⁸⁹ Sobre la circulación de músicos catedralicios véase, TORRENTE, Álvaro: “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”. En: *Artigrama*, Nº 12 (1996-1997), pp. 217-223.

es la cuarta justa, hecho que afectó también a la música instrumental y en particular a algunos instrumentos¹⁹⁰. Sobre este tema volveremos más adelante a propósito del estudio de las obras de *Romances y Letras*.

El segundo cambio que aparece a partir de fines del siglo XVI y comienzos del XVII, es la aplicación del bajo o acompañamiento continuo, rasgo que constituirá un pilar fundamental de la música barroca. En sus inicios se utilizó el fagot (bajón) para reforzar la línea del bajo o para acompañar la polifonía (a partir de 1630 se utilizó también el arpa). Además, a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII existía en España la costumbre de acompañar la polifonía con órgano¹⁹¹ y en el caso de los tonos, también se utilizó la guitarra con acompañamiento rasgueado tanto en la música de cámara como en la teatral¹⁹², de la cual no se conserva prácticamente ningún ejemplo del primer tercio del siglo¹⁹³. Nos parece pertinente recordar aquí, que se cultivaron formas idiomáticas típicamente españolas para este instrumento, tal como el “Tiento”, la forma más importante. Entre los compositores que escribieron en este género se encuentran, Francisco Correa de Araujo y Aguilera de Heredia, este último considerado el más importante. También cuentan sus discípulos José Jiménez y Pablo Bruna. Asimismo, otras formas típicamente españolas se cultivaron para otros instrumentos,

¹⁹⁰ GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza”. En: *Recerca Musicològica*, Nº IX-X (1989-1990), pp. 303-325.

¹⁹¹ LÓPEZ-CALO: *Op. cit.*, pp. 12, 16.

¹⁹² Para el caso de la guitarra y otros instrumentos presentes en la música teatral véase, BECKER, Danièle: “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del siglo de oro”. En: *Cuadernos de Teatro Clásico*, Nº 3 (1989), pp. 180-181. Véase como bibliografía complementaria en esta misma publicación, FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Carlos: “Espectáculo, Óperas y Hospitales en España”, pp. 567-589.

¹⁹³ Sobre el tema, véase por ejemplo, ROBLEDO, Luis: *Juan Blas de Castro (ca. 1561 – 1631) Vida y Obra*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1989, pp. 89-92; VERA AGUILERA, Alejandro: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV. El Libro de Tonos Humanos (1956)*. Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 2002, pp. 154-160; JORQUERA, Juan Lorenzo: *Música en la Compañía de Jesús en la primera mitad del siglo XVII: Romances y Letras a tres voces, un manuscrito jesuíta y su contexto*. Trabajo de Investigación Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música. Universidad Autónoma de Madrid, pp. 115-116. Aquí nos referimos a la presencia de acompañamiento para guitarra en una concordancia textual de la obra *Encontrándose dos arroyuelos*, indicando que posiblemente se trataba del sistema empleado por Amat o por Ribayaz, pero que en realidad se trataba de la llamada “cifra castellana”, sistema empleado por Briceño.

como en el caso del órgano, entre las que se encuentra la “Glosa”¹⁹⁴. Otro de los instrumentos usados fue sacabuche, que reemplazó al bajón doblando las voces. Posteriormente, se sumarán otros usados por los ministriles. Luego, el bajo sufrió una tercera transformación, con lo cual perdió dicha parte su calidad de melodía horizontal en el sentido renacentista, para pasar a transformarse poco a poco en un bajo armónico¹⁹⁵. Aquí la voz fue reforzada por dos clases de instrumentos: los que realizaban un relleno armónico, como es el caso de la guitarra o el arpa y los que ejecutaban la línea melódica, como se puede apreciar en los “guiones” escritos en un cuaderno o libro aparte y ejecutados, especialmente, por instrumentos como la vihuela de arco o el violón¹⁹⁶.

La polifonía en estilo renacentista siguió cultivándose en España durante el siglo XVII, pero ésta incluyó los nuevos recursos de la música barroca, como el uso de cromatismos, el intervalo de quinta disminuida especialmente en primera inversión, el acorde de sexta aumentada, el uso abundante de la homorritmia, etc. Entre los compositores en cuya música quedó de manifiesto este tipo de cambios, tenemos a Alonso de Tejada y a Sebastián Aguilera de Heredia. Además, se produjo el cultivo de un nuevo tipo de polifonía con otros recursos, como nuevos giros melódicos, la combinación de solista o solistas y el coro y el uso de instrumentos y de continuo, produciéndose una diferencia substancial con la polifonía en estilo antiguo en la “expresividad”, llegando hasta el “dramatismo”, con la intención de expresar en música

¹⁹⁴ Sobre la música durante los primeros años del siglo XVII, especialmente para instrumentos de tecla, puede consultarse, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Determinadas características en la estructura de la composición musical del barroco”. En: *Actas del Primer Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, 1981, pp. 19-27.

¹⁹⁵ LÓPEZ-CALO: *Op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁶ ROBLEDO: *Juan Blas...*, pp. 56-57; STEIN, Louise: “Accompaniament and continuo in Spanish baroque music”. En: *Actas del Congreso Internacional España en la música de occidente*, Vol. I. INAEM, Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, p. 359. Citados en, VERA: *Música vocal profana...*, p. 152. Puede verse también, a propósito del acompañamiento de tonos polifónicos y bibliografía, FLORES, María Asunción: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el siglo de Oro*. Ediciones ICCMU. Madrid, 2006, p. 27.

las ideas del texto, la segunda práctica de la que habla Monteverdi¹⁹⁷ o “expressio verborum” como se le conocía en la época¹⁹⁸, lo que llevará a la formulación de la llamada “teoría de los afectos”. Se trata de la nueva relación que se plantea entre el texto y la música, dando lugar a la aplicación de elementos de la retórica al lenguaje musical¹⁹⁹.

Además de dichas innovaciones, se desarrolló un tipo de música contrapuntística, que aunque no era necesariamente imitativa, incorporó cambios en el contrapunto. Otro tipo de polifonía presente es la de textura preferentemente homorrítmica, mucho más usada en la música española y que se venía poniendo en práctica desde el renacimiento, destacando su uso en obras policorales que seguramente ya se interpretaban en tiempos de Felipe II, pues dicho monarca había dotado al monasterio de El Escorial de ocho órganos, seis fijos y dos de ellos portátiles. De hecho, entre 1573 y 1586 el rey llevó a su Real Capilla por lo menos cinco veces a El Escorial, reforzándola en algunas ocasiones con la Capilla de la catedral del Toledo, con la del monasterio de Guadalupe y en otras también, con la propia Capilla escurialense²⁰⁰, lo que indudablemente nos permite suponer con mayor certeza la ejecución de este tipo de repertorio. Lo cierto es que el estilo policoral se presentó en España con características muy parecidas, más o menos al mismo tiempo que en Venecia en las obras de Giovanni Gabrieli, considerado el padre de este estilo; como en el uso de instrumentos que estaban destinados a doblar las líneas melódicas de algunas voces o incluso algunos de los coros. Entre los compositores españoles que compusieron en este estilo se encuentran Joan Pujol- presente, como hemos visto en *Romances y Letras*- y Juan

¹⁹⁷ Hay bastante bibliografía este aspecto. Véase a modo de ejemplo, GROUT, Donald: *Historia de la música occidental*. Vol. I. Alianza editorial. Madrid, pp. 323-324.

¹⁹⁸ Véase, BUKOFZER, Manfred: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Alianza editorial. Madrid, 1991, p. 20.

¹⁹⁹ Más adelante entraremos con más detalle sobre este aspecto en el apartado “Relación texto música”.

²⁰⁰ QUEROL, Miguel: *Música Barroca Española*. Vol. II. CSIC. IEM. Barcelona, 1982, p. IX.

Bautista Comes. En el caso puntual de Madrid, tenemos, entre otros, a Phillipe Rogier, Tomás Luis de Victoria, Mateo Romero (Maestro Capitán), Fray Manuel Correa²⁰¹, Sebastián Durón, Cristóbal Galán, Francisco Escalada y Carlos Patiño. En el capítulo de estudio musical, veremos el caso de dos obras religiosas en este estilo: la primera, una obra policoral que hemos logrado identificar en *Romances y Letras* y la segunda, una obra de Carlos Patiño de la cual se tenía conocimiento, pero, de la cual hemos hallado una nueva copia y de sobre las cuales nos referiremos con mayor detalle más adelante.

Entre las formas musicales utilizadas en la música religiosa durante el período en estudio, se encuentran el motete, el himno, la misa (con uso de distintas técnicas como la misa parodia, cantus firmus, soggeto cavato, etc), salmos²⁰², lamentaciones, villancicos, etc. En la música profana tenemos entre otras, romances y danzas, gran cantidad de éstas se ha conservado en cancioneros musicales barrocos, fuentes que han sido consideradas como una prolongación de los del siglo XVI²⁰³. Contienen preferentemente villancicos²⁰⁴ y romances²⁰⁵, los que adoptaron nuevas maneras de

²⁰¹ Sobre la figura de este compositor, puede consultarse, SUÁREZ-PAJARES, Javier: *Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1650. II Volumen.* ICCMU. Madrid, 1998.

²⁰² Para Querol, en este tipo de género es donde la polifonía barroca aparece con todo su esplendor. Véase, *Ibidem*, p. XI.

²⁰³ LÓPEZ-CALO: *Op. cit.*, p. 157.

²⁰⁴ Sobre el cultivo de este género en distintas zonas de España, particularmente en los grandes centros eclesiásticos en el sur, se encuentra Luis Bernardo Jalón. Véase, SUÁREZ MARTOS, Juan María: “Luis Bernardo Jalón, Maestro de Capilla en la Catedral de Sevilla (1643-1659)”. En: *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002), pp. 389-404. Como bibliografía complementaria sobre el cultivo de este género en el siglo siguiente véase, LAIRD, Paul; PALACIOS GAROZ, José Luis: “La diseminación del villancico valenciano en el siglo XVIII”. En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp. 361-372. El villancico fue escogido para ser reutilizado en diferentes aspectos. Puede consultarse también el interesante caso del villancico de navidad *Pastor, a los campos diles*, atribuido a Mateo Romero y que con posterioridad se le agregó un estribillo atribuido al organista José Jiménez. Véase, GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Pastor, a los campos diles, villancico de navidad de Mateo Romero y Jussepe Ximénez”. En: *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 85-96. Otro caso de reutilización, pero de textos particularmente durante los siglos XVII y XVIII puede consultarse en, MARÍN, Miguel Ángel: “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)”. En: *Revista de Musicología*, XXIII, 1 (2000), pp. 103-130. Asimismo, sobre la circulación de este género, particularmente sobre los villancicos las Reales Capillas de Carlos II fuera de Madrid, véase, RODRÍGUEZ: ““Sólo Madrid es Corte”...”, pp. 237-256.

²⁰⁵ En el siglo XVII el romance tuvo una estructura distinta a la de los siglos anteriores. Rompió la forma, aumentando sus dimensiones. Los estribillos se escribieron en metro y rima diferente a la del romance. Además, musicalmente también cambió, con formas nuevas y tomó elementos prestados de otros géneros musicales, particularmente del villancico. Entre los destacados poetas de la época que crearon romances tenemos a Lope, Quevedo y Góngora. Véase, QUEROL, Miguel: “El Romance polifónico en el siglo

presentarse y expresarse, siendo los segundos lo que constituyen la mayor parte de las composiciones profanas de la primera mitad del siglo, pero con una forma distinta a los del siglo XVI. También, muchas obras profanas de este tipo fueron incluidas, adaptadas y reelaboradas para el teatro²⁰⁶.

Los principales cancioneros musicales españoles conservados de la primera mitad del siglo son el *Cancionero de Turín*, el de la *Biblioteca Casanatense* de Roma, el de *Medinaceli*, el de *Olot*²⁰⁷, el de *Munich* o llamado *de la Sablonara*, el *Libro de Tonos Humanos*, el de *Coimbra*, el *Libro segundo de tonos y villancicos* de Juan Arañés, el *Cancionero de Cracovia*²⁰⁸, el *Cancionero de Onteniente*²⁰⁹ y *Romances y Letras a tres voces*. Además, es posible que entre algunos de estos cancioneros pueda haber alguna relación con cancioneros anteriores²¹⁰ o bien posteriores²¹¹, a propósito de los cual, volveremos más adelante sobre algunos aspectos.

Por último, el cultivo de la música en estilo representativo lo podemos observar en la ópera y otros géneros afines en la Corte española, en donde se contaba con un ambiente italianizante ya desde las primera décadas del siglo: la visita y presencia de

XVII". En: *Anuario Musical*, Vol. X (1955), p. 112. Como bibliografía complementaria puede consultarse del mismo autor, "Importance historique et nationale du romance". En: *Musique et poésie au XVIe siècle (Paris, 30 juin-4 juillet 1953)*. CNRS. Paris, 1954, pp. 299-327. Véase también: LAMBEA; JOSA: *La Música y la poesía en Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. El Libro de Tonos Humanos...*, Vol I, pp. 35-63; VERA: *Música vocal profana...*, pp. 121-130.

²⁰⁶ Véase para una visión más detallada, STEIN, Louise: *Song of Mortals, Dialogues of the Gods*. Clarendon Press. Oxford, 1993; FLORES, María Asunción: *Música teatral en el Madrid de los Austrias*. ICCMU. Madrid, 2006.

²⁰⁷ Véase, QUEROL, Miguel: "El Cancionero Musical de Olot". En: *Anuario Musical*, Vol. XVIII (1963), pp. 57-65; ROMEU FIGUERAS, José: "Las poesías catalanas del manuscrito musical del Olot". En: *Anuario Musical*, Vol. XVIII (1963), pp. 45-55; CIVIL I CASTELLVI, Francesc: *Cançoner de la Garrotxa*. Diputació de Girona. Girona, 1982.

²⁰⁸ ROMERO NARANJO, Francisco Javier: "El Cancionero Poético-Musical Español de Cracovia (Biblioteca Jagielonska, Mus. Ms. 40163)". En: *Revista de Musicología*, Vol. XXV 1 (2002), pp. 143-156.

²⁰⁹ Véase, CLIMENT, Joseph (ed.): *El Cançoner Musical d'Onteniente*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1996.

²¹⁰ Sobre los textos puede verse, ROMEU FIGUERAS, José: "La poesía popular en los Cancioneros Musicales Españoles de los siglos XV y XVI". En: *Anuario Musical*, Vol. IV (1949), pp.57-91. Véase asimismo, CLIMENT, Joseph (ed.): *Cançoner de Gandía*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1995.

²¹¹ Véase por ejemplo, GOLDBERG, Rita: "El Cancionero de Cambridge". En: *Anuario Musical*, Vol. 41 (1996), pp. 171-190.

italianos, varios de ellos vinculados con la música escénica italiana, entre los que figuraban religiosos, músicos, libretistas, teóricos musicales, escenógrafos.

En España se tiene noticia de este tipo de música desde 1629, año en que se representó en la Corte una obra totalmente puesta en música, cuyo libretista fue el famoso Lope de Vega. La obra fue *La selva sin amor*, con música del destacado músico palaciego venido de Italia Filippo Piccinini, según se le ha atribuido desde hace poco tiempo. Lamentablemente la música de esta obra no se ha conservado²¹². El desarrollo de este tipo de música se vio entorpecido debido a las dificultades de la economía española y a la negativa para viajar a Madrid que manifestaron las compañías italianas activas en el norte, debido a la tardanza en el pago de remuneraciones a los músicos y a la falta de una tradición musical en España más allá de la música religiosa. Felipe IV, gran amante de la cultura, de las artes y del teatro como ya se ha visto, presenció en el Palacio de La Zarzuela muchas representaciones teatrales y fue en este mismo lugar en donde hacia la mitad del siglo, se comenzaron a realizar algunas de tipo operístico, destacando entre ellas *Cielos, aún del aire, matan*, basada en una obra teatral de Calderón de la Barca y puesta en música por Juan Hidalgo (ca. 1610-1685), destacado arpista de la Real Capilla, compositor de música para la escena²¹³. Asimismo, se ha indicado que participó en la construcción y fue el ejecutante del claviarpo usado en esta Capilla durante la primera mitad del siglo XVII, pero esto ha sido descartado hace un tiempo²¹⁴. El primer acto fue descubierto por José Subirá²¹⁵, quien lo publicó en 1933 y el segundo lo realizó Santiago Kastner²¹⁶ en 1945 en Portugal.

²¹² ALIER, Roger: *Historia de la ópera*. Editorial Robinbook. Barcelona, 2002, p. 91.

²¹³ Véase, STEIN, Louise: "Hidalgo Juan". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

²¹⁴ Las noticias se conocen gracias al cantor y cronista de la Real Capilla Lázaro Díaz del Valle, quien indicó que Hidalgo había sido su constructor, pero un examen de las cuentas de los violeros han descartado esta posibilidad. El instrumento se usó entre 1609 y 1614 y a partir de 1641. Véase, SANHUEZA FONSECA, María: *El Doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668). Teórico Musical entre Italia y España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 2009, p. 88.

Por otro lado, Vincenzo Giustiniani, italiano que viajó por España durante las primeras décadas del siglo, alabó la escuela de canto española y tuvo la oportunidad de vivir el ambiente musical de la Corte madrileña, destacando la formación de Felipe IV y de su familia, discípulos de Romero y Piccinini, destacados músicos del período. Asimismo, Bartolomeo Giovenardi, teórico musical italiano que estuvo al servicio de Felipe IV, llegó a Madrid en 1633 como hechura del infante cardenal. Partidario de la “seconda prattica” de la que hablábamos más arriba, admiraba la capacidad expresiva de las obras escénicas italianas, como su fábula *Engaño de Céfalo*, pero rechazaba las obras españolas de este tipo que alternaban intervenciones habladas con cantadas. Pero en alguna oportunidad elogió algunas representaciones que se montaron en la Corte, como el día del estreno de *La fiera, el rayo de piedra*, escrita por Pedro Calderón de la Barca para el cumpleaños de la reina Mariana y estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en 1652²¹⁷ ante Felipe IV y la misma reina. Aunque actualmente no se conserva la música, si existe un tono de la obra conservado en al *Cancionero de Olot*. Se trata, de *Es verdad que yo la vi en el campo entre las flores*.

Entre 1652 y 1657 Calderón trabajó con Biaccio del Bianco, quien fue un ingeniero y escenógrafo florentino, enviado a la Corte madrileña en 1651 por el gran duque de Toscana Ferdinando II de Medici para sustituir a Cosme Lotti, otro importante ingeniero, pintor y escenógrafo italiano que había fallecido en 1643 y a quien se debe la noticia del compositor de la música de *La fiera* (el toledano Domingo Scherzo), según lo indica en una carta. De hecho, hizo importantes intentos para integrar la música en algunas comedias, como *El mayor encanto, Amor* (1635), *Los tres mayores prodigios* (1636) y *Auristela y Luisidante* (1637). Además, el cardenal Giuglio

²¹⁵ Véase, LÓPEZ-CALO, José: “Subirá, José (Puig)”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

²¹⁶ Véase, LÓPEZ-CALO, José; De BRITO, Manuel Carlos: “Kastner, Macario Santiago”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

²¹⁷ El Coliseo fue fundado en 1630. Véase, DELEITO Y PIÑUELA, José: *El rey se divierte...*, p. 180.

Rospigliosi, que en la segunda mitad del siglo llegará a ser Papa con el nombre de Clemente IX, fue delegado papal en la Corte madrileña entre 1644 y 1653. Este eclesiástico se había desempeñado en Italia como libretista de importantes obras para escena, entre las que se cuentan la famosa ópera *San Alessio* (1632) de Stefano Landi, obra de temática religiosa en la que por primera vez se hizo uso del “stilo rappresentativo” y otras para el *Teatro delle Quattro Fontane* de Roma. Además, Rospigliosi fue el que fomentó el uso del recitativo en el estilo italiano hacia 1652 en *La fiera* de Calderón. También, presentó a Felipe IV al castrato soprano Ludovico Lenzi- quien hizo una exitosa carrera en la ópera romana-, a quien tuvo la oportunidad de escucharlo acompañado por una guitarra durante ese mismo año²¹⁸.

Aunque no se sabe con exactitud, se cree que un año antes de la puesta en escena de *Celos, aún del aire, matan*, se representó otra obra de Hidalgo con libreto también de Calderón, *La púrpura de la rosa*, cuya música se lamentablemente se perdió y sobre cuyo mismo texto años más tarde el compositor Tomás de Torrejón y Velasco²¹⁹ puso en música, llegando a ser la primera obra de este tipo representada en América, concretamente en el palacio virreinal de Lima en 1701. Carmelo Caballero, ha demostrado que Torrejón reutilizó al menos una parte de la música de Hidalgo en su obra²²⁰.

Un género representativo nacido por la descollante actividad en el Palacio de La Zarzuela fue justamente la “zarzuela”. Surgió como imitación de la ópera italiana y sus argumentos fueron de carácter mitológico, pero mucho más sencillos que los de las óperas. Juan Hidalgo compuso también muchas zarzuelas durante los reinados de

²¹⁸ Véase, SANHUEZA FONSECA: *Op. cit.*, pp. 97, 102, 103-104, 105.

²¹⁹ Véase, STEVENSON, Robert: “Torrejón y Velasco, Tomás”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

²²⁰ CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: “En la trova de lo humano a lo divino: Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”. En: *La Ópera en España e Hispanoamérica*. Emilio Casares y Álvaro Torrente (Eds.). Vol. I. ICCMU. Madrid, 2002, pp. 95-115.

Felipe IV y Carlos II, siendo en este último en donde el género tuvo gran desarrollo y arraigó con mayor fuerza en Madrid, pasando a convertirse en un espectáculo bastante habitual para la monarquía. Se representaron obras que fueron creciendo tanto en concepción como en envergadura. Estas características hicieron que el músico y compositor Sebastián Durón²²¹ después de estrenar varias zarzuelas en la segunda mitad del siglo, denominara óperas a este tipo de obras²²².

Después de dar una mirada sucinta a varios aspectos de la cultura de la época, en el capítulo siguiente nos referiremos con más detalle a los que nos han parecido más importantes de la Compañía de Jesús, especialmente para comprender mejor la actividad musical desarrollada en Madrid, objeto principal de nuestro estudio.

²²¹ Véase, STEIN, Louise (con SAKE, John y BARON, John): “Durón, Sebastián”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

²²² Véase ALIER: *Op. cit.*, p. 92.

Capítulo II: La Compañía de Jesús

San Ignacio de Loyola

Iñigo López de Loyola nació probablemente en esta ciudad en 1491 y murió en Roma el 31 de julio de 1556. Después de varias deliberaciones, sus biógrafos han acordado fijar su edad de muerte a los 65 años, tal como se señala en su epitafio. Según la tradición, él era el menor de ocho hermanos varones²²³. Su personalidad parece haber sido bastante particular, razón por la cual Bennassar le califica como “un caso”²²⁴.

Sobre su vida familiar no se sabe nada con plena certeza. Su padre, poco antes de morir realizó las gestiones necesarias para que el futuro Santo ingresara a la casa de don Juan Velásquez de Cuéllar, contador mayor de los reyes en Arévalo, en donde vivió cerca de diez años. Allí obtuvo una completa formación intelectual y conoció el ambiente cortesano, llegando a ser considerado como un muy buen escribano²²⁵.

²²³ DALMACES, C.de; ESCALERA, J.: “Generales de la CJ. 1. Loyola Ignacio”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O'Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, Vol. II, 2001, p.1595. Tellechea indica otra información. Dice, “Hay otro dato seguro de no despreciables consecuencias: Iñigo fue el menor de trece hermanos”. Agrega más adelante que también tuvo hermanas. Que fuese el menor de tantos hermanos, es un hecho que tuvo repercusiones. Algo de esto se comentaba posteriormente, ya que en Valencia en 1606, doña Leonor de Oñaz, que se había criado en Loyola, quiso convertir en milagro el hecho, dando cuenta de que Ignacio fue hijo de una “madre de tantos años,” así como haciéndolo nacer treinta y seis años más tarde. Véase, TELLECHEA, José Ignacio: *Ignacio de Loyola, solo y a pie*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1990, p. 50. Véase asimismo sobre San Ignacio y otros aspectos relacionados con su figura., CACHO, Ignacio (SJ): “Ignacio de Loyola”. En: *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana*. Vol. II. José García de Castro (Dir.). Editorial Mensajero. Editorial Sal Térrea. Bilbao-Santander. 2007, pp. 975-986. Véase asimismo sobre la figura del Santo, GARCÍA HERNÁN, Enrique: *Ignacio de Loyola*. Editorial Taurus. Madrid, 2013.

²²⁴ En una publicación posterior, Bennassar afirma que Loyola “tenía una personalidad fuera de lo común, que hoy podríamos calificar, sin miedo, como *esquizofrénica*.” Véase, BENASSAR: *La España de los Austrias...*, p. 66.

²²⁵ DALMACES; ESCALERA: *Op. cit.*, p. 1595.

En 1515 Ignacio fue enjuiciado por un alboroto causado, al parecer, por problemas con mujeres o por algún hecho de violencia²²⁶. Stevenson, por su parte, indica que Ignacio y sus hermanos propinaron una paliza a su pariente músico Juan de Anchieta, debido a un beneficio eclesiástico que habría obtenido en Azpeitia, el cual también habría sido pretendido por uno de los hermanos del futuro Santo. Aunque no se sabe certeramente si coincidieron Ignacio y Anchieta en esta ciudad, si se sabe con seguridad que este último fue agredido por sus parientes durante el carnaval de ese año²²⁷.

Dos años más tarde, Velásquez de Cuellar murió, razón por la cual, Ignacio emigró a Navarra para servir como caballero al virrey Antonio Manrique de Lara, duque de Nájera. Luego, participó en la defensa de Pamplona ante el ataque de las tropas francesas en 1521. En esta ocasión, fue herido en la pierna derecha lo que le afectó también la otra. A pesar de someterse a varias operaciones, le quedó como secuela una cojera que le duró toda la vida²²⁸. Mientras se recuperaba en el castillo de Loyola, solicitó libros de caballería para su lectura, pero desafortunadamente no habían en aquel lugar. Lo único que se encontraba era la *Vida de Cristo* de Ludolfo de Sajonia y el *Flos Sanctorum* de Jacobo de Varazze. La lectura de estos libros provocó en Ignacio su conversión, por lo que a partir de entonces, cambió sus pasatiempos y entretenciones, el control de todos los apetitos terrenales y la pérdida de interés por la música, el canto, la

²²⁶ Dalmaces afirma que este problema trataba de asuntos femeninos. Bennassar indica que no se sabe lo que sucedió exactamente. Dice, “Pendenciero susceptible, muy capaz de cometer graves infracciones a las leyes y a la moral, tuvo que huir de su localidad natal de Azpeitia en 1515 para escapar de la prisión, sin que sepamos exactamente porqué: ¿golpes o heridas con motivo de una pelea?, ¿Rapto de seducción?”. Véase, BENNASSAR: *La España del siglo de oro...*, p. 145.

²²⁷ Véase sobre el música, STEVENSON, Robert: “Anchieta”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On line, (19-12-2005). Véase también, COSTER, A.: “Juan de Anchieta et la familia de Loyola”. En: *Revue Hispanique*, Nº 79 (1930), pp. 1-332. Citados en, RONDÓN, Víctor: *Jesuitas, Música y Cultura en el Chile Colonial*. Tesis Doctoral. Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 63-64, 145.

²²⁸ O'MALLEY, John: *Los primeros jesuitas*. (Traducción al español de Juan Antonio Montero). Ediciones Mensajero- Editorial Sal Terrae. Bilbao- Santander, 1995.p. 42.

ejecución instrumental y la danza²²⁹. Como resultado de este proceso, deseó ir en peregrinación a Jerusalén, por lo que salió de Loyola con destino a Roma para solicitar el permiso papal en febrero de 1522. De camino, se detuvo en el santuario de Aránzazu, lugar en donde presumiblemente hizo el voto de castidad²³⁰. Luego, en el amanecer del día 25, se dirigió hacia Barcelona por un camino alternativo que llevaba a Manresa. Cambiaron los planes y su estancia allí se prolongó por once meses. Más tarde, un día que caminaba a orillas del río Cardoner en dirección al monasterio de San Pablo, tuvo una “visión”, de la cual nunca quiso decir nada a nadie, ni siquiera a su confidente Gonzálves Cámara. Luego, en febrero de 1553 salió finalmente hacia Barcelona, para lo cual partió el 20 de marzo en dirección a Gaeta para continuar su viaje hacia Roma, en donde obtuvo el permiso pontificio el 31 de marzo. Luego, el 13 o 14 de ese mes embarcó hacia Venecia, pero debido a la falta de recursos económicos y para no molestar al Embajador de España, un ciudadano español le consiguió una cita con el duque Andrea Gritti para solicitarle ayuda, la que consiguió por fortuna, por lo que la autoridad ordenó que se le permitiese abordar un barco con dirección a Chipre. Se embarcó junto con otros dos compañeros el 14 de Julio, llegando a tierra santa el 4 de septiembre de ese año. El 23, antes de que terminase el mes, inició su regreso, llegando a Venecia a mediados de enero de 1524. En el viaje de vuelta, Ignacio vino reflexionando sobre su futuro. Decidió entonces que iba a estudiar en Manresa. Fue a ver a un monje cisterciense, pero se encontró sorpresivamente con que había muerto, por lo que decidió establecerse en Barcelona. Allí, la señora Isabel Roser se comprometió a ayudarlo. El maestro de gramática Pedro Ardévol, se ofreció a enseñarle gratis, comenzando sus estudios de latín a los 33 años. En esta ciudad reunió a los tres primeros miembros de la futura Compañía, a los cuales invitó para que le acompañaran

²²⁹ RONDÓN: *Op. cit.*, p. 93.

²³⁰ DALMACES; ESCALERA: *Op. cit.*, p.1596.

a Alcalá de Henares y a Salamanca. En Alcalá permaneció desde marzo de 1526 hasta junio de 1527, tiempo en que se dedicó cursar sus estudios de filosofía. La forma de vestir poco convencional de él y de sus amigos y las reuniones sobre cosas espirituales llamaron la atención de la Inquisición, lo que dio lugar a tres procesos en su contra. Posteriormente decidió ir a Salamanca, pero lamentablemente, allí se encontró con los mismos problemas que en Alcalá. Sus predicas despertaron sospechas negativas en los frailes dominicos del convento de San Esteban, tras lo cual fue sometido a interrogatorios.

Llegó a París el 2 de febrero de 1528. En el país galo repitió sus estudios de humanidades en el colegio de Montaigu. Los de filosofía los cursó en el colegio Santa Bárbara, obteniendo los grado de de Bachiller en Artes en 1532, el de Licenciado en 1533 y el de Maestro en 1535. También en estos lugares el futuro Santo conoció a otros de sus futuros discípulos, Pedro Fabro y Francisco Xavier. Además, estudió Teología durante un año y medio, los que tuvo que interrumpir por motivos de salud.

Por esos años, Ignacio y sus compañeros decidieron fundar la Compañía²³¹, por lo que realizaron el voto en Montmartre el 15 de agosto de 1534, el que fue renovado el mismo día durante los dos años siguientes. Seguidamente, Ignacio emprendió su regreso a Loyola para recuperarse de su deteriorado estado de salud.

Un tiempo después, junto a sus compañeros, realizó una nueva peregrinación a Jerusalén. Durante todo el año 1536 se quedó en Venecia, lugar al que llegaron sus discípulos el 8 de enero de 1537. A continuación, se dispusieron ir a Roma para solicitar el permiso pontificio, el que fue obtenido el 27 de abril de ese mismo año. Pero lamentablemente antes partir, Ignacio fue acusado por la Inquisición de ser prófugo en España y en París. Afortunadamente, el asunto no pasó a mayores y se pronunció una

²³¹ A cuyos miembros se les dio posteriormente el nombre de “Jesuitas”. Sobre este concepto véase, DELGADO, Feliciano (SJ): “Jesuitas”. En: *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana*. José García de Castro (Dir.). Editorial Mensajero. Editorial Sal Térrea. Bilbao-Santander, 2007, pp. 1077-1080.

sentencia absolutoria a su favor el 13 de octubre de ese año, por lo que el naciente jesuita llegó a Roma en el mes de noviembre. Pero no todos los problemas habían pasado, ya que al año siguiente recibió una nueva acusación, esta vez de personas importantes que esparcieron el rumor de que era un fugitivo. Por este motivo, los fieles comenzaron a alejarse. Ignacio quiso que se llevara a cabo un proceso formal, con una sentencia para acabar de una vez por todas con esta situación, por lo que solicitó audiencia con el Papa. El Pontífice le recibió y después de la cual, ordenó al gobernador de Roma que ejecutase el proceso. El 18 de noviembre de 1538, el edil dictó sentencia absolutoria. San Ignacio quiso que ésta fuera bien conocida, razón por la cual se conservan actualmente varias copias en distintos archivos²³².

Al ver los compañeros de Ignacio que pronto se separarían, decidieron elegir un general, con lo cual la Compañía se estaba convirtiendo así en una orden religiosa. San Ignacio redactó la “Fórmula del Instituto”, documento equivalente a la “Regla” de las órdenes religiosas. Esta fue aprobada de palabra por el Papa Paulo III el 3 de septiembre de 1539 y la primera ratificación llegó con la bula *Regimini militantis Ecclesiae*, promulgada el 27 de septiembre de 1540. Casi dos años más tarde, el 8 de abril de 1541 se realizó la elección del general. Ignacio resultó ser el elegido, pero éste no aceptó, por lo cual solicitó que nuevamente se realizase la votación, aunque ésta lo único que hizo fue confirmar nuevamente su elección. Sin embargo, el santo siguió resistiéndose a aceptar por lo que solicitó tiempo para meditarlo. Finalmente aceptó el 19 de abril de ese año.

Salvo raras excepciones, San Ignacio siendo general, no abandonó Roma ya que deseaba dar prioridad a su labor apostólica, por lo que fue conocido como el apóstol de esta ciudad²³³. Realizó varias actividades de carácter pastoral, espiritual y otras de gran

²³² DALMACES; ESCALERA: *Op. cit.*, p. 1599.

²³³ *Ibidem*.

importancia, como la creación de los colegios Romano y Germánico. Además, se dedicó a dirigir la Compañía y una de sus acciones más relevantes fue la creación de las *Constituciones*. Otras de las acciones fueron la expansión de la Compañía por Europa, Brasil y el lejano oriente, así como la férrea defensa de la fe católica del protestantismo. Fundó casas y colegios en diversos países, los que fueron administrados en once provincias. Otra importante acción fue otorgarle a la Compañía una “orientación netamente misionera”²³⁴, siendo un ejemplo de ello las misiones desarrolladas en la India y en Brasil, que fueron las más importantes en tiempos de vida del Santo.

San Ignacio hizo intentos para establecer la Compañía en otros países pero lamentablemente no tuvo éxito. Además, durante los quince años que desempeñó el cargo, intentó darle a la Compañía una organización ejemplar, haciéndola crecer en espíritu y abriéndole las puertas hacia un apostolado universal. También realizó acciones que estuvieron en contra de la mentalidad de la época, como la ya mencionada eliminación del coro- tanto en música como en lo que respecta al rezo de las horas -, llegando a ser la espiritualidad ignaciana tan influyente en ciertos aspectos, que incluso algunas de las normas que dio a la Compañía fueron acogidas por otras órdenes religiosas.

Su salud estuvo constantemente resentida, como consecuencia de las duras penitencias que realizó después de su conversión. Siempre tuvo dolores estomacales, pero la autopsia que le fue realizada después de su muerte reflejó que padecía una “litiasis biliar”. Así lo declaró el cirujano y catedrático de anatomía de la Universidad de Padua, Renaldo Colombo ese mismo día²³⁵, el 31 de Julio de 1556. Llegado a este

²³⁴ DALMACES; ESCALERA: *Op. cit.*, p. 1600.

²³⁵ WRIGHT, Jonathan: *Los Jesuitas*. Random House Mondadori. Barcelona, 2005, p. 28. El autor cita las palabras del académico, entregándonos una versión más completa acerca del diagnóstico de la enfermedad. Dice, “He extirpado incontables cálculos de diferentes colores que he encontrado en los riñones, en los pulmones, en el hígado y en la vena porta”. Citado de CARAMAN, P.: *Ignatius Loyola*, 1990, p. 199.

punto, el número de jesuitas había crecido, siendo en aquel momento alrededor de mil²³⁶. Su cuerpo descansa actualmente en la iglesia del Gesú en Roma después de haber padecido numerosas traslaciones. En 1609 fue beatificado y en 1622 declarado Santo por el Papa Gregorio XV junto a otros destacados religiosos de la época.

²³⁶ *Ibidem.*

San Ignacio y su relación con la música

San Ignacio, como muchos hombres del renacimiento, se interesó por el estudio de las expresiones artísticas. Su período en Arévalo en casa de Juan Martínez de Cuéllar y su familia, fue quizás el primer momento de su vida en que tuvo una relación más cercana con la música, sobre todo teniendo en cuenta que gran parte de la fortuna de la reina Isabel de Portugal que había estado a cargo de Martínez de Cuéllar para ser subastada, había sido adquirida por él o por su familia. De esta manera llegaron varios libros de música y posiblemente instrumentos que pertenecieron al príncipe don Juan, ya que su madre le había dotado de una capilla de música con cantores e instrumentistas²³⁷ y a la muerte de éste, pasaron a su madre libros de canto llano y de polifonía que en la subasta fueron comprados por la esposa de Martínez de Cuéllar para su hijo Arnao, de la edad de Ignacio, que pretendía seguir la carrera eclesiástica²³⁸, lo que sugiere con mayor certeza que el Santo habría conocido ambos lenguajes musicales.

Según nos cuenta Tellechea, a Ignacio, en casa del administrador, “le entusiasmaba la delicada música cortesana y gozaba aprendiendo a tañer instrumentos”²³⁹. Por su parte, Araos²⁴⁰ dice que San Ignacio, “aún siendo músico, no tañía el viernes ni el sábado por devoción al Señor y a la Santísima Virgen”²⁴¹. Estas

²³⁷ RONDÓN: *Jesuitas, Música y Cultura...*, p. 71.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ TELLECHEA: *Op. cit.*, p. 66.

²⁴⁰ Antonio de Araoz fue muy importante en los inicios de la Compañía. Fue calificado como rigorista y estuvo muy relacionado con la vida cortesana, especialmente con el Príncipe de Éboli. Para más información véase, EGIDIO, Teófanos (coord.): *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid, 2004, pp. 80-81.

²⁴¹ TEJÓN, J: “Música y Danza: 1. Música, Legislación y práctica”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O’Neill, Charles Dir.) Vol. III. Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, 2001, p. 2776. Lamentablemente, Tejón no menciona qué instrumento tañía. Víctor Rondón también se refiere a este aspecto. Indica que la prohibición de cantar y tocar los días viernes y sábados haría pensar que el resto de la semana lo hacía, pareciendo esto muy exagerado. En su opinión, lo que hacía Ignacio era realizar una práctica musical constante con excepción de los días santos, a los que podría sumarse “ni en días de fiestas de guardar”. Agrega que las palabras de Araoz más que resaltar esta condición del Santo,

palabras resultan muy interesantes y nos invitan a preguntarnos si Araos habría sido testigo presencial de esta situación. También llama la atención el calificativo de “músico”, lo que podría confirmar hasta cierto punto lo que decíamos más arriba, que los años en Arévalo fueron favorables para que Ignacio desarrollara sus aptitudes musicales, ya sea tañendo instrumentos, cantado o bien danzando²⁴². Sabemos que estuvo en contacto con artistas e intelectuales de la época, a los que conoció posiblemente en el mismo palacio en donde vivía junto a su protector o en los viajes que realizó Martínez de Cuellar en su compañía a la Corte o a otros lugares, como por ejemplo, para la jura de Carlos V en febrero de 1518, en donde las ceremonias, fiestas y otras actividades que se realizaron tuvieron música para solemnizarlas. Seguramente se encontró con su pariente, el músico y compositor que trabajó en la Corte²⁴³ Juan de Anchieta, a quien se supone que había agredido en Azpeitia, más aún teniendo en cuenta que Anchieta fue maestro de música de los hijos de Martínez de Cuellar, lo que hace suponer que también lo habría sido del Santo²⁴⁴, por lo que no debemos descartar la posibilidad de que haya conocido a otros compositores, músicos o a algún maestro de capilla.

Uno de sus biógrafos, el jesuita Pedro de Ribadeneyra, nos habla de la demostración de sus dotes como cantante y como danzante a propósito de la enfermedad de uno de sus discípulos, en donde, con la finalidad de aliviarle, el Santo le preguntó si podría hacer algo por él, a lo que el discípulo respondió tras la insistencia de Ignacio, que “cantase y bailase según se hacía en su tierra (Vizcaya)”, por lo que Ignacio así lo

parece que lo que intenta destacar es el cómo al privarse de esta práctica ejercía su piedad. Véase, RONDÓN: *Op. cit.*, p. 146.

²⁴² Rondón dice que en su período en Arévalo se le puede imaginar tañendo instrumentos como la vihuela o el clavecín, bailando y posiblemente cantado polifonía. Esto último a propósito de los libros que pertenecieron al príncipe Juan. Véase, *Ibidem*, p. 88.

²⁴³ TELLECHEA: *Op. cit.*, p. 66.

²⁴⁴ RONDÓN: *Op. cit.*, pp. 72 y 144.

hizo²⁴⁵. También cuenta que para el lunes santo de 1554, Ignacio entró en la iglesia de San José y al sentirse conmovido por la música que casualmente se interpretaba en ese momento, dijo las siguientes palabras:

“Si yo siguiese mi gusto y mi inclinación, yo pondría coro y canto en la Compañía; más déjolo de hacer porque Dios n[uestro] s[eñor] me ha dado a entender que no es esta su voluntad, ni se quiere servir de nosotros en coro, si no en otras cosas de su servicio”²⁴⁶.

Es de vital importancia este testimonio, ya que el Santo una vez más demuestra su gusto por la música. Asimismo, Tellechea indica que en su estancia en Manresa, Ignacio asistió a misas cantadas y a Vísperas, pero por otro lado, erradicó la música cortesana festiva de la Compañía²⁴⁷.

Su confesor, Gonzálves Cámara, realizó dos escritos sobre él, las *Acta Patriis Ignatii* y el *Memoriale seum diarium*. En el primero no hace referencia a ningún aspecto musical, en cambio en el segundo- que es una colección de comentarios sobre Ignacio referentes a circunstancias muy diversas-, sí aparecen. La primera data de 1555, “De la afeción del padre a la música y como teme theatino por el cantar”²⁴⁸, lo que nos habla de sus supuestas sabidas inclinaciones hacia este arte. Otra de las referencias que aparece es la siguiente:

“Con lo que mucho se levantaba en la oración era [con] la música y el canto de las cosas divinas, como son vísperas, misas y otras semejantes; tanto que, como el mismo me confesó, si acertaba a entrar en alguna iglesia cuando se celebraban estos oficios cantados, luego parecía que totalmente se transportaba de sí mismo. Y no solamente le hacía este bien al alma, sino

²⁴⁵ MHSI: *Font Narr 4*, nota 39, p. 761. Citado en, *Ibidem*, pp. 87-88.

²⁴⁶ MHSI: *Font Narr 2*, p. 712. Citado en, *Ibidem*, p. 150.

²⁴⁷ TELLECHEA: *Op. cit.*, p. 415. Citado en, *Ibidem*, p. 93.

²⁴⁸ MHSI: *Font Narr I*, p. 712. Citado en, RONDÓN: *Op. cit.*, p. 147.

además a su salud corporal; y así, cuando no la tenía o estaba con gran hastío, con ninguna cosa se le quitaba más que con oír alguna cosa devota a algún hermano”²⁴⁹.

Como vemos, a Ignacio le encantaba oír música, particularmente la música religiosa, en donde misas y Vísperas cantadas le ofrecieron una oportunidad para conectarse profundamente consigo mismo y con Dios, situación que se puede interpretar como una contradicción en relación con la normativa que se observa en las *Constituciones*. Más adelante veremos que la música no estará ausente de la vida de los jesuitas, lo que refleja una diferencia visible entre lo normado y que efectivamente se hacía en la práctica.

La *Fórmula del Instituto* y las *Constituciones*, son los escritos fundamentales que han regido la vida en comunidad en la Compañía. El segundo, es el resultado de un largo proceso que se gesta desde los inicios de la orden. En éste aparecen en dos ocasiones las disposiciones que tienen relación con aspectos musicales. Las primeras, en el Capítulo I de la Tercera Parte:

“[266] 14. Y ultra de esto, por la honestidad y decencia, es bien que [L] mujeres no entren en las Casa ni Colegios, sino solamente en las iglesias, y que no se tenga en casa armas ni [M] instrumentos de cosas vanas, sino que ayuden para el fin que la Compañía pretende del divino servicio y alabanza.

[267] L. No entrar mujeres en Casas ni Colegios de la Compañía, comúnmente debe observarse; pero si fueren personas de mucha caridad o de mucha calidad con caridad, la discreción del Superior podrá dispensar por justos respectos, para que, deseándolo, entrasen a ver.

²⁴⁹ MHSI: *Font Narr I*, p. 636. Citado en, *Ibidem*, p. 148. Tomamos la traducción de Rondón. El original en portugués aparece citado en dicho trabajo.

[268] M. Como son para jugar y para músicas y libros profanos y cosas semejantes”.

Este fragmento forma parte de una sección cuyos principales destinatarios son novicios, aunque en opinión del padre José María Rambla, las doctrinas contenidas en los dos primeros capítulos son útiles a todo jesuita en cualquier momento de su vida, tratándose de una necesidad formativa, pedagógica. Desde los apartados 244 al 275, se pone el fundamento espiritual de cada miembro de la Compañía²⁵⁰, aunque en opinión de Culley y McNaspi, debido a la naturaleza de la sección, el Santo habría pensado en los novicios, para evitar diversiones vanas e indecorosas, afectando más bien a la conducta que a la música²⁵¹. Asimismo, el padre Rambla reflexiona sobre el cuidado que hay que procurar del “ambiente” del novicio (“es bien que mujeres no entren”, exclusión de armas, instrumentos ¿musicales? y libros profanos) como parte de su formación espiritual que no ignora la interdependencia de la persona y del mundo que lo envuelve [266-268]”²⁵².

El segundo momento se encuentra en el Capítulo III de la Sexta Parte:

“[586] 4. Porque las ocupaciones que para ayuda de las ánimas se toman, son de mucho momento y propias de nuestro Instituto y muy frecuentes; y por otra parte siendo tanto incierta nuestra residencia en un lugar y en otro, [B] no usarán los nuestros tener coro de horas canónicas ni decir las misas y oficios cantados; pues no faltará a quien tuviese devoción de oírlos, donde pueda satisfacerse. Y por los nuestros es bien se traten las cosas más propias de nuestra vocación a gloria de Dios nuestro Señor.

²⁵⁰ Véase todas estas citas y más en, ARZUBIALDE, S.; CORELLA, J.; GARCIA LOMAS, J.M. (eds.): *Constituciones de la Compañía de Jesús*. Ediciones Mensajero-Editorial Sal Terre. Bilbao-Santander. España, pp. 133, 134, 146-7.

²⁵¹ CULLEY Thomas; MCNASPY Clement: “Music and the early Jesuits”. En: *AHSI*, 40 (1972), p. 216. Citado en, RONDÓN: *Op. cit.*, p. 155.

²⁵² ARZUBIALDE; CORELLA; GARCIA LOMAS (eds.): *Op. cit.*, p. 136.

[587] B. Si en algunas Casas o Colegios se juzgase así convenir, al tiempo que se ha de predicar o leer a la tarde, para entretener el pueblo antes de tales lecciones o sermones, se podrían decir vísperas solamente. Asimismo por ordinario los domingos y fiestas, sin canto de órgano ni canto llano, sino en tono devoto, suave y simple; y esto con fin y en cuanto se juzgase que el pueblo se movería a más frecuentar las confesiones, sermones y lecciones, y no de otra manera. En el mismo tono se podrían decir las tinieblas con sus ceremonias en la Semana Santa [...]²⁵³.

A diferencia del primer momento, esta parte se encuentra dirigida al “jesuita ya formado”, con cierta madurez, llegando en este punto a una “conformación con Cristo”, con lo cual debe leerse y obrarse en esta VI parte de las *Constituciones*²⁵⁴. En relación con el Capítulo III, el padre Rambla indica que para el jesuita ya admitido le corresponde “ayudarse de medios adecuados” para mirarse en Cristo, debiendo regirse por un criterio misionero que es el que debe estar presente al orientar la parte que conviene, guardar las reglas domésticas justificando no tener coro, no aceptar cura de ánimas, ni capellanías ordinarias de religiosas, ni fundaciones de misas, ni cargas, siendo este mismo criterio el que habrá de gobernar las excepciones a estas normas²⁵⁵. Ante todo, San Ignacio deseaba que el jesuita estuviera a tiempo completo al servicio de la misión salvadora de Dios, para lo cual era necesario crecer espiritualmente y trabajar, abandonándose en el espíritu para elegir correctamente en su vida, evitando todo lo que pudiera distraerle de su misión. A propósito de este punto, Ignacio indicó a Gonzálves Cámara respecto de la eliminación del coro que, “esperaba que cuando supiese la gente que los jesuitas no tenían que cumplir con esta obligación, serían llamados ociosos si la

²⁵³ *Ibidem*, p. 242. Parte de la cita se puede ver en TEJÓN: *Op. cit.*..., p. 2776. También en, O'MALLEY, John: *Los primeros jesuitas.*..., p. 201.

²⁵⁴ ARZUBIALDE; CORELLA; GARCIA LOMAS (eds.): *Op. cit.*, p. 225.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 232.

gente no veía que se preocupaban por el ejercicio de los ministerios en todo momento, sirviendo la crítica como agente motivador para estar siempre preocupados de ellos”²⁵⁶.

Desde el punto de vista más estrictamente musical, si bien los dos apartados de las *Constituciones* estarían relacionados con la prohibición de los oficios en el coro, no ocurre lo mismo con la música, siendo positiva la valoración que se hace de ésta como una manera de atraer a las personas a la Iglesia²⁵⁷. Por cierto, no debemos olvidar la importancia del apartado 587, ya que en nuestra opinión, constituirá una de las puertas de entrada a los futuros cambios que se operarán en la práctica en materia musical en la Compañía: el llamado “criterio misionero”. La norma y su fundamento, particularmente lo referente a la supresión del rezo y canto común en el coro²⁵⁸- que muchos consideraban como esencial en cualquier orden religiosa²⁵⁹-, no lo era para los miembros de la Compañía. Como se ha visto, para los jesuitas era más importante la acción evangelizadora que la recitación comunitaria de los salmos²⁶⁰ y la realización de penitencias públicas, lo que fue incomprendido por el Cardenal secretario de Breves así como por otros religiosos, siendo superada “gracias a la intervención, en algunos casos, de los principales monarcas de la Europa católica”²⁶¹. Asimismo, las objeciones del Cardenal Ghinnucci, eliminaron de los “cinco capítulos”²⁶² la prohibición del uso de instrumentos musicales y las razones que impedían cantar o recitar los oficios en el coro, aunque las ideas que llegaron a prohibir dicha práctica continuaron teniendo fuerza en la Compañía. Sin embargo, poco a poco el Santo y quienes le sucedieron, se

²⁵⁶ *AHSI: Font Narr 1*, p. 609. Citado en, RONDÓN: *Op. cit.*, p. 156.

²⁵⁷ CULLEY Thomas; MCNASPY Clement: “Music and the early Jesuits” ..., p. 217. Citado en, *Ibidem*, p. 155.

²⁵⁸ Esta situación fue duramente atacada desde el púlpito por el Predicador Dominico Melchor Cano. Véase, EGIDO: *Op. cit.*, p. 58.

²⁵⁹ LÓPEZ-CALO: *Op. cit.*, 140.

²⁶⁰ KENNEDY, T.: “Jesuits”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* second edition. Edited by Stanley Sadie, London, Vol. XIII, 2001, p. 19.

²⁶¹ EGIDO: *Op. cit.*, p. 36.

²⁶² Girólamo Ghinnucci fue el revisor papal de los “Cinco Capítulos” de 1540 que constituyeron el origen de las *Constituciones* de la Compañía. Véase, O’MALLEY: *Los primeros jesuitas...*, p. 171.

vieron forzados a flexibilizar la norma debido a la presión que sufrieron para el cambio, procedente tanto al interior de la Compañía como también desde el exterior²⁶³. Así, en el año 1553 el conflicto hizo su aparición en Burgos, donde el padre Francisco de Strada, primer rector del colegio, en una carta dirigida a San Ignacio, planteó lo positivo que sería para la Compañía y particularmente para el colegio bajo su custodia, acceder a los requerimientos del Conde Pedro de Velasco en cuanto a la presencia de canto y de coro, ya que este señor sería generoso con su comunidad. También da cuenta de la demanda que hacían los feligreses sobre este tema, ya que al no haber canto ni coro “dicen que no se hallan”, por lo que “no van a las capillas ni se producen enterramientos en ellas”²⁶⁴. El Santo respondió a través del padre Polanco, que no parecía conveniente hacerlo en la capilla, aunque en el caso del colegio del conde era una situación diferente, ya que al haber muchos escolares sería bueno que asistiesen al coro, pues según dicen las *Constituciones* “se ordena entretener a las personas para los sermones o colaciones”. Al día siguiente, Ignacio volvió a referirse al tema, por lo que Polanco comunicó que, “Del coro más resueltamente nuestro Padre que, si está tanto en ocio V[uestra]. R[everencia]., que cante el solo pero que deje estar los otros; finalmente dijo que nada más de lo que permiten las *Constituciones* se haga en esta parte”²⁶⁵. San Ignacio se muestra más flexible con la normativa cuando hay estudiantes, pero esto no es una novedad ya que en los colegios de la compañía la música estuvo presente, formando parte de la puesta en escena de obras dramáticas y también a través de la liturgia, como veremos más adelante. Lo que si llama la atención es la flexibilidad demostrada por Ignacio a la hora de autorizar a los alumnos para que asistiesen al coro. Este aspecto invita a pensar en el caso español, en la existencia de capillas en las iglesias de los colegios de la Compañía, tal como sucedía en los colegios Romano y

²⁶³ *Ibidem*, p. 200.

²⁶⁴ *MHSI: Epist Mixtae* 3, p. 479. Citado en, RONDÓN: *Op. cit.*, pp. 156-157.

²⁶⁵ En la nota al pie número 3 la fuente que allí se cita es, *Polanco* 3, 368, p. 369. Citado en, *Ibidem*.

Germánico en Roma. No sería extraño suponer que los jesuitas españoles debieron de haber tenido alguna cátedra de música o de canto para los estudiantes tal como sucedía en Roma, como veremos más adelante.

Ignacio siguió recibiendo solicitudes de autorización para la práctica musical de otras partes de España. Uno de estos casos fueron las de Córdoba o de Simancas en 1555, en las que un benefactor solicitó que se digan Vísperas de ordinario o a lo menos todos los domingos, en las fiestas de guardar y para los días de nuestra señora, Vísperas y Completas y la Salve cantada, además de la misa mayor también cantada. Al año siguiente el mismo benefactor solicitó licencia para que en los días de Nuestro Señor, de Nuestra Señora, ángeles, san Juan Bautista y santa Catarina, se diga el oficio divino en el coro, en tono bajo y las fiestas que se dejan estipuladas en su testamento, sean dichas por clérigos seculares en su capilla²⁶⁶. Durante el siglo siguiente, los laicos también dejarán fundadas en las capillas e iglesias jesuitas capellanías destinadas la realización de misas cantadas, de hecho, las fuentes documentales del siglo XVII que hemos consultado, nos hablan de la realización de misas cantadas o de la interpretación de la Salve cantada, apareciendo con mayor frecuencia estas referencias en el siglo XVIII. Es sabido que el canto de la Salve fue muy importante en la época. Testimonio de ello es la versión polifónica contenida en *Romances y Letras*, que como ya hemos indicado, es una fuente de música jesuita. En los capítulos referidos a la música en la Compañía, volveremos sobre estas noticias.

Por otro lado, las misiones jesuíticas, particularmente las de Brasil y las de la India, son algunas de las acciones que favorecieron un cambio en materia musical, ya que constituyeron un elemento importante para la educación cristiana de los nativos²⁶⁷. En el caso de Brasil, los religiosos se percataron apenas llegar, del talento y agrado que

²⁶⁶ *MHSI: Epist Mixtae* 5, p. 114, 140. Citado en, *Ibidem*, p. 158.

²⁶⁷ LEMMON, Alfred: "Jesuits and music in the 'Provincia del Nuevo Reino de Granada'". En: *Archivum historicum Societatis Iesu*, n° xlviii (1979), p. 160.

manifestaron los indígenas por la música. En 1549 el jesuita Manuel de Nóbrega²⁶⁸ en una carta dirigida a Roma, hablaba “del placer que sentían al oír cantar y tocar instrumentos a los religiosos”²⁶⁹. En el año siguiente, aceptó a siete voluntarios del Hospicio Real de Lisboa como catequistas, los que se vistieron y cortaron el pelo según la usanza indígena y cantaban y tocaban instrumentos musicales de los nativos, apoyando en general, la práctica musical dentro de la orden.

Unos años más tarde en 1553, los “ñiguistas”- como según Araos, eran llamados también los jesuitas²⁷⁰- fundaron en São Vicente la primera escuela de música en occidente, en donde además de enseñar a leer y escribir a los niños, se les enseñó a cantar y a tocar flauta. Ese mismo año, el provincial dio la noticia que en Bahía habían funcionando tres coros: el primero acompañado con órgano, el segundo con clavicordio y el tercero con flautas, de lo que nada dijeron desde Roma²⁷¹.

Culley y Mc Nasty opinan que “en general, la actitud de San Ignacio y de Laínez se muestra flexible pero seriamente cuidadosa” con respecto a estos temas²⁷². O’Malley, por su parte, indica “que para las iglesias jesuitas en Europa, Ignacio trataba de ser estricto”²⁷³; las *Constituciones* mencionaban que ya había muchas iglesias en donde se cantaban los servicios religiosos, pero cantar la misa y las horas bien y regularmente, podría apartar a los religiosos de sus ministerios. Gradualmente San Ignacio fue permitiendo el canto de las Vísperas debido a la exigencia de los feligreses, como ya se ha visto.

La ayuda destinada a las almas y el modo de vida itinerante de los jesuitas, son dos poderosas razones que da Ignacio en un comienzo, para la prohibición del coro. Era

²⁶⁸ Era tartamudo y fue guía del primer grupo de jesuitas que llegó a Brasil en 1549 acompañados por Tomé de Sousa, primer gobernador general portugués. Véase en, WRIGHT: *Los Jesuitas...*, p. 78.

²⁶⁹ O’MALLEY: *Op. cit.*, p. 200.

²⁷⁰ EGIDO: *Op. cit.*, p. 28.

²⁷¹ O’MALLEY: *Op. cit.*, p. 200.

²⁷² CULLEY; MCNASPY: “Music...”, p. 245.

²⁷³ O’MALLEY: *Op. cit.*, p. 201.

una norma totalmente nueva y en contra de lo convencional de aquella época, ya que el coro era común en las órdenes y congregaciones religiosas como ya se ha dicho. Sin embargo, para O'Malley, las razones que causaban este conflicto a los jesuitas eran otras. Todos sabían lo que tenían que hacer, pero sufrían presiones externas, especialmente del Papa Paulo IV, ya que la Compañía no tenía buenas relaciones con el Pontífice desde el encuentro que tuvo Ignacio en 1536 en Venecia con el entonces Cardenal Giampietro Carafa. Para evitar problemas, Ignacio permitió en 1555 en Roma que se cantasen las Vísperas de los domingos y en las fiestas en falso bordón, según nos cuenta el padre Polanco, para que así el Santo padre no ordenase la introducción del coro²⁷⁴. También autorizó el canto para la semana santa del año siguiente²⁷⁵.

Luego, según nos revelan distintos documentos, en los momentos finales de la vida de San Ignacio, se tiene constancia manifestó su gusto por la música. Tellechea indica que a causa de los sufrimientos de su enfermedad, “también le aliviaba penas otro remedio, aunque se lo proporcionaron [sus compañeros de la Compañía] en rarísimas ocasiones: la música [...]” y agregaba, “[...] solo unas cinco veces recuerda Gonzálves Cámara que le brindaron este consuelo por obra del escritor y humanista padre Frusio del Colegio Germánico, que tocó para él el clavicordio [...]”²⁷⁶. Estas noticias, según nos parece, son un testimonio más del gusto real que San Ignacio sentía por la música.

²⁷⁴ MHSI: *ChronPol.* 1. Vol. 9, p. 133. Citado en, HOLLER, Marcus Tadeo: *Uma história de Cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tesis Doctoral. Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas (Brasil), 2006, p. 137. Citado a su vez en, RONDÓN: *Op. cit.*, p. 159.

²⁷⁵ O'MALLEY: *Op. cit.*, p. 203. Véase también, MHSI: *ChronPol.* VI, pp. 8-9. Citado en, CULLEY; MCNASPY: “Music...”, p. 223. Citados a su vez en, *ibidem*.

²⁷⁶ Véase, LUCKAS, L.: “Frusius (Des Freux) Andreas”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*, Vol. II..., p. 1537. Frusio también fue destacado músico, faceta que no suele mencionarse en los escritos sobre él. Polanco en sus efemérides, decía: “[...] que él era excelente cantante y que tocaba casi cualquier instrumento [...]”. La traducción es mía. Véase, MHSI: *Polan Compl*, 2, p.586. Por otro lado, sobre la vida musical en los círculos postridentinos en el Colegio Germánico véase, GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo: “Antiguos documentos sobre música en el antiguo seminario romano”. En: *AHSI*, 31 (1962), pp. 107-138. Véase, TELLECHEA: *Op. cit.*, p. 398. Véase asimismo, MHSI: *Font Narr I*, p. 636. Aparece el texto original en portugués. Citados respectivamente en, O'MALLEY: *Op. cit.*, p. 149.

Por otro lado, en 1556 Ignacio todavía manifestaba su disgusto por el canto de los religiosos jesuitas en las Iglesias de Viena, razón por la cual decidió prohibirlo a partir de ese año²⁷⁷. Poco antes de su fallecimiento, el Santo escribió:

“En cuanto al canto, aquí se mezcla un poco de figurado o de órgano, y acá parece que edifica; más allá, cuando se hubiese de cantar, que aún no se ha determinado dónde y cómo, se habrían de acomodar a la disposición de la t[i]erra. Y de la misa por ahora no se trata; a su tiempo, si será servido Dios N[uestro] S[eñor] lo enderezará bien todo y suavemente”.

Y el día anterior, a San Francisco de Borja le decía:

“Las condiciones del canto son estas. La primera: que ningún predicador, ni profeso, ni persona ocupada en confesiones vaya al coro. 2ª Que se diga[n] las Vísperas solemnemente domingos y fiestas. La misa no se dice aún. 3ª Que sea en tono llano. Acá no se observa, porque hay del uno y del otro; mas esto se ha de acomodar a los gustos, o edificación, por mejor decir, del lugar”²⁷⁸.

Según vemos, a nivel personal, San Ignacio gustaba enormemente de la música y la quería consigo en los últimos momentos de su vida, pero a nivel institucional, se mostraba más distante y no terminaba de convencerle del todo su inclusión en la práctica pastoral en ciertos lugares, aunque como ya se ha visto, también se dieron contradicciones en este aspecto. Luego, al hablar de la música cantada en la iglesia romana, vemos que el Santo hace alusión en ciertas ocasiones al canto en *faux bordón* y

²⁷⁷ POLANCO JUAN ALFONSO: *Vita Ignatii Loiolae et rerum Societatis Iesu historica [Chronicon]*. Vol. VI. Madrid, 1894-1898, p. 353. Citado en, RONDÓN: *Op. cit.*, p. 201. Véase además, CULLEY; MCNASPY: *Op. cit.*, pp. 220-222. Kennedy menciona que Nadal al referirse sobre la práctica musical en este colegio, se utilizaba polifonía en el ordinario de la misa y en las vísperas, el falso bordón en los salmos vesperales y el canto llano en el resto de las circunstancias. Citados a su vez en, *Ibidem*, pp. 149 y 165, respectivamente.

²⁷⁸ *MHSI: MI Epp.*, 12, pp. 197-198. Carta fechada el 27 de julio de 1556, dirigida al padre Tablares. Citado en, RONDÓN: *Op. cit.*, pp. 159 y 160.

en polifonía. En cambio, en otras partes, debe obrarse adaptándose a las costumbres propias del lugar. Deja la situación en las manos de Dios, reafirmando un día antes de su muerte.

Después de la partida de Ignacio, tanto en la primera Congregación de 1558 como en la segunda en 1565, se trató el tema de las misas cantadas, en las que decidió que se reservará el derecho al general conceder la autorización para realizarlas. Las excepciones a la regla fueron en aumento. En 1558 el Papa Paulo IV informó a la Compañía que a partir de entonces estaría obligada a recitar o cantar las horas canónicas en común, aunque esto no causó grandes traumas, especialmente en aquellos lugares en donde ya se había hecho, como en Viena o en Praga. Es más, desde Valladolid, San Francisco de Borja informaba sobre lo provechoso que había sido esta medida ya que había aumentado la cantidad de fieles y los sacramentos administrados²⁷⁹. Al año siguiente, el Papa murió y el jesuita Pedro Laínez como segundo general, consultó con teólogos sobre esta medida impuesta por el Pontífice, los que respondieron que la obligación de llevarla a cabo, terminaba con la muerte del mismo, razón por la cual los jesuitas volvieron a su práctica anterior. Posteriormente, tuvieron que enfrentar problemas semejantes con el Papa Pío V.

Afortunadamente en 1565 el canto en las Vísperas en los domingos y en las fiestas se había transformado en una norma más que en una excepción²⁸⁰. Esta situación es un ejemplo que demuestra la falta de congruencia entre lo que estaba escrito o mandado y lo que efectivamente se realizaba en la práctica.

²⁷⁹ O'MALLEY: *Op. cit.*, p. 201. Véase también, *MHSI: Mon. Lainii*, pp. 673-675. Citado en, CULLEY; MCNASPY: "Music and...", p. 226. Citados a su vez en, *Ibidem*, p. 161.

²⁸⁰ O'MALLEY: *Op. cit.*, p. 201.

Para O'Malley, “la misma extensión del comentario de Nadal²⁸¹ sobre el párrafo de las *Constituciones* que prohibía el canto de las horas en coro o en comunidad, sugiere sin embargo, que aún los jesuitas necesitaban instrucciones repetidas de por qué ellos en este aspecto diferían tan marcadamente de muchos otros sacerdotes y miembros de las demás órdenes religiosas”²⁸². Era evidente la división de los jesuitas en estos aspectos, lo que posiblemente fue un impedimento para que las acciones fuesen coordinadas y estables. Hasta cierto punto eran extremadamente rígidas. San Ignacio- considerado como un pedagogo nato -, buscaba una formación firme y segura para los miembros de la Compañía, lo que implicó la renuncia a algunas actividades que si bien recreaban y cultivaban el espíritu, “restaban tiempo al trabajo para la misión salvadora de Cristo”. En nuestra opinión, el Santo veía en la música solo su carácter recreativo y placentero, lo que no significa que le restara valía. San Ignacio gustaba de la música, pero su forma ascética para enfrentar su tarea como cabeza de la orden, le llevó en parte, a ser práctico y firme en sus decisiones, no permitiendo que el ocio o lo placentero equivocara el camino que había trazado de antemano. Sin embargo, parece que obraba con justicia, ya que consideró excepciones desde un comienzo, pero no se olvidó que era de suma importancia la regla. Posiblemente para muchos de los primeros jesuitas no fue posible experimentar una situación diferente, ya que significaba ir en contra de la normativa. Compatibilizar la práctica musical con la misión evangelizadora sin que esto significara necesariamente un desvío en el camino o en el incumplimiento de sus obligaciones.

No queremos detenernos mucho más en esto. Nos parece pertinente indicar, finalmente, que vemos un antes y un después en la relación del Santo con la música, lo que se encuentra determinado por su conversión y el nacimiento de la Compañía. A nivel personal, el Santo siempre gustó de la música, manifestándolo a través de la

²⁸¹ El Padre Jerónimo Nadal había nacido en Mallorca. Fue visitador y se encargó de promulgar la primera versión de las *Constituciones*. Ver, EGIDO: *Op. cit.*, p. 54.

²⁸² O'MALLEY: *Op. cit.*, p. 203.

ejecución instrumental, la audición o posiblemente también a través del canto, lo que está demostrado hasta los últimos años de su vida, según hemos visto. En cambio, a raíz de su conversión y el posterior nacimiento de la Compañía, en su faceta de fundador y guía se mostró reticente, no por temas de dignidad o de valía de la música, sino más bien, por fines éticos y prácticos, con la intención de priorizar la labor misionera y pastoral por sobre los placeres personales de los miembros de la Compañía. Pero como hemos visto, las “excepciones” fueron la puerta de entrada a los cambios, si bien la labor misionera y pastoral continuó siendo prioridad, lo que cambió fue como se percibía la música en la Compañía, pasando a ser vista como un “medio” a través del cual se quería acercar a las personas a la palabra de Dios. A medida que pasaba el tiempo, los jesuitas fueron haciendo de la música algo mucho más suyo, pasando a ser objeto de creación, de estudio y de reflexión, el que finalmente se integró la vida de los miembros de la Compañía, dejando de ser considerado como un impedimento para el cumplimiento de sus ministerios.

Breve Reseña histórica de la Compañía de Jesús²⁸³

Entre marzo y Junio de 1539 San Ignacio y sus compañeros Pedro Fabro, Claude Jay, Diego Laínez, Nicolás de Bobadilla, Alfonso Salmerón, Francisco Salmerón, Francisco Xavier, Jean Codure, Paschase Broët y Simón Rodríguez, se reunieron en Roma para reflexionar sobre el futuro que iba a tener su agrupación. Tomaron entonces la decisión de fundar la Compañía de Jesús, por lo que comenzaron a trabajar inmediatamente para definir sus propósitos.

Ignacio comenzó con la redacción de los llamados “cinco capítulos” que formarán la *Formula del Instituto*, documento equivalente las reglas de las antiguas órdenes religiosas germen de las futuras *Constituciones* de la Compañía. Fue presentada al Papa Paulo III en junio de ese año por el cardenal Gaspare Contarini, tras lo cual el sumo pontífice solicitó al dominico Tommaso Badia que la revisara y le diera su opinión²⁸⁴. Hecho lo solicitado, Badia dio el visto bueno, con lo cual la Compañía quedaba aprobada de palabra el 3 de septiembre de ese año. Posteriormente, el Papa solicitó al cardenal Girólamo Ghinucci que redactara el breve, pero éste manifestó

²⁸³ Sobre la historia de la Compañía en España véase por ejemplo; ASTRAÍN: *Historia de la Compañía de Jesús...* Vol. I...; BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: “Los días de la Compañía de Jesús: un retrato de sus orígenes”. En: *Revista de Estudios Eclesiásticos*, Vol. 82, Nº 321 (2007), pp. 201-234; KENNEDY: “Jesuits”. En: *The New Grove Dictionary...*; LÓPEZ CALO: “Jesuitas”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana...*; O’MALLEY *Los primeros jesuitas...*, pp. 41-71; PINEDO, I.: “Compañía de Jesús: tres hitos de su historia. II. Supresión”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. O’Neill, Charles (Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, Vol. I, 2001; TELLECHEA INDÍGORAS, José Ignacio: *Ignacio de Loyola...* Asimismo, véase bibliografía específica sobre los orígenes en, SER, Fernando del: “Bibliografía de la Compañía de Jesús en la Edad Moderna”. En: *Estudios sobre la Compañía de Jesús: Los jesuitas y su influencia en la cultura moderna (S. XVI-XVIII)*. Javier Vergara Ciordia (Coord.). Ediciones UNED. Madrid, 2003, pp. 623-675; JIMÉNEZ PABLO, Esther: *La forja de una identidad. La Compañía de Jesús (1540-1640)*. Ediciones Polifemo. Madrid, 2014. También véase los interesantes trabajos sobre la historia de la orden, PAVONE, Sabina: *Los jesuitas. Desde los orígenes hasta la supresión*. Libros de la Araucaria. Buenos Aires, 2007; O’MALLEY, John: *Historia de la Compañía de Jesús. Desde Ignacio hasta el presente*. Editorial Mensajero. Bilbao, 2014.

²⁸⁴ Sobre el Papado a través de la historia puede consultarse, O, MALLEY, John: *Historia de los papas. Desde Pedro hasta hoy*. Editorial Sal Terrae. Maliaño, 2011; LABOA GALLEGOS, Juan María: *Historia de los Papas. Entre el reino de Dios y las pasiones terrenales*. Edición Actualizada. La esfera de los Libros. Madrid, 2013.

algunas objeciones como veíamos más arriba- por ejemplo, lo referente a la eliminación del coro-, por lo que el Papa solicitó la intervención del cardenal Bartolomeo Guidiccioni para que examinara la situación. Aunque en un comienzo su dictamen no fue a favor, finalmente accedió a su aprobación, pero con la limitante de que el número de profesos no podía pasar de 60. Luego, el 27 de septiembre de 1540 desde el palacio Venecia en Roma, se realizó la fundación oficial de la Compañía a través de la bula *Regimini militantis Ecclesiae*. Un año después, Ignacio redactó el proyecto de las *Constituciones* en 49 artículos. Tres años más tarde, el 14 de marzo de 1544, mediante la bula *Iniunctum nobis*, el Papa aprobó nuevamente la Compañía, quitando la restricción que se había hecho en la bula anterior que limitaba la cantidad de profesos a 60.

Por otro lado, el hecho de que todos los integrantes de la naciente Compañía tuviesen estudios universitarios influyó de manera importante en las actividades que se realizaron, teniendo entre sus ministerios la predicación, el apostolado y a la enseñanza como una de sus obligaciones principales²⁸⁵.

Después de la expulsión de los jesuitas (1767), los gobiernos se dieron cuenta que las casas y los colegios que poseían los regulares, tenían estupendas bibliotecas, las que posteriormente formaron la base de las bibliotecas de varias universidades españolas, como en los casos de las de Salamanca, Granada o Santiago de Compostela.

La supresión de la Compañía fue el resultado de una campaña en su contra como producto de la Ilustración, realizada por los ministros de los reyes Borbones. El Papa Clemente XIV suprimió a la orden a través de el breve *Dominus ac Redemptor* en julio de 1773²⁸⁶. La Compañía fue extinguida en todas las naciones, con excepción de Prusia,

²⁸⁵ LÓPEZ CALO: *Op. cit.*, p. 140.

²⁸⁶ Sobre el proceso de expulsión y extinción de la Compañía, se puede consultar el interesante texto, FERRER BENIMELI, José Antonio (SI): *Expulsión y extinción de los jesuitas. 1759-1773*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 2013. Véase asimismo del mismo autor, *La expulsión y extinción de los jesuitas según*

hasta 1780 y Rusia hasta 1820. El documento más completo de acusaciones en su contra es el *Dictamen Fiscal de la Expulsión de los Jesuitas de España*, redactado por el fiscal del Consejo de Castilla Pedro de Campomanes, cuya primera impresión se realizó en 1777. Esta obra es de suma importancia ya que fue la fuente sobre la cual se basaron los informes que se realizaron tanto de España como de Nápoles y que fueron enviados a los Papas Clemente XIII y Clemente XIV, con lo que se intentó justificar la expulsión de los jesuitas de los territorios españoles y su supresión como orden canónica.

Se ha considerado que las causas que precipitaron la desaparición de los jesuitas fueron de dos tipos:

a) **Internas:** Se han considerado la decadencia del espíritu de la Compañía²⁸⁷ en lo referente a la pobreza, en la obediencia al Papa (realización de ritos chinos y malabares), la incursión en política (el nombramiento de jesuitas como confesores reales, cargos en la administración etc.) y la incursión en la enseñanza y la inadecuada práctica moral (laxismo).

b) **Externas:** Éstas se pueden dividir en dos:

1. La guerra que mantuvo en contra de la Compañía un grupo significativo de hombres de gobierno de los países en donde se profesó el catolicismo.
2. Los celos que la Compañía despertó en otras órdenes religiosas.

la correspondencia diplomática francesa. Tomo II. Córcega y Paraguay. Universidad de Zaragoza-Universidad Católica del Táchira San Cristóbal. Editorial, Arte. Caracas, 1996.

²⁸⁷ Para Pinedo, esto es discutible. Véase, PINEDO: "*Compañía de Jesús...*", p.878.

La restauración tuvo varias etapas, aunque de manera latente comenzó casi inmediatamente después de la supresión. Se oficializó con el breve del Papa Pío VII, *Catholicae fidei*, firmado el 7 de marzo de 1801, con el cual los jesuitas residentes en Rusia y quienes se les quisieran unir podrían hacerlo, quedando inmediatamente bajo la protección del Pontífice. El breve *Dominus ac Redemptor*, quedó derogado en el imperio ruso. Por petición del rey Fernando IV el 30 de Julio de 1804, el Papa Pío VII extendió la concesión anterior al reino de las dos Sicilias con el breve *Per Alias*. El paso definitivo se dio el 7 de agosto de 1814 con la bula *Sollicitudo omnium*, post sollicitud de todo el mundo cristiano. Este bula se extendió a todos los territorios, derogando definitivamente la *Dominus ac Redemptor*.

La Compañía de Jesús en España durante la primera mitad del siglo XVII

El buen trato dado por la monarquía hacia los jesuitas fue imitado por varios personajes de la nobleza. Por ejemplo, el Almirante de Castilla, don Tomás Enríquez de Cabrera, mantuvo una relación frecuente y epistolar con el general de la Compañía. Otro, fue el duque de Sesa, quien siendo embajador de España en Roma en 1598, informó detalladamente al general de los matrimonios y partos de sus hijos e hijas. Luego, el duque de Béjar solicitó al general que le enviara un confesor para él y para la duquesa. También, don Fernando de Borja comendador mayor de Montesa, tenía parentesco directo con san Francisco de Borja, por lo que siempre tuvo un trato especial por parte de los miembros de la Compañía. De hecho, tuvo como confesor al padre Cresuelo, que desempeñó un destacado servicio ante el rey y posteriormente también ante su orden. Por último, la reina Mariana tuvo como confesor al padre Ricardo Haller²⁸⁸, el que junto a la emperatriz María y otros, formaron un bando contrario al duque Lerma, como ya se ha visto.

En 1615- durante el generalato de Acquaviva, que en tierras españolas había sido en sus inicios muy próspero-, los domicilios de la Compañía eran 87 y sus miembros habían aumentado de 1600 a 3500²⁸⁹. Pero en 1640 después de la guerra de Cataluña y Portugal, el número de miembros se redujo significativamente. Contribuyó a esto la crisis demográfica producida por la muerte de más de 200 religiosos de la Compañía en la provincia Bética²⁹⁰.

²⁸⁸ Todos estos datos han sido tomados de, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, pp. 130-131.

²⁸⁹ ASTRAÍN: *Op. cit.*, Tomo III, p. 250.

²⁹⁰ BURRIEZA: *Op. cit.*, p. 158.

La fundación de colegios tuvo un sistema de mecenas que eran conocidos como “fundadores”, quienes se encargaban del mantenimiento económico de los centros. Las “fundaciones”, implicaban de la erección de un colegio, la de una iglesia y el sostenimiento de los religiosos.

Además de la enseñanza, la “misión popular” fue uno de los principales ministerios de los jesuitas, alcanzando gran desarrollo durante el siglo XVII. Estas misiones consistieron en la realización de sermones durante algunas semanas por parte de los predicadores, los que se presentaban con efectos propios de los dramaturgos barrocos, dominando la vida y las conciencias de los misionados. Dichas misiones gozaron de gran entusiasmo en las zonas rurales, pero donde tuvieron mayor éxito fue especialmente en las ciudades. Uno de los jesuitas dedicado a estos menesteres fue el padre Pedro de León, que trabajó principalmente en visitas carcelarias, destacando entre 1587 y 1615, por sus misiones en Andalucía. Pero quizás el más destacados de estos misioneros fue el padre Jerónimo López, valenciano y misionero en Aragón. Para Gómez Rodeles hay “un antes y un después en dichas misiones gracias a este jesuita”, pues dio principal importancia a las procesiones penitenciales celebradas en el transcurso la misión. Otro de los destacados fue el padre Tirso González, calificado por el padre Astraín como el “misionero de las grandes ciudades”. Este jesuita participó en varias misiones, entre las que figura la de Aranda del Duero. El jesuita Diego Luis de Sanvitores fue otro destacado misionero. Llegó a ser compañero de Tirso González hasta que fue enviado a América. El nuevo compañero del padre González fue Juan Gabriel Guillén, con el que participó en misiones por varias ciudades españolas durante la segunda mitad del siglo. Cuentan entre éstas, dos importantes en Madrid. En la segunda, le escuchó predicar Carlos II, que en aquel entonces tenía solo trece años.

Por otro lado, en 1624 había nacido el famoso jesuita italiano Paolo Segneri, cuyas obras, *El confesor instruido* y *El penitente instruido*, fueron muy leídas en España por lo que siempre ocupaban un lugar en las bibliotecas de los colegios de la Compañía.

Luego, el padre Astrían ha considerado que la fundación más importante ocurrida en España durante la segunda mitad del siglo fue el establecimiento de la Compañía en la ciudad de Loyola. Los ofrecimientos de la familia de San Ignacio habían comenzado en 1622, año de la canonización del Santo. Leonor de Borja y Loyola, señora de Loyola, deseaba fundar un colegio en la casa natal de Ignacio, pero su muerte le impidió concretar este deseo. Ese mismo año, la nueva señora doña Magdalena de Borja, facilitó la construcción de una capilla en el lugar donde estuvo la habitación en que el Santo se recuperó de la herida sufrida en su pierna en el asalto al castillo de Pamplona. A esta capilla se le denominó “de la conversión”. Además de entregar esta propiedad, doña Magdalena cedió el espacio necesario para que también allí se construyera un colegio, teniendo en la reina Mariana de Austria el apoyo para este cometido, aunque esto tardaría cincuenta años en concretarse. Pero lo cierto, es que habrá que esperar mucho más para que el colegio y la iglesia se encuentren terminados. De hecho, se tendrá que esperar hasta el restablecimiento de la Compañía en el siglo XIX²⁹¹.

Las fundaciones de casa y colegios fueron numerosas durante todo el siglo XVII. Gracias al apoyo político que de que gozaron las tierras Castellanas, se pudo construir el real colegio del Espíritu Santo en Salamanca, la Casa profesa en Madrid y en 1609, el colegio madrileño que pasó a llamarse Colegio Imperial gracias una fundación dejada por la emperatriz María y sobre lo cual se profundizará más adelante. Como ya se ha dicho, en 1625 se proyectó la creación los “Reales Estudios” en el

²⁹¹ Véase para todos estos datos, *Ibidem*, pp. 111, 164, 165, 166, 167, 168, 169.

Colegio imperial, los que fueron inaugurados con la presencia de Felipe IV en 1629²⁹². Además de laicos como fundadores de colegios, casas u otras obras pías, también hubo miembros de la propia Compañía. En Madrid tenemos, por ejemplo, las fundaciones que dejaron los padres Antonio Vázquez, Felipe de la Ossa, Juan Bautista Poza, Francisco Antonio (con 250 ducados) y el famoso Juan Eusebio Nieremberg (que dejó ocho mil ducados que le había dado un devoto). También, la Compañía recibió donaciones de familiares de sus propios miembros, como en el caso de los jesuitas Munichicha y Cassani²⁹³.

Por otro lado, la primera edición en castellano de los *Ejercicios Espirituales* se realizó recién en 1615. Según Burrieza, Ruiz Jurado indicó que durante el siglo XVII se realizó la conversión de los *Ejercicios* como una práctica generalizada en la iglesia, lo que nos da una idea de la importancia y trascendencia que tuvo esta obra.

Por su parte, la actividad teatral que se había manifestado desde los inicios de la Compañía, continuará desarrollándose durante el siglo XVII, pasando a ser el castellano la lengua predominante. A pesar de la importancia que tuvieron las representaciones de este tipo dentro de la Compañía, hubo un grupo de los propios jesuitas que se manifestó en contra, como el caso del padre Niethart, al que no le gustaban las “comedias”. La prohibición de género llegó con los acontecimientos políticos de 1640 que mencionábamos más arriba. Sin embargo, esta fue posteriormente levantada cuando los aires se volvieron más favorables para la monarquía²⁹⁴. Más adelante nos referiremos a los aspectos musicales más importantes presentes en la producción teatral desarrollada en los colegios jesuitas.

²⁹² *Ibidem*, pp. 158-159. Véase asimismo sobre los “Reales Estudios” en, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, pp. 192-193.

²⁹³ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 126.

²⁹⁴ BURRIEZA: *Op. cit.*, pp. 135, 136, 161, 162.

Otro de los temas que estuvo presente y que gozó de importancia y trascendencia fue la “salvación del alma”. Esto implicaba la salvación en vida como también después de la muerte, por lo que no debe de resultar extraño que los jesuitas creasen congregaciones de la Buena Muerte, en cuyas capillas se hallaban representados iconográficamente dos de las muertes humanas santificadas: la dormición de la Virgen y la muerte de San José. Desde un comienzo, los jesuitas elaboraron importantes escritos sobre este tema. En 1628 el padre Francisco de Salazar publicó en Madrid su, *Afectos y consideraciones devotas sobre los cuatro novísimos* y el destacado Juan Eusebio Nieremberg su, *Partida a la eternidad y preparación para la muerte*, que vio la luz en Zaragoza en 1643, siendo éste un texto muy leído y difundido. Otro destacado jesuita, el padre Luis de la Puente publicó en Tolosa en 1636 su, *Práctica de ayudar a bien morir*. Se ha considerado que todos estos libros tuvieron dos objetivos: uno de tipo pedagógico y otro de carácter práctico²⁹⁵.

Pero no todo fue fortuna para la Compañía. Como es sabido, vivió también varias dificultades. Por ejemplo, la salida y expulsión de estudiantes de los colegios en 1636, entre los que cuentan 9 del colegio de Murcia y 12 del de Alcalá. Otra se produjeron en algunos centros que se encontraban en lugares cercanos a la Corte, como cuando Felipe III se trasladó en 1601 a Valladolid, en donde el padre Luis de la Puente tuvo varios problemas en el colegio de San Ambrosio, establecimiento dedicado a la formación académica, ya que tuvo que hospedar a procuradores de diferentes provincias. Otros casos fueron las exigencias de los jesuitas procuradores de su majestad, como del destacado padre Jerónimo de Florencia, quien estaba preocupado por tener buena comida y disponer de las mejores condiciones en su aposento y durante sus viajes²⁹⁶. Otro fue el aumento de directores espirituales que se convirtieron en

²⁹⁵ *Ibidem*, pp. 146-147.

²⁹⁶ Véase, LOZANO NAVARRO: *Op cit.*, p. 203.

testamentarios de controvertidas herencias, cercanos a personas capaces de crear conflictos y que también actuaron como procuradores. Tal es el caso del padre Fernando de Salazar, que gozó de la protección de Felipe IV y del conde-duque, hasta el extremo de ser el punto de partida de una serie de ordenanzas relacionadas con distintos asuntos económicos y de nuevos impuestos. Posteriormente, el rey pretendió primero, su nombramiento como obispo de Málaga y después como arzobispo de Charcas. Aunque el general Acquaviva intentó impedirlo, finalmente no pudo hacer nada. Fue electo sin ser preconizado y sin recibir una gran renta a nombre de su hermano²⁹⁷.

Por otro lado, el ya referido Juan Eusebio publicó en 1640 su, *Práctica del catecismo romano y doctrina cristiana*, un método de enseñanza de la doctrina que consistía en la lectura del catecismo en la eucaristía, lo que ha sido atribuido por algunos, al jesuita Juan Ramírez y otros al misionero Jerónimo López²⁹⁸.

Se sabe que la gramática fue una de las disciplinas enseñadas en los colegios jesuitas. En España, desde 1488 se utilizaba las *Introduzione latinae* de Antonio de Lebrija, el que se transformó en una especie de decreto tridentino utilizado para la enseñanza del latín, lo que no estuvo exento de controversias. Durante el siglo XVI los maestros tuvieron la idea de publicar su propio texto para la enseñanza de esta lengua, pero una provisión real de Felipe II ordenó realizar las observaciones de un *Arte* para que sirviera de texto único para toda España. Se ha considerado que el autor no mencionado de ese texto debió de ser el jesuita Juan Luis de la Cerda, especialista en la *Eneida* de Virgilio, ya que en la edición de 1691 se reconoce a éste como el autor del texto reformado. En 1601, el padre de la Cerda poseía suficiente apoyo en la Corte para que se declarase al *Arte de Nebrija reformado* como “texto único” para toda España.

²⁹⁷ BURRIEZA: *Op. cit.*, pp. 153-154.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 143.

Desde que se comenzó la fundación de colegios en la Compañía, estos estuvieron llenos de reliquias procedentes de las catacumbas romanas, situación que fue manifiestamente criticada por el destacado jesuita Juan de Mariana²⁹⁹.

Luego, en 1568 está prácticamente adquirido el solar en el que se iba establecer el colegio y la iglesia de la Compañía en Alcalá de Henares, gracias a la ayuda de doña Leonor Macareñas, quien fue dama de la reina María de Portugal, de la emperatriz Isabel y aya de Felipe II, del príncipe don Carlos y de las infantas. Esta iniciativa tendría como arquitecto al destacado jesuita padre Bartolomé Bustamante. La iglesia, en el estilo del templo del Gesú de Roma- al igual que la iglesia del Colegio Imperial-, se construyó entre 1602 y 1620, una vez superadas una serie de dificultades³⁰⁰. Posteriormente, el apoyo inicial de esta fundación será complementado de manera definitiva con el otorgado por doña Catalina de Mendoza, hija del Marqués de Mondéjar, quien al ceder cuantiosos bienes a la Compañía para que se dotara un colegio, hizo que se la considerase como fundadora de éste³⁰¹.

En el colegio de Urgel, que había sido fundado en 1599 gracias, en parte, al entonces obispo Andrés Capilla muerto en 1609 y ex jesuita, se abrieron las escuelas de latín en el mes de octubre de 1600, siendo su iglesia terminada cinco años más tarde.

En Lérida, donde la Compañía ya había sido conocida en 1575 gracias a las misiones, el canónigo de aquella ciudad Pedro Margales dejó en su testamento 8000 ducados para la fundación de un colegio. Fueron enviados allí los padres Juan de Florencia y Bartolomé Molines, quienes alquilieron una casa y se instalaron a partir del 17 de enero del año siguiente. En 1605 el padre provincial Hernando Ponce, contando

²⁹⁹ *Ibidem*, pp. 131, 106, respectivamente.

³⁰⁰ Sobre esto y mucho más sobre la fundación de Alcalá puede verse en, TOVAR, Virginia: “El Colegio Máximo Complutense y sus edificios”. En: *La Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (1546-1989)*. Instituto de Estudios Complutenses (CSIC). Madrid, 1989, p. 29. Véase el artículo completo, pp. 25-31.

³⁰¹ Véase, SIMÓN DÍAZ, José: “El Colegio Máximo Complutense y el Colegio Imperial de Madrid: sus relaciones”. En: *Ibidem*, p. 37.

con la aprobación del general Acquaviva, transformó esta residencia en colegio. Luego, en Aragón vivían 3 o 4 padres que misionaban en Perpiñán y en Huesca, razón por la cual se instalaron allí también. En 1614 Acquaviva mandó que la residencia en Perpiñán pasase a ser colegio, lo que sucedió a partir de 1620. Algo parecido pasó con Huesca, en donde el doctor Pedro Martínez, dejó a la Compañía 8000 ducados para la renta de un colegio en Zaragoza, pero los superiores optaron por fundar el colegio en Huesca. En Fregenal, hacía mucho tiempo que existía la intención de varias personas- incluido en obispo de Badajóz-, por fundar allí un colegio de la Compañía, lo que se realizó gracias a don Alonso de Paz, pero a raíz de su muerte, su hermano y testamentario Juan, ingresó el dinero por escritura pública recién en 1598. Dos años más tarde, el 5 de marzo de 1600, Acquaviva aceptó la fundación. Ese mismo año, este general aceptó también la fundación de una residencia en Azcoitia, una casa y unos bienes que fueron ofrecidos por don Domingo Pérez de Idíaquez y por doña Catalina Olano. Luego, el 16 de Enero del año siguiente, Acquaviva aceptó la fundación de un colegio en Villafranca del Bierzo, para lo cual don Pedro de Toledo donó 30000 ducados. Es posible que don Pedro haya conversado con el general en un viaje a Roma, ya que la escritura de donación se realizó en esa ciudad. En Bilbao también se fundó un colegio, aunque no faltaron los problemas antes de concretarse. Don Domingo de Gorgolla, oriundo de esa ciudad, había sido mayordomo de don Gaspar de Quiroga, arzobispo de Toledo. Dicho señor murió en Alcalá en 1604 dejando en su testamento 1500 ducados para la fundación de un colegio en su ciudad natal, teniendo para ello la autorización del ayuntamiento, por lo que se le solicitó al padre Alonso Ferrer, provincial de Castilla en aquel momento, que enviara a los jesuitas necesarios, pero Acquaviva antes de autorizar la fundación, pidió varios informes. El 15 de noviembre de ese año, se autorizó. Una vez obtenida la licencia del rey, del nuncio y del obispo, el padre Ferrer se dirigió a

tierras bilbaínas antes de que llegara la autorización oficial, acompañado por los padres Gaspar Sánchez, Francisco Girón, Diego de Medrano y Diego de Gamboa. De camino, se enteró que en la ciudad había un contingente de religiosos que se oponía al establecimiento de la Compañía, razón por la cual decidió dirigirse a Vergara. Allí recibió una carta del ayuntamiento bilbaíno invitándole nuevamente a establecerse, “como quejándose” incluso, según dice Astraín, ya que tardaban tanto. A la comitiva se les sumó el padre Parases, rector del colegio de Vergara, que llegó el 14 de Noviembre. Al día siguiente, desde una casa se anunció la instalación del colegio y la apertura de la capilla, pero parte de la población, entre la que se encontraban clérigos y frailes, se sublevaron y destruyeron con violencia los muebles del interior. La capilla también fue destruida pero los jesuitas se quedaron dentro, tomado todo de muy buena manera y sin decir palabra alguna, mientras rezaban ante el Santísimo, el que fue sacado posteriormente por un sacerdote. Los revolucionarios salieron victoriosos, creyendo que habían acabado con la Compañía. Lo único que hizo el provincial fue enviar una carta al Consejo Real explicando lo sucedido, situación que causó indignación en esa unidad, razón por la cual decidieron enviar a la ciudad dos jueces, uno civil y otro eclesiástico. Pero, al ver los revolucionarios que los jesuitas no dijeron nada, lo tomaron a bien y en procesión decidieron devolver el Santísimo, ante lo cual el provincial se apresuró en dar el aviso para que no fuesen los jueces³⁰².

Como consecuencia de las misiones realizadas en el antiguo reino de Granada, nació el interés de varios eclesiásticos por fundar un colegio en Antequera. Los fundadores, don Felipe Martín y su esposa dona Luisa de Medina, donaron a la Compañía bienes estables y censos por la suma de 28000 ducados. El 9 de agosto de

³⁰² Para todos estos datos véase, ASTRAÍN: *Op. cit.*, pp. 224, 225, 226, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 244, 245 y 246.

1610, Acquaviva aceptó al matrimonio como fundadores y la donación, aunque don Felipe ya había fallecido.

Luego, debido al aporte entregado por los duques de Osuna había existido la intención de fundar dos veces un colegio durante el siglo XVI, pero esto llegó a concretarse solo en 1602, gracias a la hacienda del acaudalado canónigo de Sevilla, don Celedonio Arpea.

Antes de la muerte de Acquaviva, se estableció en Jaén una residencia que posteriormente se transformó en colegio. Con esta casa y con la creación del seminario inglés en Sevilla, se terminaron las fundaciones en la provincia de Andalucía en tiempos de este general.

Las fundaciones en la provincia de Toledo- tan importantes, por pertenecer a ésta Madrid-, comenzaron en Talavera en 1583 con el establecimiento de un colegio. En Almagro, los jesuitas fueron conocidos gracias a los sermones de San Francisco de Borja, que realizó durante su viaje de Andalucía a Castilla. Posteriormente, los padres Martín Gutiérrez y Millán González, predicaron en estas tierras sermones que también tuvieron una muy buena acogida, lo que motivó el establecimiento de la Compañía en este lugar. La residencia fue fundada en 1601 gracias a los aportes del sacerdote Francisco del Campo y de los vecinos de la ciudad. Éstos estaban tan a gusto con los jesuitas que deseaban tener también un colegio, por lo que después de reunir los fondos necesarios para solventar la construcción. El colegio abrió sus puertas el 11 de abril de 1611, siendo su primer rector el padre Diego de Mendoza. La erección tuvo la particularidad de que fue financiada por pequeños aportes de los vecinos, por lo que no tuvo un fundador, como era habitual.

Luego, en 1613 se fundó el colegio de San Clemente en la diócesis de Cuenca, gracias al donativo que hizo el párroco de esa ciudad, padre Cristóbal Tebar Orihuela y

Valenzuela, que ofreció a la Compañía una posesión rural llamada “Las cruces” con una renta de 2500 ducados, recibiendo el reconocimiento de don Cristóbal como fundador por parte de Acquaviva. Además, durante ese mismo año se fundó un colegio en Almonacid. Su párroco, el padre Juan Escudero había dejado consignado en su testamento que a su muerte quería dejar todos sus bienes a la Compañía, con la condición de que se construyera un colegio. Esta situación era extraña, ya que el sacerdote apenas había conocido a los jesuitas, pues los había alojado en su casa solo una sola vez, cuando estuvieron de paso por esta localidad. El general admitió esta fundación el 30 de julio de 1614.

Años más tarde, el 7 de enero de 1646, los jesuitas eligieron como general al napolitano Vincenzo Carafa, conocido por su fama de santo. Al día siguiente de la elección, Carafa escribió a Felipe IV para comunicarle su designación y ponerse a su servicio³⁰³. Pero el general no permaneció mucho tiempo en el cargo, ya que falleció el 8 de junio de 1649, ante lo cual, el vicario general Florencio de Montmorency, asumió las labores de general en funciones, mientras se reunía la IX congregación general. En ésta, resultó elegido como nuevo general el sienés Francesco Piccolomini, que también se puso rápidamente a disposición del rey. La nueva cabeza de la Compañía, tenía fama de hombre de estado, aunque no tuvo mucho tiempo para demostrarlo, ya que tan solo vivió un año y medio más después de su nombramiento. Luego, en la X congregación general de 1652, fue electo el último de los generales italianos que estuvo dirigiendo la orden en un período ininterrumpido de sesenta y cinco años. Se trata de Luigi Gottifredo, ahijado del futuro Papa Paulo V³⁰⁴.

³⁰³ Véase para estos datos, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, pp. 271-272.

³⁰⁴ Piccolomini entró a la Compañía en 1600, en la que llegó a desempeñar diversos cargos. Véase para más detalle, O'NEILL, C.; DOMÍNGUEZ, J. M.: “PICCOLOMINI, Francesco”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. Vol. I. Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, p. 1630. Más detalles sobre la vida de Gottifredo véase, *Ibidem*, p. 1631. Citado en, *Ibidem*, pp. 284, 286.

El Colegio de los jesuitas en Madrid: Breve descripción de su origen, fundación y primeros años de vida

El centro predecesor de la enseñanza jesuita en Madrid fue el denominado “Estudio de la villa”, que había comenzado a funcionar alrededor de tres siglos antes, teniendo su máximo esplendor entre los años 1530 y 1560 gracias a la labor realizada por el destacado escritor toledano Alejo Venegas del Busto. Éste, en 1560, recibió una oferta de trabajo de su ciudad natal que superó a la del ayuntamiento madrileño, por lo que dejó el “Estudio”. Esta situación coincidió con varios importantes hechos que sucedieron por esos días, como el nombramiento de Madrid como capital del reino y las primeras gestiones realizadas por los jesuitas para establecer un colegio en esta villa. Venegas del Busto había tenido una muy cercana relación epistolar con San Francisco de Borja y una excelente relación con la Compañía, por lo que el destacado padre Juan Eusebio Nieremberg dijo en alguna oportunidad que don Alejo, “enseñaba a la juventud de Madrid en letras y en virtud y todos le veneraban por su mucha santidad”³⁰⁵.

Los jesuitas se presentaron a las oposiciones convocadas por el ayuntamiento tras el alejamiento de Venegas del Busto, las que no estuvieron exentas de problemas, por lo que decidieron aplazar su labor docente y centrarse de momento, en el establecimiento de una residencia gracias a la ayuda de doña Leonor Mascareñas, aya de Felipe II y gran defensora de la Compañía³⁰⁶, hecho que por poco no se realizó debido

³⁰⁵ NIEREMBERG, Juan Eusebio: *Ideas de virtud en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*. Imprenta de María de Quiñones. Madrid, 1643, p. 204. Citado en, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 4.

³⁰⁶ Leonor de Mascarenhas o Mascareñas, nació en Almada, Portugal en 1503 y falleció en Madrid a los 81 años. Quedó huérfana desde muy temprana edad, entrando, junto a su hermana Beatriz, al servicio de la reina Doña María de Portugal en calidad de dama. Posteriormente, en España, estuvo al servicio de la emperatriz Isabel fue nombrada aya de Felipe II, el que una vez viudo de la infanta de Portugal, doña María Manuela (1545), le encomendó el cuidado del recién nacido príncipe Don Carlos. Entre 1562 a

al rechazo manifestado por parte de regidor, don Juan de Vitoria, quien se opuso a esta iniciativa por a la gran cantidad de conventos ya establecidos en la villa, pero afortunadamente, la Compañía se había instalado al momento de la solicitud. Ya en 1568, cuando se estaba terminando la casa, los jesuitas hicieron un nuevo ofrecimiento al ayuntamiento para el establecimiento de un colegio, pero esto no se concretó en esta ocasión, ya que la alcaldía había nombrado a don Juan López de Hoyos, maestro del “Estudio”. Finalmente, el 28 de noviembre de 1572, el colegio de la Compañía inició sus actividades por orden de San Francisco de Borja, con clases de gramática, retórica y teología, compitiendo de esta manera con el “Estudio” madrileño, iniciándose una contienda que fue presentada como un cisma social.

Las primeras noticias que se tienen del colegio de Madrid, es gracias al relato, *Primera parte de la Historia de este Colegio de la Compañía de Jesús, de Madrid, dividida en II libros, en los cuales se contienen las cosas memorables que han sucedido en él desde el año 1547...hasta 1600*, que se ha conservado en una copia moderna y cuya autoría ha sido difícil de determinar, aunque todo pareciera indicar-según se piensa- que la obra fue creada por el hermano coadjutor Juan de Mosquera por mandato del padre Porres, ya que el cronista de la Compañía, el padre Gil González Dávila, se la había atribuido. La obra narra minuciosamente hechos de la vida interna de la comunidad, pero no los aspectos referidos a la enseñanza.

El colegio madrileño fue considerado “una fundación privada y regia”, ya que durante su primera etapa se costeó su manutención gracias a donaciones y luego gracias al legado dejado por la emperatriz María de Austria, como veremos más adelante.

1569, desarrolló una intensa actividad conventual, manifestando su inclinación por las órdenes de las franciscanas y carmelitas, relacionándose con doña Juan de Portugal (fundadora de las Descalzas de Madrid) y con Santa Teresa de Jesús. Fue fundadora también del convento de los Ángeles de Madrid, se cree que se hizo defensora de la Compañía, quizás por haber conocido personalmente a San Ignacio. Véase, BARBEITO CARNEIRO, María Isabel: “Mujeres peninsulares entre Portugal y España”. En: *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, Nº 0 (2003), pp. 213-214.

Durante los primeros años de la fundación de los colegios de la Compañía, se siguieron diferentes caminos para su sustentación- algunos de ellos ya vistos más arriba, por cierto-, pero luego, a todos ellos se les aplicó la misma normativa y sistemas.

El primer colegio madrileño tuvo como arquitecto a Francisco de Mora, ayudante del destacado Juan de Herrera. En 1591, Mora fue nombrado Maestro Mayor del Alcázar. Realizó muchas obras, entre las cuales se cuentan, la transformación de la casa del duque de Lerma en 1601 en Valladolid y la capilla de San Idelfonso del monasterio de El Escorial.

En cuanto a los textos utilizados para la enseñanza por los maestros del colegio, existen varias hipótesis, aunque se piensa que pudieron ser los recomendados por los superiores o bien los utilizados en otros colegios jesuitas de la península. Recordemos que en 1598 Felipe II, por Real Cédula, ordenó que en todos los colegios españoles se usara para la enseñanza de la gramática latina el *Arte de Nebrija*, que ese año se había reeditado en Madrid, pasando a tener posteriormente la Compañía, el monopolio de la enseñanza de esta lengua.

Por otro lado, surgió una peligrosa teoría que sostenía que el colegio de la villa estaba destinado para la gente común y el de la Compañía para cortesanos y nobles, lo que fue suficiente para estimar la desaparición del establecimiento municipal, originando la creencia de que debido a esto el colegio no generó grandes personajes. Pero contrariamente, se ha pensado que grandes personajes de la literatura pudieron haber estudiado en esas aulas, como fray Luis de León o Tirso de Molina, por ejemplo.

Una vez cesado López de Hoyos, le sucedió en el cargo el licenciado Luis de la Cruz Vasco, del que se dijo que pasó por el establecimiento municipal “sin pena ni gloria”, después de lo cual, en 1586, se convocaron nuevas oposiciones. Dentro del tribunal evaluador se encontraba el padre Avellaneda del colegio de la Compañía, pero

éste finalmente no se presentó. Fue electo un tal Navarro, del que poco se sabe y quien permaneció en el cargo hasta 1602. Durante ese tiempo el ayuntamiento demostró poco a poco falta de interés por ese establecimiento.

Por otro lado, en 1595 los jesuitas se dirigieron a Felipe II y al Consejo para conseguir algunas ayudas para su colegio, tras lo cual se les dio cuatro mil ducados. Esto contrasta con el bajo apoyo que se le otorgaba por esos años al “Estudio”. Ese mismo año, realizaron un ataque evidente a este establecimiento municipal, después de lo cual, Navarro llevó la confrontación al terreno profesional y público, defendiendo sus métodos y conocimientos a través de la publicación de varios libros destinados a los estudiantes, a la vez que sus contrarios hacían lo mismo. Uno de esos libros tuvo cierto éxito, ya que volvió a editarse en Madrid en 1619 y en 1626.

Luego, en 1601, se firmó un extraño acuerdo en el que la Corte encargó que se averiguaran los métodos de enseñanza que utilizaban los jesuitas, posiblemente, debido a los buenos resultados que se apreciaban en comparación con los del colegio municipal. Pero lo cierto es que poco tiempo después, tras el fallecimiento de Navarro, se ordenó el cierre de los “Estudios”, pero pese a lo ordenado éste no fue definitivo. El 2 de octubre de 1602 se celebraron por última vez oposiciones para este establecimiento, obteniendo la plaza de maestro el licenciado Pedro de Santiago Villota, que permaneció en el cargo hasta el 2 de septiembre de 1619, luego de ser despedido y con lo cual se cerró definitivamente el “Estudio”. Un dato interesante es que durante este período el Consejo alquiló parte de las dependencias del establecimiento para viviendas privadas y para “agrupar todo lo relativo al centro con lo tocante a las chirimías”³⁰⁷, lo que invita a pensar en la posibilidad de que en dichas dependencias se guardaran instrumentos de

³⁰⁷ Véase, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 13.

este tipo y quizás también, trompetas y atabales, destinados a solemnizar distintos actos o celebración de fiestas de la villa³⁰⁸.

³⁰⁸ Todos los datos de este apartado pueden verse con bibliografía atingente a los temas en, *Ibidem*, pp. 7, 8, 10, 12, 13, 21, 22, 27, 28, 31, 33-34 y 220.

El Colegio Imperial de Madrid

Como ya se ha adelantado más arriba, el colegio de los jesuitas de Madrid pasó a llamarse Colegio Imperial después de la fundación realizada por la emperatriz María³⁰⁹, a principios del siglo XVII, la que a poco de enviudar, decidió retornar a España. Llegó a la capital el 7 de marzo de 1581. En la comitiva de Praga, vino don Luis Gonzaga, hijo del marqués de Castiglione y el que posteriormente será declarado santo de la Compañía.

Poco después de su llegada a Madrid, la emperatriz viajó a Portugal a ver a Felipe II y a su regreso ingresó en las Descalzas Reales, en donde dispuso de un grupo de personas para su asistencia, entre las que había un sobrino de San Francisco de Borja³¹⁰. Además, en 1550 estuvo también a su servicio el cantor contralto quien había pertenecido a la capilla del príncipe y posterior rey Felipe II, Ginés Laínez, el que quizás tuviera alguna algún parentesco con el famoso discípulo de San Ignacio que vivió por aquella época, padre Pedro Laínez, debido a la cercanía que tenía la emperatriz con la orden. Doña María había protegido tanto a los jesuitas como a los franciscanos en Alemania y lo continuó haciendo a su retorno a Madrid. Falleció el 26 de febrero de 1603, tras el cual el ayuntamiento celebró un funeral de grandes proporciones. Por su parte la Compañía, realizó otro el 21 de abril de ese mismo año,

³⁰⁹ Hija de Carlos V y hermana de Felipe II. Estuvo casada con el emperador Maximiliano I. Madre de Ana (casada con Felipe II y madre de Felipe III), Fernando, Rodolfo (proclamado emperador en 1576 y muerto en 1612. Es el segundo emperador que tiene este nombre), Ernesto, Isabel (casada con Carlos IX de Francia), María, Matías (emperador desde 1612, muerto en 1619), Maximiliano, Alberto (cardenal y arzobispo de Toledo. Posteriormente rey de los Países Bajos y marido de Isabel Clara Eugenia) Wenceslao, Federico, María, Carlos y Margarita. Véase, *Ibidem*, p. 53. Cuando su hermano Felipe viajó por Italia, Alemania y Flandes, quedó como regenta de España junto a su esposo. Uno de los músicos que viajó con el entonces príncipe y después entró al servicio de la emperatriz fue el cantor contralto Ginés Laínez. Véase, AAVV: *Aspectos de la cultura musical en el Corte de Felipe II...*, pp. 55-57.

³¹⁰ En la British Library de Londres se conserva una nómina de los servidores de la emperatriz. La nómina menciona a 102 servidores. Se encuentra publicada en TORMO y MONZÓ, Elías: *Las Descalzas Reales*. Bliss. Madrid, 1917. Citado en, *Ibidem*.

destacando su gran decoración y duración, ya que se prolongó hasta el martes siguiente. Uno de los predicadores presentes en estas ceremonias fue el famoso padre Jerónimo de Florencia. Los jesuitas le dedicaron más de 35.000 misas y poetas como Lope de Vega, algunas de sus obras.

Seis son los documentos que contienen las últimas voluntades de la emperatriz y a las que los jesuitas darán cumplimiento, por lo que con el tiempo, llegará el Colegio a tener mucho prestigio, además de un aire cosmopolita debido a la llegada de religiosos procedentes de diferentes lugares³¹¹, incluso se había pensado en establecer aquí el centro de enseñanza superior más adelantado de España³¹², no estando exento de una serie de pleitos y litigios. La emperatriz María, había dejado gran parte de su fortuna al Colegio para que con ella se construyeran todas sus dependencias nuevamente, constituyendo esto una nueva etapa de este establecimiento. La primera piedra fue puesta por Felipe IV en 1622, quizás no por azar, ya que como hemos visto, ese fue el año de la beatificación de San Ignacio de Loyola. Sin embargo, las obras comenzaron solo en 1626 y fueron terminadas en 1655, año en que fue consagrado a San Francisco Xavier, en el día de San Ignacio por el Nuncio Giulio Rospigliosi³¹³, quien, por cierto, fue libretista de la famosa ópera *San Alessio* de Stefano Landi, en Roma.

En el año 1668, la familia de San Francisco de Borja, adquirió por la suma de diez mil ducados, el patronato de la Capilla de San Ignacio del templo e hizo otras

³¹¹ SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 141.

³¹² SIMÓN DÍAZ, José: "Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid". En: *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 6 (1987), p. 525.

³¹³ La obra estuvo a cargo, desde un comienzo, del hermano jesuita Pedro Sánchez, quien trabajó en ella hasta su muerte en 1633. Le sucedió- y no estuvo a cargo desde un comienzo como se pensaba-, el hermano Francisco Bautista, muy famoso por su profesión de arquitecto al interior de la Compañía, por lo que aparece señalado frecuentemente con este oficio en los catálogos de la orden. Véase por ejemplo, ARSI: *Catálogo breve de la Provincia de Toledo*, fin del año 1606, fol. 141 v. El arquitecto Pedro de la Torre participó también en la fachada del templo. Véase, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 79. La iglesia fue adornada en su interior con obras de destacados pintores, como Luca Giordano, Pedro Ruíz González, Juan de Alfaro, Francisco de Herrera, Francisco Ricci y el pintor real Claudio Coello, que pintó la cúpula y las pechinas de la capilla de Cristo. Muchas de las obras de estos pintores y otras valiosas que se encontraban al interior del templo, han desaparecido. Véase, p. 82.

importantes donaciones³¹⁴. Parte del templo y de las dependencias del Colegio fueron hechas por don Melchor Bueras, maestro mayor de obras reales de Carlos II, después de 1690, las que fueron finalizadas en 1692³¹⁵.

El Colegio Imperial destacó de todos los otros colegios fundados en España, en la organización fiestas, comparable solo al de otros de las principales Cortes Europeas. Tan famosas fueron estas actividades que actualmente se conocen diez relaciones impresas de estas solemnidades³¹⁶. Además, el Colegio adquirió gran trascendencia en el terreno literario, ya que en varias justas poéticas participaron todos los poetas importantes que residían en la Corte. De hecho, en 1622, paralelamente a la Justa poética que había organizado el ayuntamiento de Madrid para celebrar la canonización de San Isidro- en el que fueron premiados destacados de este arte, como Calderón de la Barca, Guillén de Castro, Sebastián Francisco de Medrano y otros, teniendo por organizador y cronista a Lope de Vega-, los jesuitas del Colegio Imperial organizaron otra en honor a San Ignacio y a San Francisco Xavier, en la que también se sometió al influjo de Lope³¹⁷.

Justamente, una de las ceremonias importantes a nivel musical que se realizaron en el templo, fue la celebración de la Canonización de San Ignacio. Destacaron en esta, instrumentos como las chirimías, trompetas bastardas, clarines y atabales³¹⁸. Otra de las ceremonias en las que se menciona una participación musical, se observa en un libro de cuenta de la administración de los bienes de la emperatriz, que nos indica que en el año 1633 se destinaron dineros para “[...] las honrras de la s[eñora] Infanta, que se hicieron

³¹⁴ Para más detalle véase, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 26, especialmente nota al pie 2.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 133-134.

³¹⁶ SIMÓN DÍAZ: “El Colegio Máximo...”, p. 45.

³¹⁷ Véase, SIMÓN DÍAZ, José: “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”..., p. 528.

³¹⁸ Véase, BNM: Sig.: 2/22826. MONFORTE Y HERRERA, Fernando: *Relación de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier*. Por Luis Sánchez. Madrid, 1622. Véase asimismo a propósito de las trompetas bastardas, AAVV: *Aspectos de la cultura musical en el Corte de Felipe II...*, p. 178.

en nuestro Colegio Imperial. Túmulo, cera, lutos de aderezo de toda la iglesia, música y otros gastos tocantes a las dichas honrras y he de advertir que no se ponen aquí las industrias y trabajo del h[erman]o Bautista, que fueron muchos, por haber hecho el túmulo [...]”³¹⁹. Las honras de las que se habla- en las que, por cierto, tuvo que haber participado alguna de las Capillas de patronazgo regio-, deben de tratarse de las de la Infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y hermana de Felipe III, que había fallecido el 1 de Diciembre de ese mismo año. Luego, el hermano Bautista del que se habla, debe de tratarse posiblemente, del hermano jesuita Francisco Bautista, que como veíamos más arriba fue un destacado arquitecto de la Compañía y que como vemos, también se ocupaba de obras más pequeñas.

Lamentablemente, el Colegio no pudo recibir las rentas dejadas por la emperatriz, debido a diferencias entre los representantes de los jesuitas y los hijos de ella: Alberto, Matías y Maximiliano. Para terminar con esta situación, estuvieron de acuerdo en someterse al dictamen de don Fernando Carrillo, miembro de la Cámara, autorizado para intervenir por Reales Cédulas. El 25 de febrero de 1609 se dictó sentencia. Una vez que esta fue aprobada por ambas partes, se procedió a otorgar la escritura de fundación del Colegio. Pero los problemas continuaron. El archiduque Alberto hizo pública una declaración fechada en Bruselas el 11 de marzo de 1614, en la que indicaba cómo se repartiría la herencia. Según esto, se debían abonar puntualmente las memorias y los legados concedidos a los sirvientes y a los particulares antes que al Colegio, ya que éstos solo disfrutarían en vida de los beneficios, en cambio el Colegio lo haría perpetuamente³²⁰. El Colegio estaba desconforme con todo esto, por lo que promovió un pleito en el Consejo de Castilla, resuelto por sentencia de vista el 20 de febrero de 1618, en donde se indicó que todos los puntos eran coincidentes con los que

³¹⁹ AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 237, fol. 131 r.

³²⁰ Véase, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 57.

habían sido acordados anteriormente con Carrillo. La sentencia se confirmó el 16 de enero de 1620. Además, en cuanto a los puntos relacionados con la protección de los empleados, en donde decía que al Colegio no tenían que darles ni 2000 ducados anuales, se objetó, aumentando el monto a 3000 y se ordenó que fuese entregada toda la hacienda tras el pago de una fianza.

Por otro lado, además de su propio local, el Colegio poseía en 1630 una serie de casas que alquilaba, las cuales aparecen denominadas en las fuentes con el nombre de su último propietario, aunque nuevas adquisiciones y ventas fueron modificando las cantidades. Una de esas casas se encontraba en la central plaza mayor de Madrid. Entre los inquilinos de sus casas y/o habitaciones se contaban pintores como Diego Sibón, Diego Rodríguez o también el maestro de niños Melchor de Villarroel y librerías, como Magdalena Aragón, Juan Bautista, Rodrigo de Lara, Gaspar Pérez, Miguel Cabrero y Lucas Ramírez. También alquilaban sus locales a mercaderes de libros, como los que se establecieron en la calle Toledo y entre los que se encontraban Antonio y Diego de Castilla, Juan Fernández, Melchor de Balbás, Lorenzo de Ibarra, Alonso de Paredes y Francisco Serrano³²¹. Además, en el siglo siguiente, se ubicará al lado del Colegio la librería del *Diario de Madrid*, la que disponía para la venta tratados y libros de música para canto e instrumentos³²². Luego, en 1632 figuran entre los inquilinos, el platero Pedro García y el escultor Pedro Podomo y cuatro años más tarde, los pintores Domingo Carrión, Diego Rodríguez y Juan Izquierdo³²³.

³²¹ *Ibidem*, pp. 61, 130, 138.

³²² *Diario de Madrid*, 28-01-1762, nº 425, p. 847. Noticias de comercio: ventas. 3. “En la Librería del Diario, que está en la calle Toledo, junto al Colegio Imperial, se venden *Reglas Generales para aprender a acompañar con la Vihuela por música, y cifras*; y asimismo diferentes Obras de Música, en estampa, para cantar y tañer instrumentos; y para los de boca, todo género de cañas finas, que todo se dará a precios muy cómodos”. Véase, ACKER, Yolanda (Rec.): *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Centro de Documentación de Música y Danza INAEM. Madrid, 2007, p. 33. Lamentablemente, no hemos logrado identificar hasta el momento el tratado que se menciona en esta noticia.

³²³ Véase, Véase, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 130.

Por otro lado, en el Colegio se realizaron muchas fundaciones de misas rezadas y cantadas³²⁴ y la presencia de la música fue constante. Incluso, el Archivo de Temporalidades, refuerza estas ideas, ya que contenía entre otras muchas cosas, “[...] diferentes pap.[eles]s concernient.[e]s a la ig[lesi].^a y sus capellanías de coro con diferent.[es]s borradores, et[céter]”³²⁵. De hecho, una fundación importante se realizó el 13 de febrero de 1668 en nombre de los Príncipes de Esquilache, don Fernando de Borja y don Francisco su hijo y doña Francisca de Borja, Marquesa de Laconi y el viceprovincial de la Provincia de Toledo, a los que se les concedió el Patronato de la capilla de San Ignacio y a sus sucesores con entierro, por lo que hicieron entrega de diferentes alhajas y de 10 ducados por razón del Patronato. Asimismo, se entregaron al Colegio 50 ducados, 40 para que perpetuamente se dijese en la capilla 6 Aniversarios, los días 19 y 30 de Septiembre, 28 de noviembre, 21 de julio y 19 de enero y los otros 10 ducados, para que todos los años el domingo siguiente y el día 1 de octubre se celebrase una fiesta a San Francisco de Borja con misa, manifiesto y sermón, música y completas, cuyos capitales se hallan refundidos y tiene contra sí el Colegio³²⁶. Además, las congregaciones alojadas al interior del Colegio favorecieron enormemente el cultivo de la música. Ejemplos de ello lo veremos en los apartados siguientes con las congregaciones de la Anunciación y de la Inmaculada Concepción. Otras, en el siglo XVIII como las del Buen Consejo³²⁷ y la de Nuestra Señora de la Paz³²⁸, se deja

³²⁴ Véase por ejemplo, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 340. Este libro contiene muchos ejemplos.

³²⁵ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 332, fol. 44 r.

³²⁶ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 340, fols. 1043-1044.

³²⁷ Como la fundación realizada por doña Magdalena de Velasco, Marquesa de Trocifal, en la capilla del Buen Consejo (seguramente ella pertenecía a esta congregación, aunque de momento, no hemos encontrado pruebas de ello). Si bien los documentos hablan de fundación de misas rezadas, creemos que también es posible que en otro momento, se fundaran misas cantadas. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 596, folio s/n.

³²⁸ En un documento de datación cercana a mediados del siglo XVIII, se indica que se ha de realizar fiesta solemne todos los años el día 24 de enero, en donde se cante todo el día ante el Santísimo, misas. Se especifica que por la tarde se han de cantar los Villancicos de la Navidad y por último, la Salve, con variedad de instrumentos como consta en el libro de la música que tiene el prefecto. También tiene que haber clarines, tambor y luminarias, aunque más adelante se indica que si faltare tiempo o renta para pagar el servicio de la música y de otros, estos últimos deben quitarse. Así lo dejó establecido el autor del

constancia que se tienen que celebrar una vez al año en la iglesia del Colegio la fiesta de nuestra Señora de la Paz con misa cantada. Estas constituciones de la hermandad de Nuestra Señora de la Paz dan a conocer algunos datos muy interesantes sobre la actividad musical al interior del Colegio en el siglo XVIII. De hecho, los consiliarios debían elegir el día de la fiesta, a los hermanos con las mejores voces y a los que tocaran instrumentos para que la solemnizaran. También, decidían que en el caso de que entre los hermanos no hubiese cantores ni instrumentistas, se pudiese llamar a otros externos, según se estimase conveniente³²⁹. Estos testimonios, si bien son del siglo XVIII, son ejemplo de la importancia que tuvieron los miembros de las congregaciones en el desarrollo de la práctica musical en la Compañía, formando parte de la “vía externa”, a la que nos referiremos más adelante.

Por otro lado, el Colegio también tuvo que enfrentar procesos judiciales de diversa índole. Uno de ellos ocurrió en 1635 en donde el estudiante Francisco de Vargas de Universidad de Alcalá, promovió un litigio señalando que no era responsable de la mala administración de los bienes que había realizado su madre, bienes que en parte habían sido embargados por el Colegio madrileño para pagarse de ciertas deudas³³⁰.

Como vimos en el primer capítulo, un hecho muy positivo para los jesuitas del Imperial madrileño fue la fundación, en sus dependencias de los “Reales Estudios” en 1627, a instancias del conde duque de Olivares y de Felipe IV, con los que el monarca pretendía crear una Universidad para Madrid³³¹. La empresa no tuvo el éxito esperado

documento, Agustín Gómez de los Ríos, miembro, al parecer, de la congregación. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 585, expediente 6.

³²⁹ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 585, expediente 3.

³³⁰ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 131.

³³¹ En el acto inaugural, los jesuitas quisieron darle mayor realce encomendando a su ex alumno Lope de Vega, el más popular de los poetas españoles de ese momento, la composición de un poema. Véase, SIMÓN DÍAZ: “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”..., p. 529.

por distintas causas³³², por lo que a partir de 1725 Felipe V, manteniendo los principales objetivos de los “Reales Estudios” y bajo la dirección del Colegio Imperial, fundó en el mismo edificio pero con mayores precauciones, el “Real Seminario de Nobles” que funcionó allí hasta 1729, trasladándose posteriormente a un nuevo local, por un decreto del 1 de septiembre de ese mismo año³³³. Después de 1730, se comenzó a practicar como “habilidades”, la música y después de la expulsión de los jesuitas se enseñó como disciplina, la que junto a otras adquirieron cada vez mayor importancia. A los estudiantes se les daba también una preparación militar para que ingresaran al ejército como oficiales³³⁴. En 1770 Carlos III restableció oficialmente los “Reales Estudios”³³⁵, disponiendo la separación de la iglesia del Colegio, la que pasó a ser Colegiata a partir de 1768 y posteriormente, desde 1886 hasta la consagración de la actual Catedral de la

³³² Sobre las causas del fracaso, entre las que figuras económicas, políticas y administrativas, puede consultarse, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, pp. 235-236. Puede verse también BNM: *Por los Estudios Reales que el Rey Nuestro Señor ha fundado en el Colegio Imperial....*

³³³ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 238.

³³⁴ *Ibidem*, p. 239.

³³⁵ Un dato interesante es que el padre del destacado escritor de tonadillas, Leandro Fernando de Moratín, según nos lo dice Moratín en la biografía sobre él, se presentó a las oposiciones de la cátedra de poética de estos “Estudios”, cátedra que obtuvo finalmente su amigo y quien fuera novicio jesuita, don Ignacio López de Ayala. La relación del padre de Leandro, don Nicolás con los jesuitas madrileños no había comenzado en aquel momento. Él se había educado en el colegio de la Compañía de Calatayud. Luego, el conde de Aranda, le había insinuado que pasara a formar parte de la campaña difamatoria en contra de los jesuitas que se inició después de su expulsión, lo que no aceptó. Simón Díaz indica que el referido Ayala tuvo que solicitar al poco tiempo de ocupar la cátedra, una excedencia, dejando en su plaza como sustituto a don Nicolás, quien, al parecer, tras este fracaso se había dedicado a otras tareas. En la biografía, Moratín decía que su padre tenía grandes condiciones pedagógicas. De hecho, se desempeñó en su cátedra hasta su muerte, el 14 de mayo de 1780. Se conserva un recibo de Leandro de la herencia dejada por su padre. Pero no tan solo don Nicolás había tenido contacto con los jesuitas madrileños. En 1788 el propio Leandro, pretendió una plaza para bibliotecario segundo en los “Reales Estudios”, plaza que finalmente obtuvo don Cándido María Trigueros, otro de los opositores. Moratín intentó conseguir la dirección de la Biblioteca Real o la de los “Reales Estudios”, como lo manifestó en una carta escrita desde Bologna a Manuel Godoy en 1793. Fue admirador incondicional de Godoy y amante de todo lo francés. Parece ser que en 1788, Moratín ya ocupaba el cargo de Secretario de la Interpretación de las Lenguas, ya que se le encomendó la traducción de una Breve del Papa Pío VI, en donde concedía a varios capellanes de la -en ese entonces- Colegiata de San Isidro, el título de de canónigos. Antes de que se realizase la restitución en 1820 de este templo a los jesuitas, el Cabildo disponía de un capellán Mayor que era el Arzobispo de Toledo y de un Teniente Mayor que solía ser el obispo auxiliar de la diócesis y 24 canónigos, que se disponían para los servicios de coro y altar de la siguiente manera: 6 capellanes de ayuda, 2 sochantres, 6 salmistas, maceros, pertiguero, silenciero, sanitario, alguacil, 12 niños de coro y otros dependientes. De estas noticias, podemos deducir que en este templo ya se interpretaba música de la manera a la que se hacía antaño en las grandes catedrales españolas. Los restos de Moratín descansan en este templo, trasladados desde París en 1853. Véase, *Ibidem*, pp. 327, 328, 329, 385, 400, 401.

Almudena- bajo la advocación de San Isidro-, ya que por aquella época se creó el Obispado Madrid-Alcalá³³⁶.

Finalmente, el Colegio tuvo la desafortunada experiencia de vivir la expulsión de los jesuitas, lo que indudablemente trajo una serie de consecuencias en la vida cultural de los religiosos, condicionando el futuro de sus papeles, libros impresos y manuscritos, como veremos más adelante. De hecho, se abandonaron y destruyeron 120 bibliotecas, número aproximado correspondiente a los centros jesuíticos que había en España por ese entonces. Estas estaban muy bien organizadas y tenían un fondo rico, variado y actualizado que sirvió para enriquecer los de seminarios y las bibliotecas de diferentes Universidades de varias ciudades y en el caso particular de Madrid, la Biblioteca Real y la Biblioteca de los “Reales Estudios”.

La orden de expulsión se organizó con total discreción. En el Colegio, la noche del 1 al 2 de abril de 1767, a las 0:00 hrs. se dirigieron el alcalde de Corte, el ministro de justicia y un gran contingente de soldados. Una vez llegados, le pidieron al portero que llamara al superior para comunicarle una Orden Real. Una vez presentado el superior, se le pidió que levantase a toda la comunidad para luego acudir a una reunión en la sala capitular, mientras centinelas se ubicaban en la portería y en el campanario. Un oficial de justicia acompañó al portero a despertar a los padres y a los hermanos, mientras el rector quedaba visible con el alcalde. Cuando llegaron todos a la sala capitular, se procedió a la lectura del Real Decreto, en el que se les ordenaba salir de los dominios reales. Se les permitió llevar para el viaje únicamente la ropa, su libro de rezo, chocolate, tabaco y el dinero que era de cada uno, cantidad que debía ser comunicada a la autoridad. Se les prohibió recoger cualquier libro o documento que tuviesen en su aposento. Con el objetivo de asegurar que no desapareciera ningún papel después de la

³³⁶ Véase, *Cuadernos de Historia y Arte. Centenario del Arzobispado de Madrid-Alcalá*. VI Vols. Arzobispado. Madrid, 1986. Citado en, *Ibidem.*, p. 401.

salida de los padres y hermanos, distintos oficiales cerraron las puertas con llave, para posteriormente entregarlas con el nombre del religioso del que era el aposento, permaneciendo de esta manera completamente cerrado hasta que fuese inventariado todo lo que había dentro. Los jesuitas fueron expulsados con destino a los estados pontificios, saliendo desde distintos puntos de embarque. Afortunadamente, como hemos visto más arriba, la Compañía fue restablecida definitivamente en España y en sus dominios en el siglo XIX.

Las Congregaciones

Las congregaciones de la Compañía estaban formadas por un grupo de personas que se sentían cercanas a la espiritualidad de los jesuitas y se reunían no solamente con la finalidad de realizar prácticas devocionales, sino también, para seguir un modelo de vida orientado por las virtudes cristianas, destinadas a una serie de acciones de asistencia social, con la guía por un director espiritual. Su origen se remonta a las antiguas cofradías de la Italia del siglo XV, con las cuales desde los primeros tiempos, los jesuitas estuvieron relacionados, aunque desde el punto de vista de la asistencia social, tuvieron objetivos distintos, ya que las cofradías trataban de aportar seguridad a sus miembros, en cambio las congregaciones extendieron su asistencia a grupos de marginados, pobres y enfermos³³⁷. Asimismo, las cofradías tenían una orientación pública, en cambio las congregaciones, entre sus obligaciones, tenían una serie de prácticas devocionales que iban más allá, buscando el fomento de un modo de vida, de manera de hacer efectivo y perdurable el trabajo de los jesuitas, considerando en primer lugar estas acciones, como consecuencia de la actividad de los predicadores a través de los sermones y luego de la dirección espiritual³³⁸. Quizás, estos matices que diferenciaban a las congregaciones de la Compañía de las cofradías, se vea reflejado también en la adopción del término “congregación” y no el de “cofradía”, a pesar de tener una estructura semejante.

El Colegio Romano jugó un papel fundamental en la fundación de congregaciones, siendo el punto de partida de las llamadas “Congregaciones marianas”, denominadas así porque se fundaron bajo la advocación de la Virgen María, cuya

³³⁷ BURRIEZA: *Op. cit.*, p. 148.

³³⁸ *Ibidem*, p. 149.

devoción fue aceptada formalmente por los jesuitas en 1564³³⁹. Con el tiempo, se fundaron otras bajo un patronato diferente.

En 1556, San Ignacio admitió entre sus filas a un joven de origen belga llamado Jan Leunis. Éste en su proceso de formación, viajó por Italia y por Saboya. En 1560 fue destinado al Colegio Romano para que se dedicase a la enseñanza. Dos años más tarde se ordenó sacerdote, después de lo cual fundó una congregación de estudiantes que puso bajo la protección de la Virgen, a la que se le dio el nombre de “La Anunciación”, por la cercanía física que tenía a la iglesia del mismo nombre que se encontraba en interior del colegio y que posteriormente pasaría a ser la sede. Más tarde, el padre Juan Alfonso Polanco envió una carta fechada el 14 de julio de 1564 a toda la Compañía, en donde describió el sistema organizativo de “este nuevo grupo”. Éste, estaba formado por sesenta congregantes, principalmente jóvenes alumnos del colegio no mayores de dieciséis años, cuya dirección espiritual estaba a cargo de los jesuitas. La elección del prefecto (encargado de los estudios y de la disciplina), las realizaban los estudiantes de mayor edad. Luego, se elegían doce miembros para que ocupasen cargos de oficiales, cuya función era velar por el orden y ayudar a la vigilancia y al cumplimiento de las reglas al interior de la congregación. Éstos, se reunían con la finalidad de seguir un modelo de vida virtuosa, por lo que se comprometían a asistir diariamente a misa, confesarse semanalmente, comulgar mensualmente, a realizar media hora de meditación diaria y prestar servicio a los pobres. Sin embargo, tanto esta carta como otros documentos de la época, sugieren que el verdadero objetivo de esta agrupación “era la vida de piedad de los propios estudiantes”³⁴⁰.

³³⁹ MARÍN BARRIGUETE, Fermín: “Los jesuitas y el culto mariano: La Congregación de la Natividad en la Casa Profesa de Madrid”. En: *Tiempos Modernos*, 9 (2003-2004), p. 1.

³⁴⁰ Véase, O'MALLEY: *Los primeros jesuitas...*, pp. 246, 247.

Las reglas descritas por Polanco, formaron la estructura básica de todas las futuras congregaciones marianas de la Compañía³⁴¹. La congregación comenzó a establecerse también en otros colegios, llegando a convertirse en parte integrante del sistema educativo de los jesuitas. El hecho de que esta agrupación se haya convertido en modelo para otras posteriores, motivó al Papa Gregorio XIII a emitir en 1584 la bula, *Omnipotentis Dei*, confirmando el papel preponderante de ésta frente a las demás congregaciones. Todas estuvieron obligadas a realizar una serie de prácticas devocionales como parte un modelo de vida que reflejaba el trabajo de los jesuitas, partiendo primero por la predicación para luego continuar con la dirección espiritual³⁴². Aunque en principio, la congregación estuvo unida solo a los estudiantes del colegio, debido a su éxito, a partir de 1569 se creó la sección de adultos. Dieciocho años más tarde, en 1587, el padre y posterior General, Claudio Acquaviva – guía espiritual de la agrupación por aquel entonces -promulgó las *Reglas Comunes* de las Congregaciones Marianas.

En el caso madrileño, dos son sobre las que focalizaremos nuestra atención en este estudio: la de la Anunciación (o Anunciata) y la de la Inmaculada Concepción, de las que veremos los aspectos más importantes, según los datos que hemos podido recoger en las fuentes documentales. Éstas, tenían un sistema organizativo semejante al que presentaban las cofradías y las hermandades que estuvieron activas en Madrid durante el siglo XVII- las que por cierto, llegaron a sumar 185³⁴³, un número importante

³⁴¹ O'SULLIVAN, P.: "Congregaciones Marianas". En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O'Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, Vol. I, 2001, p. 915.

³⁴² EGIDO: *Op. cit.*, p. 149.

³⁴³ Sobre estos datos y más sobre los aspectos musicales de las cofradías en Madrid véase en, ROBLEDO, Luis: "Música y Cofradías Madrileñas en el siglo XVII: Los Esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del santo Cristo de San Ginés". En: *Revista de Musicología*, XXIX, 2 (2006), pp. 481-520; "La música en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena". En: *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*. Edición facsímil y estudios. Antonio Álvarez Cañibano (Editor). Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Cultura, Congregación de Ntra. Sra. de la Novena Patrona de los Actores Españoles. Madrid, 2010, pp. 25-51; "Consolidar la ortodoxia católica: la cofradía del "Ave María" en el Madrid del siglo XVII". En: XIX

debido al apogeo que experimentaron en este siglo-. Asimismo, nos referiremos, aunque más someramente, a la congregación de la Natividad que estaba alojada en la Casa Profesa de Madrid, ya que, según las fuentes que examinaremos más adelante, muestran una interesante actividad musical.

En líneas generales, las congregaciones de la Anunciación y de la Inmaculada, estaban formadas por miembros de distintas clases sociales y tal como en el caso romano, eran elegidos el prefecto y otros cargos. Su finalidad la podemos definir como de carácter devocional festivo, aspecto que favoreció enormemente la actividad musical, como veremos más adelante. Aunque la tipología de las cofradías madrileñas era muy variada, la gran mayoría estaba compuesta por hombres y mujeres³⁴⁴, las del Colegio Imperial estaban formadas solo por hombres.

Congresso della Società Internazionale di Musicologia (IMS). *Musiche, Culture, Identità*. RIDIM. Roma, 1-7 -07-2012; “El patronazgo musical de la cofradía del “Ave María” y la consolidación de la ortodoxia católica en el Madrid del siglo XVII”. En: *Resonancias*, nº 33 (2013), pp. 103-126.

³⁴⁴ ROBLEDO, Luis: “Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII...”, p. 483.

Congregaciones del Colegio Imperial de Madrid

Congregación de la Anunciación

Al parecer, durante la primera mitad del siglo XVII, las congregaciones más importantes en el colegio madrileño fueron las de la Inmaculada Concepción y la de la Anunciación³⁴⁵. En el caso de la segunda, tal como la inicial romana, era una congregación de estudiantes. Las fuentes documentales nos indican que su gobierno estaba en manos del prefecto y de doce oficiales que se encargaban de velar por el cumplimiento de las normas, la disciplina y de otras funciones. El libro 49 del fondo Clero-Jesuitas del Archivo Histórico Nacional, da a conocer varios de sus aspectos desde los últimos años del siglo XVI hasta mediados del siglo siguiente. Los folios 100r. al 102v., concernientes a los años 1552 y 1553, nos entregan, al parecer, una descripción, que trata de las limosnas recibidas, de los objetivos perseguidos, de las fiestas, de los congregantes, de las alabanzas a San Ignacio y a San Francisco de Borja, de algunos padres de la Compañía, etc. En cuanto a su funcionamiento, las reuniones se realizaban los días sábados. En ellas, el padre prefecto se dedicaba a hablar sobre distintos aspectos de la vida cristiana, sobre la misa o la forma de rezar el rosario, como ocurrió el 11 de febrero de 1607, en donde se acordó rezarlo diariamente después de la última clase, cambiando este acuerdo 2 de junio de ese mismo año para hacerlo en la mañana.

El 15 de junio de 1609, la congregación recibió la visita del padre Francisco de Robledillo, quien realizó una consulta a los oficiales para saber si a la congregación le

³⁴⁵ Durante el siglo XVII, estuvo también la cofradía de los abogados, única de tipo profesionalizante en el Colegio Imperial. Véase, SIMÓN DÍAZ: “El Colegio Máximo...”, p. 44.

gustaría guiarse por “las reglas de Roma” o “las otras en Romance”. Suponemos que las referidas reglas en romance deben tratarse de unas en castellano dispuestas para España, teniendo la opción de elegir si guiarse por éstas o por las romanas redactadas por Acquaviva, como veíamos más arriba. De hecho, en la introducción de las *Reglas Comunes*, se indica la posibilidad de opción en este aspecto. Veamos:

“Nos ha parecido bien establecer estos estatutos para que sean en lo posible comunes a todas Congregaciones afiliadas a la de Roma, dejando, con todo, a cada una la facultad de conservar y establecer sus propios estatutos particulares, de acuerdo con la diversidad de personas y lugares, contando con la aprobación del Rector (del Colegio)”³⁴⁶.

No nos queda del todo claro por qué el padre Robledillo realiza la pregunta. Podríamos pensar que para la fecha, los miembros no habían decidido la normativa para regularse, pero esto nos parece poco probable. Quizás, se deba a que por la época la congregación había realizado una nueva propuesta de reglas propias. En todo caso, los oficiales respondieron a viva voz que deseaban guiarse por las de Roma, dejando constancia de ello en un acta debidamente rubricada. El 29 de Agosto de ese mismo año, se entregó un ejemplar de estas reglas con agregados y notas al padre Bartolomé Pérez, Provincial de la provincia de Toledo. Algunas partidas de gastos, parecen indicar que al poco tiempo se hizo una edición impresa de éstas³⁴⁷.

Luego, en cuanto a su organización interna, las fuentes indican los oficios que sus miembros tenían que desempeñar dentro de la congregación, como se puede apreciar en un listado de la sesión del 28 de Junio de 1613: Consiliarios (12), Tesorero, ¿Mi[nistr]o? de pretendientes, Orador, Sacristanes, Portereros, Censores, Enfermeros,

³⁴⁶ Citado en, MARÍN BERRIGUETE: “Los jesuitas y el culto mariano...”, p. 4.

³⁴⁷ SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 69.

Ayudante de ¿H[enfermer]o? y M[aest][r]o de ceremonias³⁴⁸. Según se puede apreciar, a partir del año 1655 se aprecia con regularidad en las listas de oficios de casi todos los años, el de celador de capilla. Ese mismo año aparecen también los de celador de retórica y celador de teatro³⁴⁹. La existencia de un celador de teatro y otro de retórica reflejan la importancia que tenían estas actividades no tan solo dentro del sistema educativo jesuita, sino también, en dentro de las actividades desarrolladas por la propia congregación, dando paso, seguramente, a la puesta en escena de obras teatrales, las que en algunos casos, se realizaban durante la celebración de fiestas religiosas o bien, en un acto académico o por la visita de algún personaje importante de la sociedad de aquella época. Aunque de momento, no hemos encontrado algún documento que nos permita ratificar esta idea dentro de la congregación, si hay constancia de que estudiantes del Colegio participaban de puestas en escena de obras dramáticas ante la visita de personajes importantes, como veremos más adelante.

Las fuentes documentales también nos indican que en el siglo siguiente, los oficios de algunas congregaciones serán más específicos y mayores en número. En el caso de la Anunciación, se mencionan los oficios de celador o de –al parecer- Consiliario de Música³⁵⁰, hasta poco antes de la expulsión. Aunque no sabemos exactamente cuáles eran las funciones del Celador de Música, podría pensarse que cumplía las mismas que el Comisario de Música. En líneas generales, éste era el

³⁴⁸ Rubricado por el secretario de la congregación, don Gómez de Carauz. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 49, fol. Sin numerar.

³⁴⁹ Aparece el oficio de celador de capilla en los listados de los años 1655, 1657 y 1658. En el listado de 1665 ya no aparece. Luego, en 1657 aparecen solo el celador de capilla y el celador de retórica. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 49, fol. 83r., 86r. y 87r.

³⁵⁰ En la Congregación de la Inmaculada, don Joseph Mazana, a quien nos referiremos posteriormente, fue nombrado “Consiliario- o Comisario- de Música”. Así aparece señalado en 1658 para la fiesta segunda de toros de ese año: “Fiesta 2ª de toros. Mas, se hacen buenos ochenta r[eale]s que por otra libranza del d[ic]ho día se pagaron a Joseph Macana ¿consiliario? de la música por los que monto la de la fiesta que se hizo el seg[un].do día de los toros del d[ic]ho año de que dio recibo. 2D320”. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. Sin numerar. Inicialmente, habíamos manifestado que el termino era “consiliario”, pero consideramos que es posible que haya habido un error en la lectura del la palabra y en realidad sea “comisario”.

encargado de contactar a los efectivos- músicos o a las capillas de músicos- para que interviniesen musicalmente en la celebración de las fiestas religiosas³⁵¹.

Las fuentes, proporcionan alguna descripción de los acuerdos tomados en las reuniones para la celebración de festividades. Por ejemplo, según el acta del viernes 23 de febrero de 1607, rubricada por el secretario de la congregación don Miguel del Castillo³⁵², se acordó que para la fiesta de la Santísima Virgen se celebrara con “vísperas solemnes, misa y sermón y se traiga a la Real Capilla y en las escuelas se hagan ejercicios literarios por los congregantes y que se aderece toda la iglesia y los altares”³⁵³. Como veremos posteriormente, la participación de las capillas de patronazgo real en las festividades de las congregaciones del Colegio Imperial no será una cosa aislada, sino más bien frecuente, tal como ocurría en la gran cantidad de cofradías que operaban en Madrid³⁵⁴.

Simón Díaz indica que el coste de la celebración de las fiestas era asumido por el colegio, ya que según los libros de cuentas, los bienes de la congregación eran más que insignificantes³⁵⁵, más aún si tenemos en cuenta que se trataba de estudiantes.

Una fuente documental nos informa de los aportes realizados por los miembros de la Anunciata para costear la fiesta de la Asunción de 1653:

³⁵¹ Véase en el caso de la congregación de la Inmaculada, ALMEYDA de, ANONIO: *Compendio de las reglas y ejercicios que practica la Congregación de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora sita en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. Segunda impresión. Recopilado por el congregante de dicha Congregación, con nuevos tratados añadidos*. Madrid, 1735, pp. 240-241. Citado en ROBLEDO, Luis: “Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII...”, p. 490.

³⁵² Debe de tratarse posiblemente del padre Miguel del Castillo, originario de Santa Fe de Bogotá, en el Nuevo Reino de Granada (actual Colombia). Lo encontramos como secretario de la congregación ya el 3 de febrero de 1607 y prefecto el 28 de abril de ese año. Le correspondía ocupar el cargo de consiliario 1º cuando cesó, porque se fue de Madrid el 31 de agosto. Sin embargo, se le encuentra como censor el 15 de septiembre de ese mismo año, en posesión del grado de Licenciado. Véase, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 555.

³⁵³ Véase, AHN. *Clero. Jesuitas*. Libro 49, fol. Sin numerar (Este libro se haya formado por varios libros y documentos de la congregación).

³⁵⁴ ROBLEDO, Luis: “Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII...”, pp. 488, 489, 510- 513.

³⁵⁵ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p.70.

“Dieron mucho los señores congregantes, limosnas para el gasto de la festiva solemnidad y algunos mostrando su particular afecto y animo liberal, dieron larga limosna y es justo se nombren. El señor d[on]. Joseph de Zúñiga hijo del Sr. Marqués de Águila Fuente, dio ducientos reales; el s.[eñor] Antonio Melo Vasconcelos [ilegible] y sus hermanos ducientos reales. El s[eñor]. d[on]. Manuel Fuloaga, hijo del s[eñor]. Fan[cis]co. Fuloaga Reyente, del Consejo de Ireliá, ciento y cinquenta reales.; el s[eñor]. Prefesto d[on]. Juan Silvestre, dio tan bien una buena limosna reservándose para hacerla mayor para la fiesta que tudos los cinco se hace día de la Armonía [ilegible] de nuestra señora, como con afecto lo hizo dando tre[s]cientos reales por el gasto de [e]sta segunda fiesta que se hizo ese 25 de mayo de 1653, día de la Anunciación de Nuestra Señora y en otras ocasiones ha hecho tres limosnas como cuistara [constara] por mumorias [memorias] y pistas desde libro. Celebróse con ¿afecto? dicha solemnidad del voto y juramento de la [de]fender la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, dicho día 28 de enero de 1653 en nuestra iglesia imperial [...]. Predicó el rev[eren]do. p[adr]e. Agustín de Castro, Predicador de su Mag[esta]d. y el pimpo del ofertorio de la misa, habiendo leído desde el pulpito en voz alta, unos señores congregantes en no[m]bre de toda la familia del voto y juramento [...]”³⁵⁶ .

Como vemos en la cita, se menciona a hijos de destacados personajes de la aristocracia de la época y en la predicación al padre Agustín de Castro, famoso en la Compañía. Este jesuita había entrado en la Corte por mediación del padre Francisco Aguado, quien le propuso a Felipe IV ocupar la cátedra de política en los “Reales Estudios”, cargo que Castro estuvo entre 1630 y 1646. Pasó a ser Predicador de su Majestad en 1635 y si bien, una vez nombrado, manifestó su agradecimiento a Olivares, dedicando al valido un tratado en 1636, fue uno de los jesuitas cercanos a la Corte que se manifestó, al poco tiempo, en contra de su política desarrollada y de su confesor, el padre Fernando Salazar, ayudando a la posterior caída del valido. Este enfrentamiento

³⁵⁶ AHN. *Clero. Jesuitas*. Libro 49, fol. 101v.

traería un continuo acoso por parte del conde-duque para alejarlo de la Corte, pero sin éxito, ya que el predicador contaba con el favor de la reina Isabel y del príncipe Baltasar Carlos, por lo que después de la caída de Olivares, su papel en la Corte se vio consolidado. Sin embargo, después del fallecimiento de la reina en 1644, fue perdiendo paulatinamente influencia, hasta tal punto que en 1646 abandonó su cátedra en el Colegio Imperial³⁵⁷.

A esta congregación pertenecieron también el ilustre jesuita Juan Eusebio Nieremberg y el destacado escritor Pedro Calderón de la Barca³⁵⁸. Nieremberg fue uno de los jesuitas más importantes que tuvo la Compañía. Menéndez y Pelayo lo consideró “el pensador más notable, si no el más popular entre los ascéticos jesuitas”. En una relación de miembros de la congregación de 1604, se indica: “D[on]. Juan Eusebio, de Madrid.” Continúa: “Este es el V.[uestro] P. [adre]Ju[an] Eusebio de la Comp[añía]”³⁵⁹. En el caso de Calderón, se conserva un acta en donde se deja constancia de su incorporación: “En 2 de febrero de 1614 años, hubo congregación acostumbrada y por voto de la mayor parte se incorporaron en ella los siguientes: Pedro Calderón, Pedro de la lastra, etc. Firma este acta el secretario D.[on] Diego Enriquez”. El nombre de don Pedro aparece en el *Catálogo de congregantes que [h]ay a 1 de Marzo de 1614*, pero no en el iniciado en el año siguiente³⁶⁰, por lo que se podría pensar que el escritor a partir de ese año ya no formaba parte de ella.

Las fuentes documentales señalan que la congregación poseía una serie de libros, por lo que suponemos que en el espacio físico en donde funcionaba debería haber habido alguna estantería. Entre los textos señalados en los inventarios se encuentran

³⁵⁷ Véase, JIMÉNEZ PABLO, Esther: *La forja de una identidad. La Compañía de Jesús (1540-1640)*. Ediciones Polifemo. Madrid, 2014, pp. 351-355.

³⁵⁸ SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p.70.

³⁵⁹ *Ibidem*, p.566.

³⁶⁰ *Ibidem*, pp. 554-5.

catecismos, breviarios³⁶¹-que había editado la propia Compañía-, matrilojios y libros de canto³⁶², esto último importantísimo para nosotros, ya que vemos que desde muy pronto tenemos la presencia de libros de música, lo que invita a pensar en una posible una práctica musical dentro de la misma agrupación. Sobre esta idea volveremos en el capítulo siguiente.

³⁶¹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 49, fol. Sin numerar. El documento está rubricado por el ba[chi][l]er padre Gabriel Fuentes, prefecto, y el padre Diego de Olmos, secretario. Gabriel Fuentes, ingresó a la Compañía el 28 de diciembre de 1591. Ocupó los cargos de asistente, secretario y prefecto de la congregación varias veces entre 1593 y 1594. En el caso de Diego de Olmos, Simón Díaz entrega algunos datos de un tal Olmos y Villena como congregante de la Anunciata. Al comparar la fecha en que se desempeñaba como secretario de la congregación Diego de Olmos (mayo de 1594) coincide con el segundo período en el mismo cargo de Olmos y Villena, lo que podría indicar que se trata de la misma persona. Véase, SIMON DÍAZ: *Op. cit.*, pp.558 y 567.

³⁶² Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 49, fol. sin numerar v.

Congregación de la Inmaculada Concepción

Es, posiblemente, la más importante de las que albergaba el Colegio Imperial. Aunque la música fue muy importante en las congregaciones o cofradías madrileñas durante el siglo XVII, hay algunas en donde este elemento fue “esencial”. Este era el caso de la Inmaculada, que compartía en Madrid este rasgo con la congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena, la congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento del Caballero de Gracia y la congregación de Esclavos del Santo Cristo de San Ginés³⁶³. Según nos parece, este rasgo podría quedar de manifiesto especialmente en dos aspectos: en primer lugar, constituye un importante acervo musical ya que sus fuentes documentales revelan exquisitos datos sobre la presencia de la música en la celebración de distintas fiestas religiosas³⁶⁴. En segundo, la participación de destacados músicos de las más importantes capillas musicales de la época, especialmente las de patronazgo real. Además, su valor radica en que en sus documentos es posible apreciar el nombre de varios personajes de la Corte, de la nobleza y de la sociedad madrileña en general, de la época.

La congregación estaba formada por laicos y fue establecida por una bula emitida por el General de la Compañía el 8 de octubre de 1604. Sin embargo, se conservan libros que comienzan desde el 23 de enero de 1600, lo que hace suponer que existió anteriormente en otro lugar³⁶⁵, ya que, al parecer, tenía sedes en distintas

³⁶³ Véase, ROBLEDO: “Música y Cofradías Madrileñas en el siglo XVII...”, p. 489.

³⁶⁴ Se han conservado varias “relaciones” de estas fiestas celebradas en Madrid en aquella época. Simón Díaz indica que “[...] apareciendo las de mayor volumen con nombre de autor, que es el seudónimo de los jesuitas, ya que llegó a ser costumbre de los superiores encomendar a la vez a un religioso la preparación de la fiesta y el relato de su desarrollo, con lo cual lo que se pierde en objetividad se gana en solvencia informativa. Agrega que “además de ocupar un lugar de vanguardia en la utilización simultánea de elementos pertenecientes a las diversas artes (arquitectura, escultura, pintura, música y poesía) se pretende superar a todos en los alardes de “ingenio”, tratando de procurar el asombro de espectadores con soluciones imprevisibles. Véase, SIMÓN DÍAZ, José: “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”..., p. 528 y 530 respectivamente.

³⁶⁵ SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p.71.

parroquias de Madrid, según hemos podido identificar; en San Juan, San Andrés, Santiago, Santa María, San Ginés, San Nicolás, San Pedro, Santa Cruz, San Martín, San Sebastián, San Miguel, San Juste y San Salvador³⁶⁶.

Su organización fue semejante a la congregación de la Anunciación y a las del resto de cofradías madrileñas. El prefecto seguía siendo un jesuita y algunos de los religiosos que ocuparon este cargo fueron los padres Hernando Pecha, Diego de Salcedo, Alonso Sánchez (1630), Alonso de Andrade (1637-41) y Rodrigo Deza (1651)³⁶⁷.

Al igual que la congregación de la Anunciación, se regía por una normativa que fue publicada por el conde de Fualla, miembro del Consejo de Portugal. En 1640 se solicitó al librero Jaime Recluso³⁶⁸, encuadernar ciento noventa y nueve libros de las reglas y cinco años más tarde, el impresor Rodrigo Díaz de la Carrera hizo una reimpresión de éstas³⁶⁹.

La congregación poseía un archivo. Las fuentes indican que el 26 de enero de 1641, el padre Francisco Fernández ordenó que se pague a don Joseph de Alba “por el marco y la ventana para el archivo” y unos meses más tarde, el padre Pedro Fernández ordenó que se “fijara la puerta del archivo”³⁷⁰.

En cuanto a sus miembros, sabemos el nombre y oficio que desempeñaban varios congregantes gracias a un libro de cuentas de entre los años 1614-1668, según vemos a continuación:

“Juan Bermejo, Juan Simón de Rabanesa, Joan Brigiraldo, Juan de Velasco, Juan ¿Muring? (sacristán), Juan ¿Capda.? Tallaferro, Juan de Andrada, Juan de Velazas, P[adre]. Juan de

³⁶⁶ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 60, fol. r sin numerar.

³⁶⁷ SIMÓN DÍAZ.: *Op. cit.*, p.73.

³⁶⁸ No parece estar claro el apellido en la fuente.

³⁶⁹ Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 17 v.

³⁷⁰ AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 59, fol. 24 v.

Pinaranda (contador), Juan de Criales, Juan Ubezo, Juan Moreno de Alarcón, Juan Ba[u]pt[ist]a Ribero (prefecto), Ju[an] Nuruena de Alarcón, Francisco de la Peña (prefeso de la congregación)³⁷¹, Diego de Salcedo³⁷², Juan Rubio (procurador de los Consejos), Juan de la Higuera, Juan Maria Duarte, Ju[an] Bautta.[Bautista] Limelin, Gaspar Hunez [¿Nuñez?], Ju[an] Merino (tesorero de la sacristía), ¿M^o?(¿Maestro?) Juan de Moreda, Juan de Olodria (perfecto seglar), padre Juan de Duarte, Juan Francisco de Mora, Juan de Dueñas”³⁷³.

Según vemos, el profeso Francisco de la Peña con toda probabilidad era jesuita y posiblemente sea el caso también del padre Juan de Pinaranda (¿Peñaranda?), aunque no hemos encontrado nada, de momento, que lo ratifique o descarte. Luego, según se observa, había dos prefectos; uno religioso y otro seglar. Desconocemos qué función cumplía cada uno, pero podría pensarse que el seglar desempeñaba una labor administrativa y el religioso de guía espiritual, aunque, el prefecto jesuita mencionado puede que se trate del director de la agrupación y prefecto seglar, corresponda efectivamente al prefecto de la congregación³⁷⁴.

Desconocemos también quién pudo haber sido el maestro don Juan de Moreda. Sin embargo, se sabe que por la época se encontraba en Madrid un señor del mismo nombre, padre de un destacado religioso franciscano, Fray Pedro de Moreda, quien había nacido en la villa el 31 de enero de 1654³⁷⁵. En cuanto a don Juan Francisco de Mora, podría tratarse del arquitecto Francisco de Mora, que había realizado el primer

³⁷¹ AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 235, fol. 43v.

³⁷² *Ibidem*, fol. 45.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ En el siglo XVI, la dirección de las congregaciones estaban siempre a cargo de un jesuita que era elegido por los mismos congregantes. Éste era ayudado por prefecto, elegido también por los miembros de la congregación, al igual que los asistentes. A partir de 1581, el director ya no era elegido sino designado por el general o por el rector del colegio correspondiente. Véase, MARÍN BERRIGUETE: “Los jesuitas y el culto mariano...”, p. 3.

³⁷⁵ ÁLVAREZ, Diego (OFM): *Memorial ilustre de los famosos hijos del real, grave y religioso convento de Santa María de Jesús, vulgo de San Diego de Alcalá*. Imprenta de doña María García Briones, impresora de la Universidad. Alcalá, 1753, p. 597.

colegio de los jesuitas en la ciudad, como veíamos más arriba, o bien, de su hijo. En la segunda mitad del siglo participará como congregante el capellán licenciado Francisco Olozaga, que ingresó a la congregación el 1 de abril de 1685³⁷⁶. Aunque la fuente no especifica si se trataba de un capellán cantor o de altar, cabe la posibilidad de que sea del primer tipo, con lo cual podría haber participado en esta función en las ceremonias y celebraciones de fiestas de la congregación. Al igual que en el caso de otras congregaciones o cofradías madrileñas del siglo, como la de la Magdalena, es difícil saber hasta qué punto incidían la pertenencia de músicos o intelectuales en estas celebraciones³⁷⁷.

Desde el 1 de enero de 1642 aparecen iniciando la lista de los congregantes de la Inmaculada en la parroquia de San Juan, el rey Felipe IV y su hijo el Príncipe Baltasar Carlos. A partir de 1668 se trasladó a la parroquia de San Martín, como consta en el libro de la congregación. Veamos el documento:

Parroquia de San Juan

El Rey N° Sor.

“[...] El rey nuestro s[eño].r que Dios guarde don Felipe cuarto el grande movido de su mucha piedad y de la devoción que tiene a la Santísima Virj[g]en María nuestra s[eño].ra y en especial al ministerio de su Purísima Concepción fue servido de honrar esta congregación con su real persona mandándose a escribir en ella= y asimismo con la de su alteza del príncipe su hijo d[on] Carlos Balthasar nuestro s[eñ].or que Dios guarde muchos años y la congregación agradecida a tan singular merced determina que demás de las oraciones que a esta aquí se [h]acían por su mag[esta].d se [h]iciesen en adelante otras particulares= De lo cual da fe, d[on], Joseph Ladrón de Guevara secretario que era entonces de la congregación conforme a la orden que le fue dada

³⁷⁶ AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 60, fol. 263 r.

³⁷⁷ ROBLEDO: “Música y Cofradías Madrileñas en el siglo XVII...”, p. 497.

del y ll[am]o s[eñ].or, d[on]. Alonso Pérez de Guzmán, Patriarca de las indias, capellán y limosnero mayor de su majestad en Madrid a 1º de enero de 1642[...]³⁷⁸.

Si bien las cofradías o congregaciones de la época, acostumbraban a incluir entre sus miembros al rey y a su familia, en el caso de esta agrupación es el monarca mismo que manda a que se le inscriba junto a su hijo, según se observa en el documento. Si sumamos a esto las frecuentes visitas que realizó al Colegio Imperial, como veremos más adelante, la creación de los “Reales Estudios” en ese centro y la cercanía a la Corte de varios jesuitas, nos parece posible pensar que más que un formalismo, su incorporación junto a su hijo en esta fue real. Esto resulta interesante, ya que se ha considerado que la actitud de los llamados Austrias menores respecto del culto a la Inmaculada Concepción fue radicalmente distinta a las de sus predecesores, pues, la Monarquía Hispánica desde Felipe II se había convertido en gran defensora de la catolicidad y tenía por estandarte a la Eucaristía y también a la Inmaculada Concepción. Asimismo, cabe de recordar que entre fines del siglo XVI y principios del XVII, en España se produce una campaña a favor del misterio de la Inmaculada que tuvo como epicentro Andalucía, con Granada, Córdoba y Sevilla³⁷⁹.

Luego, las fuentes también dan noticia de la participación como congregantes el duque de Peñaranda (desde el 21 de noviembre de 1641), el conde de Aguilar (desde 1645), don Juan Chumacero, presidente de Consejo de Castilla que se incorporó a partir de 1644, pintores como Juan de Zalazar, libreros, algunos tan importantes como

³⁷⁸ AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 60, fol. 1r. Sobre la membresía de Felipe IV y el príncipe, véase asimismo, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 73. Citado en, MARTÍNEZ NARANJO: Francisco Javier: “La búsqueda de la perfección cristiana en las congregaciones jesuíticas (ss. XVI-XVII)”. En: *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs, XVI-XVII: Espiritualidade e cultura: Actas do Colóquio Internacional*. Universidade do Porto. Porto, 2004, p. 177.

³⁷⁹ Para todos estos datos véase, CALVO PORTELA, Juan Isaac: “La Monarquía Hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII”. En: *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23 Número Especial, 155-168 (2013), p. 157.

Francisco de Robles editor de “El Quijote”, además de sastres, carpinteros³⁸⁰, comerciantes, escribanos, etc.³⁸¹, constituyendo un importante vértice en el que confluieron quizás, los personajes más importantes de la sociedad madrileña de aquella época. Debido a su cercanía con la Corte, no es difícil comprender que la congregación mantuviese vínculos con dos instituciones religiosas, como por ejemplo: el monasterio de las Descalzas Reales y el monasterio de la Encarnación, vínculos que se extenderán en varios aspectos, incluso en lo musical, como se verá más adelante.

Por último, sabemos que los libros que tenía la congregación eran puestos en estantes, ya que algunos de ellos fueron obsequiados por los mismos jesuitas:

“[...] Un escaparate con división dado de azul y [s]on para los libros que dieron los p[r]ufesos de la sacristía del ano pasado de 1641 [...]”³⁸².

³⁸⁰ Para todos estos datos véase, AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 60, fols. 1r, 1 v, 19 r; 21 v.

³⁸¹ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, pp.73-4.

³⁸² AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 235.

La Casa Profesa

El origen de las casas profesas en la Compañía está ligado a la pobreza. San Ignacio distinguió entre “conventos” y “casas”, siendo el primero más propio de las órdenes monásticas y la segunda, de órdenes mendicantes o reformadas, más semejantes al sentido que quería darle el santo al lugar de residencia de los jesuitas. El padre Nadal decía que “[...] las casas de profesos³⁸³ era el lugar en donde se ejercían los ministerios propios de la Compañía, además de ser el lugar para recogerse, rehacerse y descansar para que otros vayan en su lugar [...]”³⁸⁴.

San Ignacio estableció regímenes de pobreza diferentes según se tratase de casas o de colegios, prohibiendo para las primeras y para las iglesias, que tuvieran algún tipo de renta³⁸⁵. De hecho, las *Constituciones* mandan que “los profesos vivan de Limosna en las casas [...] [557, 3]”³⁸⁶. Otro de los ilustres de la Compañía, el padre Pedro de Ribadeneyra, manifestó su opinión sobre este tema en el capítulo IV de su, *Tratado en el cual se da razón del instituto de la Religión de la Compañía de Jesús*, publicado en Madrid en 1605, en el cual destacó la importancia de la pobreza en la Compañía³⁸⁷.

En vida, San Ignacio tuvo conocimiento de la existencia de solo dos casas profesas; la romana, que fue la primera que se fundó en 1540 y la de Lisboa, que se fundó dos años más tarde³⁸⁸. Pero además del santo, sus discípulos más importantes

³⁸³ Ribadeneyra a comienzos del siglo XVII indicaba que los profesos, “tienen que ser varones doctos, prudentes y probados en virtud y ciencia”. Citado en ARRANZ, Iñigo: “Las Casas Profesas de la Compañía de Jesús: centros de actividad apostólica y social. La Casa Profesa de Valladolid y Colegio de San Ignacio (1545-1767)”. En: *Cuadernos de Historia Moderna*. Vol. XXVIII. Edición del Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid. 2003, p. 133.

³⁸⁴ MHSI: Nadal V, “Commentarium”. Exhort. 13, Complutum (1561), pp. 467-471. Citado por ARRANZ, Iñigo: *Op. cit.*, p. 130.

³⁸⁵ ARZUBIALDE; CORELLA; GARCIA LOMAS: *Constituciones de la Compañía...*, pp. 236-7.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 237.

³⁸⁷ ARRANZ: *Op. cit.*, p. 133.

³⁸⁸ AIXALÁ, J.: “Casa”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O'Neill, Charles, Dir.). Vol. I. Ediciones Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, 2001, p. 678.

manifestaron su opinión sobre lo que debía ser el lugar de residencia de los jesuitas. Así, en un memorial que se envió desde Valladolid para la Congregación General de 1558, San Francisco de Borja se refirió a las casas profesas como depositarias por excelencia de espíritu apostólico³⁸⁹. Además, Borja consideraba que era bueno que hubiese casa en cada una de las provincias españolas, por lo que se fundaron varias en la segunda mitad del siglo XVI. De hecho, durante su generalato, la fundación de casas profesas en algunas provincias experimentó un aumento³⁹⁰. Más tarde, durante el gobierno de Claudio Aquaviva, el número de casas se incrementó, llegando a 23 en 1616 y en 1626 durante el mandato de Muzio Vitelleschi, a 26, constituyendo el número mayor de casas fundadas, como aparece en los catálogos. Posteriormente, el número de casas bajó a 23 o 24, hasta la supresión de la orden³⁹¹.

El origen de la Casa Profesa de Madrid, está en el deseo del duque de Lerma. Según se dice, en 1607 cuando la esposa de su hijo Cristóbal iba a dar a luz, ésta tuvo algunas complicaciones, razón por lo cual el duque encomendó la salud de su nuera a una reliquia que conservaba de su abuelo San Francisco de Borja, tras lo cual sanó. Pero, la verdadera razón es que el duque deseaba un lugar en donde depositar los restos de su antepasado que se encontraban en Roma. Se pensó, en un primer momento, ubicar la casa en la parroquia de San Salvador por tener muy pocos feligreses, pero esto no se pudo realizar por la oposición que manifestó el clero. Esta situación hizo plantearse al duque fundar la casa en Lerma, pero desechó esta opción, por la lejanía que tenía de la Corte. Finalmente, donó unas casas que se encontraban en la calle el Prado de Madrid, obteniendo, asimismo, la autorización correspondiente para el traslado de los restos de

³⁸⁹ MHSI: Borgia III. Epist. 134, "Memorial para la Congregación General con la opinión de Borja", Valladolid 12 abril de 1558, pp. 344-5. Citado en ARRANZ: *Op. cit.*, 131.

³⁹⁰ DALMACES, de C.: "Borja. Francisco de". En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O'Neill, Charles, Dir.). Vol. II. Ediciones Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, 2001, p.1609.

³⁹¹ AIXALÁ: *Op.cit.*, p. 678.

su abuelo y la fundación de la Casa por el propio general Vitelleschi³⁹². La puesta en marcha de la Casa se inició con el traslado del cuerpo se realizó el 18 de diciembre de 1617, día de la Expectación de Nuestra Señora. Al acto acudieron importantes personajes del ámbito religioso y cortesano, incluso el propio Felipe III, los príncipes, la reina y su hermano el infante cardenal, lo que da una idea de la importancia que tuvo esta ceremonia y de lo significativo que fue para iglesia, la Corte y en especial para la familia real. El sermón estuvo a cargo del padre Jerónimo de Florencia y se encontraban presentes el provincial, el primer prepósito de la Casa, padre Francisco de Porres, el rector del Colegio de ese entonces, padre Gabriel de la Vega y los padres y hermanos que residían en ese centro y en el Noviciado. Luego, el 1 de septiembre de 1624, el padre Gonzalo de Albornoz asumió en el cargo de prepósito, siendo su primera labor, dar un informe del estado en que se encontraba el cuerpo de San Francisco³⁹³ y celebrar un certamen en su honor.

Por otra parte, una de las condiciones que puso Lerma a la Compañía para la fundación, fue que no movieran los restos de su abuelo o si no, se lo llevaría al colegio de Gandía. Pero, los jesuitas no gustaban del emplazamiento de la Casa ya que estaba lejos del centro de la ciudad y de los lugares de influencia, por lo que después de conseguir permiso de los patronos de la fundación y de recurrir a algunas artimañas, se trasladaron en la noche del 10 de mayo de 1627, a un nuevo lugar ubicado en la plaza de los Herradores. En ese lugar permanecerá hasta después de la expulsión en 1767, antes de que Carlos III cediera los terrenos que ocupaban la Casa y la iglesia, a la congregación de San Felipe Neri. Lamentablemente en el siglo XIX, tanto la Casa como el templo fueron derribados, construyéndose en su lugar unas galerías de cristales con

³⁹² SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés: “La Casa Profesa de los jesuitas en Madrid y una serie de pinturas adquiridas por Carlos III”. En: *Archivo Español del Arte*, LXXX (2007), p. 276.

³⁹³ ARSI: *Toletanae. Epist.* 1609-1752. Libro 41. Carta del 14 de septiembre de 1624. Citado en, MARÍN BERRIGUETE: “Los jesuitas y el culto mariano...”, p. 8.

mercados, los que fueron destruidos años más tarde para abrir la calle San Felipe Neri³⁹⁴.

Para la celebración del Centenario de la Compañía (1640), la Casa- que ya se encontraba en su lugar definitivo-, montó una gran celebración, con lo cual, se realizaron varias actividades, como una procesión formada por estudiantes del Colegio que salió de este lugar³⁹⁵. Quizás las siguientes palabras de Claudio Clemente al escribir al padre Rafael Pereira que estaba en ese momento en Sevilla, permitan hacernos una idea de la magnificencia de estas procesiones, la fastuosidad y el fuerte impacto propagandístico y pedagógico que quedaba en evidencia y de lo cual gustaban tantos los jesuitas. La carta se encuentra fechada el 2 de octubre de 1640 y da cuenta de una procesión que salió de la Casa Profesa, realizada el día de vigilia de la celebración de la fiesta de San Francisco de Borja, posiblemente, a pocos días de la realizada para la conmemoración del Centenario de la Compañía. Aunque en este relato no vemos ningún dato relacionado con la música, lo más probable es que hayan participado en ella capillas de músicos con sus cantores e instrumentistas. Más adelante veremos algunas noticias sobre la presencia de la música en este tipo de celebración. Clemente indicaba: “El domingo pasado, vigilia de San Francisco de Borja, salió una procesión de la Casa Profesa, en la cual asistimos todos con sobrepellices, con las imágenes de nuestros santos beatificados y canonizados, el cuerpo de San Francisco de Borja, y antes de todo un Niño-Jesús, que pasmó a la gente por su belleza; de manera que hubo nueve o diez andas. Sacamos también veintitrés estandartes, cada uno de una provincia de la Compañía, de las que tienen los reinos y estados del rey, y uno mayor que los demás juntos. Cuatrocientos muchachos excelentemente vestidos dieron principio a la procesión, y luego quinientos congregantes, así de la Casa Profesa como del Colegio y

³⁹⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ: *Op. cit.*, pp. 277, 278.

³⁹⁵ SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 110.

los padres, así de Madrid como de Toledo, Alcalá y otras partes, todos con sus velas; los demás con hachas o hachitas y muchos grandes y títulos. En fin, es la voz común que no se ha visto tal y que sola la Compañía lo puede hacer. ¡Sea Dios bendito por siempre!. La curiosidad de la colgadura y altares de las iglesias, ambas del Colegio y Casa Profesa no se pueden encarecer. Aquí va la inscripción que me mandaron hacer y se puso. Ayer, el señor presidente de Castilla, dijo misa de pontifical en la Profesa, asistiendo Su Majestad; predicó y bien el padre Francisco Pimentel; hoy ha predicado el padre Castilla como yo y todos los de este Colegio deseamos...”³⁹⁶. Como vemos, se menciona la presencia de destacados personajes de la Compañía y la del propio rey. Posiblemente, el referido presidente de Castilla debe de ser el provincial. El padre Francisco Pimentel era hijo de los condes de Benavente y hermano del padre Pedro Pimentel, confesor de duque de Medina de las Torres y del conde de Monterrey³⁹⁷. La presencia del padre Pimentel en la celebración de esta festividad es hasta cierto punto, esperable, si se considera que la casa de Benavente siempre tuvo una devoción especial hacia San Francisco de Borja, como veremos más adelante. En cuanto al referido padre Castilla, es posible que se trate del padre Gonzalo de Castilla, nacido en Córdoba alrededor de 1604 y miembro de la Compañía desde 1618 (c). Se le encuentra mencionado en los Catálogos de entre los años 1645 y 1649³⁹⁸.

Luego, en 1668, tenemos constancia que uno de los familiares de San Francisco de Borja, el Príncipe de Esquilache don Francisco de Borja en persona, dejó fundadas misas y la celebración de una fiesta en el Colegio Imperial, quien, después de la asumir el patronato de la capilla de San Ignacio para la Familia, “mandó al Colegio 110. r.[eal]s

³⁹⁶ MARÍN BERRIGUETE: “Los jesuitas y el culto mariano...”, p. 18.

³⁹⁷ Véase, JIMÉNEZ PABLO, *Esther: La forja de la Compañía...*, p. 340.

³⁹⁸ SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 520. Véase asimismo, la devoción a San Francisco de Borja en la Casa de Osuna. A manera de ejemplo, FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo: *Mujeres y música en la Casa Ducal de Osuna (siglos XVII-XIX). Coordinadas y documentos para un estudio*. SEdeM. Madrid, 2011.

de renta para ayuda de costo de la expresada fiesta, que se cobraban del adm.[inistrad]or de mem.[oria] s que d[ic]ho s[eñ].or fundó en la Casa Profesa³⁹⁹”. Además, años más tarde un tal Francisco de Borja- posiblemente un descendiente- dejó fundadas varias obras pías el 17 de marzo de 1687, entre las que contaban 220 reales para la reimpresión de mementos y devocionarios en la Casa del padre Juan Eusebio Nieremberg⁴⁰⁰.

Por otra parte, había gran rivalidad entre las distintas fundaciones que tenían lugar en la Casa Profesa. La capilla suponía un verdadero signo de identidad, por eso, todos los actos debían de celebrarse en este lugar. Las capillas en la Casa a principios del siglo XVIII ya eran cuatro: San José, San Ignacio, Nuestra Señora de la Natividad y Nuestra Señora del Socorro, según lo indica doña Josefa de Borja Ponce de León y Centelles⁴⁰¹, en una donación y quien también en 1718, donó doce candelabros de plata para adorno de San Francisco de Borja, que se encontraba en el altar de la Virgen de Belén en la iglesia San Juan de Dios, en la plaza de Antón Martín⁴⁰².

³⁹⁹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 340, fol. 1044.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, fol. 1357.

⁴⁰¹ Josefa de Borja y Centelles Ponce de León. Aristócrata y descendiente de San Francisco de Borja que falleció en 1729.

⁴⁰² AHN: *Clero Jesuitas*. Leg. 558, expediente 6, Inventario de Bienes. Citado en, MARÍN BARRIGUETE, Fermín: “Los jesuitas y el culto mariano...”, pp. 11, 12.

Congregación de la Natividad

La Casa Profesa, ya a poco de su emplazamiento definitivo, inició los trámites para fundar una congregación bajo la advocación de la Natividad de Nuestra Señora. Debido a problemas para la habilitación de habitaciones para la capilla y lugar de reuniones, su fundación se realizó en 1630, siendo otorgada la responsabilidad de llevar a cabo este acto por parte de los superiores de la Compañía, al padre Pedro de Arriola. La congregación, según se ordenaba, debía tener como modelo las dos ya existentes en el Colegio Imperial. Lo primero fue invitar a personajes importantes y personas devotas del Instituto a su constitución el domingo 23 de junio de ese año, a las cinco de la tarde, a la capilla de la Casa, ricamente adornada para la ocasión. Concurrió mucha gente y como según relata el padre Arriola en la introducción de la primera junta, tras el himno del Espíritu Santo y las letanías de Nuestra Señora- obras que creemos posiblemente fueron cantadas- se procedió a una plática, en donde se declaró el deseo que desde hacía tiempo tenía la Casa en fundar una congregación mariana, finalizando con una invitación a los fieles para que el próximo domingo, a las nueve de la mañana, se incorporasen a dicha agrupación. Quizás la letanía conservada en *Romances y Letras a tres voces*, pueda ser la que se cantó en aquella oportunidad. Según creemos, la versión polifónica del *Cancionero* se debió de interpretar en ceremonias de importancia. Aunque no tenemos constancia de la presencia de una capilla de músicos o instrumentistas en aquella ocasión, planteamos como posible su interpretación, si no en su versión polifónica, por lo menos en una versión a una voz. Volveremos sobre esta obra más adelante.

Antes de la elección de los oficios y con el fin de consolidar la fundación, se consideró pertinente imprimir el libro de la congregación. Por la tarde tuvo lugar la

segunda junta. Se eligieron los oficios para el gobierno, conforme a las reglas de la Compañía: un prefecto, dos asistentes, doce consiliarios, dos secretarios y los oficios de sacristanes, tesorero, porteros, limosnero, enfermeros, lectores, maestros de ceremonias, etc. Todas las personas con oficios obedecían al padre designado y al prefecto. Una vez que acababan las juntas eran ellos los que gobernaban la congregación y asumían distintas responsabilidades. Los miembros sabían que tanto el padre como el prefecto eran la máxima autoridad y que el resto de los oficios solo colaboraban o asesoraban en aspectos concretos⁴⁰³. Así, quedó formada la congregación, después de lo cual se solicitó la autorización apostólica para que gozase de los privilegios, gracias e indulgencias generales. Para ello, el padre Arriola redactó dos cartas para enviarlas a Roma, que fueron firmadas entre otros, por el príncipe de Esquilache.

Las reglas, no fueron copias de normas anteriores y del resultado de debates de los congregantes, sino que fueron redactadas por el propio padre Arriola, según le fue ordenado por sus superiores. Éstas no variaron sustantivamente en los siglos siguientes⁴⁰⁴ y afectaron también la esfera particular de los miembros, controlando hasta las expresiones, los gestos y los movimientos de los congregantes. Había absoluto rechazo a las comedias profanas y otros tipos de espectáculos o juegos y para Fermín Marín Barriguete, "...hasta en el teatro o la música los jesuitas buscaron la formación de hábitos de la mente, del gusto y de la acción moral individual, así como sus responsabilidades cívicas y cristianas ante la sociedad y Dios". Asimismo, indica que entre las misiones de los congregantes, llamadas "de la caridad con los otros prójimos", estaba la preocupación de los esclavos de la Natividad por corregir los pecados procedentes de juramentos, maldiciones o cantares lascivos, donde halla uno de sus

⁴⁰³ MARÍN BARRIGUETE: "Los jesuitas y el culto mariano...", p. 15.

⁴⁰⁴ *Breve sumario de las reglas, ejercicios e indulgencias que tiene la Congregación de la Natividad de Nuestra Señora, fundada en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de esta Corte, por autoridad Apostólica. Año de 1630. A mayor gloria de Dios Nuestro Señor y de su bendita Madre.* Archivo Provincial de Toledo (APT). Libro C-214, p.3. Citado en, *Ibidem*, p. 10.

principales servicios de Dios. La moralización de las costumbres y la educación religiosa justificaban esta preocupación⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Véase para todos estos datos y más sobre la congregación, *Ibidem* , pp. 15, 19 y ss.

El Noviciado

San Ignacio no utiliza la palabra “Noviciado” en las *Constituciones*, sino “Probación” -la mayor cantidad de veces-, para referirse a esta etapa formativa de los jesuitas. El santo modificó su extensión, que en las órdenes religiosas solía ser de un año, extendiéndolo a dos. Los primeros jesuitas iniciaron a sus candidatos a través de experiencias y probaciones semejantes a las que tuvieron que pasar los fundadores. El sentido actual de esta etapa considera los documentos originales en la que este tiempo es de probación y formación, teniendo como objetivo discernir la vocación del candidato e iniciarlo en el estilo de vida de los jesuitas.

Como experiencias de probación, San Ignacio estableció seis principales para esta etapa: hacer los *Ejercicios Espirituales*, prestar servicio en los hospitales, realizar peregrinación, practicar oficios domésticos en las casas, dar clases de catequesis a niños y gente sencilla y trabajar en otros apostolados y ministerios.

El segundo objetivo del noviciado, es la iniciación del sujeto en la vida religiosa. La pedagogía Ignaciana en esta etapa, es interior y exterior, siendo más relevante la primera, ya que da más importancia a la transformación interna que a los contenidos académicos o a la sola acumulación de la experiencia.

Dentro del itinerario del novicio se observan tres momentos importantes: el primero se relaciona con la ruptura con la vida anterior, un cambio radical. En segundo lugar, una refundación de su experiencia de encuentro con Dios y por último, la integración personal a la Compañía y al mundo en el que vive y trabaja, en su dimensión personal y cultural⁴⁰⁶.

⁴⁰⁶ Sobre estas cuestiones, bibliografía y más, puede verse con detalle en, GARCÍA DOMÍNGUEZ, Luis María: “Noviciado”. En: *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana*. Vol. II. José García de Castro (Dir.). Editorial Mensajero. Editorial Sal Térrea. Bilbao-Santander, 2007, pp. 1320-1324.

El Noviciado de San Ignacio de Madrid, es herencia del que había en Villarejo de Fuentes y fue una de las principales fundaciones de la primera mitad del siglo XVII. Doña Ana Félix de Guzmán- marquesa de Camarasa, tía del conde-duque de Olivares y quien fuera dama de compañía de la reina Margarita de Austria-, comenzó a buscar casa en Alcalá de Henares con la finalidad de erigir una nueva casa de instrucción, idea que fue muy bien recibida por los padres de la Compañía, por lo que el padre Robledillo informó de esto a los padres Manuel López y Luis de Guzmán, antiguos rectores y provinciales de la provincia de Toledo y también al famoso padre, Pedro de Ribadeneyra, que era cronista de la orden, encomendándosele transmitir el apoyo incondicional a la marquesa a través del padre Nicolás de Almazán. Teniendo la aceptación del General Claudio Acquaviva, la marquesa comenzó a realizar todas las gestiones para disponer lo necesario para esta fundación.

Luego, cuando la Corte se trasladó a Valladolid en 1601, la marquesa aprovechó de realizar una serie de gestiones en Madrid, ciudad en donde había bastantes palacios y casas vacías. En julio de 1602 compró unas bien acondicionadas que habían sido residencia de duques y embajadores, famosas por sus jardines y huertas. En diciembre de ese año, el padre Luis de Guzmán celebró la primera misa y la segunda, el padre Robledillo. Desde un principio se convirtió en el principal Noviciado de la provincia de Toledo. Más tarde, en abril de 1603, se trasladó, de manera provisional, a los novicios de Villarejo- debido a graves problemas económicos que afectaban a esa casa-, a Alcalá, a la espera de que se terminaran las obras del Noviciado en Madrid, situación que ocasionó algunos problemas con el Arzobispo de Toledo. Lamentablemente por esos días, también se produjo la muerte del destacado jesuita Manuel López, sustentador económico de los novicios que se encontraban momentáneamente en la ciudad Complutense, lo que hizo precipitar el arribo de los novicios a Madrid. El padre Luis de

la Palma, era el supervisor y maestro de novicios en Villarejo, por lo que continuó desempeñando estos mismos cargos en Madrid⁴⁰⁷.

Finalmente, las obras de la iglesia que estaba al lado del Noviciado, tardaron bastante en iniciarse, pues comenzaron en 1634 y terminaron en 1665. Participó en ella el destacado arquitecto jesuita Pedro Sánchez y fue terminada por el hermano Francisco Bautista, debido al fallecimiento de éste.

⁴⁰⁷ Para estos y otros datos véase, MARÍN BARRIGUETE, Fermín: “La renovación religiosa de los jesuitas y los noviciados: Fundación e inicios de San Ignacio en Madrid. En: *Revista de Arte, geografía e Historia*, nº I (1998), pp. 573-614. También sobre el tema consúltese, RODRÍGUEZ, Alfonso: “El antiguo Noviciado de los jesuitas en Madrid”. En: *Archivo Español de Arte*, nº 164 (1968), pp. 245-265.

Capítulo III: Actividad musical en la Compañía madrileña y su entorno

Hasta el momento lo que se sabe sobre la actividad musical de la Compañía en España y particularmente en Madrid, es muy escaso. Las fuentes documentales dan a conocer que los jesuitas españoles tuvieron una importante actividad musical⁴⁰⁸, a diferencia de lo que se había sostenido a través del tiempo. Resulta muy interesante constatar la riqueza y la variedad de situaciones en que la música se hizo presente, como por ejemplo, en la vida cotidiana de los religiosos, en la oración o bien por imposición de los propios fieles, ya que algunos la dejaban como condición en fundaciones.

Algunos jesuitas vinculados con la Corte mencionaban en su correspondencia, la presencia de la música en determinadas actividades⁴⁰⁹. Además, ésta aparece solemnizando las exequias de los mismos miembros de la Compañía, de importantes personajes cortesanos o hasta las del propio rey Felipe III. Otro aspecto a considerar, es que algunos de los compositores y músicos de las capillas musicales más importantes de Madrid, participaron en la celebración de fiestas religiosas de la Compañía, como veremos más adelante.

⁴⁰⁸ En muchos de los casos la actividad musical tuvo un carácter funcional, ya que las fuentes documentales reflejan que estaba asociada a los servicios religiosos, a la celebración de fiestas o bien, a actividades Cortesanas.

⁴⁰⁹ Véase las publicadas por ejemplo en, FITA Y COLOMBÉ, Fidel: *Galería de Jesuitas Ilustres*. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull. Madrid, 1880; COSSIO DE, José María: *Relatos diversos de cartas de jesuitas (1634-1648)*. Espasa- Calpe Argentina. Buenos Aires, 1953.

Las Constituciones de doña Magdalena de Ulloa

Para iniciar este capítulo, aunque no corresponda estrictamente a Madrid, el caso de las constituciones de doña Magdalena de Ulloa nos resulta interesante, como antecedente importante de la actividad realizada por los fundadores en materia musical y como introducción a los hechos musicales que veremos posteriormente en el contexto madrileño, más aún teniendo en cuenta que su valoración, hasta donde tenemos constancia, ha sido solo desde el punto de vista histórico⁴¹⁰ y no desde el musical. Nosotros ya habíamos dado a conocer su importancia en nuestro Trabajo de Investigación para el Programa de Doctorado⁴¹¹.

El documento, que data de fines del siglo XVI, sirve de preludio a lo que las fuentes documentales relacionadas con Madrid, irán desvelando. Lleva por título, *Constituciones hechas con autoridad apostólica por donde se ha de gobernar y regir la capilla y capellanes de S[a]n. Luis de Villagarcía a gloria de Dios n[uest]ro. Señor y de la Virgen María y de toda la Corte celestial*⁴¹². La fuente se conserva actualmente en el Archivo de los Jesuitas en Alcalá de Henares, en una copia que realizó en 1772 don Miguel de Castro, por orden del juez comisario de Temporalidades en Valladolid, de un original que data del año 1595 redactado por doña Magdalena, testamentaria de don Luis Quijada, su esposo⁴¹³, fundador de la capilla de San Luis en Villagarcía del

⁴¹⁰ Véase por ejemplo, BURRIEZA: *Op. cit.*, pp. 78-79.

⁴¹¹ JORQUERA: *Música en la Compañía d Jesús de Madrid en la primera mitad del siglo XVII: Romances y Letras a tres voces...*, pp. 135-139

⁴¹² AHPTSI: Estante 2. Caja 45. El documento, creemos que erróneamente se encuentra formando parte de otro, sobre la Fundación del Hospital de la Magdalena, por doña Magdalena de Ulloa. Estatutos (copia de 14-II-1585 (L. 10,6). Don Luis Quijada dejó como última voluntad, que se fundara una capilla. Su esposa, doña Magdalena, decidió fundar la en honor a San Luis y al lado de ésta, un colegio para que se hiciera cargo la Compañía. Véase, ASTRAIN: *Op. cit.*, Tomo III, p. 28.

⁴¹³ Doña Magdalena nació en Toro, en julio del año 1525. Sus padres fueron don Juan de Ulloa, señor de Mota (contador de rey Fernando el Católico) y doña María de Toledo Osorio y Quiñones, quienes fallecieron cuando ella era una niña, por lo que doña Magdalena quedó al cuidado de su hermano mayor don Rodrigo de Ulloa, Marqués de Mota. En 1550 se casó con don Luis Quijada, señor de Villagarcía. No tuvieron descendencia. Su esposo fue mayordomo mayor de Carlos V, a quien sirvió fielmente y

Campo, previa aprobación del Papa Gregorio XIII. Esta señora, fue gran defensora de la Compañía, estableció vínculos con algunos de los jesuitas importantes de la época, como en el caso de su director espiritual, el padre Baltasar Álvarez, de quien llegó a impedir, incluso, su traslado a América⁴¹⁴. Éste se desempeñó como profesor y rector del colegio de Villagarcía y también como maestro de novicios, adquiriendo gran prestigio e importancia.

Si bien el documento pertenece a la provincia jesuítica de Castilla y no a la de Toledo, es importante, ya que nos entrega valiosa información sobre las capellanías, funciones de los capellanes cantores⁴¹⁵ y de otros aspectos relacionados con la actividad musical en el contexto jesuita a pocos años del siglo XVII. El escrito consta de cincuenta capítulos y treinta y cuatro hojas que dan a conocer la conformación de una capilla de músicos cantores, posiblemente, a la manera en cómo estaban constituidas las capillas catedralicias de la época. De hecho, un documento anexo que también es copia del original, recoge las opiniones de los capellanes en 1598. Estos son: Juan Fernández⁴¹⁶ (teniente de capellán mayor), Domingo de Burgos, Gabriel de Quiroz, Luis de Villalobos, Juan de Zamora, Antonio Sánchez, Antonio Baquero, Cristóbal Recuio, Juan de Fradejar y Diego Sánchez, de los cuales lamentablemente, nada hemos encontrado hasta ahora.

acompañó en su retiro de Yuste. Murió en la guerra de los moriscos en 1570. Junto a su mujer, criaron al hijo ilegítimo de Carlos V, don Juan de Austria. Véase, ASTRAIN: *Op.cit.*, p. 25.

⁴¹⁴ Véase, BURRIEZA: *Op. cit.*, p. 75.

⁴¹⁵ El Diccionario de la Real Academia Española define capellanía como la “fundación en la cual ciertos bienes quedan sujetos al cumplimiento de misas y otras cargas pías”. Además, la palabra “capellanía” viene de “capellán”, la que a su vez viene de “capella”, capilla. En términos simples, podemos decir que el capellán “es aquel que obtiene una capellanía”. Existen varios tipos: colegial capellán, de altar, de honor, del ejército y de la armada, mayor de los ejércitos, vicario general castrense y mayor del rey. Véase, RAE: *Diccionario de la lengua española*. Tomo I. Editorial Espasa-Calpe (vigésima edición). Madrid, 1984, p. 264. Asimismo, sobre tipos de capellán, véase, PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Servicio de reproducción de libros librería París (segunda edición). Valencia, 1992, p. 70.

⁴¹⁶ Hubo un tal Juan Fernández Garzón, maestro de capilla activo en la Colegiata de Orihuela, pero por las fechas señaladas en este artículo, no correspondería, al parecer, con el homónimo de Villagarcía. Véase, RODRÍGUEZ GARCÍA, Esperanza: *El Repertorio Polifónico de la Colegiata de Orihuela según un inventario del siglo XVI*. En: *Anuario Musical*, Nº 63 (2008), p. 23.

El punto 11 de estas constituciones, es a nuestro juicio el más importante, porque evidencia claramente la relación con los jesuitas de Villagarcía. En primer lugar, se ordena que todos los domingos y fiestas de guardar los capellanes y ministros, canten las horas, en Pascua, días de la Virgen, de los apóstoles y evangelistas, san Juan Bautista, san Luis, de todos los santos, san Laurencio y otras fiestas doble mayores como, Trinidad, Ascensión, Corpus Christi, domingo de Cuasimodo, y de Circuncisión “[...] se digan en canto de órgano y con órgano en las primeras Vísperas y en las segundas de todos estos días se digan todos los salmos e himnos y magnificat en canto de órgano y fabordón alternatim, un salmo en fabordón y otro en canto de órgano o como al maestro de capilla o capellán mayor le pareciere y todos éstos días, fiestas y domingos del año, se ha de decir la misa mayor con diácono y subdiácono. Y lo mismo que sea haga en las misas nuevas de los padres de la Compañía de Jesús cantadas en la capilla e iglesia que las oficien con la solemnidad que los dobles mayores como lo ordena el rector del colegio [...]”⁴¹⁷. Esto es muy interesante, ya que demanda la presencia de la música polifónica en estilo de fabordón y de manera alternada, lo que explicita claramente “la interpretación en canto llano y en polifonía en las misas de la Compañía”. Es quizás posible, que hasta algunos de los propios jesuitas participasen en alguna ocasión como cantores o tañedores del órgano.

Las palabras de doña Magdalena son una muestra más de que no siempre los jesuitas cumplieron lo que estaba mandado de manera estricta por las *Constituciones*, lo que en materia musical seguirá evidenciándose en el siglo XVII, como veremos a continuación, aunque en este caso, es un externo que obliga la interpretación de música en los oficios litúrgicos de los jesuitas, pero son los mismos jesuitas los que, al parecer, están de acuerdo con estas ordenanzas. Quizás podría explicar hasta cierto punto este

⁴¹⁷ AHPTSI: Estante 2. Caja 45, fol. 13.

hecho, el que doña Magdalena desempeñaba el papel de fundadora. Más adelante veremos otros casos de fundadores que en sus fundaciones incluían aspectos relativos a la interpretación de música.

María de Austria y sus fundaciones de las Descalzas Reales en el Colegio Imperial

La emperatriz María dejó estipulado en su testamento que a su muerte, dejaba al colegio de la Compañía de Madrid, futuro Colegio Imperial, como “el principal beneficiario de sus bienes”. Una de las obligaciones que debía cumplir, era la paga de sus fundaciones dejadas en el monasterio de las Descalzas, lugar en donde estuvo recluida desde que regresó a la capital proveniente de los Países Bajos.

Como es sabido, la actividad musical en el monasterio se regía por los estatutos que doña Juana de Austria, su fundadora, había promulgado en 1571 y a los cuales Felipe II en 1598 y su hijo Felipe III en 1601, realizaron algunas modificaciones⁴¹⁸. La liturgia y el culto estaban a cargo de un grupo de capellanes que celebraban los servicios religiosos y además participaban como cantores. Originalmente estos capellanes, eran cuatro más un capellán mayor, cada uno de los cuales cobrara 200 ducados anuales. Pero Felipe II aumentó el número de capellanes a 12 con un sueldo de 400 ducados anuales e incrementó el salario del capellán mayor, que pasó a cobrar 800 ducados. Posteriormente, Felipe III estableció por primera vez, un maestro de capilla y ocho capellanes más, distribuidos de la siguiente manera: dos tiples, dos contrabajos, dos tenores y dos contraltos, los que cobrarían un sueldo anual de 400 ducados más el derecho a asistencia de salud por el médico del monasterio y las medicinas. Asimismo, había dos capellanes más asalariados que ayudarían los días de mayor solemnidad en las labores de diácono y subdiácono para que los titulares no abandonasen su labor musical. También éstos debían officiar la misa más temprana cada día, para procurar el descanso

⁴¹⁸ La documentación sobre la dotación original del monasterio se conserva en AGP: Legajos 7140 a 7142 y en el AHN: *Sección Consejos*. Libro de Iglesia nº 3. Años 1600-1604. Citado en, SABE ANDREU, Ana María: *Tomás Luis de Victoria. Una pasión por la música*. Diputación Provincial de Ávila. Institución Gran Duque de Alba. Ávila, 2008, 144.

de los titulares. Estos capellanes asalariados cobraban 200 ducados al año y tenían derecho a médico y medicinas al igual que los titulares. También se disponía de seis acólitos, que en principio fueron cuatro, los que debían aprender música con el maestro de capilla y a los que se les pagaba 50 ducados al año y se les daba ropa o los uniformes. Además, Felipe III mandó que la capilla tuviese organista, dejando estipulado que cobraría ciento seis ducados anuales y un bajón que cobraría lo mismo, para los días en que fuese necesario. La elección y contratación de los capellanes asalariados, el organista y el bajón estaba a cargo del maestro de capilla, pero debía contar con la previa autorización de la madre superiora del monasterio⁴¹⁹.

Este era más o menos el panorama que encontraría en el monasterio el gran Tomás Luis de Victoria cuando regresó a Madrid después de su estancia en Roma. Él y su hermano Agustín fueron capellanes personales de la emperatriz. Otros de los sirvientes destacados fueron los hermanos y poetas Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola⁴²⁰, de los cuales el primero, participará en una de las justas poéticas organizadas por los padres de la Compañía para las fiestas realizadas con motivo de la canonización de San Ignacio en 1622.

Aunque en teoría, Victoria nada tenía que ver con la capilla de música⁴²¹, se cree que ejerció su labor como maestro pero sin que fuera designado, a pesar de que su nombre no aparece en los listados de los maestros de capilla que tuvo monasterio, lo que ha generado una pequeña polémica⁴²². Más adelante volveremos sobre este compositor.

Por otro lado, Ana María Sabe indica que la documentación del monasterio pasó al Colegio Imperial por disposición de la propia emperatriz, lugar en donde pudo ser

⁴¹⁹ *Ibidem.*

⁴²⁰ VICENTE, Alfonso de (ed.): *Tomás Luis de Victoria. Cartas (1582-1606)*. Fundación Caja Madrid. Madrid, 2008, p. 19.

⁴²¹ SABE: *Op. cit.*, p. 147.

⁴²² VICENTE de: *Op. cit.*, p. 12.

esquilhada o destruida cuando se produjo la expulsión de la Compañía, por esta razón ningún historiador ha encontrado las nóminas de los capellanes u otros documentos relacionados con el convento⁴²³. Lo cierto es que sabemos que la documentación de las fundaciones dejadas en las Descalzas, o al menos parte de ellas, se conserva actualmente en el Archivo Histórico Nacional en la sección Clero Jesuitas. Los libros de cuenta del Colegio relacionados con estas fundaciones, nos entregan interesante información sobre capellanías, nombre y pago a capellanes cantores, etc. Creemos que es posible que se haya producido un vínculo musical que se vea reflejado hasta cierto punto, en la concurrencia que realizó la capilla de músicos del monasterio para solemnizar las fiestas religiosas celebradas en el Colegio Imperial, incluso, que la relación musical entre estas órdenes pudo haber sido mucho más grande, en donde los cantores e instrumentistas de la capilla podrían haber actuado también como compositores, facilitadores en la donación, encargo o intercambio de repertorio musical, propiciando la entrada y/o salida de música de ambas instituciones, así como también, la práctica instrumental con la cual se podría haber acompañado un repertorio preferentemente vocal, lo que en suma, pudo haber favorecido la circulación del repertorio que se interpretaba en las capillas de patronazgo real en la órbita jesuita, aspecto sobre lo cual volveremos más adelante. También es posible que a través de los integrantes de la capilla se generasen contactos entre la Compañía y destacados compositores o intérpretes de la época, produciéndose como consecuencia, la participación de éstos en la composición o en la interpretación de obras para la celebración de ceremonias o de fiestas religiosas. Si bien, en la época era muy común la participación de las capillas de música en distintas celebraciones de fiestas de las cofradías, hermandades o congregaciones alojadas en distintas ordenes religiosas, nos

⁴²³ SABA: *Op. cit.*, p. 148.

parece que en algunos casos, se debieron originar vínculos más significativos entre las instituciones, como creemos, ocurrió entre los jesuitas del Colegio Imperial y este monasterio.

Por otra parte, la música representativa no fue ajena a la emperatriz, ya que cuando estuvo recluida en las Descalzas, se representó en sus aposentos en 1595, la fábula *Dafne*, durante el domingo de carnaval o carnestoléndolas, ante ella, la infanta Isabel Clara Eugenia y el príncipe Felipe, (futuro Felipe III). En la descripción que entrega Fernández de Córdoba, se menciona la intervención de cantores, violas da gamba, clave (o virginal), corneta y músicos de la Real Capilla. Además, participaron cantando arriba del escenario, Isabel Sánchez Coello- hija del famoso pintor del que hablamos en el Capítulo I y a la que cuatro años antes se le había comprado un juego de vihuelas para la educación del futuro Felipe III⁴²⁴- y Ana Zuazo, las que tañeron un arpa y una guitarra respectivamente⁴²⁵.

Los libros de administración de los bienes de la emperatriz del Colegio Imperial, arrojan interesantes noticias sobre capellanes cantores, misas fundadas y emolumentos recibidos. Veamos. Una cuenta del padre Andrés de Montoya⁴²⁶ de entre los años 1624 y 1642⁴²⁷, indica que entre 1628 y 1629 los capellanes cantores recibieron la cantidad de 19^o200 U de maravedíes y en cambio en 1630, 600 reales-maravedíes. Luego, desde 1631 a 1634 recibieron 600 pagados de la siguiente manera. Tomamos como ejemplo la referencia de 1632:

⁴²⁴ AAVV: *Aspectos de la cultura musical en el Corte de Felipe II...*, p. 221.

⁴²⁵ Para más detalles véase, *Ibidem.*, p. 212. Véase asimismo para otras fuentes que citan este hecho, VICENTE de: *Op. cit.*, p. 18; Véase asimismo, RAMOS LÓPEZ, Pilar: “Dafne, una fábula en la Corte de Felipe II”. En: *Anuario Musical*, 50 (1995) y 51 (addenda et corrigenda, 1996).

⁴²⁶ Simón Díaz menciona como uno de los residentes del Colegio Imperial a un Andrés Montoya. Nació en Belmonte, era Licenciado en Artes y fue lector de Gramática (Cat. 1628-36, 1649, 1655-58). Véase, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 534.

⁴²⁷ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 237, fols. 124 v-132 v.

“[...] A los capellanes y cantores 600 D m[a]r[avedíe]s. de los tres tercios fin de abril fin de agosto y fin de diciembre del dicho año de 1632. _____ 600D [...]”⁴²⁸.

Luego, se indica que el capellán mayor licenciado ¿F[rancisco]? Matías Ortiz en los años 1631 y 1634, pagó por una capellanía:

“[...] 705 de 30 pago el capellán mayor l[icencia]do ¿F[rancisco]? Matías Ortiz de la mem[ori]a de doña F[rancis]ca de Salas y paga de dos año[s] hasta fin del 1631 al 2 D r[ea]l[es] cada año. 24 D 000 [...]”⁴²⁹,

“[...] Manda Perpetua

353 r[ea]l[es] que pago el licenciado don Matías Ortiz Capellán de la capellanía de doña Fra[n]cis[ca] de Salas por la manda perpetua a este colegio de todo el año de 633. _____ 12 U 000...”⁴³⁰,

Según vemos, el capellán paga por la capellanía, lo que invita a suponer que éste podría haber sido testamentario de doña Francisca de Salas, de la cual, por cierto nada hemos encontrado.

A continuación se indica que en una de las cargas del año de 1637, se les pagó a los capellanes y cantores cada año, 1900 ducados, 300 ducados más “conforme a la escritura de concierto” en m[a]r[avedíe]s. de vellón⁴³¹. Más tarde, en los gastos de 1 de

⁴²⁸ *Ibidem*, fols. 129, 130 r., 131 r., 132 v.

⁴²⁹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 314, fol. 85 v.

⁴³⁰ *Ibidem*, fol. 124 r.

⁴³¹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 58, fol. 47 v.

julio de 1654 aparece la noticia en la que se indica la paga de un tercio de las capellanías y aniversarios que dejó la emperatriz al capellán licenciado Francisco el Mas o ¿Mar?⁴³², como vemos a continuación:

“[...] Capellanas y [a]niversarios

6 D 985 r[ea]l[es] 10 m[a]r[avedíe]s. que se pagaron al l[icencia]do Fran[cis]co. el Mas capellán de las Descalzas de un tercio de las capellanías y aniversarios que deixo sitas en dicho convento de las Descalzas la s[eño]ra. emperatriz y dicho tercio es el que cumplió fin de abril de 1654 pagadero fin de agosto de dicho año. 23 D 500 [...]”⁴³³.

Otra noticia nos revela que a los capellanes y cantores se les dio 200 ducados, los que se les pagaron de la siguiente manera: 4000 m[a]r[avedíe]s. por dos tercios del año 1628, el primero a fines de agosto (de acuerdo a la escritura de concordia) y el segundo a fin de diciembre. Luego, desde el año 1629 a 1636 se les pagaron 2000 m[a]r[avedíe]s. cada tercio, lo que suma anualmente 6000 m[a]r[avedíe]s.⁴³⁴ El 5 de agosto de 1636, conforme a un nuevo contrato realizado por los señores testamentarios, se les pagó a los dichos capellanes y cantores 299 D 200⁴³⁵. Al año siguiente, ya sin la administración del padre Montalvo, la situación fue la siguiente:

“[...] Iten a los capellanes y cantores 6 D 982 r[ea]l[es] y 10 m[a]r[avedie]s. o afin de abril deste pres[en]te. año. 237 D 398 [...]”⁴³⁶.

⁴³² En 1651 se le pagan 6U982 r[ea]l[es] 12 m[a]r[avedíe]s. del tercio que cumplió en abril de dicho año. Véase, *Ibidem*, fol. 191 r.

⁴³³ *Ibidem*, fol. 137 v.

⁴³⁴ *Ibidem*, fol. 159 r.

⁴³⁵ *Ibidem* Aunque el fragmento no lo menciona suponemos que la cantidad que aparece corresponde a más de un año.

⁴³⁶ *Ibidem*, fol. 164 v.

A partir del 1 de julio de 1637 el padre Alonso Hurtado fue el encargado de administrar las fundaciones dejadas por la emperatriz. Se pagaron 6980 r[eal]l[es] y 12 m[a]r[avedie]s. a los capellanes del “tercio al fin de agosto de la renta q[ue] les paga la fundación. 235 D 400”⁴³⁷. Al año siguiente se pagarán 5514 r[eal]l[es] $\frac{3}{4}$ de plata en enero de dicho año por la paga de navidad del año anterior y 6982 r[eal]l[es] y 12 m[a]r[avedie]s. al licenciado Juan de Aparicio y son del tercio de fin de diciembre de 1637 y paga que se hace a los capellanes y cantores 237 U 400⁴³⁸.

Luego, en cuanto a los montos pagados a los capellanes entre 1638 y 1639:

“[...] En 3 y 22 de mayo seis mil y novecientos y ochenta y dos r[eal]l[es] 12 m[a]r[avedie]s. a los capellanes del convento real de las descalzas de M[a]d[rid]. y son de la paga del tercio de fin de abril de [1]638 que cumplió en fin de diciembre de [1]637. _____ 237 U 400 [...]”⁴³⁹.

“[...] En 30 de abril de 1639 veinte mil y novecientos y cuarenta y siete r[eal]l[es] 12 m[a]r[avedie]s. a las capellanías y aniversarios del convento real de las Descalzas de M[a]d[ri]d. y son de tres tercios y pagas hasta fin de abril de 1639 (diciembre de pagadero en) a razón de 6 Uq82 r[eal]l[es] 2 m[a]r[avedie]s. cada tercio. _____ 712 U 200 [...]”⁴⁴⁰.

Según vemos, estas cuentas en general, dan testimonio de la paga realizada a los capellanes, según las fundaciones dejadas por la emperatriz en las Descalzas y administradas por los jesuitas del Colegio Imperial. Estas tres plazas para capellanes,

⁴³⁷ *Ibidem*, fol. 167 r.

⁴³⁸ *Ibidem*, fol. 169 r.

⁴³⁹ *Ibidem*, fol. 169 v.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, fol. 171 v.

aunque no sabemos con certeza si eran las de capellanes personales, pues según vemos en los documentos, se indica “capellanes y cantores”, por lo que F. Matías Ortiz, Francisco Mas (o Mar) y Juan de Aparicio, seguramente desempeñaban alguna función musical y se encontraban activos en esta, al menos entre los años 1631 y 1639. Quizás es posible que estas plazas correspondan efectivamente a las de capellanes personales y debido a la muerte de la emperatriz, pasaron a ser para cantores, ya que poco sentido tenía que fueran solo personales. Hay que recordar aquí que una de las plazas de capellán personal, fue ocupada en su momento por Tomás Luis de Victoria.

Música al interior de la Compañía

La normativa con respecto a la música manifiesta en las *Constituciones* de la Compañía no siempre fue cumplida por los jesuitas en su vida diaria. Este rasgo también se observa en otros aspectos de su actividad desarrollada. Creemos que es esperable que se produjese cierta ambigüedad respecto a cómo actuar en algunas situaciones, al menos en lo que ha música se refiere, ya que los feligreses, en muchos casos, fueron ellos los que solicitaron la presencia de la música o bien la imponían en sus fundaciones y los jesuitas deseaban acercar a la gente a Dios a través de su espiritualidad, con lo cual, debieron ceder y adaptarse en muchas ocasiones a estos requerimientos. Por esto, la música fue un tema que estuvo siempre presente en los jesuitas tanto en la acción como en el mundo de las ideas, lo que se puede apreciar no tan solo en las noticias referentes a la práctica musical misma, sino también, en otras referentes a diversos aspectos, como por ejemplo, en el caso del jesuita escocés Hugo Semper, lector de matemáticas en el Colegio Imperial y partidario de las ideas del famoso teórico musical madrileño del siglo XVII, don Juan de Espina⁴⁴¹. Fue el autor del tratado *De mathematicis disciplinis*⁴⁴², dedicado a Felipe IV, en el que se asocia a la música con la sagacidad y la elocuencia de los habitantes.

La importancia de los laicos como agentes que favorecieron la práctica musical se puede observar además en otras situaciones, aunque alguna de éstas no fueron del todo gratas para algunos padres de la Compañía. Por ejemplo, un jesuita se quejaba en 1600 ante el provincial por la celebración de la fiesta de navidad en Villarejo, lugar en donde se encontraba el Noviciado de la Compañía:

⁴⁴¹ Véase, SANHUEZA FONSECA, María: *El Doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668). Teórico Musical entre Italia y España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 2009, p. 87.

⁴⁴² SEMPER, Hugh: *De mathematicis disciplinis libri duodecim ad Philippum IV Hispaniarum et Indiarum Regem Catholicum*. Balthasar Moreti. Amberes, 1635.

“[...] Aviesanme q[ue] en el Villarejo se çelebra la fiesta de la natividad con bailes y guitarras, y cosas tales, cosa es difícil de creer, v[uestra]. r[everencia]. lo entienda y si hallase algo lo remedie [...]”⁴⁴³.

Con estas palabras, el religioso comunicaba en una carta dirigida al padre provincial Hernando Lucero, lo inconcebible de esta situación. Esta noticia es importante porque hasta el momento, no habíamos encontrado ninguna referencia sobre la presencia de bailes con acompañamiento de guitarras a comienzos del siglo en las festividades jesuitas. Podemos suponer que la obra que se ejecutó, según la descripción de la carta, era un villancico, que como sabemos era uno de los géneros de música más extendidos en la época y prueba de ello en el entrono jesuita, son los que se conservan en *Romances y Letras*⁴⁴⁴. En el capítulo siguiente nos referiremos brevemente a los elementos relacionados con la danza presentes en algunas obras teatrales jesuitas.

Otro aspecto que se observa en la cita de arriba, es que los mismos feligreses eran los que insistían en incorporar elementos musicales- ya lo decíamos más arriba- en las ceremonias religiosas, situación que parece haber sido bastante frecuente en Villarejo, ya que el testimonio de otro jesuita-al parecer- el año siguiente, evidente en una carta fechada el 16 de abril de 1601, dirigida al padre Esteban Ojeda, rector del Colegio de Madrid, indicaba que:

“[...] antes de respode[r] a la de v[uestra]. r[everencia]. de 3 de hebrero quiero quejarme del porq[ue] habiendo visitado el Villarejo, no quieto el in[c]o[m]do q[ue] me dice sersa alli se celebrar la fiesta de la natividad, con guitarras, y bailes, ¿ q[ue]? y sino lo suyo, también fue

⁴⁴³ Véase, ARSI: *Toletan. Epist. Gener. 1600-1610*, f. 71.

⁴⁴⁴ Véase por ejemplo las obras *Bailan los pastores* y *Minguillo vamos a ver*, en donde en esta última, una anotación marginal indica “villancico de la navidad”. Posiblemente, estas obras debieron haberse bailado cuando se interpretaban en las celebraciones de la fiesta de la Navidad, especialmente la primera. Véase, BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...*, pp. 73 p/g y 11 s/g respectivamente. *Bailan los pastores*, la hemos transcrito y se puede ver en el Volumen II de nuestra Tesis.

faltar en la si es cessa dilig[enci]ª para saber los abusos, ahora escribo al p[adr].e. Pro[vincia] q[ue] si es como me auchase [¿avisase?] lo remedie luego [...]"⁴⁴⁵.

Como vemos, era una situación que preocupaba enormemente, llegándose a hablar incluso de “abusos”, por lo que la presencia de la música y el baile tuvo que ser una práctica frecuente y bien arraigada en esa comunidad de fieles, de lo que se deduce que era habitual la presencia de estos elementos en la celebración de fiestas religiosas y en otros servicios realizados en ese lugar.

Por otro lado, el rechazo que experimentaba en ciertas personas la presencia del baile en las celebraciones en la Compañía, resulta interesante, pues nos indica que fue una práctica que no siempre fue bien vista. Según nos lo relata padre Francisco Negrete en una carta escrita en Madrid, la condesa de Paredes, Luisa Enríquez Manríquez de Lara, dama de honor de la reina, decía que el domingo por la noche al inicio de la cuaresma:

“[...] Para entrar en la Cuaresma santamente, acuérdome yo que el santo rey, padre de s[u]m[ajestad]., iba el martes por la tarde a la Compañía y visitaba el Santísimo Sacramento, y ganaba el Jubileo, y no mojíngas, con que se ofende mucho Nuestro Señor, y por eso quizá Dios nos castiga [...]"⁴⁴⁶.

Según vemos, es posible suponer la popularidad de que gozó la mojínganga - danza española que se originó en el siglo XVII y que fue muy popular también en las colonias americanas⁴⁴⁷ - nos revela lo mal visto que era bailar esta danza, posiblemente

⁴⁴⁵Véase, ARSI: *Toletan. Epist. Gener. 1600-1610*, f. 72.

⁴⁴⁶ Véase, COSSIO de: *Relatos diversos de cartas de jesuitas...*, p. 112.

⁴⁴⁷ Para más detalle véase, RUSSEL, Craig H.: “Mojínganga”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On line (Consultado el 09-03-2008).

por no ajustarse a la moral de la época y aún mal vista en los círculos aristocráticos y cortesanos.

Otro caso en el que los feligreses podrían haber favorecido la presencia de la música en Madrid y su entorno, lo conocemos a través de una carta dirigida al padre Bernardo Velasco, fechada el 1 de julio de 1602 en Alcalá de Henares, en la que se narra lo siguiente:

“[...] Lo que v[uestra]. r[everencia]. dice en lo particular de las misas y vísperas que se cantan los días solemnes en ese col[egi]o es bien berate (¿?) so el p[adr].e provincial para que me informe de lo que [h]ay y se pueda poner remedio conveniente según fuere mayor gloria del señor a q[ue] quien se den infinitas gracias por el buen proceder en [e]spiritu y letras de sus moradores, en bajos [e]stos. (¿?) y [ah]ora es y en los de v [vuestra]. r[everencia] mucho me encomiendo. (rubricado) [...]”⁴⁴⁸.

Para este jesuita, había que poner remedio al canto de misas y Vísperas en días solemnes en el colegio de Alcalá (Colegio Máximo), práctica que parece haber estado bastante arraigada en aquel lugar. Es posible también, que los encargados de participar musicalmente en estas celebraciones hayan sido músicos profesionales, como los de alguna de las capillas de patronazgo real o bien otras de la misma ciudad. Incluso, podríamos pensar que los propios miembros de la Compañía participaron como cantores en estas celebraciones, aunque en el caso puntual de la noticia, puede ser menos probable ya que siendo un jesuita el que espera que el padre provincial “ [...] me informe de lo que [h]ay y se pueda poner remedio conveniente [...]”, en caso de haber sido cualquiera de sus hermanos de la orden, se mencionaría, aunque creemos que no es

⁴⁴⁸ Véase, ARSI: *Toletan. Epist. Gener. 1600-1610*, f. 139.

posible descartar esta posibilidad, ya que como veremos más adelante, existen otros hechos musicales que hacen suponer que este colegio tuvo una rica actividad musical, pudiendo haber sido incluso, uno de los principales centros musicales jesuitas en la provincia de Toledo y del país.

En 1603, encontramos nuevos testimonios, pero esta vez en la ciudad de Toledo. Los documentos nos indican que los fieles incluyeron la música en sus fundaciones. Tal es el caso de los fundadores de la casa profesa de esa ciudad, como se ve en una carta fechada el 5 de mayo de ese año, en donde el padre Plaza escribe al distinguido padre Luis de Guzmán, dándole a conocer las condiciones que ponían los fundadores. Las relativas a la música se encuentran en los puntos 13, 14 y 16 que vemos a continuación:

“[...] 13. El día de la traslación se diga una misa cantada por ellos, y todas las demás rezadas y se ponga doce [h]achas que ardan [...]

[...] 14. El día siguiente al de la conmemoración de los difuntos, se diga misa cantada y vísperas y un responso y se pongan las 12 [h]achas [...]

[...] 16. Por don P[edr]º y por doña Estefanía⁴⁴⁹ se diga[n] siete misas cantadas perpetuam[en].te en diversos días [...]”⁴⁵⁰.

Estas líneas son un ejemplo de fundaciones de misas cantadas en el período que estudiamos. Las condiciones de fundación, fueron llevadas a consulta por los jesuitas el día 4 de abril de ese mismo año, a lo que se respondió lo siguiente:

⁴⁴⁹ La casa profesa de Toledo fue la primera en fundarse en España y seguramente tuvo dos fundaciones, ya que fue San Francisco de Borja el que realizó la primera en 1566. Véase, O'NEILL, C.; DOMÍNGUEZ, J. M.: “Casa Profesa”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. Vol. I. Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, 2011. Citado en, SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés: “La Casa Profesa de los jesuitas en Madrid y una serie de pinturas adquiridas por Carlos III”. En: *Archivo Español de Arte*, LXXX, (2007), p. 276.

⁴⁵⁰ ARSI: *Toletan. Epist. Gener. 1600-1610*, f. 139.

“[...] 13 y 14 A los números 13 y 14 especialm[en].te en las misas que v[uestro]. p[adre]. les [h]a concedido pongan las [h]achas que quisieren especialmente de su fallecimiento, y traslación de los huesos [...]

[...] 16 Al 16 No se puede por ser contra n[uestras] Constituciones”⁴⁵¹.

Según vemos, los jesuitas respondieron prácticamente al punto 16 en lo que a materia musical se refiere, posiblemente porque los puntos anteriores estaban relacionados con lo mismo. En el punto 16 claramente se indica que, “no se puede realizar por estar contrarias a las *Constituciones*”, es decir, los jesuitas no pueden cantar misas. Si bien vemos en esta ocasión que se están haciendo cumplir estrictamente lo normado, en lo sucesivo veremos que no siempre fue así, y que en esta materia hubo bastante ambigüedad, porque a veces se cumplía la regla y otras veces no. En todo caso, parece ser que a medida que avanzan los años, los jesuitas se mostraron más permisivos en este aspecto. De hecho, como es sabido, el Colegio Imperial tendrá Capilla de Músicos durante la primera mitad del siglo XVIII y un jesuita será director de ella y se declarará como “músico de Jesús”, según veremos más adelante. Por el contrario, en este mismo documento, vemos cómo los jesuitas intentan entender a los fundadores y se adaptan a sus requerimientos. En el ítem 18, los fundadores solicitaban la realización de dos misas perpetuas, a lo que se respondió que se podrían realizar haciéndolas decir por clérigos externos y a través de la fundación de dos capellanías. Veamos: “[...] 18 Item Dos misas perpetuas cada día [...]. Advirtieron los sobredichos p[adr].es que cuanto a lo de las misas podrá el fundador hacerla decir por clérigos forasteros fundando dos capellanías p[ar]a las dos misas perpetuas que piden en el número 18 [...]”⁴⁵².

⁴⁵¹ *Ibidem*, f. 199.

⁴⁵² Véase en, *Ibidem*.

Por otro lado, las prácticas devocionales de algunos jesuitas fueron incongruentes con lo que ellos mismos querían hacer cumplir, pues, en una carta fechada el 13 de marzo de 1633, escrita por el rector de Colegio Imperial en aquel momento, el padre Juan de Montalvo, dirigida a los rectores de otros centros de la provincia de Toledo, comunicaba la muerte del destacado jesuita y predicador de Felipe III, padre Jerónimo de Florencia⁴⁵³, en la que daba cuenta que éste era muy devoto de la Virgen y que cuando ya se encontraba enfermo, los días sábados:

“[...] en el refitorio, mientras le dieron lugar sus achaques y enfermedades, hincado de rodillas decía un Ave María, unas veces cantada, otras veces rezada [...]”⁴⁵⁴.

Esto es interesante, pues es el único hecho musical que hasta el momento hemos podido documentar de este popular predicador jesuita. Aunque no se sabe si tuvo o no formación musical, creemos que dada sus características como personaje relevante y fama de predicador vinculado con la Corte, es probable de que sí la haya tenido. Además, esta noticia es un testimonio directo de un miembro de la Compañía que da cuenta de otro que cantaba en la oración. Aunque no es posible saber si la Salve que cantaba el padre Florencia era en canto llano o bien una elaboración polifónica, habría que plantearse ambas posibilidades. Es sabido que por la época era bastante común el rezo o canto de la Salve en la Compañía. Un testimonio en el ámbito cortesano, aunque más tardío (de inicios del siglo XVIII), habla de un capellán del duque de Osuna- casa muy vinculada a la Compañía- de nombre Francisco de Oxuna (¿un jesuita? o, ¿alguno relacionado con la orden?), que en una carta dirigida a la duquesa, fechada el 24 de enero de 1701, para solicitar la excarcelación de algunos feligreses, indica que “[...] y al

⁴⁵³ RAH: Legajo 700, 122. Publicada en, FITA Y COLOMBÉ: *Galería de Jesuitas Ilustres...*, pp. 65-92.

⁴⁵⁴ *Ibidem.*, p. 83.

Conde de Pinto n[uest]ro. S[eño].r. tengo como su indigno capellán s[iem]pre. muy presente en mis sacrificios, y pobres oraciones, prosiguiendo como lo tengo ofrecido a v[uestra] e[xcelencia]. toda mi vida con la *Salve* cantada a N[uest]ra Señora todos los sábados, por la fel[íz]. v[id]ª. y salud de v[uestra]. e[xcelencia] [...]"⁴⁵⁵.

Luego, en su relato, el padre Montalvo, agrega que una vez muerto el jesuita,

"[...] lleváronle en hombros los predicadores del rey, y enterróle la Capilla Real, por ser predicador de su Majestad [...]"

Aunque no lo mencione la epístola, la mención de la Real Capilla alude también a la participación de la Real Capilla de músicos, como sucedió en el caso del fallecimiento de otro destacado jesuita, el padre Gaspar Sánchez, según lo cuenta cinco años antes de su muerte, el mismo padre Florencia, en una carta fechada el 16 de noviembre de 1628, dirigida a los "Superiores y Religiosos de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, sobre la muerte y virtudes del Padre Gaspar Sánchez", en la que dice:

"[...] Vinieron para el entierro el Señor Patriarca con la Capilla Real [...]"⁴⁵⁶.

Es posible que la participación de la Real Capilla en este tipo de exequias, haya sido habitual en los casos de jesuitas destacados o vinculados con la Corte.

Por otro lado, hemos dicho más arriba que el rey y la familia real acudían frecuentemente a las dependencias jesuitas de Madrid. De hecho, en otra carta se indica

⁴⁵⁵ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 208.

⁴⁵⁶ Para todos estos datos véase, *Ibidem*, pp. 91-92, 35-64, 61, respectivamente.

que el término de la celebración de las cuarenta horas, contó con la visita del rey Felipe IV, la reina, el príncipe y la infanta en lo que era su primera salida de palacio:

“[...] que venía al lado de su hermano en cuerpecito con un baquero de lana encarnado, fondo en tela de oro cargado de franjas; muy linda, rubia y blanca, que parecía un Niño Jesús. Sus padres, los reyes, la iban diciendo: “anda, niña”, y ella con tantas luces y adornos se paraba bobilla, y su madre se le iba la vida viéndola; y no me espanto de ello, que se llevó los aplausos de todos, echándole a gritos mil bendiciones, y sus padres gustaban de oírlas [...]”

Acompañaban a los reyes grandes cortesanos, además de dignidades extranjeras, como la duquesa de Mantua, que venía en el coche con los reyes a la ceremonia de las cuarenta horas el 17 de febrero en 1643. El jesuita Francisco Negrete, continua más adelante en su relato indicando que:

“[...] Estuvieron los reyes y príncipes en su sitial todos cuatro, y un poquito más atrás de la Mantua (Duquesa de Mantua), todos de rodillas, haciendo oración al Santísimo todo el tiempo que la Capilla Real cantó una letanía de Nuestra Señora, y dicha su oración se levantaron, y entonces llegó el provincial Francisco Aguado, de quien el rey tiene mucha estima por su santidad [...]”⁴⁵⁷.

Esta es una muy interesante noticia, pues según vemos, se menciona que la Real Capilla de músicos estuvo presente en el Imperial, en donde cantó una letanía a la Virgen. Este hecho cobra mayor relevancia si se tiene en cuenta que en *Romances y Letras* se conserva una letanía a tres voces. ¿Habrá sido la misma obra que se interpretó

⁴⁵⁷ Véanse todos estos datos en, COSSIO de: *Op. cit.*, pp. 111- 112.

en aquella oportunidad?, nos parece que si bien no podemos asegurarlo, habría que plantar que sí pudo haber sido.

Felipe IV acudía frecuentemente a la iglesia y al Colegio de la Compañía y sus visitas se vieron, posiblemente, intensificadas a partir de 1642 ya que como hemos visto, a partir de ese año se incorporó a la congregación de la Inmaculada al igual que su hijo, el príncipe Baltasar Carlos. Sabemos también que el rey acudía frecuentemente el día de año nuevo:

“[...] Estuvieron rey y reina apacibilísimos cual nunca los habemos visto, mostrando la estima que hacía de todos con la benevolencia y apacible semblante.

Con esto se fueron a palacio muy contentos, dejándonos mucho a los de casa, que es acción que nunca la ha hecho después que reina; su padre, sí, lo hizo algunas veces.

Esta venida ha sido de más estima, porque siempre que viene a casa, aunque sea ordinario, como el día de año nuevo, se le va a convidar y él lo acepta [...]”⁴⁵⁸.

Por otra parte, ya hemos mencionado más arriba que la capilla de músicos de las Descalzas mantuvo una estrecha relación con los jesuitas madrileños. Al igual que la Real Capilla, la capilla de las Descalzas participó, según vemos, en los actos fúnebres de algunos jesuitas, como en el caso del padre Lucas Widding, tal como se observa en una carta del padre Juan de Piña, fechada en Madrid el 17 de enero de 1652, dirigida al padre Francisco de la Palma, rector en aquel entonces de la casa de probación de Villarejo⁴⁵⁹, en donde indicaba:

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 112.

⁴⁵⁹ RAH: Legajo 700, 27. Publicada en, FITA Y COLOMBÉ: *Op.cit.*, pp. 93-98.

“[...] Ha sido su pérdida grande para este Colegio, y sentida por lo mejor de la Corte, mostrándolo gran número de señores y consejeros que honraron su entierro y al otro día asistieron a la misa, trayendo para ambos oficios música de las Descalzas Reales [...]”

Aquí se deja ver de manera más explícita que los jesuitas tuvieron efectivamente una relación muy cercana con la Corte. Luego, la participación de las capillas de patronazgo real en este tipo de ceremonias continuó realizándose durante la segunda mitad del siglo, pues testimonios similares se pueden ver por ejemplo, en una carta escrita por el padre Antonio de Herrera en Madrid el 1 de mayo de 1663, dirigida al padre Juan de Almazán, en aquel entonces rector de la Casa de Probación de Villarejo, en la que le comunica la muerte del padre Cosme Zapata y se menciona la asistencia de la Real Capilla de Música. Para estas fechas hace años que ya estaba funcionando el Noviciado de Madrid, por lo que, la indicada como casa de probación de Villarejo, posiblemente se dejó como tal, para los primeros momentos de los novicios, o puede ser también, que como allí funcionó el primer noviciado de la provincia, por costumbre, se acostumbrase a llamarla de esa manera:

“[...] avisó el Sr. Patriarca quería asistir al entierro con los predicadores, capellanes de s[u]. m[agestad]. y músicos de la Real Capilla [...]”⁴⁶⁰.

La fundación de misas cantadas no fueron realizadas solamente por feligreses, sino que también por los propios jesuitas, lo que puede sumarse a otras acciones realizadas por éstos destinadas a su misión evangelizadora, como por ejemplo, las donaciones de bienes para la fundación de colegios, como vimos más arriba. Posiblemente, este mismo criterio sea el que favoreció la fundación de misas cantadas

⁴⁶⁰ Para todos estos datos véase, *Ibidem*, pp. 98, 122-136, 135-136, respectivamente.

en la segunda mitad del siglo, aunque creemos que éstas se realizaban ya desde antes, pero de momento, no hemos encontrado una prueba documental que permita confirmarlo. Un ejemplo serían, las misas cantadas fundadas por el padre Marcos de Torres:

[...] Item pagué al cap[ell]án 150 r[eale]s p[o]r la lámpara, vino y las tres misas cantadas hasta 24 de febrero de 1680.....150 [...] ⁴⁶¹.

La riqueza de situaciones en las que se manifestó la actividad musical en la Compañía- idea que se podrá enriquecer con los testimonios documentales que se verán en lo sucesivo durante esta Tesis-, nos lleva a suponer que, aunque de momento no hemos encontrado pruebas documentales que permitan confirmar que durante la primera mitad del siglo XVII hubo una Capilla de Músicos en la Compañía de Madrid o de su entorno, lo cierto es que la existencia de *Romances y Letras*- manuscrito que tiene relación con la Compañía como veremos más adelante- y las fuentes documentales, hacen que valoremos la posibilidad de que haya existido. Quizás, no funcionó de manera oficial, ni en el sentido estricto de lo que consideraríamos para la época, pero sí es posible, una agrupación destinada a cumplir funciones semejantes.

Como adelantábamos más arriba, en el siglo siguiente la situación será diferente. El padre Bernardo Lozano, maestro de canto en el Noviciado madrileño, fue el director de la Capilla que tenía el Colegio Imperial ⁴⁶²:

⁴⁶¹ Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 208, fols., s/n. *Data de las memorias que fundó el padre Marcos de Torres desde 24 de Agosto de 1678 en que murió.*

⁴⁶² Nos llama la atención que se le llamase “director” y no maestro de capilla. Quizás se deba a que Lozano no era compositor o bien, sea una manera diferente de nominar una misma función.

“[...] N° 25 Música de las fiestas dotadas desde el 1 de Julio de 1749 hasta fin de dic[iemb]re de él: Más es data trescientos r[eale]s de v[elló]n; que en virtud de libram[ien]to. firmado de n[uest]ro. r[everendí]simo p[adr]e. perfecto y señor[es] oficial[es]] su f[ec]ha de 24 de Dic[iemb]re. Pague a el Padre Bernardo Lozano director de la capilla del Colegio Imperial por la asistenc[i]a; de la música a las fiestas dotadas que se celebraron en la capilla de la r[ea]l Congregación (de la Inmaculada) desde v[ist]º [5] de Julio de 1749 hasta fin de Dic[iemb]re U 300 [...]”⁴⁶³.

Vemos que se hace mención de la participación de la Capilla de Músicos en las fiestas realizas por la congregación de la Inmaculada, prácticamente durante la mitad del año de 1749. Este hecho es muy interesante, ya que además de dar a conocer una nueva noticia sobre la existencia de esta Capilla en el Colegio, que si bien se menciona como del centro, es posible que sea de la congregación de la Inmaculada. No olvidemos que esta agrupación destacó en estos aspectos desde sus inicios, y que debido a su fama, haya sido identificada efectivamente como Capilla del Colegio. Asimismo, nos permite documentar el hecho de que su director era un padre de la Compañía y que además era maestro de música en el Noviciado. Luego, hasta donde tenemos noticia, es la primera vez que se tiene conocimiento de un jesuita en estas funciones en Madrid en estos siglos y de la formación musical de los jesuitas en la provincia de Toledo, con una cátedra de música, quizás, semejante a como era en el Colegio Romano en época de Tomás Luis de Victoria. Estos hechos, dan a conocer una realidad muy diferente a los testimonios de comienzos del siglo XVII (Villarejo y Toledo), pues aquí, ya no tan solo se ha legitimado la práctica musical, sino que también, la dedicación y la formación de los religiosos de la Compañía en este arte. Estas situaciones contradicen lo estipulado en las *Constituciones*, pero se encuentran justificadas si son concebidas como parte de su

⁴⁶³ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 63, N° 25, fol. sin numerar.

accionar pastoral, según nos parece. Esta nueva realidad se siguió potenciando a través del tiempo, aunque habría que realizar un estudio para confirmarlo, pero lo cierto es que no se puede negar que en el siglo XX se pueden destacar dos grandes músicos españoles de la orden; el padre Nemesio Otaño y el padre José Ignacio Prieto.

Volviendo a la capilla del Colegio, las fuentes mencionan que en el año 1749 tenía un festero⁴⁶⁴, al que se le pagó por la asistencia de la Capilla a la fiesta de San Lorenzo de ese año:

“[...] N° 21 Fiesta Dotada Celebrada en el año de 1749: Mas en data sesenta re[ale]s de [vell]ón; que pague a el festero de la capilla del Colegio Imperial por la asistencia de la música a la fiesta que se celebró de s[a]n Lorenzo de el año 1749 como consta de libram[ien]to firmado de n[uest]ro r[evenderí]mo padre Perfecto y s[eño]res ofi[ciale]s su f[ec]ha 20 de oct[u]bre. de dicho año.U 060 [...]”⁴⁶⁵

Según vemos, no se menciona el nombre del festero, pero es posible que haya sido Joseph Perez de la Torre, activo por aquella época, al que se le pagó en agosto del año siguiente por la asistencia de la Capilla a las fiestas que se celebraron en la capilla de la Inmaculada, que al parecer, no se encontraban dentro de las que tenía que dirigir el padre Lozano:

“[...] N° 31 Música de fiestas dotes que no están incorporad[o]s. en la direcc[ió]n del P[adre] Lozano: Mas es data ciento y ochenta re[ale]s de v[ell]on: que pague en virtud de libremento

⁴⁶⁴ De momento, no tenemos noticia de este cargo en las congregaciones del Colegio Imperial durante la primera mitad del siglo XVII. Sobre festería véase, LOBATO, María; GARCÍA, Bernardo (Coords.): *La fiesta Cortesana en la Época de los Austrias*. Impresora SERVER-CUESTA. Valladolid, 2003; MORALES, Nicolás: “La Capilla Real y las ‘redes musicales’ . Festería, hermandad y montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII”. En: CARRERAS, Juan José; GARCÍA GARCÍA, Bernardo (eds.). *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa moderna*. Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2001.

⁴⁶⁵ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 63, N° 21, fol. sin numerar.

firmado de n[uest]ro Re[verend]mo p[adr]e Perfecto y sens [¿sus?] oficiales su f[ec]ha 25 de Agosto de 1750: a d[o]n Joseph Perez de la Torre festero de la capilla del Colegio Imperial por la asistencia de la música a tres fiestas dotadas que se han celebrado en dicha en la capilla de la r[ea]l congregac[ió]n: que no están incorporadas en la dirección del p[adre] Lozano. Que son encarnac[ió]n S[anti]s[i]ma Trinidad i s[a]n Lorenzo.U180 [...]”⁴⁶⁶.

Otros de los festeros que tuvo esta capilla fue un tal Manuel Sánchez, que aparece consignado como tal, en un documento de 1758⁴⁶⁷.

Aunque no sabemos si efectivamente a comienzos del siglo XVIII ya funcionaba una Capilla de Músicos en el Colegio Imperial- aunque creemos que es posible-, sabemos que tenía actividad musical a través del Real Seminario de Nobles y de las congregaciones marianas, especialmente a través de la Inmaculada y de la congregación y hermandad de Nuestra Señora de la Paz, como se verá más adelante. La existencia de una Capilla de Músicos oficial a mediados del siglo, es testimonio de la importancia que tenía en la orden y la comunidad madrileña, quizás, además que por el propio arte, porque a través de ella se realizaba una labor pastoral.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, N° 31, fol. sin numerar.

⁴⁶⁷ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 605.

Música en las Congregaciones Marianas

En el capítulo anterior nos referimos a dos importantes congregaciones que estaban alojadas en el Colegio Imperial. Éstas favorecieron enormemente el desarrollo de la actividad musical en la Compañía de Madrid. Especialmente importante, fue la congregación de la Inmaculada, por lo que implicó la actividad musical misma y por los vínculos generados en esta materia con la Corte.

La congregación de estudiantes de la Anunciación, también tuvo un importante papel en el desarrollo de la actividad musical. Así lo afirman las fuentes, que indican que en sus dependencias había libros de música e instrumentos musicales. Veamos:

“Digo yo D.[on] Christobal de Mora que siendo Prefecto desta sancta congregación de Madrid vine a los cinco de enero deste año de milquinientos y noventa y tres a tomar cuenta de la sacristía y por no hallar todo lo que estaba en la memoria antigua, hice esta nueva en que se contienen estas cosas que siguen:

Fol. v. sin numerar:

Mas [h]ay un martiroloxio para echar los santos y t[r]en[inta y] tres libros de canto grandes y quatro de pergamino y quatro de papelón chicos, dos brev[i]arios viejos, mas dos libros de canto de oficio de n[uest]ra señora”.⁴⁶⁸

Los libros de canto grandes que se mencionan, podrían ser de facistol o cantorales en canto llano. Los libros en pergamino y de papelón chicos, quizás eran libros en canto de órgano. Los dos libros de canto de oficio, pueden ser libros con música utilizados en las horas canónicas, especialmente en las Vísperas y las

⁴⁶⁸ Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 49, fol. Sin numerar v.

Completas. La posesión de éstos, invita a pensar que fueron utilizados en distintas instancias, incluso, por algunos niños congregantes de esta agrupación, los más dotados para el canto posiblemente, para que participasen en la interpretación de música en las fiestas o bien, en la puesta en escena de obras teatrales. Esta hipótesis no es antojadiza, ya que más adelante veremos el caso de una fuente en donde se menciona la participación de “seises” en la ejecución musical en algunas fiestas del Colegio, y también, en las memorias que dejará fundadas un feligrés, en donde se deja una dotación especialmente para la manutención de los “seises”.

Luego, hay otra mención de libros de música, aunque la inscripción aparece tachada al igual que otras en ese mismo folio, lo que hace pensar en que años más tarde, se podrían haber perdido:

“Cinco libros de canto el uno razonable y los demás muy viejos y maltratados.

Un libro de canto mediano”.⁴⁶⁹

Estos libros, sugieren que su contenido podría ser en canto llano, pero creemos que tampoco se podría descartar que fuesen de polifonía. Se suma a esto las representaciones teatrales, que, como hemos visto, parecen haberse realizado en la congregación, ya que a mitad del siglo, hemos constatado que existía el oficio de “celador de teatro”, por lo que es posible que en estas obras, se realizase la interpretación de música. Como se verá en el capítulo del Teatro Jesuítico, en las obras teatrales que se han conservado aparecen reiteradamente indicaciones de intervenciones musicales, hecho que permite suponer que éstas se pudieron realizar también en el repertorio teatral que se representaba en las congregaciones.

⁴⁶⁹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 49, fol. 6r y 13v.

Otra de las noticias afortunadas e importantes, es la presencia de instrumentos musicales en su capilla. En una memoria de “Las cosas que [h]ay la capilla de la Anunciata deste Colegio”, se encuentra lo que parece ser un listado o inventario de diversas cosas. En el verso del folio se indica:

“[...] Unos organos medianos/dos [ilegible] fillos de cuero/dos baños/Un cordero/unos libros de canto [...]”⁴⁷⁰.

La presencia de “dos órganos medianos”, sugiere que la música que se interpretaba era de tipo religiosa. Quizás, el hecho de que sean dos, permitió asimismo, la interpretación de obras de tipo policoral. Aunque no sabemos si los libros que se mencionan son los mismos que los indicados más arriba, se puede suponer que son de canto llano o de polifonía.

Recordemos que a estas agrupaciones pertenecían también religiosos de la misma Compañía, por lo que resulta muy interesante a la hora de suponer que algunos de estos jesuitas podrían haber participado en cierta práctica musical realizada al interior de estas congregaciones.

Por otra parte, la congregación de la Inmaculada, fue la primera que instituyó el cargo de “celador de música”. La edición de las reglas de 1735, que reproduce las de 1654 y que aparentemente recogen las de 1603, define el cargo de la siguiente manera: “Celadores de música. Tócales avisar a los músicos siempre que hubiere fiesta en la congregación, si no se encargase alguno de los que la hacen [la fiesta] de traerla, por lo cual tendrán una memoria de las fiestas que están dotadas en la congregación y de las personas que las hacen poniendo diligencia en que la música sea buena y que venga a

⁴⁷⁰ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 49, fol. Sin numerar v.

tiempo y esté con espacio. Y quince días antes sabrán de los que tienen dotadas las fiestas, si están en el lugar y si tienen otra música prevenida, porque no vengan dos, escusando cuanto fuere posible el exceso en los gastos”⁴⁷¹.

De momento, en todas las fuentes de la congregación de la Anunciación que hemos consultado, no aparece indicado el oficio de celador de música. En cambio, como hemos dicho más arriba, en el caso de la congregación de la Inmaculada aparece en 1658 desempeñando el cargo de Consiliario (o Comisario) de Música- que debe cumplir seguramente funciones semejantes al de celador- el organista de la Real Capilla, Joseph Mazana⁴⁷². En las fuentes del siglo siguiente, aparece indicado el cargo de Celador de Música durante por lo menos 13 años hacia la mitad del siglo, entre 1741 y 1755. En 1767, año de la expulsión de la orden, ya no aparece⁴⁷³.

Luego, aunqu, no existiese el cargo de Celador, Consiliario o Comisario de música en las cofradías o congregaciones, esto no implicaba que la música se descuidase, ya que en la mayoría no existía. Este era desempeñado por otros agentes de las cofradías o congregaciones, como por ejemplo, en el caso de la cofradía de San Pedro Mártir, eran los mayordomos los encargados de ella⁴⁷⁴. Se podría pensar incluso, ya que los “oficios” no son siempre los mismos que se consignan en las fuentes de la Inmaculada, que éstos habían sido suprimidos o bien, se iban incorporando otros, según las necesidades experimentadas por la congregación a través del tiempo, pero no tenemos constancia de ello.

Por otro lado, las fuentes también revelan distintos aspectos concernientes a la cuenta de reedificación de la capilla que se realizó en 1614. El texto comienza

⁴⁷¹ BNM: Sig. 3/ 62255. ALMEYDA, Antonio de: *Compendio de las reglas y exercicios que practica la Congregación de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora...*, pp. 240-241. Citado en, ROBLEDO: “Música y Cofradías Madrileñas en el siglo XVII...”, p. 490.

⁴⁷² Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. Sin numerar.

⁴⁷³ AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 98. Los listados del siglo XVIII, nos ofrecen la mención de varios oficios dentro de la congregación.

⁴⁷⁴ ROBLEDO: “Música en las Cofradías Madrileñas en el siglo XVII...”, p. 497.

explicando las razones y los objetivos de la obra, para continuar indicando las cosas utilizadas, costes y la mención de una fiesta que se hizo para su inauguración, coincidiendo con la del niño perdido un año más tarde. Pero además de la importancia propiamente tal de esta noticia para la congregación, es importante desde el punto de vista musical, pues se indica que se contrató para su celebración instrumentos festivos (chirimías, a los que se unen las trompetas y los atabales) como vemos a continuación:

“[...] De la f[i]esta que se hico en la dedicación de la capilla [el]domingo del niño perdido a once de hen[er]º de [1]615 así de la música como del ad[e]reco del altar para el igual se hicieron unos enrejados de madera plateados q[ue] costaron de platear y de adornar con unos velillos de plata por detrás ochocientos y veinte y quatro reales y de las campanillas que se pusieron en ellos chirimos, trompetas y atabales y demás cosas q[ue] hubo a la portería para convocar la gente q[ue] fuera. De lo otro costó mil y ciento y treinta y dos reales el qual adorna [...]”⁴⁷⁵.

Obsérvese en la descripción, que la música de chirimías fue utilizada como elemento para, “captar la atención de la feligresía” y el lugar y los instrumentos utilizados sugieren que la música que se interpretó en aquel momento, debió de ser de carácter marcial, posiblemente una fanfarria. Estos instrumentos fueron habitualmente contratados para las fiestas de la congregación como se verá más adelante y eran frecuentes también, en otras congregaciones o cofradías de Madrid, pues tenían un carácter festivo⁴⁷⁶. Asimismo, a Antonio Rize se le pagaron 55 reales por “las

⁴⁷⁵ AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 235, fol. 87v.

⁴⁷⁶ ROBLEDÓ, Luis: “La música en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena”. En: *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*. Edición facsímil y estudios. Antonio Álvarez Cañibano (Editor). Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Cultura, Congregación de Ntra. Sra. de la Novena Patrona de los Actores Españoles. Madrid, 2010, p. 43.

trompetas y los atabales” por la fiesta celebrada en la congregación, por la beatificación de San Francisco Xavier en 1622⁴⁷⁷.

En opinión de Simón Díaz, la congregación de la Inmaculada participó de los actos más fastuosos que se realizaron en el Colegio con su singular personalidad, organizó algunas de sus partes y contribuyó a costear algunos gastos⁴⁷⁸.

Al igual que la congregación de la Anunciación, ésta poseía una pequeña biblioteca que contaba entre sus libros con misales, antifonarios y libros de música, como lo demuestran algunos inventarios:

“Inventario de 1639: [...] Un libro de canto de órgano [...]”⁴⁷⁹.

Esto invita a pensar que podría haberse utilizado no solo en la celebración de fiestas religiosas, sino que también, por los congregantes en alguna ceremonia o reunión interna, pero de haber sido así, éstos tendrían que haber tenido alguna formación musical y cierta destreza en el canto. Otra posibilidad sería que la congregación tuviese este libro con música en polifonía en el cual iban recopilando la música que se encargaba a los compositores para la celebración de determinadas festividades y así reutilizarlas posteriormente.

⁴⁷⁷ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p.73. AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 340.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ AHN: *Clero. Jesuitas*. Libro 235.

Música en la Corte y la Real Capilla de Música durante la primera mitad del siglo XVII

A continuación, daremos una mirada sucinta sobre algunos aspectos referentes a la composición interna y actividades en las que participó la Real Capilla o algunos de sus músicos, especialmente en el período que nos interesa, un antecedente importante para el apartado siguiente en el que intentamos dar a conocer la relación que tuvo esta agrupación y otras de patronazgo real o algunos de sus músicos, con los jesuitas, aspecto que prácticamente que no ha sido estudiado y que resulta tremendamente útil, según creemos, para nuestro estudio. Veamos.

Durante los reinados de Felipe III y Felipe IV la Real Capilla de Música estuvo conformada principalmente por españoles, a diferencia de lo que sucedió en tiempos de Felipe II. A la muerte de éste en 1598, la Capilla que heredó su hijo estaba conformada de la siguiente manera⁴⁸⁰:

⁴⁸⁰Como es sabido, la Casa de Castilla proveerá el cargo de camarero mayor de manera ininterrumpida hasta el reinado de Felipe III, siendo opacado por el condestable de Castilla, como lo demuestran los nombramientos conservados (en el caso de Felipe III fue en 1613). Luego, los maceros, redactaron una relación dirigida al duque del Infantado en el que se daban cuenta, entre otras cosas, de las ceremonias celebradas en la Corte dos años antes. Además, entre los años 1617 y 1619 se llevaron a cabo una serie de reformas en las casas reales. Véase, AAVV: *Aspectos de la cultura musical en el Corte de Felipe II...*, p. 26, 31, 32 respectivamente.

CAPILLA	NÚMERO
Sochantres	2
Capellanes Cantores	17
Cantores	30
Bajones	2
Cornetas	2
Cantorcicos	12
Maestro de latín	1
Organistas	2
Organeros (templadores)	2
Copista de Música	1
Maestros de Ceremonias	2
Capellán-Limosnero Mayor ⁴⁸¹	1

⁴⁸¹ Algunas consideraciones sobre los componentes de la Capilla. La conveniencia de que los sochantres sean 4, así como la obligación de tener preparado todo en relación con el canto llano y las entonaciones de altar, aparecen en un informe dirigido al capellán mayor de Felipe III, don Diego de Guzmán, redactado entre los años 1608 y 1615. Sabemos que los capellanes de altar también participaban en el canto. Da cuenta de ello una fuente que indica que en 1601 se produjo el nombramiento de un capellán, previa consulta del capellán mayor al rey, para que resolviera lo que estimase oportuno: “[...] sabe canto de órgano para ayudar al choro y tiene suficiencia y voz para capellán de coro o altar [...] y hay necesidad de capellanes para salmear y para el altar, y se hayan dificultosamente con estas calidades [...]”. Además, otra consulta referente a otro capellán la encontramos del reinado de Felipe IV. En 1632 el capellán mayor consultó al monarca: “[...] Urbano Pérez es un cantor de voz contrabajo [...] La voz ha parecido a propósito para el choro y altar [...] y respeto de tener tan buenas partes de cantor y de capellán de altar y [...] la falta que hay de capellanes de altar y de contrabajos en la capilla [...]”. Luis Robledo indica que en la Real Capilla cuando se cantaba polifonía, aunque muchas veces la interpretaba un numeroso grupo de cantores, se conserva abundante documentación de los reinados de Felipe III y Felipe IV en la que se observa que la norma era la participación de un cantor por cuerda.

Varios cantorcicos hicieron carrera en la Real Capilla. Los casos más emblemáticos son los de Phillippe Roger y de Mateo Romero.

Entre 1577 y 1580 son los únicos años en los que coexisten en la Capilla un organista y tres templadores, pues esta simultaneidad no se dio en ningún otro momento. Luego, en 1600 el capellán mayor sugirió a Felipe III el nombre de un nuevo organero; Juan Leonardo de Sevilla, para ayudar a Juan Brebos, por estar avanzado de edad ya que el otro templador, Mateo Languedul, se había ausentado. Languedul había sido mencionado en un documento en 1595, a propósito de varios instrumentos de tecla que el archiduque Alberto había regalado al entonces príncipe Felipe cuando se fue de Madrid para Flandes. Dos años más tarde, en 1597, el príncipe recibió como regalo de parte del gran duque de Toscana, instrumentos musicales, entre los que había una espinetta menor, la que fue entregada por el bufón y caballero Antonio de Austria, creándose un conflicto de protocolo en el que intervino el famoso compositor italiano- autor de la obra *Rappresentazioni dell'anima e del corpo*, Emilio de Cavalieri,

El maestro de latín tenía como responsabilidad principal la enseñanza de los cantorcicos. Los organistas eran Hernando de Cabezón- hijo del destacado compositor y organista Antonio de Cabezón⁴⁸²- y Diego del Castillo. En el caso de los maestros de ceremonias, era la primera vez que aparecían mencionados así.

Durante reinado de Felipe II, Philippe Roger ostentó la maestría de Capilla desde 1588 a 1596. Después, el puesto estuvo vacante hasta 1598, año en que se nombró en el cargo a Mateo Romero, “Maestro Capitán”⁴⁸³, quien permaneció hasta 1633. Además, se nombró a Gery de Gersem como Teniente de Maestro, cargo que ocupó hasta 1605 para ser ocupado posteriormente por otros músicos⁴⁸⁴.

quien por esa época tenía en España a su sobrino, Muzio de Cavalieri. Además, en 1600, dada las malas condiciones laborales, Felipe III sugirió la remodelación de las responsabilidades que tenían los organeros, por lo que se les encargó el cuidado de los demás instrumentos de tecla que se encontraban en el guardajoyas y que eran considerados de interés y que estaban en buen estado para ser mantenidos afinados y en condiciones de poder ser ejecutados. Por otro lado, Brebos encargó un nuevo órgano para la Real Capilla a penas entrado el reinado de Felipe III.

Al parecer, fue Felipe III quien por un decreto de 1602, ordenó que el patriarca de Indias fuese ajeno al cargo de capellán y limosnero mayor. Para todas estas referencias y más detalles sobre los componentes de la Capilla véase, *Ibidem*, p. 109, 125, 128, 132, 139, 159, 217, 258, 259 y 261.

⁴⁸² Tras la vacante dejada por la muerte de Hernando de Cabezón en 1602, Felipe III notificó al mayordomo mayor el año siguiente el nombramiento como músico de tecla al organista y compositor Bernardo Clavijo del Castillo.

Un dato, que aunque no nos habla sobre aspectos musicales, es interesante por cuanto nos permite acercarnos a aspectos de la vida diaria de los músicos y de su entorno familiar. En 1621 la hija del gran Miguel de Fuenllana, músico de la Corte en tiempos de Felipe II, solicitó ayuda económica a Felipe IV. Véase, *Ibidem*, p. 188.

⁴⁸³ El año en que Mateo Romero asumió como Maestro de la Real Capilla, Adrien Capi, quien desempeñó las funciones de esta maestría hasta la subida al trono de Felipe III, quedó relegado solo como cantor. Por otro lado, a partir del reinado de Felipe III las violas da gamba, algunas de ellas tañidas por los cantorcitos, participaron regularmente de los servicios religiosos de la Capilla, figurando por ejemplo, en las Lamentaciones de Semana Santa. Véase, *Ibidem*, pp. 130 y 159, respectivamente.

⁴⁸⁴ Felipe II ordenó la redacción de las primeras normativas o “etiquetas” para la Capilla y la caballeriza, pero las primeras etiquetas originales de carácter normativo y ceremonial para la casa española fueron realizadas durante el reinado de Felipe IV. Se comenzó a elaborar la primera normativa y ceremonias de la casa real, que en 1632 estaba realizando el famoso arquitecto Juan Gómez de Mora. Años más tarde, en 1638, se seguía trabajando en ello, aunque no se sabe si continuaba todavía Gómez de Mora.

Luego, en el reinado de Felipe III se aludió con el término “etiquete”, a la normativa para las casas del rey y de la reina, para lo cual se usó invariablemente el término etiqueta. Como quedaron cabos sueltos al morir Felipe IV, posiblemente esperando que Carlos II tuviera la mayoría de edad y se organizara la nueva casa en 1675, se procedió a una segunda redacción de las etiquetas. Manuel Ribeiro, traído por Felipe III desde Portugal en 1619 para ocupar el cargo de maestro de ceremonias, fue un personaje de enorme trascendencia en la renovación y consolidación del ceremonial eclesiástico de palacio durante este reinado y el de su hijo.

Como es sabido, desde 1601 hasta 1606 la Corte se trasladó a Valladolid, lugar en donde al parecer, la actividad de la Capilla fue bastante intensa. Para que la Corte volviera a Madrid, Felipe III puso como condición que la ciudad estuviese al tanto de las reformas que se iban a realizar en el frontis del alcázar, siendo éstas las más significativas después de las que fueron ordenadas por el emperador Carlos V, cuyos trabajos se prolongaron por algo más de veinte años.

Desde el punto de vista musical, posiblemente lo más destacado de la Real Capilla en tiempos de este monarca sea su desarrollo instrumental. Aumentó considerablemente el número de instrumentistas, por lo que a finales del reinado había cuatro bajones fijos y un bajoncillo (que además tocaba bajón y corneta), los que se habían encargado de interpretar las partes confiadas a los ministriles en los villancicos polifónicos que había copiado Claudio de la Sablonara. Sin duda que estos músicos participaron en las actividades que se desarrollaron en diferentes espacios de palacio. Entre éstos y la etiqueta se estableció una estrecha relación, llegando a influenciarse mutuamente.

Aunque las distintas salas quedaron determinadas en sus funciones desde un primer momento- situación que se mantuvo en los futuros reinados Austrias-, los ceremoniales realizados en un comienzo, no tenían contemplados la participación musical, a diferencia de lo que sucedía en el espacio físico de la Capilla, que en 1630 el capellán de Felipe IV Vincenzo Tortorei, situaba en el centro del edificio⁴⁸⁵.

En cuanto al desarrollo instrumental, fue muy importante la inclusión de instrumentos de cuerda, los que experimentaron un incremento importante no solo en número de ejecutantes, sino también, en la presencia que tuvieron en la interpretación

Por otro lado, la articulación de las comidas con los días de solemnidad quedará recogida en las etiquetas de 1651, cuyo título es, *Comida pública solemne en días de Pascua y otros particulares*. Para todos estos datos véase, *Ibidem*, p. 3, 6, 32, 5, 33, 123 y 186.

⁴⁸⁵ Véase, *Ibidem*, p. 101.

del repertorio para las diferentes fiestas y celebraciones palaciegas, llegando a existir durante los primeros años del siglo un conjunto formado por un juego de vihuelas de arco, un laúd y dos claves, los que unidos al órgano, intervenían en algunas de las celebraciones del año litúrgico, como por ejemplo, en las Completas de cuaresma⁴⁸⁶. Los violones intervinieron en la música sagrada de la cuaresma a partir de 1601 y seis años más tarde, un violinista tocó junto al grupo de las violas. En 1616 intervinieron dos violones, siendo uno de los intérpretes, Stefano Límido, el “maestro de los violones italianos” de la Capilla, que había venido a Madrid desde Milano.

Luego, en 1600 ingresó un arpista que tocaba el claviarpa y en 1613 lo hizo el famoso teorbista Filippo Piccinini, a quien, como ya hemos visto, se le ha atribuido la composición de la primera obra dramática española puesta completamente en música⁴⁸⁷. Además, uno de los bajonistas utilizó una lira da gamba en la cuaresma de ese año y Mateo Romero realizó el acompañamiento en guitarra para los villancicos de Navidad y Reyes.

Por otro lado, los músicos de la Real Capilla participaron también en máscaras y en saraos, a los cuales concurrieron por orden de preferencia; los ministriles y las vihuelas de arco y luego, los cantantes y los violones. Posiblemente, algunos músicos participaron también de las representaciones particulares de obras teatrales que se realizaron ante el rey, la reina o la familia real, en habitaciones o salones privados del palacio, pero lamentablemente, no existen muchas pruebas documentales para afirmar esto hasta finales del siglo. Se sabe en cambio, que músicos de la Real Capilla

⁴⁸⁶ ROBLEDO, Luis: “Capilla Real”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 3. SGAE. Madrid, 1999, p. 124.

⁴⁸⁷ *La Selva sin amor*, con libreto de Lope de Vega. Véase por ejemplo, ALIER, Roger: *Historia de la Ópera*. Ediciones Robinbook. Barcelona, 2002, p. 91. Luego, mientras Filippo Piccinini vivió en Italia junto a sus hermanos Alessandro y Girólamo, éstos estuvieron al servicio del destacado cardenal Aldobradini, relacionado con los jesuitas. Además, Piccinini estuvo ausente de la Corte española en 1632. Véase, SANHUEZA FONSECA, María: *El Doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668). Teórico Musical entre Italia y España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 2009, pp. 70 y 111, respectivamente.

participaron, como ya hemos dicho, en la representación de la fábula *Dafne* que se realizó un domingo de carnaval en las dependencias de la emperatriz María en las Descalzas. Quizás, es posible que estuviera presente en aquella oportunidad Tomás Luis de Victoria, que por esos años ya se encontraba al servicio de la emperatriz, incluso creemos que no sería descabellado pensar que en algunos de los entretenimientos que se realizaron en estos aposentos en vida de la regenta, se hayan interpretado en algún momento, alguna obra de este maestro abulense. Pero volviendo a la representación de *Dafne*, en aquella oportunidad doña Isabel Coello cantó con acompañamiento de arpa el tono, *Ventecito murmurador*⁴⁸⁸, obra que en una de sus versiones se ha conservado en *Romances y Letras a tres voces*, lo que podría suponer un vínculo musical bastante particular entre esta fuente y la Corte, aspecto sobre el que volveremos. Otro dato interesante es que la obra, *Adonis y Venus* de Lope de Vega, tenía bastante parecido con la *Dafne*, por lo que se cree que debió de representarse entre los años 1598 y 1603, ocasión en que los instrumentistas de la Real Capilla pudieron haber intervenido en la primera jornada⁴⁸⁹. Luego, el hecho de que mujeres cantaran música en papel en el escenario, hizo que no fuera necesaria la intervención de los cantores de la Capilla, en algunas comedias Cortesanas, aunque algunos hombres cantaran o tocaran en o detrás del escenario.

Otro ejemplo de este tipo de música, fue la que se ejecutó en una máscara y en un sarao en Valladolid en 1605, con motivo del nacimiento del príncipe Felipe (futuro Felipe IV). En esta oportunidad, la tradición y el repertorio de la Real Capilla influyeron en las decisiones relacionadas con la música que se interpretó. La máscara y el sarao del día 16 fueron los más importantes de una serie que se realizaron inmediatamente

⁴⁸⁸ STEIN, Louis: “Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648”. En: *Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa moderna*. Edición a cargo de Juan José Carreras y Bernardo J. García García. Fundación Carlos Amberes. Madrid, 2001, p. 256. Véase asimismo, AAVV: *Aspectos de la cultura musical en el Corte de Felipe II...*, p. 212.

⁴⁸⁹ STEIN: *Op. cit.*, p. 257.

después del nacimiento del príncipe. Además, en la tarde de ese día, hubo exhibición de distintas danzas y variedad de música en unos tablados que se dispusieron en la plaza mayor. Llegó un carro en el que había tres grupos de músicos con instrumentos organizados por sonoridades homogéneas: instrumentos de cuerda, voces masculinas e instrumentos de viento, correspondientes a la disposición renacentista⁴⁹⁰, siendo la agrupación por timbres homogéneos más común en la segunda mitad del siglo XVI⁴⁹¹, ya que estos solían disponerse por grupos instrumentales contrastantes. Luego, tanto en el primer como en el tercer grupo, se cree que podrían haber participado instrumentistas de la Real Capilla⁴⁹², pero quizás también es posible en el segundo, ya que se sabe que cuatro cantores encubiertos cantaron un romance polifónico. Quizás alguno de estos, pudo pertenecer a la agrupación real.

Por otro lado, durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), continuaron presentándose los mismos aspectos musicales que en el reinado de su padre, llegando también a intervenir los músicos de la Capilla en la categoría de comedias Cortesanas y de espectáculo⁴⁹³, pese a la grave crisis económica por la que atravesó la corona en aquel momento y que llegó a su momento más crítico a partir del año 1640.

Quizás, una idea del gusto por la celebración de fiestas en la sociedad española de aquella época, puede verse reflejado de manera sucinta en las palabras de Deleito y Piñuela, quien indica que en España “el gusto por las fiestas públicas no declinó entre los años 1622 y 1623, por lo que cualquier suceso de la vida se celebraba como si fuese una felicidad inusitada, con regocijos pomposos y extraordinarios, en los que intervenían el rey y la Corte, y llenaba las calles la muchedumbre, solemnizándose también, para mayor irreverencia, con festividades religiosas”. Y agrega que durante los

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 260.

⁴⁹¹ GROUT Donald; PALISCA, Claude: *Historia de la Música Occidental*. Vol. I. Alianza Editorial, 1988, p. 245.

⁴⁹² STEIN: *Op. cit.*, pp. 260-261.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 264.

primeros veinte años del reinado de Felipe IV , “se sucedieron casi sin interrupción mascaradas, cacerías, torneos, corridas de toros, luchas de fieras, juegos de cañas y estafermos, bailes, cabalgatas, banquetes, representaciones escénicas de palacio, certámenes poéticos, procesiones religiosas y otras ceremonias eclesiásticas o profanas⁴⁹⁴”.

Otro ejemplo de representaciones musicales en la esfera Cortesana, fue la obra *Las glorias de Niquea*, una fiesta teatral con texto del conde de Villamediana-organizador de las fiestas regias y muerto en 1622-⁴⁹⁵ y con escenografía y efectos escénicos del ingeniero napolitano Giulio Cesare Fontana- Este hecho sugiere que los viajes e intercambios entre la Corte madrileña y la napolitana no se limitarían tan solo a los músicos, sino que también, se extendió a otros artistas y a otros personajes que participaron en ambas Cortes-. La obra se representó en Aranjuez con motivo del cumpleaños de Felipe IV el 8 de abril de 1622, pero ésta ya había sido puesta en escena un año antes con motivo del cumpleaños de la reina Isabel de Valois. Se estrenó el 15 de mayo y participaron miembros de la familia real y de la Corte, como la propia reina en el papel de la “Diosa de la Hermosura”, la infanta María como “Niquea” y varias damas Cortesanas, entre las que figuraba María de Guzmán, hija del conde-duque de Olivares, en el papel de la ninfa “Aretusa”, mensajera de Venus. La música fue interpretada por los músicos de la Real Capilla⁴⁹⁶, siendo bastante frecuente durante la

⁴⁹⁴ DELEITO Y PIÑUELA: *Op. cit.*, pp. 191, 192.

⁴⁹⁵ Sobre Don Juan de Tassis, conde de Villamediana, correo mayor del reino- enemigo de Olivares, Quevedo y amigo de Góngora-, Deleito y Piñuela ofrece la siguiente descripción: “...fue desterrado en tiempos de Felipe III por sus ataques al gobierno anterior, y reintegrado ahora a la gracia de los reyes, siguió siendo un poeta satírico y mordaz, el prócer arrogante, lleno de audacia, de corrupción, de insolencia y desenfado; el Tenorio eterno, a pesar de no ser ya tan joven. Y se destacaba en aquella Corte frívola y disoluta por la viveza de su ingenio, la elegancia y gallardía de su porte, la amenidad y gracejo de su lenguaje y su proverbial galantería con las damas, no menos que por la amenidad de su humor, el alarde de sus vicios y el atrevimiento de sus palabras y actos”. Además, se le acusa de haberse enamorado de la Reina Isabel de Borbón, la cual, según se dice, aparece en sus poemas como un amor imposible y también dedicando sus poemas eróticos a “Belisa”, la que para algunos era un anagrama de “Isabel”. Fue asesinado el 21 de agosto de 1622 en el centro de Madrid. Véase sobre todo esto en, *Ibidem*, pp. 176, 177, 181, 182, 184.

⁴⁹⁶ Véase, SANHUEZA FONSECA: *Op. cit.*, p. 102.

primera mitad del siglo, la participación de éstos en representaciones en donde participaban actrices aficionadas, especialmente cuando se representaban pequeñas fábulas. Unas de las obras musicales que se cantó en *Las glorias de Niquea* fue el soneto *Desiertos campos, árboles sombríos* de Juan Blas de Castro, músico y compositor de cámara de Felipe IV, cuya música se conserva en el Cancionero de la Sablonara⁴⁹⁷. Además, sabemos gracias a estudios recientes, que el texto pertenecía al Príncipe de Esquilache⁴⁹⁸, otro personaje de la Corte vinculado con la Compañía.

Otras de las obras que se pusieron en escena durante este reinado, fue la comedia *El rico avariento*, representada por las meninas de la reina para la navidad de 1622, en la que seguramente participaron músicos de la Real Capilla y para la cual, el famoso escultor Antonio de Herrera, realizó varias esculturas.

Después de la representación de *Las glorias de Niquea*, la Capilla de músicos no participó, como agrupación, en las comedias de palacio hasta 1648, año en que se representó la máscara *El nuevo Olimpo*, de Gabriel Bocángel. Luego, ese mismo año el rey, mientras viajaba desde Francia a España, celebró el 22 de diciembre- día del cumpleaños de su sobrina- una máscara, en la que tuvo un papel protagonista la infanta María Teresa. En esta oportunidad no participó la Real Capilla como institución, sino solo algunos músicos. Para esta representación, las pinturas estuvieron a cargo de Mateo Ricci- ¿familiar de Antonio o Francisco Ricci?- y de Pedro Nuñez, quien además era arquitecto y fue maestro de la fiesta.

Otro festejo realizado en la Corte en 1622, fue el 8 de junio, con motivo de la llegada a Madrid de Pablo de Altarriba, Canciller de Cap y Embajador de Barcelona,

⁴⁹⁷ ETZION, Judith (ed.): *El Cancionero de la Sablonara...*, pp. xi;85-91 .

⁴⁹⁸ Véase, VERA, Alejandro: “Esquilache y la música de su tiempo”, texto introductorio al CD del Estudio Músicantigua (Dir. Sergio Candia): *Pajarillo al alba. Cancionero Musical del Príncipe de Esquilache*. Santiago de Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006.

con una comitiva de altos dignatarios, títulos, pajes y escolta lujosa con antorchas, tambores y ministriles⁴⁹⁹.

Luego, las fiestas realizadas durante el año siguiente no lograron eclipsar a las del año 1622. Por ejemplo, se empezó con una mascarada el domingo de carnestoléndolas, la que salió desde el monasterio de la Encarnación con dirección a la plaza de palacio y en la que participaron noventa caballeros, figurando en la comitiva del rey, su hermano Carlos, el conde-duque de Olivares, tropas y guardias reales y la más alta nobleza con un séquito de pajes, trompeteros y tambores. Se realizaron ejercicios de equitación en los que destacó el rey, que era diestrísimo jinete. Marcharon luego para las plazas de las Descalzas, mayor y puerta de Guadalajara (hoy inexistente) en donde se repitieron dichos ejercicios.

Luego, durante ese año, se ejecutaron unas de las más fastuosas celebraciones de la Corte de Felipe IV con motivo de la llegada a Madrid Carlos Estuardo- futuro Carlos I de Inglaterra-, con quien, por cierto, hubo intenciones de efectuar una alianza matrimonial con la Infanta doña María, hermana del rey, hecho que finalmente no llegó a concretarse. Su llegada fue de incógnito la noche del 17 de marzo, acompañado por el marqués- y luego duque- de Bukingham, gran almirante de Inglaterra, solicitando alojamiento al Embajador inglés, conde de Bristol, en su domicilio en calle de las Infantas. La entrada oficial del príncipe se produjo el día 26 de ese mes desde el monasterio de San Jerónimo, a donde se había trasladado una vez enterado el rey y el conde-duque de su llegada y en donde por la mañana, le fueron rendidos honores por todos los Consejos, seguidos por las guardias española y alemana, a las que le precedieron pífanos y tambores. Continuaron dichos honores el Municipio, acompañado con timbales y luego, nobles, príncipes y caballeros. Por la tarde, Carlos Estuardo se

⁴⁹⁹ DELEITO Y PIÑUELA: *Op. cit.*, p. 192.

trasladó hasta el alcázar en compañía del rey, cuya comitiva iba precedida por atabales, clarines, trompetas y chirimías de la casa real, los que dejaron, ciertamente, oír sonidos estridentes. Esta entrada dio lugar a uno de los actos de mayor solemnidad de la época. De hecho, desde el día 26 hasta el 28, se llevaron a cabo una sucesión de fiestas de día y de noche, corridas de toros, juegos de cañas, comedias, conciertos, iluminarias y fuegos artificiales, con lo cual quedó deslumbrado el marqués de Buckingham, quien lo confesó en una carta al rey de Inglaterra. Por cierto, durante los cinco meses que estuvo en Madrid, las fiestas continuaron de manera incesante. Un ejemplo de estas celebraciones fue día domingo 2 de abril, en la que el conde de Monterrey ofreció un banquete en honor a los extranjeros y en el que se sirvieron doscientos platos y hubo seis coros de música. Posteriormente, Carlos de Inglaterra acudió a las fiestas de semana santa, las que fueron más solemnes que nunca. El domingo de Pascua – 16 de abril- el almirante de Castilla don Juan Alfonso Enríquez, ofreció un torneo y una mascarada festiva. Se convirtieron en palenques para tal caso las plazas, mayor, de las Descalzas y de palacio, cerrándolas con vallas. La comitiva se trasladó desde la casa del almirante hasta el alcázar, abriendo filas 50 atabales, trompetas y chirimías.

Durante 1624 se celebraron en la Corte tres importantes acontecimientos; la boda del condestable de Castilla, las capitulaciones matrimoniales de la duquesa de Liche, hija única del conde-duque con el marqués de Toral,- lo que motivó el montaje de una suntuosa mascarada y paseo público de magnates, interviniendo el rey, el día 15 de octubre-. En segundo lugar, la llegada de Wolfgang Wilhem, duque de Neoburgo, elector del Imperio alemán, se celebró el 20 de noviembre- y cuya estancia se prolongó hasta 1625- con toros, cañas, mascaradas y luminarias. Recordemos que esta importante visita, motivó- como obsequio- la confección del Cancionero de la Sablonara por parte del copista de la Real Capilla, Claudio de la Sablonara. El último de los acontecimientos

fue el recibimiento que se realizó al archiduque de Austria, don Carlos, con agasajos similares a los del referido duque.

Una de los acontecimientos más importantes del año 1626, fue la visita del cardenal Francesco Barberini, hermano del entonces Papa Urbano VIII. El 8 de mayo, cuatro leguas antes de llegar a Alcalá de Henares, el cortejo del cardenal se encontró con el del conde de Puñorostro- a quien le precedía un trompeta-, que venía a entregarle una carta de bienvenida de parte del príncipe don Carlos, Arzobispo de Toledo. El 24 de mayo llega a Madrid y se aloja en el monasterio de San Jerónimo, en donde, a su entrada en la iglesia, se entonó el *Te Deum Laudamus*⁵⁰⁰. A poco de la primera visita a los reyes, se desplazó hasta el monasterio de las Descalzas y visitó a la infanta Sor Margarita de la Cruz. Si bien, durante su visita concurrió a más palacios que conventos, tuvo una especial cercanía con los jesuitas, pues éstos ocuparon el primer lugar de los religiosos con quien entró en contacto. Con el padre Jerónimo de Florencia, Predicador de su Majestad y confesor de los Infantes- quien salió a recibirle a su llegada a Barajas- y el padre Chirinio de Salazar, confesor del conde-duque, se encontró durante las audiencias de mayo. Luego, a nivel individual, recibió también varias veces al padre Juan Luis de la Cerda y al Padre Pimentel, entre otros. El 3 de junio fue a decir misa a la Iglesia del Colegio Imperial y el día 8, a presenciar un acto escolar en el Colegio, en el que se representó una obra teatral, actividad que finalizó con una mascarada. Además, el cardenal asistió a la fiesta del Corpus de ese año y al bautismo, en calidad de padrino, de la Infanta⁵⁰¹.

A partir de 1650, la Real Capilla dejó de participar como agrupación en la celebración de fiestas Cortesanas. Sin embargo, un grupo de sus músicos estuvo a cargo

⁵⁰⁰ Durante la visita del cardenal a otras iglesias de la ciudad, el celebrante de los oficios religiosos también interpretó este himno.

⁵⁰¹ Todo esto y más puede verse en, SIMÓN DÍAZ, José: “La estancia del cardenal legado Francesco Barberini en Madrid en el año 1626”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, (1980), pp. 159-213.

de la interpretación de la música para las comedias, zarzuelas, semióperas y óperas que se representaron a Felipe IV y a su familia. Luego, a finales del siglo, los músicos de la Capilla asistieron como profesionales a las fiestas particulares de Madrid, que se encontraban favorecidas por las parroquias, los conventos y las cofradías, aunque según hemos visto y veremos con mayor detalle en el apartado siguiente, esta actividad fue bastante frecuente desde la primera mitad del siglo, al menos en el caso de algunas cofradías y especialmente en los que a las celebraciones de fiestas religiosas realizadas por los jesuitas.

Se pueden indicar por lo menos dos categorías en las cuales se puede establecer una relación entre la Real Capilla y las fiestas de la Corte entre fines de siglo XVI y comienzos del siglo XVII. En primer lugar, la Real Capilla fue una agrupación que solía participar en estas fiestas y en segundo, como hemos visto, la participación de los músicos podía ser de manera individual, como tañedor de instrumentos, como compositor o como cantor.

Durante estos años, se desarrollaron tres tipos de teatro cortesano en los cuales cada uno tenía la opción de emplear o no la participación de la Capilla. La primera categoría se refería a las representaciones particulares, como las que se realizaron en las dependencias de la emperatriz María en las Descalzas. La segunda, en las máscaras y en otros tipos de representaciones teatrales estáticas, valiéndose-en algunos casos-, de los cantores de la Capilla, aunque éstos no intervinieran como actores. De esta manera, algunos o todos los músicos participaron formalmente, transformando la música del tipo y estilo que fuera, en “música real”⁵⁰². Lamentablemente, solo se puede llegar a suponer el tipo de música que se interpretó ya que no se ha conservado ningún ejemplo para escena del período.

⁵⁰² STEIN: *Op. cit.*, pp. 259-260.

Por otro lado, durante el primer año del reinado de Felipe IV se terminó la construcción del salón del palacio que posteriormente fue conocido como el “Salón de los Espejos” y que fue decorado por pinturas de Rubens y de Velásquez. Esta estancia había quedado por delante del conocido como de “las comedias”, espacio que desaparecerá posteriormente en el reinado de Carlos II, debido las reformas que se realizarán en el alcázar con el advenimiento de la dinastía de los Habsburgo⁵⁰³.

Como es sabido, Carlos Patiño se desempeñó como Maestro de la Real Capilla desde 1634 hasta 1675 y como director del colegio de los cantorcicos hasta 1653, pasando a ser el primer español en estar a la cabeza de esta agrupación en tiempos de los Habsburgo⁵⁰⁴.

Por otro lado, las listas de músicos pertenecientes a la Casa de Borgoña y la Casa de Castilla de la Real Capilla quedaron unificadas en una sola, recién en 1637.

Con respecto a las dependencias de la Capilla, un hecho interesante fue que a raíz de la traslación del Santísimo realizada en 1636- aprobada en 1591 por el Papa Gregorio XIV-, sufrieron una serie de reformas que determinaron la ubicación que tenían los músicos. Además, al final del reinado de Felipe IV se realizó un cambio importante en su decoración y al edificio, que se encontraba bastante deteriorado. Le fueron realizadas una serie de reparaciones durante la regencia de la reina Mariana y también durante el reinado de Carlos II. En los años que duró el luto por la muerte del

⁵⁰³ Sobre la actividad musical en la Real Capilla en este reinado puede consultarse, RODRÍGUEZ, Pablo: *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*. Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza, 2003. Por otro lado, entre 1660 y 1683, hubo en la Corte un arpista de “arpa italiana”, instrumento que podría tratarse de un arpa de tres órdenes. También, a comienzos del siglo XVII Ascanio Mayone, compositor y arpista, se desempeñó como tañedor de este instrumento en la real capilla napolitana. Luego, uno de los artistas que estuvo al servicio del famoso cardenal Barberini fue Orazio Albani, quien perteneció a una reputada familia romana de constructores de instrumentos de teclado. Éste tenía su taller cerca del famoso templo jesuita del Gesú en Roma. Véase, SANHUEZA FONSECA: *Op. cit.*, pp. 64,65 y 74, respectivamente.

⁵⁰⁴ LOLO: “Patronazgo real en tiempo de los Austrias. Circulación y recepción de músicos en la Real Capilla de Felipe IV”. En: *La Monarquía de las Naciones. Patria, Nación y Naturaleza en la Monarquía de España*. Edición a cargo de Antonio Álvarez Ossorio-Alvariño y Bernardo J. García García. Fundación Carlos Amberes. Madrid, 2004, p. 255.

rey, la reina suspendió la actividad teatral en palacio, situación que seguramente debió de agradar mucho a su confesor, el jesuita Everardo Nithard, ya que a él no le gustaban las comedias. Quizás esta situación pudo haber influido en la decisión de la reina.

Por otro lado, durante el reinado de Felipe IV aumentó la participación de los instrumentos de la Capilla, no tanto en el caso de los ministriles que estuvieron a cargo de Patiño a partir de 1636 y desde 1652 de Francisco de Valdés, sino más bien de los violones, que desde 1630 aparecieron registrados en las listas de la Capilla como propios de ella, desplazando a las violas da gamba como agrupación. Durante la primera mitad del siglo la agrupación no tuvo un número fijo, pero a mediados ya contaba con dos violines, un contralto, un tenor y un bajo y la Capilla tenía también una lira da gamba de dieciséis órdenes. A estos instrumentos se sumaron los de cuerda pulsada, como el archilaud y la guitarra- esta última desde 1639-, dos claves, arpa y claviarpa. Estos dos últimos fueron ejecutados por el destacado instrumentista y compositor Juan Hidalgo, que había ingresado a la Capilla en 1632.

El arpa española, de dos órdenes -al contrario de lo que pensaba Cerone-, era bastante común. Fue inventada por el violero que trabajaba para la casa y para la Real Capilla, Juan de Carrión, muerto en Madrid en 1602, quien tuvo entre sus continuadores a Antonio Hidalgo, el que entre 1615 y 1616 construyó dos arpas para la real casa' y en la segunda mitad, a Francisco León y a Juan García de la Torre, quienes además de violeros eran guitarreros y sirvieron también a la casa y a la Real Capilla. Otros de los violeros activos en el alcázar durante la primera mitad del siglo fueron Pablo de Herrera (yerno de Carrión) y Manuel de Vega, cuya actividad se encuentra documentada entre 1621 y 1657.

Algunos arpistas de la época, como Francisco Martínez, agregaron cuerdas cromáticas a su instrumento. Martínez estuvo al servicio de las infantas y a partir de

1563 compró cuerdas y varios instrumentos de este tipo a Carrión. Asimismo, se cree que algunas de las piezas contenidas en, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* de Antonio de Cabezón, debieron haberse ejecutado en este tipo de arpa.

En 1632 el teórico Juan de la Espina Velasco (Madrid, fines del s. XVI-Madrid, 1642) envió un memorial a Felipe IV con el objetivo de imponer instrumentos “científicos” con los cuales se pretendía resucitar el género enarmónico, en vez de seguir usando los que él calificaba como “falsos y mentirosos”, recalcando que sus ideas habían sido aprobadas por intérpretes tan destacados en el ambiente palatino como Clavijo, Gabriel Díaz, Vicente Suárez, Henry Butler, Mateo Romero, el organista Sebastián Martínez, Francisco de Valdés tañedor de lira y bajonista de la Capilla, el licenciado Carabellido- quien fuera alumno de Clavijo- y el vihuelista Alonso Martínez de Laya. Alabó estas ideas también el jesuita escocés Hugo Semple- al que nos hemos referido brevemente más arriba-, lector de matemáticas en el Colegio Imperial y autor del libro dedicado a Felipe IV, *De mathematicis disciplinis libri duodecim ad Philippum IV Hispaniarum et Indianum Regem Catholicum*, publicado en Amberes en 1635. En este texto, Semple asocia la música a la “sagacidad y la elocuencia de los habitantes”⁵⁰⁵. Estas ideas son otra evidencia más que permite suponer que en España y especialmente en Madrid, la música estaba dentro de las preocupaciones de los jesuitas más allá de la práctica, aspecto que volveremos a retomar más adelante.

Por otro lado, un indicador del auge que había experimentado el interés instrumental en la Capilla, son las nóminas de los músicos, en la que constan junto al encargado del órgano y las claves, las del violero y del constructor de instrumentos para los ministriles. Resulta interesante observar que durante la primera mitad del siglo se intentó construir un instrumento que permitiese la ejecución del género enarmónico,

⁵⁰⁵ Pueden verse todos estos datos en, SANHUEZA FONSECA: *Op. cit.*, pp. 80, 81, 84, 87, 134.

ante lo cual Felipe IV encargó su construcción al caballero de Valencia, Juan Bautista Pomar, quien hizo un órgano con cinco teclados que se instaló en la Real Capilla. Esta noticia se la debemos al jesuita José de Zaragozá, quien lo menciona en su *Fábrica*⁵⁰⁶, teórico musical al cual nos referiremos más adelante.

Pero este auge instrumental no en todas las Cortes de los territorios del Imperio se vivió de la misma manera. Por ejemplo, en la real capilla de Nápoles sucedió lo contrario, pues se dio la tendencia de dominar en número los cantores frente a los instrumentistas, los que no solían ser más de doce o trece y entre los que se contaba con un organista-tecladista.

Por otro lado, un hecho importante para el desarrollo de la actividad musical de la Real Capilla, fue el traslado del Santísimo a las dependencias de ésta en 1639, estableciéndose a partir de esta fecha para todos los primeros jueves, viernes y sábados de cada mes, la celebración de “las cuarenta horas”- en cuyas siestas se interpretaban villancicos y tonos-, en la cual se ejecutaban, sin saber con exactitud desde cuando, obras para conjuntos en la que tuvieron destacada participación los violones.

Luego, otro aspecto interesante de la actividad de los músicos de esta agrupación real, fue el desplazamiento que tenían según las actividades que realizaba el rey. Esta misma situación se daba con la capilla musical de Nápoles, aunque con el virrey, al que acompañaban en todos sus desplazamientos, como por ejemplo, para las celebraciones que se realizaron en la iglesia jesuita del “Gesú Nuevo” en aquella ciudad.

En semana santa, particularmente el jueves santo, en la Corte napolitana se reproducía el ritual que se realizaba en la Corte madrileña, según da cuenta de ello José Raneo, portero de cámara del virrey⁵⁰⁷. Ahora bien, pese a esto, tanto la música como la

⁵⁰⁶ Véase, *Ibidem*, p. 89.

⁵⁰⁷ FABRIS, Dinko: “La Capilla Real en las etiquetas de la Corte virreinal de Nápoles durante el siglo XVII”. En: *Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa moderna*. Edición a

función de la capilla eran diferentes, pues, pareciera ser que no hubo una relación de intercambio de repertorio entre las dos capillas- quizás no fue tan así en otros aspectos, según hemos visto más arriba-, con excepción de un villancico de Navidad impreso en 1672 que se supone que había sido interpretado por la Real Capilla y de la obra cantada en castellano *El Robo de Proserpina*, interpretada en 1678 por los músicos de la capilla napolitana, cuya música posiblemente era una readaptación realizada por Filippo Coppola, maestro de la capilla de esa ciudad, sobre una obra española compuesta en la Corte de Madrid⁵⁰⁸.

Aunque estos últimos datos son la segunda mitad del siglo, puede ser que la ausencia de intercambio musical no fuera como se ha pensado. Sabemos que durante la primera mitad fueron los músicos españoles los que llegaron a la real capilla napolitana, mientras que durante la segunda, fueron los napolitanos los más frecuentemente admitidos en la Real Capilla de Madrid, siendo ellos quienes ampliaron la ración de instrumentos de arco e introdujeron el repertorio instrumental italiano. Durante la primera mitad del siglo llegaron varios italianos a Madrid, como por ejemplo, en 1633 ingresó a la Real Capilla el arpista y teórico musical procedente de Nápoles, Batolorneo Giovenardi⁵⁰⁹. Luego, en 1611 y 1634 llegaron respectivamente los violones Estéfano

cargo de Juan José Carreras y Bernardo J. García García. Fundación Carlos Amberes. Madrid, 2001, pp. 243-244.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 246. Véase, asimismo, como fuente complementaria, la situación en la Capilla Real durante la primera mitad del siglo XVIII, SAAVEDRA ZAPATER, Juan Carlos: *El primer reformismo borbónico en Palacio: La Capilla Real (1700-1750)*. Ediciones UNED. Madrid, 2005.

⁵⁰⁹ AGP: *Sección Expedientes personales*. Caja 599/5. Para un estudio de su trayectoria como arpista y asesor político del rey véase, SUBIRÁ, José: “Dos músicos del rey Felipe IV: B. Jovenardi y E. Butler”. En, *Anuario Musical*, XIX (1964), pp. 201-223. Citados en, LOLO: “Patronazgo real en tiempo de los Austrias...”, pp. 253 y 260. Giovenardi había nacido en Roma y era arpista de la tradición del “arpa doppia” napolitana, conocida en el ambiente musical romano y del “arpa a tre registri”, que estaba muy relacionada con el mecenazgo del cardenal Barberini. Todo este bagaje musical lo hizo llegar a la Corte madrileña en 1633, cuando se estableció en España. Además, el mismo Felipe IV se interesó por el arpa “a tre registri” y ordenó a los violeros del alcázar construir un instrumento inspirado en el arpa que había traído Giovenardi, la llamada “arpilla”, que no tuvo fortuna. Véase, SANHUEZA FONSECA: *Op. cit.*, pp. 66 y 84, respectivamente.

Límido y Nicolás Panela y su maestro, Ignacio Cerft⁵¹⁰. Como situación especial, se encuentra la visita del nuncio papal Giulio Rospigliosi, el libretista de la famosa ópera *San Alessio* de Stefano Landi.

⁵¹⁰ AGP: *Sección Expedientes personales*. Caja 550/18, Caja 786/12, Caja 2614/1, respectivamente. Citados en, LOLO: *Op. cit.*, pp. 253 y 260.

Relación de los jesuitas con la Corte: el vínculo musical a través de las Capillas de patronazgo real

Los primeros vínculos que podemos establecer entre los jesuitas y la Real Capilla son a través de los “Predicadores de su Majestad”. Los padres Jerónimo de Florencia, Juan de Pimentel, Francisco Aguado y Manuel de Nájera, fueron algunos de los que ostentaron este codiciado cargo. La selección de los postulantes pasaba por un riguroso proceso, en donde se debía considerar que éstos tuvieran excelentes condiciones como oradores sacros y también que pudieran ajustarse a la ideología del auditorio de la Capilla.

Durante el reinado de Felipe III las conductas de los predicadores van a tener vínculos políticos, como en el caso del padre Florencia, reconocido por los historiadores como “uno de los más firmes apoyos de los nuevos gobernantes”. Los predicadores fueron famosos por participar en conspiraciones en contra de los validos, pasando a ser instigadores de las facciones que querían hacerse con el favor real, situación que cambiará en el reinado de Felipe IV, con lo cual éstos tuvieron mayor control. De ahí el interés del conde-duque en que ocuparan este cargo personas con las que se llevara bien. En 1622, año de la canonización de San Ignacio, se preocupó de elegir lo más rápido posible como su confesor al jesuita Hernando de Salazar –que fue sucedido en el cargo por el también jesuita Francisco Aguado-, el que junto a otros, actuaron como cómplices⁵¹¹. Recordemos también que la reina Mariana tuvo como confesor al jesuita Everardo Nithard.

⁵¹¹ NEGREDO DEL CERRO, Fernando: “La Capilla Real como escenario de la lucha política. Elogios y ataques al valido en tiempos de Felipe IV”. En: *Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa moderna*. Edición a cargo de Juan José Carreras y Bernardo J. García García. Fundación Carlos Amberes. Madrid, 2001, p. 324.

Otro miembro que, al parecer, inició su carrera a la sombra del padre Aguado, fue el padre Agustín de Castro, también predicador real a partir de 1635, quien en un comienzo estuvo a favor de la acción del conde-duque, pero posteriormente, lo repudió abiertamente en sus prédicas junto al también jesuita padre, Antonio Herrera, que se desempeñó en la Corte como predicador a partir de 1645.

Ya hemos comentado más arriba que el rey acudía frecuentemente a las dependencias de los jesuitas. Las visitas de los reyes, impusieron un tono cortesano a la Compañía, cuyo recibimiento era concebido por los religiosos como una forma de gratitud hacia la casa Austria⁵¹². Se sabe de la estima que tenían los reyes por los jesuitas, como vemos en una carta del padre Negrete:

“[...] Estuvieron los reyes y príncipes en su sitial todos cuatro, y un poquito más atrás de la Mantua, todos de rodillas, haciendo oración al Santísimo todo el tiempo que la Capilla Real cantó una letanía de Nuestra Señora, y dicha su oración se levantaron, y entonces llegó el provincial Francisco Aguado, de quien el rey tiene mucha estima por su santidad [...]”⁵¹³.

El contexto del relato sugiere una ceremonia bastante importante, ya que se menciona a la “Mantua”; quizás se trate de la presencia de la duquesa de Mantua, de visita seguramente en Madrid y lo que resulta más interesante aún, es la intervención de la Real Capilla interpretando una letanía. Sobre ésta volveremos más adelante.

Por otro lado, se han conservado documentos que demuestran que por lo menos desde el siglo XV había eclesiásticos vinculados a la Real Capilla, aunque éstos tendrán mayor presencia a partir del siglo XVII, debido a que los decretos del Concilio de Trento reforzaron la importancia de los sermones y como consecuencia, la de los

⁵¹² SIMÓN DÍAZ: “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”..., p. 530.

⁵¹³ COSSIO de: *Relatos diversos de cartas de jesuitas*..., pp. 111- 112.

predicadores, los que en la monarquía de los Austrias aumentaron considerablemente. Luego, que la Corte se estableciera de manera permanente en un lugar, les otorgó mayor importancia ante la posibilidad de establecer estrechos vínculos con particulares fuera del ambiente cortesano, al cual se encontraban unidos por relaciones de amistad, de patronazgo o de servidumbre.

Existen varios testimonios que hablan de la rica formación musical que había recibido Felipe IV y posiblemente pudo haber hecho gala de sus dotes musicales no solo en el alcázar, sino también, en más de alguna oportunidad fuera del, quizás pudo hacerlo en alguna ocasión en las dependencias de los jesuitas madrileños. La Real Capilla acompañó en varias ocasiones al rey en estas visitas, como vemos otro caso en la siguiente noticia:

“[...] Mas de veinte reales que por una partida de su libro a foxas doce dice que pago cumplimiento a los cien reales que se dieron a los cantores de la Capilla R[ea]l cuando se incorporo en ella el rey n[uest]ro. s[eño]r. porque los ochenta restantes los dieron Martín Vergado Navarro y Antonio de Almeida _____Do20[...]”⁵¹⁴.

Luego, la participación de los músicos de la Capilla y la presencia del rey en esta ocasión, también formaba parte, posiblemente, de la imagen que el monarca quería transmitir, reforzando la simbología del poder real, sirviendo además como elemento difusor y publicitario de su doctrina política. El referido Antonio de Almeida que se menciona en la cita, debe de tratarse del congregante y redactor de las Reglas de la Inmaculada, como hemos visto más arriba.

⁵¹⁴ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 31 v.

Por otro lado, se ha reconocido el papel destacado que desempeñaron durante el barroco los colegios de la Compañía, como organizadores de actos públicos, no solo los de carácter festivo, sino que también las exequias, por ejemplo, que sirvieron muchas veces para justificar la puesta en escena de grandes espectáculos⁵¹⁵. Éstos, al igual que la celebración de fiestas religiosas, demandaron intervenciones musicales. En el caso madrileño tenemos varias noticias de la participación de músicos de la Real Capilla y de las capillas de las Descalzas y de la Encarnación en estas ceremonias, especialmente en las celebradas por las congregaciones de los jesuitas. Destacan aquí, la de la Inmaculada del Colegio Imperial y en la de la Natividad en la Casa Profesa, aunque de todas maneras sigue siendo más importante la primera.

Un primer caso documentado, es el del cantor de la real Agustín Martínez, que el 9 de febrero de 1616 recibió de parte del padre Gerardo [¿Fernando?] de Espinoza, procurador del Colegio, la suma de 550 reales. Aunque no se indica expresamente porqué se le concedió la paga, suponemos que fue por su participación como cantor en la celebración de alguna fiesta religiosa. Esta suposición cobra aun mayor fuerza al ver que dos años más tarde, el 5 de febrero de 1618, el padre Espinoza pagó la misma cantidad a Martínez, al parecer, por cuenta de la fiesta de la sábana santa “del año pasado que el Colegio le había quedado debiendo”⁵¹⁶. Otro caso es el de Bernabé Delgado, posiblemente festero por aquella época, de quien de momento no tenemos noticias, y quien recibió “sesenta y seis r[eale]s por tres puntos que sirvieron los ministriles en la fiesta de S[an] F[rancisc]o Xavier [...]” en 1620⁵¹⁷. Posiblemente, los ministriles aludidos en esta oportunidad pertenecerían a la Real Capilla y este Bernabé Delgado quizás se trate de Bernabé del Vado.

⁵¹⁵ SIMÓN DÍAZ: “El Colegio Máximo...”, p. 44.

⁵¹⁶ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 29 (2). Cartas de Pago. Fols. s/n.

⁵¹⁷ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 29 (2). Cartas de Pago. Fols. s/n.

En octubre de 1625 se celebraron seis días las fiestas en honor a San Francisco de Borja, con procesiones, máscaras, luminarias y comedias, a las que asistieron Felipe IV, la reina y los infantes⁵¹⁸ y en las que intervinieron, seguramente, los músicos de las capillas de patronazgo real.

En el año siguiente, la visita a Madrid del cardenal Francesco Barberini, hermano del Papa Urbano VIII, fue muy positiva para los jesuitas. Como ya hemos adelantado, Barberini fue especialmente receptivo con los padres de la Compañía, a los cuales recibió en sus audiencias en varias oportunidades y fue, de los religiosos, con los que mayor contacto tuvo durante su estancia. El 3 de junio concurrió a la iglesia del Colegio Imperial a decir misa, a la cual asistieron gran cantidad de feligreses, los que se mostraron muy cercanos al legado y contó con la predicación del padre Jerónimo de Florencia. Solemnizó la celebración eucarística la Real Capilla de Música, la que entonó varias obras de alabanza en honor del cardenal, entre ellas, un “romanzico”. En aquella oportunidad, destacó un tal “Floriano”, del que no tenemos mayor información. El 8 de julio volvió al Colegio para presenciar un acto escolar, el que se realizó en el salón de la congregación de los Seglares. Su entrada estuvo solemnizada por una salva y por clarines y chirimías. El *Diálogo* fue precedido por música y de un prólogo en latín que anticipaba la obra, de argumento mitológico. Tuvo tanto éxito, que se repitió otro día para los reyes, quienes acudieron al Imperial a merendar. La función terminó con una Máscara⁵¹⁹.

⁵¹⁸ DELEITO Y PIÑUELA, José: *El rey se divierte*. Alianza Editorial. Madrid, 2006 (Primera edición 1988), p. 201.

⁵¹⁹ Para todos estos datos véase, SIMÓN DÍAZ, José: “La estancia del Cardenal Legado Francesco Barberini en Madrid el año 1626”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII (1980), pp. 159-213.

Por otro lado, el músico Lázaro Bustos⁵²⁰ aparece en varias noticias como el encargado de pagar a los músicos de la Real Capilla, de las Descalzas y de la Encarnación por su participación en los oficios o en las festividades celebradas en el Colegio Imperial o en su iglesia, en cuentas de los años 1641, 1642, 1645 y 1652, por lo que parece haber sido realmente el festero⁵²¹. Una de las noticias interesantes que hemos encontrado, ocurrió en febrero de 1641, cuando Bustos junto a otros músicos reales participó en la vigilia y en la misa por el alma de don Eugenio de Heredia, quien llegó a ser prefecto de la congregación de la Inmaculada. Este debe tratarse, posiblemente, del músico de cámara que sirvió tanto a Felipe II como a Felipe III⁵²², lo que resulta importante tanto por el cargo que llegó a ocupar en la congregación, como por los posibles vínculos que se generaron a través de él entre los jesuitas y la Corte y como seguiremos viendo, no es el único caso en que un músico real perteneció a algunas de estas congregaciones.

⁵²⁰ Compositor del siglo XVII y músico de la capilla de las Descalzas, así consta al menos el 24 de julio de 1627. Posiblemente ocupó el cargo de “festero”, señalado también en las fuentes como “ministril de la Real Capilla”, aunque puede tratarse más bien de las Descalzas. Además, fue miembro de la congregación de la Inmaculada. Recibió doce ducados de los testamentarios de Gregorio López y Gregoria de Goicoechea por vigalias y misa de entierro de Gaspar Sáez de Viteri. Véase asimismo, GRIFFITHS, John: “Bustos, Lázaro.” En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. Vol. II. SGAE. Madrid, 1999, p. 812.

⁵²¹ En 1640 se le pagaron a Bustos por la participación de los músicos en quince fiestas que no se detallan. Luego, el 5 de mayo de ese año se menciona su participación en la “siesta, completa y órgano” de una ceremonia de rogativas y en la siesta de la fiesta de la Ascensión. En 1642, Bustos aparece recibiendo el pago por la participación de la Real Capilla en la fiesta del Santísimo Sacramento. También, el 20 mayo de 1645 se da la libranza para que se le paguen 120 reales por su participación en el miserere del domingo de ramos. Además, aparece mencionado junto a otros músicos en la fiesta de la sábana santa del año 1652. AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 15 r.; fol. 26 v.; fol. 27 v.; fols. 105 v., 106 r.; fol. 28 r.; fol. 28 v.; fol. 48 v.

⁵²² Músico de cámara del rey. Además fue miembro y prefecto de la congregación de la Inmaculada, teniendo a su cargo el coste de varias fiestas celebradas en las dependencias de los jesuitas de Madrid. Murió en 1641 como consta en la siguiente partida de defunción: “[...] en la calle de los Abades, casas propias, murió Eujenio de Heredia, músico de cámara de su majestad [...] mandóse enterrar en la Merced desta villa [...] Testó ante Francisco Suárez, [e]scribano desta villa y se abrió ante él en dicho día. Testamentarios, Francisco de Salazar y el contador Francisco de Iriarte Gutiérrez. Heredero, su hijo Claudio de Heredia [...] (LE, 8-II-1641)”. Véase, LE: Parroquia San Justo. Citado en, AGULLÓ Y COBO, Mercedes: “Documentos para biografías de músicos de los siglos XVI y XVII”. En, *Anuario Musical*, XXIII (1968-1969), p. 19.

Luego, en 1642 aparece mencionado el músico Francisco Marcos Castellanos⁵²³- a quien Felipe III en 1614 había transferido la plaza de trompeta de su padre-, junto a la Real Capilla en las fiestas por las ánimas del purgatorio y de todos los santos⁵²⁴. Según las fuentes, durante ese año se celebraron quince fiestas en donde participó la Real Capilla y que le fueron pagadas a Marcos Castellanos sin entregar carta de pago⁵²⁵. También ese año aparece mencionado el músico Bartolomé de Olalla⁵²⁶ participando junto a la Capilla en la fiesta de la sábana santa⁵²⁷ y en 1645, en el Santísimo Sacramento de la fiesta de San Pedro⁵²⁸. La indicación de pago a estos dos músicos nos hace suponer que podrían haber sido festeros o bien por alguna razón, haber desempeñado esa función.

Años más tarde, para la fiesta de la sábana santa de 1652 aparecen mencionados junto a Bustos, Philiberto Bambrac o Bambracque⁵²⁹, músico de teorba que había entrado en la Real Capilla en 1633, pasando a ser el sucesor de Philippo Piccinini, a quien ya nos hemos referido más arriba. La fuente parece sugerir a Bambrac como “archilaud”, lo que posiblemente sea un error, debido a la semejanza física que tiene con ese instrumento, pero cabe la posibilidad de que también lo tañera. Veamos:

⁵²³ JAMBOU, Louis: “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid sacados de su Archivo de Protocolos”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XII, nº 2, (1989), pp.479-480. Además, este músico era hijo del también músico palatino, Juan Marcos Castellanos, primero en ocupar el cargo de trompeta de la caballeriza desde 1593. Se ha confirmado que el instrumento que tañía Francisco Marcos era la trompeta, ya que en 1620 le sucedió en el cargo Juan Bautista Ro, trompeta de los archeros o guardias de corps, por lo que en 1642 año de la noticia, ya no ocuparía ese cargo y lamentablemente no se sabe con certeza que cargo pasó a ocupar posteriormente. Véase, AAVV: *Aspectos de la cultura musical en el Corte de Felipe II...*, p. 192.

⁵²⁴ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 40 r.

⁵²⁵ *Ibidem*, fol. 39 r.

⁵²⁶ Fue capellán cantor. Véase, AGP: *Sección Expedientes personales*. Caja 752, exp. 21. Véase asimismo, JAMBOU: “Documentos relativos a los músicos...,” p. 499; AGULLÓ y COBO, Mercedes: “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII (Continuación)”. En: *Anuario Musical*, XXV (1970), p. 113.

⁵²⁷ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 40 v.

⁵²⁸ *Ibidem*, fol. 48 v.

⁵²⁹ Según las fuentes, Bambrac fue recibido por músico de Tiorba (laúd) con goce de remuneraciones desde 1 de Diciembre de 1634. También fue llamado para ocupar una plaza ordinaria de Borgoña “además de la que tiene” por su asiento en esta conformidad. Por haber satisfecho la “media annata” el rey le dio un aumento de 2017 reales al año, pudiendo mandar para que se le haga su asiento. Fechada el 11 de julio de 1638. Véase, AGP: *Sección Expedientes personales*. Caja 16521, Ex. 6.

“[...] Mas ciento y sesenta Reales que pago al dicho Lázaro Bustos en esta Manera_____

De la capilla de las Descalzas ciento y diez Reales_____D110RL

A Segovia Diez r[eale]s_____D010RL

A Philiberto ocho reales_____D008RL

A dicho Archilaud ocho reales_____D008 RL

A dicho instrumento ocho reales_____D008 RL

Al dicho Lázaro Bustos diez y seis reales por la solicitud de la dicha fiesta de la Sabana

Santa que todo monta la dicha cant[ida]d que todo contó por _____D160

r[ea]les[...]”⁵³⁰.

Seguramente este “Segovia”, debe tratarse del cantor de la capilla de la Encarnación, Gaspar [de] Segovia⁵³¹.

Luego, otros de los músicos que aparecen mencionados, son el licenciado y cantor portugués Pedro de Grada Mariño⁵³² y un tal “Palencia”, que seguramente debe

⁵³⁰ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 28 r.

⁵³¹ Gaspar de Segovia fue capellán cantor, músico de su majestad y también del convento de la Encarnación. Fue recibido en la Real Capilla como cantor contralto a partir del “[...] 1 de enero de 1645 con una plaza ord[inari]a de la casa de Borg[oa] [.]” y murió en 1654, según consta en su partida de defunción. Además, según vemos en el documento, tanto Bambrac como Segovia aparecen mencionados junto a la capilla de las Descalzas, por lo que posiblemente participaron en esa celebración de manera conjunta. Véase para más detalle sobre la vida de Segovia, AGULLÓ y COBO, Mercedes: “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII (Continuación)”..., pp. 117-118; JAMBOU, Louis: “Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid sacados de su Archivo de Protocolos”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XII, nº 2, (1989), p. 507.

⁵³² Cantor de Portugal que ingresó a la Real Capilla el 1 febrero de 1639 como capellán de altar. El rey ordenó “que se le paguen los gajes de una plaza ordinaria de Borgoña” desde el 1 de febrero de 1639. Un documento fechado el 18 de febrero de ese año, dice que el rey dio orden de “que sea recibido por cantor de su Real Capilla con 60694 m[a]r[avedie]s. de gaxes en cada un año.” Murió el ¿15? de noviembre de 1652, según una copia de su partida de defunción del convento de San Martín. Pedro de Grada antes de morir, recibió los sacramentos en su casa en Atocha ante José García Lozano. Entre sus testamentarios figuran don Salvador de Nabes, capellán de su majestad y Diego Núñez, criado de su majestad que vivía en la casa de Juan Hidalgo. Según nos dice el autor, al margen del documento (que no menciona de donde extrae los datos): “En 3 de hen[er]o de [1]647 le hizo su M[a]g[esta]d m[a]r[ave]dies, por vía de aumento, de una plaza or[dinari]a de Bor[go]ña. Véase, AGP: *Sección Expedientes personales*. Caja 477, exp. 21; ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, Nicolás: “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II...”, p. 189.

tratarse del también cantor, Juan de Palencia⁵³³. Todos éstos participaron, también, en la interpretación del miserere de la fiesta de la sábana santa en 1648⁵³⁴.

Otro ejemplo lo tenemos en 1654, cuando la capilla de las Descalzas participó en la “octava del Santísimo Sacramento, en la misa, siesta y completas”. Al año siguiente, se contrataron nuevamente a músicos de las Descalzas, aunque sin detallar a quienes, para que participaran en la misma fiesta⁵³⁵.

Otras noticias nos hablan también de la presencia de músicos, que al parecer no pertenecieron a ninguna capilla. Al menos, no aparecen vinculados a ninguna. Tal es el caso de dos trompetas que participaron en 1640 en la celebración de la fiesta de San Ignacio y también en la fiesta del centenario de la Compañía. Esta última contó, también, con la intervención de danzantes⁵³⁶.

Para la celebración del centenario, los festejos dieron testimonio de la influencia social y de las ideas estéticas de los feligreses. Las familias más importantes de Madrid facilitaron valiosos artículos para la decoración de la iglesia del Colegio Imperial, la que fue cuidadosamente aderezada con terciopelo e hilo de oro, con bellísimos diseños. Para esta ocasión, se puso en el templo una estatua de San Ignacio, a la que le acompañó a la derecha, una imagen de la Virgen de la Inmaculada Concepción y a la izquierda, una de San Francisco Xavier. Felipe IV y su familia, acudieron a la ceremonia celebrada el 27 de septiembre de 1640⁵³⁷. En la procesión, que salió de la Casa Profesa- como otra que comentábamos más arriba-, para la celebración de la fiesta de San Francisco de Borja, participaron alumnos del Imperial, un juego de chirimías y la capilla de la Encarnación, según podemos ver en la siguiente noticia. Posiblemente, tanto las chirimías como la

⁵³³ AGP: *Sección Expedientes personales*. Caja 782, exp. 5. Fue recibido también por capellán de altar y cantor contralto el 1º de hen[er]o de [1]640[...]. Véase, ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS: *Op. cit.*, p. 190.

⁵³⁴ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59. fol. 27 v.

⁵³⁵ *Ibidem*, fol. 16 r.

⁵³⁶ *Ibidem*, fols. 16 v., 17r-v.

⁵³⁷ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, pp. 108-109.

capilla de la Encarnación fueron contratadas por la congregación de la Anunciación para su participación en esta ceremonia. Además, la participación de la capilla de la Encarnación en esta procesión refleja que la actividad de estas capillas no se limitaba solo a la interpretación de música en lugares estáticos como en templos, sino que también, en estos tipos de desplazamientos:

“[...] Daba principio a la procesión el estandarte de la congregación de la Anunciata, fundada en el Colegio Imperial, a quien acompañaban más de trescientos estudiantes, todos con hachas, y muy de fiesta con gran gala y lucimiento de cadenas de oro y diamantes. Llevaban por insignia en hombros de cuatro de la Compañía un Niño Iesus de talla, la mejor pieza que se reconoce en esta Corte, en quien el arte parece que restó toda hermosura y primor: delante de las ondas entre los dos órdenes de congregantes iban doce niños con sobrepellices y hachas, una danza, un juego de chirimías y la capilla del convento real de la Encarnación. El adorno del Niño Iesus era una tunicela de tabí cabellado con vistosas labores de plata, guarnecida con lazadas, bandas, y rosas de diamantes. En esta congregación sobresalió para la admiración de todos tanto más el orden, concierto, y modestia, cuanto más vinculada parece que está a los pocos años la travesura [...]”⁵³⁸.

Luego, hay otro fragmento de este relato que musicalmente nos ha parecido muy interesante:

“[...] Entre lo que seguía a la congregación de la Inmaculada se encuentran “4 estandartes de las Provincias de Oriente, Goa, China, Etiopía, y Brasil, y con la misma proporción de hachas en su

⁵³⁸ BNM: C^o/07/36. *Relacion de las solemnes fiestas que la casa Professa de la Compañía de Iesus hizo en la Imperial Villa y Corte de Madrid al año centésimo, y primer siglo de su fundación en este año de 1640*; BNM: 2/34/734. *Explica sv fiesta el Imperial Colegio de la Compañía de Iesus*. Véase también, SIMÓN DÍAZ, José: *Op. cit.*, p. 110.

distancia, los cuales con un juego de chirimías y capilla de música acompañaban a los tres mártires del Japón, precediendo 4 hachas a cada uno [...]⁵³⁹.

Según vemos, participaron en esta procesión más de una capilla de música, lo que da una idea de la gran solemnidad de este acto. En el relato se menciona la presencia de unas chirimías y de una capilla de músicos que iba detrás de la congregación de la Inmaculada. Posiblemente esta capilla- de la cual no se entrega mayor información, quizás porque no era tan importante como las de patronazgo real o conocida como otras de los conventos activas en aquella época-, pudo haber sido también contratada para la ocasión o bien, y lo que resulta más importante y significativo aún, que dicha capilla fuera la de la propia congregación de la Inmaculada o el grupo que cumplía la función de tal, como indicábamos más arriba, y que, debido a lo habitual que era su presencia en este tipo de ceremonias y en otras, no se entregan más detalles. También se puede pensar que el autor del relato, simplemente no consideró más detalles sobre ella, porque no era lo más importante que deseaba comunicar. Si fuese efectivamente fuese la capilla de la congregación, sería mucho más significativa la presencia de *Romances* y *Letras* en un convento jesuita, pues, da la idea que fue efectivamente concebido para que su repertorio se interpretara por este tipo de agrupación musical.

Asimismo, la presencia más de una capilla, invita a pensar que en esta celebración se pudo, en algún momento, interpretar obras en conjunto o bien, de tipo policoral.

Otro hecho musical importante ocurrió casi dos años más tarde. Concurrieron a la capilla de la Inmaculada, la Real Capilla, al aparecer a cargo de Lázaro Bustos y la

⁵³⁹ BNM: C^a/07/36. *Relación de las solemnes fiestas...*, fol. 2 r.

capilla de música del convento del Carmen de Madrid⁵⁴⁰, bajo la dirección del maestro y destacado compositor carmelita Fray Manuel Correa⁵⁴¹, situando al compositor por esos años en Madrid. Este es el único documento que hemos encontrado hasta el momento, en que se menciona la participación de dos importantes capillas de músicos en la fiesta del Santísimo Sacramento, lo que sugiere la importancia que pudo haber tenido esta celebración en el contexto jesuita y que como en el caso anterior, el repertorio interpretado podría haberse ejecutado en conjunto y haber sido al menos en parte, de tipo policoral.

No habíamos encontrado, hasta el momento, alguna fuente que nos permitiera identificar la presencia de otra capilla además de las de patronazgo real en el contexto jesuita madrileño. La capilla del Carmen tuvo que haber sido de muy buen nivel. Además, su mención en la noticia junto a la Real Capilla, nos ayuda a considerar más aún las relaciones que tuvieron que haber existido entre ambas. Alejandro Vera ya había planteado la posibilidad de vínculos existentes entre el convento del Carmen y la Corte⁵⁴². Pero la noticia además sugiere la posible existencia de un vínculo entre ciertas órdenes religiosas y la Corte, lo que podría considerarse, posiblemente, como parte de una red musical que operaba en aquella época en Madrid y que tenía como punto de referencia la música que se hacía en el Corte misma y en especial, la Real Capilla.

Luego, también esta prueba documental permite confirmar la presencia de Correa en la capital del reino antes de su partida a Sigüenza⁵⁴³. Veamos:

⁵⁴⁰ Sobre la relación entre la capilla del Carmen y su música en, VERA: *Música vocal profana en el Madrid de Felipe IV: el Libro de Tonos Humanos (1656)*. Fundació Publica Institut d'Estudis Ilerdens. Lleida, 2002.

⁵⁴¹ Sobre Correa véase por ejemplo, HUDSON, Barton: "Correa, Manuel [Manoel]. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión on line (fecha de consulta: 08-03-2008); VERA: *Op. cit.*, pp. 110-113.

⁵⁴² Véase, VERA: *Op. cit.*, pp. 64-69; 95-109.

⁵⁴³ Véase, SUÁREZ-PAJARES, Javier: *Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*. 2 Vols. ICCMU. Madrid, 1998.

“[...] Mas se les [r]eciben y pasan cinquenta trecinquenta reales que pagó a fray Manuel Correa maestro de capilla del monasterio del Carmen desta villa y a Lázaro de Bustos por la asistencia que tuvieron en la capilla de la dicha congregación la capilla del Carmen y la de su m[a]g[esta]d mañana y tarde del Santísimo Sacramento del año de mil y seiscientos cuarenta y dos como pareció por la libranza de dieciséis de julio del dicho año y cartas de pago que están a [e]spaldas de la dicha libranca. _____ 350[...]”⁵⁴⁴.

Vemos también que Lázaro Bustos aparece recibiendo la paga a nombre de la Real Capilla.

Por otro lado, estas noticias permiten plantear, hasta cierto punto, que la actividad desarrollada por las congregaciones o cofradías alojadas en los distintos conventos de Madrid, favorecieron que las capillas de música de patronazgo real visitaran frecuentemente estos conventos, aunque como hemos visto más arriba, al menos en el caso de los jesuitas, esto no parece haber sido siempre así.

Sobre las visitas de estas capillas, tenemos incluso, algunas noticias del siglo siguiente, como por ejemplo, la que realizó la capilla de las Descalzas al convento del Carmen Descalzo en 1793⁵⁴⁵. Pero parece que esta situación siguió sucediendo incluso en el siglo XIX, pues la capilla de la Encarnación realizó un concierto en la iglesia del Carmen Calzado en 1804, ocasión en la que se interpretó un Oratorio al Santísimo Sacramento del maestro José Lidón⁵⁴⁶. Salmantino de nacimiento y reconocido como el

⁵⁴⁴ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 40 v.

⁵⁴⁵ 11-07-17-1796, nº 193, p. 785. “El día 15 del corriente al anochecerse canta en el Carmen descualzo, la Salve solemne de Nuestra Señora del Carmen por la Capilla de Sras. Descalzas Reales [...]”. Véase, ACKER: *Op. cit.*, p. 229.

⁵⁴⁶ 16-07-1804, nº 118, p. 812. “En la Real Orden a la Madre de Dios del Carmen Calzado de esta Corte [...] se cantará por la Real Capilla de la Encarnación el día 17, a las 5 de la tarde, un oratorio sacro al Santísimo Sacramento, obra de D. Josef Lidón [...]”. Este compositor es mencionado en el *Diario de Madrid* de 1793 como uno de los “primeros Maestros de la nación” junto a otros destacados músicos. También, a comienzos del siglo XIX, se interpretaron importantes obras religiosas suyas en templos madrileños de gran tradición musical. Además, hubo venta de su música, como “6 sonatas o sonatas sueltas para órgano, dispuestas en forma de versos grandes de 8º tono, con variedad de registros, propios para el día de la Ascensión del Señor; por Don Josef Lidón [...]” y también, “[...] las 6 fugas [...]”.

más grande compositor de su generación, este director del Real Colegio de los Niños Cantorcicos, organista y Maestro de la Real Capilla, falleció en Madrid el 11 de febrero de 1827. Hasta donde tenemos noticia, se desconocía dónde había sido enterrado, pero afortunadamente una prueba documental conservada en el Archivo Histórico Nacional, indica que fue en la iglesia de San Martín. La invitación para participar del funeral fue realizada por el Patriarca de Indias, la familia y los amigos del compositor, que se realizó el “16 del corriente”, es decir, el 16 de febrero de ese año⁵⁴⁷.

Estas noticias nos permiten tener mayor consideración lo que planteábamos más arriba sobre la posibilidad de la existencia de una red que favoreció importantes relaciones musicales entre la Corte y los conventos de Madrid y que podría explicar hasta cierto punto, la existencia de algunos rasgos de las fuentes musicales que se encuentran vinculadas con órdenes religiosas, copistas o la presencia de repertorio de compositores palatinos, como sucede en algunos casos en *Romances y Letras* y en el *Libro de Tonos Humanos*⁵⁴⁸.

Volviendo a las celebraciones jesuitas, en la fiesta de San Ignacio de 1646 y para la semana santa del año siguiente, las fuentes indican la participación de chirimías, trompetas y atabales⁵⁴⁹, trío de instrumentos que, como ya hemos dicho, aparece frecuentemente señalado en la celebración de estas fiestas y también en las celebraciones de otras congregaciones, hermandades o cofradías de la época⁵⁵⁰. Para la

Lidón, reconocido como maestro de estilo italiano en el Colegio de los Cantorcicos, puso en práctica un nuevo método del solfeo de Manuel Sardina, músico de la Real Capilla, según lo indica el *Diario de Madrid* una noticia del siglo XIX. 27-09-1806, nº 270, p. 379. Véase para todos estos datos, *Ibidem.*, pp. 179, 385, 419, 425, 457.

⁵⁴⁷ AHN: *Clero Regular*. Legajo 3815, fol. s/n. Se puede ver la prueba documental en el apartado de Anexos de este volumen de nuestra Tesis.

⁵⁴⁸ Véase, VERA: *Op. cit.*, pp. 65-67.

⁵⁴⁹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 54.

⁵⁵⁰ Véase a modo de ejemplo, ROBLEDO, Luis: “Música en las cofradías madrileñas del siglo XVII...”, pp. 481-520.

celebración de la semana santa de 1647, se pagaron ciento cincuenta reales a la Real Capilla por el canto del miserere⁵⁵¹.

Otra noticia nos relata que se pagó a un chirimía por su participación en la Víspera⁵⁵² y en la noche de la fiesta de San Ignacio de 1650⁵⁵³. También, el cantor tiple de la Real Capilla Marcos García⁵⁵⁴, participó ese mismo año en unas fiestas de toros realizadas el 22 de noviembre⁵⁵⁵, en la fiesta de la Asunción y en las dos últimas fiestas de toros “[...] con el Santísimo Sacramento descubierto [...]”⁵⁵⁶. Además, durante el año siguiente participó junto a esta misma Capilla en esta misma fiesta “de tres puntos con órgano y clavicordio” y en las honras del congregante de la Inmaculada Ju[an] Bermejo⁵⁵⁷, al cual ya habíamos mencionado más arriba a propósito de un listado de miembros de la congregación⁵⁵⁸. García, en todas las fuentes que hemos consultado, aparece recibiendo el pago a nombre de la Real Capilla, por lo que pensamos que podría haber desempeñado también el cargo de “festero”.

Otro de los músicos que participó en este tipo de fiestas, fue un tal Francisco Alonso, que debe de tratarse seguramente del presbítero, capellán y cantor real⁵⁵⁹. Éste, junto a otros músicos, participó en la fiesta del Santísimo Sacramento de 1650, en donde se les dio “[...] refresco a los músicos aquella tarde [...] y se hacen por gasto notorio y forzoso [...]”⁵⁶⁰. Esto último, nos sugiere que estas atenciones podrían haberse dado en forma de pago o como atenciones al acudir a la celebración de la fiesta

⁵⁵¹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fols. 60 v.-61 r.

⁵⁵² *Ibidem*, fol. 85 r. Una situación similar ocurrió en 1652 para la fiesta del Fuego de la víspera de San Ignacio, en donde se pagaron veintidós reales “[...] a los ministriles q[ue] el dicho día tocaron las chirimías [...]” Luego, para la víspera de 1669 también asistieron ministriles y chirimías “[...] a las luminarias de la víspera de la fiesta de San Ignacio [...]” Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libros, 59 y 63 N^o 79, fol. 107 v. y fol. sin numerar, respectivamente.

⁵⁵³ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 98 v.

⁵⁵⁴ JAMBOU: “Documentos relativos a los músicos...” p. 487.

⁵⁵⁵ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 85 v.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, fol. 99.

⁵⁵⁷ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fols. 105 v, 106 r.

⁵⁵⁸ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 235.

⁵⁵⁹ JAMBOU: “Documentos relativos a los músicos...” p. 471.

⁵⁶⁰ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 98 r.

sin cobrar. Pero esta no fue la única ocasión en que se les dio algo de beber y comer, ya que documentos de la segunda mitad del siglo nos informan que para la fiesta del Corpus 1667, se les dio limonada y rosquillas y para la misma fiesta del año siguiente, también se les dio limonada y rosquillas, agua de canela o agua de guindas, lo que fue degustado también por los “padres de la casa”⁵⁶¹. Estas noticias dieron la posibilidad de compartir con los padres de la Compañía, aspecto interesante, ya que podría favorecer el cultivo de relaciones personales y de esta manera profundizar la red musical de la que hablábamos más arriba.

En 1652, Francisco Alonso nuevamente participó junto a los músicos en la fiesta del Santísimo Sacramento, en la que se le pagó “[...] por tres puntos q[ue] la dicha Capilla cantó en la fiesta del Santísimo Sacramento q[ue] se hizo en la dicha congr[egación] [...] en donde se pagó además por “los papeles extraordinarios”[...] y por “el clavicordio y el órgano”[...]”⁵⁶². El que Alonso recibiera la paga nos hace suponer que también ocupó el cargo de festero y resulta interesante lo de los “papeles extraordinarios”, pues seguramente se trata de la interpretación de obras por encargo que no estaban contempladas en principio y que por alguna razón, tuvieron que solicitarse e interpretarse. Luego, este mismo año, se le dio al hermano Luis de la Fuente la cantidad de 660 reales que gastó en “la música q[ue] se traxo el día de la fiesta [de la traslación]”, 600 por los “tres puntos, misa, siesta y completas”, en donde participaron dos capillas:

“[...] Mas se le hacen (ilegible) al dicho señor thes[orero]º Gregorio de Bustamente seiscientos y sesenta r[eale]s. que en virtud de dicha libranza de dicha congregación de siete de abril de 1652 pagó a herm[an]º Luis de la Fuente por los mismos q[ue] montó a gasto q[ue] se hizo con la

⁵⁶¹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 63. fols. sin numerar.

⁵⁶² AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 98 r.

música q[ue] se traxo el día de dicha fiesta. Los seises. De los de tres puntos, misa siesta y completas con dos capillas diez y seis de dos organillos y los cuarenta y cuatro restantes, a los ministriles q [que] vin[ien]do con la dicha música, como parece por la dicha libranza y r[eci]bo de lo dicho herí[an]o. Luis de la Fuente.U660 [...]”⁵⁶³.

Esta noticia arroja varias cosas interesantes. En primer lugar, que el tesorero pagase al hermano Luis de la Fuente- quien seguramente era jesuita- por contactar a los músicos que acudieron a la celebración. También, la nueva mención de la participación de dos capillas, de dos organillos, por lo que también en esta oportunidad se podría haber ejecutado música policoral. Otro de los datos que llaman la atención, es la presencia de “seises”⁵⁶⁴, como ya lo habíamos adelantado. De hecho, al parecer, los jesuitas madrileños disponían de seises para la interpretación de la música, ya que en 1666, don Juan Sánchez de Cuellar, cedió un juro a favor del Colegio Imperial para su manutención “y después le vendió en 7988 r[eale]s y quedó en contribuir con 239 y 20 m[a]r[avedise]s a 3 % p.[a]ra los seises”⁵⁶⁵. Esto último, es un tema sobre el que habría que realizar un estudio independiente, pues puede arrojar nuevos aspectos sobre la presencia de la música en la Compañía y enriquecer el tema que nos ocupa en su conjunto.

Luego, para la fiesta de traslación de la que hablábamos más arriba, se pagaron por dos organillos, a cada ministril que vino y a las trompetas que estuvieron en la puerta y también al tambor y al pífano que se ubicaron en ese mismo lugar la noche del Fuego⁵⁶⁶:

⁵⁶³ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 103 r.

⁵⁶⁴ Véase, STEVENSON, Robert: “Seises”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión on line (Consultado el 8 de marzo de 2008), pp. 350-3501.

⁵⁶⁵ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 340, fols. 1042, 1248.

⁵⁶⁶ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 103 v.

“[...] Mas sesenta y seis r[eale]s que pago a los trompetas que asistieron a las puertas el dicho día p^o[r] m[ay]or solemnidad y regocijo de la fiesta, por gasto notorio. Uo66 [...]”

“[...] Mas diez r[eale]s que pago al tambor y pífano q ue] asistieron a las puertas de la iglesia la noche del fuego por gasto notorio. Uo10 [...]”⁵⁶⁷.

Según vemos, se indica que se pagó a los trompetas “para dar mayor solemnidad y regocijo a la fiesta”, por lo que su ubicación (en la puerta) tiene que estar relacionada seguramente con esto mismo, al igual que en el caso del tambor y del pífano, solemnizando la ocasión o invitando a asistir a las personas a la iglesia. Además, ese mismo año Francisco Marcos aparece mencionado en las fuentes participando en la fiesta del descubrimiento de la sábana santa en el domingo de ramos⁵⁶⁸.

El licenciado Francisco Alonso Basurto⁵⁶⁹, recibe la paga por la participación de la Real Capilla en la fiesta del Santísimo Sacramento de 1653⁵⁷⁰. Dada la semejanza

⁵⁶⁷ *Ibidem*, fol. 103r-v, respectivamente.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, fol. 118 v.

⁵⁶⁹ Cantorcito. Fue recibido en la Real Capilla el 1 de enero de 1636. Véase, ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS: “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II...”, p. 189. Al margen del documento, según indica el autor se encuentra la siguiente nota: “En 17 de julio de 1639 le hizo su m[a]gesta[d] m[e]r[e]cedor de una plaza ordinaria por aumento”. Vivió en la calle del limón en las “casas propias”. Dejó como testamentarios a su hermano Gabriel Alonso Basurto y a don Diego Marcellano, que era capellán de altar del rey. Murió el 17 de enero de 1670, dejando testadas 500 misas. Fue enterrado en la capilla del Santo Cristo de San Ginés. Véase, SUBIRÁ, José: “Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1808)”. En: *Anuario Musical*, 13 (1958), p. 206. Luego, Simón Díaz nos cuenta que fue residente del Colegio Imperial un tal Pedro Basurto, nacido en Bilbao alrededor de 1604 y que en 1625 aparece en los documentos como coadjutor. No descartamos la posibilidad que pueda tener algún parentesco con Francisco Alonso Basurto. Véase, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 517. Además, en alguna fuente jesuita aparece mencionado un tal Manuel Basurto, que vivía en la Compañía madrileña y que ingresó a la congregación de la Inmaculada el 25 de noviembre de 1685. Quizá también pueda tener alguna relación con el músico. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 60, fol. 263 r. Tampoco descartamos la posibilidad de que Francisco Alonso Basurto pueda tener alguna relación con el maestro de capilla y compositor en tiempos de la regencia de Felipe II, García de Basurto- de quien se conservan algunas obras y del cual se piensa que pueden pertenecer otras contenidas en algunos manuscritos de la capilla de Felipe II cuando éste era príncipe. Lo acompañó junto a otros músicos a Salamanca-. Este maestro se había desempeñado primero como cantor en Tarazona entre 1517 y 1521 y posteriormente en Palencia entre 1521 y 1524, en donde trabajó con el contrabajo Pedro de Arze, cantor de esa catedral, que trabajó en ese lugar hasta 1528, antes de que también sirviera a la emperatriz María de Austria. Véase, AAVV: *Aspectos de la cultura musical en el Corte de Felipe II...*, pp. 17, 76 y 77, 84, 85 y 88-91, 46, 44, respectivamente.

entre el nombre y el apellido de Francisco Alonso y de Francisco Alonso Basurto y sus participaciones en la misma fiesta, pero en distintos años, es posible que se trate de la misma persona.

Posteriormente, un tal “Galán, cantor” participó en la fiesta del Santísimo Sacramento de 1657⁵⁷¹. Seguramente debe tratarse del destacado compositor Cristóbal Galán⁵⁷², Maestro de Capilla y también cantor, que llegó a ser muy valorado en su tiempo por esta última actividad⁵⁷³ y cuya fama traspasó las barreras del siglo, ya que en el *Diario de Madrid* en 1793 se le consideraba como “uno de los primeros maestros de España”, al referirse a su música dramática⁵⁷⁴. Se había supuesto que este músico había salido de la ciudad de Cagliari en Italia por el brote de peste que la había afectado a partir de 1655-1656⁵⁷⁵, siendo, posiblemente, esta la razón que lo motivó trasladarse a Madrid. Además, como vemos, Galán participó como cantor en la fiesta. En aquella oportunidad se pagaron “[...] 30 r[eale]s de los papeles que se cantaron [...]”, por lo que se interpretaron en esta ocasión alguna o algunas de sus obras que le fueron encargadas. También se menciona que se pagaron “[...] 22 r[eale]s al órgano, 12 r[eale]s del clavicordio, 8 r[eale]s del violón [...]”, por lo que el repertorio interpretado en esta oportunidad pudo haber sido tanto polifonía en latín como en lengua romance, quizás en este último caso, tonos y villancicos. Se podría pensar también, que la importancia de Galán, queda reflejada en la mayor suma de dinero que se le pagó en comparación con los otros músicos.

⁵⁷⁰ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fols. 118 v., 119 r.

⁵⁷¹ *Ibidem*, fol. sin numerar.

⁵⁷² Galán puso en música una versión satírica del texto del tono, *El retrato me miren Filis*, que aparece en el *Cancionero de Lisboa*, una de las fuentes de la primera mitad del siglo XVII. La obra de Galán se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional. Véase, LAMBEA; JOSA: *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. V. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Vol. II..., p. 49.

⁵⁷³ LOLO, Begoña: “Galán, Cristóbal”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana..* (Emilio Casares Coord.). Vol. 3. SGAE. Madrid, 1999, p. 317.

⁵⁷⁴ 19-8-1793, n° 231, pp. 951-952. Véase, ACKER: *Op. cit.*, p. 179.

⁵⁷⁵ LOLO: *Op. cit.*, p. 317.

Luego, quien recibió la paga fue Joseph Mazana⁵⁷⁶, músico de la Real Capilla, miembro de la congregación de la Inmaculada y según se nos dice “Consiliario o Comisario de Música” de ésta en 1657, como ya habíamos indicado. Además, viene a confirmar lo anterior, que tres años antes, en una de la reuniones de la congregación se acordó que para la música de la fiesta de la sábana santa del domingo de ramos de ese año “[h]ablasen al músico de la Capilla Real s[eñor] Joseph Mazana”⁵⁷⁷, por lo que posiblemente ya lo ocupaba ese cargo en aquel entonces, aunque no aparezca mencionado de esa manera en la fuente.

“[...] Mas se hacen buenos al d[ic]ho s[eño]r thes[orer]o cuatrocientos y veinte y cuatro r[eale]s que por otra libranza de los d[ic]hos s[eño]res Prefectos y asistentes de 15 de Julio de [1]657 se pagaron por el gasto que se hiço en la fiesta que se hico al Santísimo Sacramento del d[ic]ho año los 352 r[eales] a Galán cantor, 22 r[eale]s al órgano, 12 r[eale]s del clavicordio, 8

⁵⁷⁶ Joseph Mazana o Marzana ingresó a la congregación de la Inmaculada el 16 de mayo de 1638. Se desempeñó como organista de la Real Capilla y estaba casado con María de Almansa. Se pueden ver partidas de defunción de su criada y en donde aparece como testamentario en, AGULLÓ y COBO: “Documentos para las biografías de músicos... (Continuación)...”, p. 108. Murió el 14 de octubre de 1679, al parecer, de edad avanzada y llevando tullido ya siete años. Tenía siete nietos adultos. Véase asimismo, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 60, fol. sin numerar, fol. 241 r. En AGP existe expediente personal. A partir de 1673 en las nóminas figura su apellido como Mazana. Véase, AGP: *Sección Expedientes Personales*. Caja 614/5. Existe también la posibilidad que Mazana tuviera un hermano, el músico Juan Mazana, participante en varias compañías teatrales de la época. Éste tenía una hija llamada Manuela que estaba casada con Lorenzo de Prado, hermano de Sebastián de Prado, dueño de una compañía teatral. Posiblemente, este entramado de relaciones familiares facilitó los vínculos entre las compañías teatrales y algunos de los músicos miembros de las instituciones palaciegas- como en este caso si todas estas hipótesis se pudieran ratificar-. Los músicos reales posiblemente establecieron relaciones con particulares o instituciones que tenían que ver directa o indirectamente con la actividad musical en Madrid, formado de esta manera una red que les permitía beneficiarse y acceder a distintas fuentes laborales, con lo cual incrementarían sus ingresos ante los sabidos retrasos en los pagos que sufrían en la Real Capilla. También se puede pensar, que debido a esta red se podría haber determinado hasta cierto punto, la actividad musical que se realizaba en la Corte, dado el prestigio de que gozaba esta agrupación real. Para los datos referentes a los Mazana y los hermanos de Prado véase, FLORES: *Op. cit.*, pp. 433-435. Además, en alguna fuente de la Compañía aparece mencionado un tal Pedro Mateo Mazana, que quizás pueda tener algún parentesco con Joseph Mazana (¿quizás su hijo?) o con Juan Mazana. Al igual que Joseph, era congregante de la Inmaculada y había ingresado el 1 de enero de 1671. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 60, fol. 254 r.

⁵⁷⁷ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 73, fol. 342 v.

r[eale]s del violón, [y] 30 r[eale]s de los papeles que se cantaron de que dio recibo a las espaldas Joseph Macana (¿consiliario? ¿comisario? de música). 14D416 [...]”⁵⁷⁸.

Quizás, una de las noticias más importantes que nos llegan, es para la celebración de la fiesta del Santísimo Sacramento de 1658, en que se le pagó por “[...] la música de los tres puntos, misa, siesta y completas [...]”, ocasión en la que se interpretaron obras del Maestro de la Real Capilla Carlos Patiño, al que “se le pagó por ellas 48 reales” por éstas y por las de la fiesta de semana santa⁵⁷⁹, lo que indica que las obras de este gran compositor se interpretaron en más una oportunidad en la Compañía. Estos hechos ocurrieron alrededor de dos años a partir de que Patiño solicitara su jubilación, la que por cierto, fue rechazada por el rey, permaneciendo en el cargo hasta su muerte en 1675⁵⁸⁰.

Además de la organización y celebración de fiestas, ceremonias religiosas y la concurrida presencia de músicos de las más importantes capillas de la ciudad, los fondos para costear estas actividades, eran aportados, al parecer, por los propios miembros de las congregaciones. Al menos eso es lo que podemos observar en el caso de la Inmaculada, en la que según una noticia de 1641, se indica que cuando estaba en vida el ya referido músico Eugenio de Heredia, tenía a su cargo la fiesta de navidad. Vemos también que aparece mencionado Antonio de Almeida, al que ya nos hemos referido más arriba, que tenía a su cargo la fiesta de la natividad de Nuestra Señora de la Concepción junto al congregante Martín ¿Vergado?:

⁵⁷⁸ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. sin numerar.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁰ Véase, SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: “Patiño, Carlos”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.). Vol. VIII. SGAE, Madrid, 2001, p. 514. Véase asimismo, HUDSON, Barton: “Carlos Patiño”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On line. (Consultado el 8 de marzo de 2008), pp. 1339-1340.

“[...] Mas dio por data mil y cincuenta reales de las quince fiestas que se hacen en el discurso del año y [h]an [h]echo en el del pasado del mil seis y cuarenta y uno a razón de a setenta reales cada una que se [h]an pagado a los músicos por los señores que [h] an [h]echo cada fiesta que son los siguientes= La de los Reyes don Gaspar Deybar [...] La nativ[i]d[ad] de n[uest]ra s[eñ]ora de la c[oncepción]. = Martín ¿Vergado? Navarro y Antonio de Almeida y la fiesta de la natividad de n[uest]ro s[eñ]or Jesux[ri]pto q[ue] la hacía Eugenio de Heredia por [h]aber muerto y no saber quien la [h]a [h]echo mas de que las hacen todas los s[eñ]ores congregantes y las pagas y por ser entrada por salida se le pasan en q[uen]ta. _____IDo50 [...]”⁵⁸¹.

A mediados de siglo aparecen indicados como miembros, otros músicos de la Real Capilla. Roque Ferrer se incorporó a la congregación el 24 de agosto de 1652 y Bernabé del Vado a partir del 27 de abril de 1662. Pero, además del grupo de músicos reales, pertenecieron otros a la congregación, algunos de ellos también vinculados con la Corte, según aparecen claramente identificados en las fuentes, aunque no hemos encontrado alguna referencia sobre su participación en ceremonias o en celebración de fiestas como en los otros casos. Gabriel de Ávila, era un organista que se incorporó a la congregación el 12 de junio de 1637. Vivía en casa de Mateo de Ávila, posiblemente, también organista y congregante, a la que se incorporó el 1 de mayo de 1622. Otro mencionado es el arpista Juan Antonio Otáñez, que se incorporó el 6 de de febrero de 1656, falleciendo en el mes de diciembre de 1680. En la segunda mitad del siglo, figura el organista Gabriel Martínez, que se hizo miembro a partir del 11 de mayo de 1684, pero alcanzó a estar solo pocos meses, ya que falleció el 21 de septiembre de ese mismo año⁵⁸². Puede ser que Gabriel Martínez tenga algo que ver con Sebastián Martínez,

⁵⁸¹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59, fol. 31 v. Por esta fiesta, a los músicos se les pagó 70 reales así como también, por cada una de las catorce fiestas de ese año, más 10 reales que se les pagaron por la fiesta de la Purificación, lo que suma un total de 1060 reales, sin carta de pago. Véase, fol. 37 v.

⁵⁸² Todos estos datos pueden verse en, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 60, fols. AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 60, fols. 135 v, 136 r, 151 v, 229 v, 237 v, 243 r.

músico que sirvió en las Descalzas como primer organista y fue antecesor de Tomás Luis de Victoria en ese cargo⁵⁸³. Luego, otro caso es el del arpista Diego de la Peña, que vivió en las casas del convento del Carmen Calzado, por lo que podría tener alguna relación con la capilla de músicos de esa institución. Se incorporó a la congregación el 8 de septiembre de 1682. Esto invita a pensar en un vínculo musical, hasta aquí indirecto, entre los carmelitas calzados y los jesuitas, porque no sabemos si de la Peña participó en alguna actividad musical en la congregación, aunque podemos plantearlo como una posibilidad. Posiblemente, esta información nos da una idea de cómo se iban formando las redes musicales que se pudieron establecer entre las distintas instituciones religiosas de la época y la Corte. Quizás, estas redes no solo consideraban a todos los integrantes de las capillas de músicos sino también, a músicos de distintos estratos o independientes. Por último, aparece mencionado el maestro violero Pedro Luis, que pasó a ser congregante a partir del 20 de julio de 1664⁵⁸⁴.

Aunque los datos musicales que hemos visto pertenecen principalmente a la congregación de la Inmaculada, hemos observado un “modus operandi” similar en la congregación de la Natividad de la Casa Profesa de Madrid, al menos, desde la segunda mitad del siglo. Lamentablemente, hasta el momento- salvo algún dato que hemos indicado más arriba-, no nos ha sido posible localizar mayor información sobre esta actividad desarrollada durante la primera mitad. ¿Será porque no se desarrolló?. No lo sabemos. Sin embargo, la situación es diferente a medida que fueron pasando los años. Veamos.

En una relación de cuentas desde el 15 de mayo de 1680 hasta el 8 de mayo de 1681, el prefecto de la sacristía de la congregación, don Diego Bozaya, indica que hizo gasto en la celebración de varias fiestas, entre ellas, la fiesta de la infraoctava, de

⁵⁸³ VICENTE de, Alfonso (ed.): *Tomás Luis de Victoria. Cartas (1582-1606)*. Fundación Caja Madrid. Madrid, 2008, p. 13.

⁵⁸⁴ Todos estos datos pueden verse en, AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 60, fols. 169 r, 170 v, 177 r, 247 v.

Nuestra Señora de la Concepción, del Dulcísimo nombre de Jesús, de los Santos Reyes, de San Antonio Abad, de Nuestra Señora de las Candelas, San Francisco de Borja y de la infra octava de Nuestra Señora, que se dieron con instrumentos⁵⁸⁵. Aunque no se menciona específicamente que se trata de instrumentos musicales. El contexto hace suponer que así pudo haber sido.

Luego, varias cartas de pago hablan de la participación de la “música de la Real Capilla de la Encarnación” en varias fiestas celebradas de la congregación desde mayo a diciembre de 1685 y enero de 1686. En una de ellas, se menciona que Felipe Navarro, posiblemente el festero de la capilla, había recibido la paga del congregante Jacinto López de Mena. También se menciona que la celebración de la fiesta del Santísimo Sacramento se realizó el día de San Pedro “con misa de punto de órgano, siesta por la tarde y la procesión”, así como la fiesta de la Inmaculada Concepción, que se celebró “con misa, órgano y siesta por la tarde”. Luego, en el mes de enero del año siguiente, la congregación celebró la fiesta de San Antonio Abad, en donde “se tuvo villancicos y reyes con toda la capilla”, con lo cual, los reyes presentes tuvieron que ser Carlos II y María Luis de Orleans, su primera esposa. Desde este mes hasta abril, aparece recibiendo la paga Gregorio Montes, posiblemente otro de los festeros de la Capilla o bien, el que cumplía esa función.

En el mes de febrero se celebró la fiesta de la Candelaria y para la celebración del día de San Matías “por la mañana como se acostumbraba”, se pagó “por los instrumentos que asistieron a la procesión del día de n[uest]ra s[eño]ra”. Luego, en el mes de marzo se celebró la fiesta de Nuestras Señora de la Encarnación y la de San José, a donde “asistió la Capilla de valde, por su devoción”. Esto último es interesante, ya que da a conocer que los músicos no solo asistían a estas fiestas por cuestiones

⁵⁸⁵ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 208, fols. s/n.

laborales, sino que también por otros motivos, en este caso, devocionarios y por ser también la patrona del monasterio de la Encarnación de donde era la Capilla, por lo que no cobraron, lo que deja en claro la expresión “de valde”. Quizás, las atenciones que se les brindaban a los músicos de estas capillas después de terminadas las celebraciones tengan que ver con esta situación, por lo que los jesuitas podrían haber dado estas atenciones de comida y bebida, como forma de agradecimiento.

Luego, en el mes de abril, la Capilla asistió entre varias celebraciones, a la invención de la Cruz “por la mañana, en la que entran los ducados de los ministriles que asistieron al d[ic]ho día de la Cruz por la tarde”⁵⁸⁶.

En otra relación de cuentas que va desde el 6 de mayo de 1685 hasta el 6 de mayo de 1686, del mismo Jacinto López de Mena, ya por ese entonces prefecto de la Sacristía de la congregación, indica que al señor don Francisco Ricci o Rizi- debe tratarse posiblemente del destacado pintor real, que como ya hemos dicho, trabajó para los jesuitas madrileños-, le fueron dados “ciento y noventa y dos reales [...] de la fiesta de s[a]n Fernando”. Se podría pensar que Ricci era miembro de la congregación y que estaba encargado de organizar esa fiesta. También podemos pensar, que le fueron dados esos dineros por algún trabajo realizado para la fiesta.

Varios congregantes realizaron aportes para el sustento de estas fiestas. Entre éstos, figuran los “veinte r[eale]s que dio el s[eño]r d[o]n Fran[cis]co de las Lastras para pagar los instrumentos de arpa y clavicordio que tocaron el día de la Santísima Trinidad por la mañana”. Luego, este congregante junto a don Nicolás de Riontaria , lo encontramos dotando la misma fiesta, según se ve en una cuenta desde el 3 de mayo de 1684 al 3 de mayo de 1685 del señor Lorenzo Pezo, prefecto, dando él primero “20 r[eale]s [...] p[ar]a instrumentos el día de la fiesta de la S[antí]sima Trinidad q[ue] se

⁵⁸⁶ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 208, fols, s/n.

hizo sin música p[or] dotación del s[eñ]or d[on] Nicolás de Riontaria”. Dada la ausencia de música, quizás aquí la palabra “instrumentos” aluda a un contrato o escritura de concierto.

Luego, para la celebración de la fiesta de San José, “la Capilla de la Encarnación asistió a la música de limosna por todo el día”. ¿La expresión “de limosna”, indicaría que no cobraron los músicos?. Más tarde, en el mes de abril, la capilla asistió entre otras celebraciones, a la invención de la Cruz por la mañana, “en que entran los ducados de los ministriles que asistieron al d[ic]ho día de la Cruz por la tarde”⁵⁸⁷.

Luego, otras cartas de pago del año 1687-aunque hay algunas que datan desde 1685-, indican que se pagó a la capilla de la Encarnación por su participación en distintas fiestas religiosas, entre las que figuran la de San Ignacio, de Toros, del Corpus, de San Francisco Xavier, de la Santísima Concepción, de San Juan Evangelista y de la Natividad y también, por la interpretación de la Salve, de “villancicos por la tarde en la fiesta de San Antón con asistencia de la capilla y con órgano”, celebradas entre los meses de junio y diciembre de ese año. Quien recibe los pagos es el señor Manuel Ordóñez de la Puente, posiblemente festerero o bien, como en los casos anteriores, el que cumplía esa labor⁵⁸⁸. Nuevamente nos encontramos con la interpretación de la Salve, en este caso posiblemente, tuvo que ser polifónica y con acompañamiento instrumental, por la asistencia de la capilla y del órgano como se indica. La referencia a la interpretación de villancicos aparece en la carta de pago dada por la celebración de fiestas en el mes de enero de ese año, pero se menciona aparte, posiblemente porque se apuntó en último momento, ya que pudo haber sido un gasto que no estaba contemplado en un primer momento.

⁵⁸⁷ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 208, fols. s/n.

⁵⁸⁸ *Ibidem*. Otra mención de Ordóñez recibiendo los pagos por la participación de la Capilla en otras fiestas, se puede ver en el mismo legajo en diferentes folios que no se encuentran numerados.

En otra carta de pago, correspondiente al mes de marzo, se señala aparte el pago de 22 reales a las chirimías por su participación en la fiesta de nuestra Señora de la Purificación y también en la de mayo, en donde se indica que se les pagó la misma cantidad por la asistencia a la “elección del prefecto”. La noticia sugiere que la ceremonia debió haber gozado de gran importancia y solemnidad en la época, ampliando el tipo contexto hasta ahora conocido en donde se interpretaba música en las dependencias jesuitas.

Por otra parte, la presencia de Bernabé del Vado como congregante de la Inmaculada es muy interesante, ya que es sabido que toda la familia Vado fue enterrada en el convento del Carmen Calzado de Madrid⁵⁸⁹. La presencia comprobada de Fray Manuel Correa, Vado y de la Peña- personajes que de una u otra manera estaban vinculados con el convento del Carmen Calzado- en la Compañía, permite que cobre mayor sentido la hipótesis que planteábamos más arriba sobre la existencia de una red de relaciones musicales estables entre músicos y compositores vinculados con la Corte y con las órdenes religiosas madrileñas- recordemos que la congregación de la Inmaculada era la más importante de la época en materia musical-, las que posiblemente permitieron el intercambio y circulación de repertorio musical, pues sabemos que la Real Capilla era considerada una agrupación de mucho prestigio, por lo que su repertorio fue, posiblemente, muy valorado por otras capillas de música no tan solo de Madrid sino también, de toda España. No debería de extrañarnos entonces, que entre *Romances y Letras* y el *Libro de Tonos Humanos* pudiera existir un vínculo más cercano. Quizás, a través del “repertorio anónimo” que se conserva en estas fuentes, ya que algunas obras de *Romances y Letras* podrían pertenecer a algún compositor carmelita o viceversa, que alguna obra anónima del *Libros de Tonos Humanos*

⁵⁸⁹ VERA: *Op. cit.*, p. 67.

pertenciera a un compositor jesuita. La red de que hablamos seguramente se fue ampliando, extendiéndose a otras zonas de España, en parte, gracias a la movilidad que tenían los religiosos⁵⁹⁰, dando origen a una megared músico-conventual influenciada desde el repertorio por la Real Capilla, de la cual, las capillas de las Descalzas y de la Encarnación posiblemente, también recibieron influencia⁵⁹¹. Estas relaciones entre la Corte y los religiosos de Madrid, se extendieron probablemente a otros ámbitos, haciéndoles partícipes de variedad de actividades.

Por otro lado, el Noviciado de Madrid, también nos ofrece algunos datos interesantes desde el punto de vista musical. La marquesa de Camarasa, su fundadora como hemos visto más arriba, parece haber tenido o proyectado una casa en dicho centro⁵⁹². Aunque lo que sí se sabe, es que tuvo una vivienda al lado de éste. Casada con don Francisco de los Cobos y Luna, conde de Riela, había fundado el colegio de Guadix⁵⁹³ y el de Cazorla. Como tenía el deseo de fundar también un colegio en Úbeda, el hijo de la marquesa, don Diego de los Cobos y Luna, marqués de Camarasa y conde de Riela- quien además fue señor del estado de Sabicte, gentilhomme de la llave y cámara de Felipe IV y mayordomo mayor del infante cardenal y Arzobispo de Toledo Fernando-, dejó estipulado a través de un documento escrito en el Noviciado en 1634, que en el colegio cada año “ se le cante una misa el día de la Concepción de Nuestra Señora”, el que será considerado como día de la fundación. Además, entre otras cosas se manda que el día después de los difuntos no impedido, “[...] se diga un nocturno y misa cantada perpetuamente por el señor Marqués en la capilla mayor y para el día de los

⁵⁹⁰ Véase por ejemplo, el caso de Fray Francisco Santiago en, *Ibidem*, pp. 68-69.

⁵⁹¹ Alejandro Vera opina que debido a los vínculos musicales existentes entre la Corte y la orden carmelitana, el *Libro de Tonos Humanos* sería un ejemplo de la influencia musical Cortesana sobre otras instituciones de la Península Ibérica. Véase, *Ibidem*, p. 69. Creemos que esto posiblemente también podría aplicarse, y con mayor razón, para el caso de *Romances y Letras* y los jesuitas.

⁵⁹² Así consta en un documento sobre el Noviciado del 21 de marzo de 1619, firmado por el Padre Sánchez, a propósito de la construcción de una nueva planta en el edificio. Dice: “s. Casa de la Marquesa”. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 11, folios s/n.

⁵⁹³ ASTRÍAN: *Op. cit.*, Tomo IV, p. 233. Véase asimismo, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, p. 190.

difuntos se diga su responso y oración, tal como se hace en el Noviciado de Madrid, por la Marquesa, su marido y ¿.....? que los generales y superiores de los colegios de Guadix y Cazorla hagan decir misa, nocturno y responso cantado el día después de los difuntos (no impedido y con fiesta) para que goce de este sufragio la dicha marquesa, de quien ha querido imitar su hijo el amor que ella sentía por la Compañía [...]”⁵⁹⁴. Un ejemplo claro, de cómo las fundaciones por los feligreses propiciaron el desarrollo de la música en la Compañía durante la primera mitad del siglo.

Por otra parte, un dato interesante aunque de 1733, es que el rey Felipe V otorgó al padre procurador general del Noviciado, Miguel de Cantos, la licencia y el privilegio para la reimpresión y venta por diez años del, *Flor Sanctorum* en tres tomos, del padre Pedro de Rivadeneyra y cuatro volúmenes intitulados, *La religiosa en soledad*, *Sinagoga desengañado*, *Director de las Almas* y *La advocación victoriosa*, del también jesuita Juan Pedro Piñamonti⁵⁹⁵, hecho que por mandato del rey fue comunicado dos años más tarde a los librereros e impresores de la Corte, entre los que figura tres años antes de su muerte, el distinguido compositor y organista, don José de Torres y Martínez Bravo⁵⁹⁶.

Más arriba, nos referimos al padre Bernardo Lozano como director de la Capilla de Música del Colegio Imperial a mediados del siglo XVIII y como maestro de música del Noviciado. Una nueva noticia de la práctica musical realizada en este último centro la apreciamos a través de una carta, fecha al parecer, el 15 de enero de 1[7]52:

“P[a]ra el p[adr]e Proc[urad]or del Noviciado de la Comp[añ]ía de Jesús.

⁵⁹⁴ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 11, folios s/n.

⁵⁹⁵ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 766, expedientes 41, 44, respectivamente.

⁵⁹⁶ Véase sobre la figura de José de Torres, LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1990; “Torres y Martínez Bravo, Joseph [José] de”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On line (Consultado el 09-03-2008).

Mi p[adr]e condiscípulo: vi al p[adr]e Prov[incia]l sobre las tinieblas y su ¿r[e][verendísima? conviene con el p[adr]e r[ect]or, pues me dijo su ¿r[e][verencia? cantando los novicios lo demás a excepción de las lamentaciones q[ue] canta la música, no tengo dificultad, dígaselo u[ste]d al p[adr]e r[ect]or quien me ofrecera, u[ste]d q[ue] sabe soy suyo. Vale ¿.....?.Col[egi]o [h]oy sábado 15 de enero de ¿[17]?52. Músico de Jh[esús] Ber[nar]do Lozano

Por ir al entierro, no pude esta mañana vea al ¿P.e? p[adr]e y dará este aviso a v[uestra] r[e][verencia] p[a]ra su gobierno. Disponga lo q[ue] le parezca conveniente”⁵⁹⁷.

Según vemos, la carta da testimonio de la práctica musical de los novicios, quienes participaban en una celebración litúrgica en la que también intervenían, al parecer, la Capilla del Colegio, seguramente bajo la dirección del padre Lozano. Pero, quizás lo más importante de esta carta es una anotación que para nuestro trabajo es fundamental. La última frase antes de la rúbrica dice: “Músico de Jesús. Bernardo Lozano”. Esta afirmación es realmente trascendental, pues, es la primera prueba documental en que apreciamos a un jesuita se declara expresamente músico. Pero, tendríamos que matizar esta frase y ponerla en el contexto jesuita, por lo que al declarase “Músico de Jesús”, sugiere que su actividad musical estaba subordinada o al servicio de la actividad pastoral, adquiriendo un carácter funcional. Ahora bien, Louis Stein, en su estudio sobre la música del Manuscrito Novena, entrega una relación de las Compañías Teatrales de Madrid durante la primera mitad del siglo XVIII. En el año 1727, en la Compañía de Antonio Bela, aparece como uno de los músicos un tal, Bernardo Lozano, por lo que este nombre podría corresponder al de este músico

⁵⁹⁷ AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 11, folios s/n. La carta original se puede ver en el apartado de Anexos.

jesuita⁵⁹⁸. De confirmarse esta relación, se ampliaría, indudablemente, el campo de acción de Lozano como músico, asemejándose a los de las otras capillas de música de Madrid. ¿Habrá pasado lo mismo con la Capilla del Colegio? Asimismo, ampliaría el campo de acción de la actividad musical de los jesuitas, el tipo y las relaciones que mantuvieron en esta materia con las instituciones de la época, pasando a tener mayor relevancia, posiblemente, la establecida entre la congregación de la Inmaculada y las otras cofradías con capillas musicales de la época.

Finalmente, en base a datos arrojados por las fuentes, creemos que es posible establecer dos vías principales a través de las cuales se ha desarrollado la música en la Compañía de Madrid durante el siglo XVII, en especial durante la primera mitad, coincidiendo con que la mayoría del repertorio que aparece mencionado, o que bien, es posible deducir, es música vocal⁵⁹⁹. Incluso, se podría considerar esta clasificación no solo para la práctica musical, sino también para otros aspectos de la música presentes en el orden (como por ejemplo, los escritos de los propios jesuitas sobre el tema, o las indicaciones musicales presentes en las obras teatrales). También, se podría utilizar considerando otras zonas de España, pero con ciertos cambios o matices y por último, se podría aplicar a un rango temporal más extenso del período en estudio, extendiéndolo también para los siglos XVIII y XIX. Estas son: Vía Externa y Vía Interna.

⁵⁹⁸ STEIN, Louise: “El manuscrito de música teatral de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena”. En: *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*. Edición facsímil y estudios. Antonio Álvarez Cañibano (Editor). Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Cultura, Congregación de Ntra. Sra. de la Novena Patrona de los Actores Españoles. Madrid, 2010, p. 101.

⁵⁹⁹ Hemos tratado esto en, “Música vocal en la Compañía de Jesús de Madrid durante la primera mitad del siglo XVII”. Ponencia presentada en el *Primer Encuentro de Investigadores en Música Antigua y Colonial*. Alejandro Vera (Coord.). Pontificia Universidad Católica de Chile, Agosto de 2009; “Hacia la reconstrucción de una historia: Actividad Musical en la Compañía de Jesús en España. El caso de Madrid (1600-1650)”. Comunicación presentada en el *VIII Congreso de la Sociedad Española de Musicología*. Logroño, 2012. El artículo producto de la publicación lleva el mismo nombre y se encuentra en: *Musicología Global, Musicología Local*. SEdeM. Madrid, 2013, pp. Véase además, la Tabla de fiestas y ceremonias en el apartado de Anexos.

Vía externa

Se presenta en primer lugar, a través de los propios feligreses o amigos de la Compañía. Testimonio de ello son las fundaciones de misas cantadas dejadas en el Colegio Imperial, en la Casa Profesa y el Noviciado en Madrid, por laicos o religiosos cuyos nombres aparecen mencionados en muchos documentos. Cabe mencionar a manera de ejemplo, las fundaciones dejadas en el monasterio de las Descalzas Reales por la emperatriz María tras su muerte.

En segundo lugar, a través de la participación de músicos y compositores de las capillas más importantes de Madrid, entre las que destacan las de patronazgo real, especialmente la Real Capilla, teniendo un importante papel en este aspecto las congregaciones marianas del Colegio Imperial, sobre todo la congregación de la Inmaculada, que se caracterizó por participar y organizar los eventos más fastuosos que se realizaron en el Colegio. Otro elemento importante fueron los músicos mencionados fuera de la esfera Cortesana.

Vía interna

Esta vía se da a través de los propios jesuitas, como ha quedado manifiesto desde prácticamente los inicios de la Compañía, incluso con el mismo San Ignacio como veíamos más arriba. Los jesuitas favorecieron los espacios físicos, intelectuales y espirituales para el cultivo de la música y el desarrollo del tema, aunque en materia de práctica musical parece que no llegó a ser oficial durante parte del siglo XVII, situación que, según vemos, fue cambiando a través del tiempo y llegó a quedar superada en el siglo XVIII por ejemplo, con la existencia de la Capilla de Música en el Colegio

Imperial, que como hemos dicho, creemos en realidad que era la de la Capilla de la congregación de la Inmaculada.

En el período que nos interesa hemos mencionado el caso del padre Jerónimo de Florencia, quien en momentos difíciles de salud solía cantar la Salve. También, la presencia de libros de canto llano, de canto de órgano e instrumentos musicales que se encontraban en las capillas de las congregaciones de la Anunciación y de la Inmaculada en el Colegio Imperial, sugiere que no es posible descartar que en algún momento éstos hayan sido utilizados por los propios jesuitas, más aún teniendo en cuenta- aunque posterior-, lo visto con el padre Lozano y la cátedra de música del Noviciado.

Otro caso es el manuscrito *Romances y Letras a tres voces* y otras fuentes musicales del siglo XVII que comentaremos más adelante, pues son testimonio del desarrollo del tema y de la práctica musical en la orden.

Escritores jesuitas en el siglo XVII y sus escritos musicales

Al parecer, durante la primera mitad del siglo XVII no hubo ningún teórico musical jesuita español destacado, por lo que habrá que esperar hasta la segunda mitad, para encontrar alguno de relevancia. Sin embargo, creemos que es pertinente conocer parte de las ideas sobre la música que tenían algunos de los jesuitas españoles más sobresalientes y que al parecer, no llegaron a ser estrictamente teóricos musicales, salvo alguno. La música fue objeto de preocupación, reflexión y estudio en algunos jesuitas, por lo que nos parece acertado dar una mirada a algunas de estas ideas, lo que nos ayudará a tener una visión más de conjunto de la música en la orden durante el período que estudiamos.

Uno de estos jesuitas es el padre Juan de Mariana, reconocido escritor, intelectual e historiador, cuyas principales ideas las comentaremos en el capítulo siguiente, ya que se encuentran relacionadas directamente con el teatro. Nos centraremos en este apartado más bien, en dos casos. En primer lugar, en el del padre Juan Eusebio Nieremberg, una de las mentes jesuitas más destacadas del siglo de oro. Su pensamiento musical lo conocemos, hasta donde tenemos noticia, a través de una de sus obras. Un estudio acabado sobre la obra de este intelectual nos entregaría una visión más certera sobre su pensamiento musical, pero es un aspecto que se encuentra fuera de los objetivos de este trabajo.

En segundo lugar, dada la importancia que tuvo en comparación con otros jesuitas, creemos que es adecuado incluir en este apartado al padre José de Zaragoza, conocido en el mundo científico por sus importantes aportes a las matemáticas y sobre todo en la astronomía y también, desde hace algún tiempo, destacando con mayor fuerza su valor como teórico musical.

En el siglo siguiente, los teóricos jesuitas tendrán más presencia en la historia de la música tanto en España como en Europa, siendo este el caso de los padres Juan Andrés, Pedro de Ulloa, Esteban de Arteaga y de Antonio Eximeno, este último posiblemente el más importante.

La persistencia de teóricos jesuitas españoles de importancia a través del tiempo, nos revela que las reflexiones y estudio de la música no fue una preocupación secundaria. Un camino que algunos descubrieron de la mano de la literatura, de la filosofía y otros de las ciencias exactas.

Juan Eusebio Nieremberg

Este jesuita nació en Madrid, pero tenía ascendencia alemana, pues sus padres sirvieron en la Corte de los Austrias. Su madre, camarera mayor de la emperatriz María, la acompañó a España después de enviudar, cuando decidió recluirse en el monasterio de las Descalzas Reales.

Nieremberg cursó sus estudios de latinidad, griego y hebreo en el entonces colegio de los jesuitas madrileños, que pasaría a llamarse posteriormente Colegio Imperial y del que llegó a ser rector en su madurez. Luego, se trasladó a las Universidades de Alcalá en donde estudió ciencias, teología y artes y después a Salamanca, a cursar sus estudios de Leyes.

El ambiente cortesano, noble y erudito en el que se movió, no fueron impedimento para formar parte de la Compañía, por lo que ingresó en 1614 al noviciado castellano de Villagarcía de Campos. No siendo del gusto de su padre esta decisión, éste llegó a obtener un breve del Nuncio papal que le otorgó la facultad de sacarlo de noviciado. Esta situación no consiguió cambiar la decisión de Juan Eusebio, por lo que su padre, viendo la constancia y perseverancia de su hijo, decidió finalmente dar su consentimiento para que ingresara a la Compañía, pero con la condición de que lo hiciera en el Noviciado de Madrid, y Nieremberg así lo hizo. Los últimos 14 años de su vida, se vio afectado por una enfermedad que finalmente lo dejó paralítico.

Después de terminar su formación, dio clases de gramática, ciencias naturales y sagrada escritura durante 16 años en los “Reales Estudios”, labor que fue interrumpida por sus ministerios pastorales, sus investigaciones para la cátedra de Historia Natural y

por su trabajo en la comisión nombrada por Felipe IV para promover la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción⁶⁰⁰.

Además de estas ocupaciones, se desempeñó como confesor y director de almas en la alta nobleza y especialmente se dedicó a su trabajo como escritor. Su producción literaria no está del todo clara, por lo que se le ha atribuido en algunas ocasiones, 52 obras y en otras 73 publicadas⁶⁰¹. En cuanto a su obra histórica y de ciencias, se ha considerado una falta de crítica, no así en su producción ascética, la que ha sido considerada basada en la más auténtica teología⁶⁰². Ésta ha dejado una profunda huella en las generaciones cristianas a través de sus tratados espirituales, especialmente el, *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* (1640)⁶⁰³. El padre Juan Eusebio ha sido considerado como uno de los escritores espirituales jesuitas de mejor estilo literario⁶⁰⁴.

Por otro lado, Nieremberg fue un escritor que además de crear obras tan difundidas como las ya mencionadas, escribió sobre cosas nimias, como por ejemplo, su *Curiosa filosofía* (1630). Esto se puede explicar hasta cierto punto, ya que “[...] La preocupación intelectual siempre tiende a frecuentar terrenos alejados, a veces extraños [...]”, por lo que en sus escritos vamos a encontrar referencias tanto a los Padres de la iglesia como a los escritores clásicos y latinos⁶⁰⁵. Ahora bien, en 1510, más de un siglo antes de que Nieremberg publicase su, *Oculto filosofía* (1634), Agrippa, había publicado su exitoso libro, *De oculta philosophia*. Éste, recibió la influencia del franciscano Francesco Giorgi. En ambos filósofos la música es un elemento esencial para comprender el equilibrio del cosmos y del ser humano

⁶⁰⁰ DIDIER, H.: “Nieremberg y Ottin, Juan Eusebio”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús* (O’Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, Vol. III, 2001, p. 2819.

⁶⁰¹ Sommervolgel dice 52 y Koch 73. Véase, PARRAGUIRRE, I. (S. J.): “Un escritor acético olvidado: El padre Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658)”. En: *Revista de Estudios Eclesiásticos*, Nº 32 (1958), p. 433.

⁶⁰² *Ibidem*, p. 428.

⁶⁰³ DIDIER: *Op. cit.*, p. 2819.

⁶⁰⁴ PARRAGUIRRE: *Op. cit.*, p. 428.

⁶⁰⁵ ANDRÉS, Ramón (ed.): *Juan Eusebio Nieremberg. Oculta filosofía. Razones de la música en el hombre y en la naturaleza*. Ediciones Acantilado. Barcelona, 2004, p. 12.

A pesar del título, la obra del padre Nieremberg tiene muy poco en común con la de Agrippa. La publicación del jesuita fue todo un escándalo en su tiempo debido a sus observaciones sobre la magia y las supersticiones, entre las que figuraban por ejemplo, el “mal de ojo”, al que dedicó varios capítulos. Esta publicación, realizada en la Imprenta del reino, tuvo una primera edición en 1634, aunque en la portada aparece un año antes. En 1649 se realizó una segunda edición, fue impresa en la Imprenta de María Fernández en Alcalá de Henares. En ésta, adjuntó al referido *Oculto filosofía*, su *Curiosa filosofía*, que había ampliado en 1643 con el título *Curiosa y Oculto filosofía. Primera y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones*. El padre Nieremberg revisó esta segunda edición, cosa habitual también en el resto de su producción literaria.

El pensamiento musical de Nieremberg lo podemos ver hasta cierto punto, en su obra, *Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, de su *Oculto filosofía*, en la que si bien no se refirió a la cábala y a la magia como Giorgi y Agrippa, se manifestó de acuerdo con ellos al considerar que la música es “el auténtico conciliador de los opuestos” diciendo, “es arte de la música hacer de contrarios uno”. Aunque nunca se definió como Pitagórico, dijo que “Dios era el arquitecto capaz de construir el más perfecto orden universal, ya que es un sapientísimo aritmético, geómetra y músico”. Otras de sus ideas, eran su consideración de la música como “medicina del alma”, su valor como elemento sanador del cuerpo y el uso de los modos griegos adoptados por la iglesia, considerados como exaltadores o tranquilizadores el ánimo. Pero, lo cierto es que no fue aceptada su postura de la incidencia de la música en el ser humano, en los animales ni su influencia en los elementos. Una de las críticas que recibió fue justamente el haber abordado la música como una superstición⁶⁰⁶.

⁶⁰⁶Véase para todos estos datos véase, *Ibidem*, pp. 15,16, 17, 18.

Las consideraciones del padre Nieremberg reflejan en primer lugar, que para algunos jesuitas la música era un objeto de estudio importante desde el mundo de las ideas, aspecto que unido a todos los mencionados más arriba y lo que veremos del teatro y en los capítulos siguientes, son una muestra de la trascendencia que tuvo este tema en los jesuitas, aunque posiblemente en muchos casos, no fue de manera tan evidente.

José de Zaragoza

Nació el 5 de mayo de 1627 en Alcalá de Chisvert- Castellón, Valencia. Estudió teología en la Universidad de esa ciudad, ingresando a la Compañía el 1 de febrero de 1651⁶⁰⁷. Maestro en Artes, enseñó en los colegios de Calatayud y posteriormente teología y retórica en Aragón, Mallorca y Barcelona. Desde joven se dedicó de manera autodidacta al estudio de las ciencias físicas y matemáticas.

Alrededor de 1660 se radicó en Valencia para dedicarse por completo a la investigación. Es reconocida esta ciudad en el proceso de renovación científica e intelectual que se realizó en España, actividad que preferentemente se llevó a cabo en academias privadas, siendo este el lugar en el que Zaragoza entró en contacto con destacados estudiosos con los que colaboró activamente y de los que recibió cierta influencia. Simultáneamente, Zaragoza se dedicó a la enseñanza y potenció el importante papel que tendría Valencia en el cultivo de las ciencias durante mucho tiempo. Durante su estadía, construyó instrumentos para la observación astronómica que fueron utilizados posteriormente por sus discípulos.

La fama de este jesuita llegó a la Corte madrileña y 1670 fue nombrado catedrático de matemáticas en el Colegio Imperial, teniendo como auxiliar, al padre Juan Carlos de Andosilla, el que posteriormente pasará a desempeñarse como cosmógrafo real. A partir de 1675 pasó a ser el maestro de matemáticas de Carlos II, hecho que se produjo meses antes de que el monarca accediera al trono. Desde este año hasta 1679, año de su muerte en Madrid, contó con el apoyo del rey, quien le encargó en varias ocasiones la revisión y la reforma de obras de ingeniería en diferentes lugares de España.

⁶⁰⁷ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 550.

Otras de las ocupaciones de este jesuita fueron ser calificador del Santo Oficio⁶⁰⁸ y corresponsal de Athanasius Kircher⁶⁰⁹, destacado científico, por lo que el jesuita estaba al tanto de lo que se hacía en estas materias fuera de España.

Armando Cotarelo opina lo siguiente de Zaragoza, aunque no menciona nada sobre su faceta como teórico musical:

“[...] el más sabio de los astrónomos de su tiempo, como quizá el más matemático, notable por su vasta erudición y por la claridad de sus escritos, plenos de modernidad y al tanto de los últimos descubrimientos. A él se debe un tratado completo de Astronomía, único en el siglo XVII”⁶¹⁰.

Entre los aportes del jesuita, debemos mencionar haber sido el primero en confeccionar unas tablas de logaritmos que fueron publicadas en Madrid en 1672.

Sus aportaciones más sobresalientes fueron en geometría y en astronomía. Sus aportes a la geometría no salieron de las fronteras españolas, no así en el caso de la astronomía, pues sus aportes fueron publicados en el *Journal des Savants* y en la *Académie des Sciences* de París.

Otras de las facetas Zaragoza- posiblemente la menos conocida en términos generales- fue como teórico musical, quizás el más importante de los jesuitas españoles durante el siglo XVII. Este jesuita tuvo la intención de elaborar un completo tratado musical, en el que deseaba abordar los aspectos físicos-matemáticos de la música,

⁶⁰⁸ Véase para todos estos datos, *Ibidem*, pp. 210 y 550. Simón Díaz, nos revela que éste y otros datos aparecen citados en los Catálogos de los Jesuitas de los años 1675-1678.

⁶⁰⁹ Hace poco tiempo, se han descubierto dieciocho volúmenes de la obra de este jesuita en la Biblioteca Nacional de Chile que pertenecieron a distintas bibliotecas y residencias jesuitas de este país, antes de la expulsión de la orden. Más detalles se pueden ver en: ACUÑA, Constanza (ed.): *La curiosidad infinita de Athanasius Kirchner*. Editorial ocho libros. Santiago de Chile, 2012.

⁶¹⁰ COTARELO VALLEDOR, Armando: “El P. José de Zaragoza y la Astronomía de su tiempo”. En: *Estudios sobre la Ciencia española del siglo XVII*, (1935), pp. 65 y ss. Citado en, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 210.

además del estudio de los tonos, del canto llano, del canto de órgano, la composición y de los instrumentos musicales⁶¹¹. Solo el primero de éstos llegó a ser escrito, siendo incluido en su libro, *Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos*, que formaba parte de un arcón que contenía diversos instrumentos destinados a ingeniería militar. Juan Francisco de la Cerda- duque de Medinaceli y jefe de la Real Cámara- se lo regaló a Carlos II con motivo de su ascensión al trono⁶¹². Entre los instrumentos que contenía el arcón, se hallaba una pantómetra o compás de proporción, que también era aplicado a la entonación de los instrumentos musicales. El jesuita le llama pantómetra militar en la larga sección y compás harmónico en la última. Es como si se tratase de dos instrumentos diferentes. Sobre el plan dual de su obra, se sabe que Zaragoza se lo explicó a Carlos II, como vemos en el siguiente párrafo:

“Y porque toda esta parte pertenece a las medidas harmónicas, la llamo [a la pantómetra] compás harmónico. Y de propósito se ha dexado para este lugar por no romper el hilo de las prácticas militares a que se han dirigido todos los instrumentos antecedentes. Tiene ya V[uestra]. M[agestad]. algunos principios de la música, y son los suficientes para hallar mucho gusto y divertimento en la fábrica y uso del compás harmónico”⁶¹³

El libro, del cual se conservan once ejemplares, no es desconocido, aunque su contenido musical había pasado desapercibido hasta estudios realizados hace algunos

⁶¹¹ BORDAS, Cristina; ROBLEDO, Luis: “Zaragoza, José”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Emilio Casares (Coord.). Vol. 10. SGAE. Madrid, 2002 p. 1134.

⁶¹² El título completo del libro es: *Fábrica y uso de varios instrumentos matemáticos con que sirvió al Rey N[uestro]. S[eñor]. D[on]. Carlos Segundo en el día de sus catorce años el excelentísimo señor D[on]. Juan Francisco de la Cerda, Duque de Medina-Celi, Segorve, Cardona y Alcalá, sumilier de corps de su Majestad, etc. Dispuestos y explicados por el R[everend]o P[adre]. Joseph Zaragoza, de la Compañía de Jesús, calificador de la Suprema, catedrático de teología en los colegios de Malloca, Barcelona y Valencia, y de matemática en el Imperial de Madrid: y en la mesma facultad maestro de Rey Nuestro Señor. Madrid. Por Antonio Francisco de Zafra, día 5 de noviembre de 1675. Citado en: BORDAS, Cristina; ROBLEDO, Luis: “El arcón de José Zaragoza: ciencia y música en la España de Carlos II”. En: *Nassarre*. Vol. XV. 1-2, (1999), p. 267.*

⁶¹³ ZARAGOZÁ, José: *Fábrica y uso...*, p. 175. Citado en, *Ibidem*, p. 270.

años. Del arcón y de los instrumentos matemáticos no se tenían noticias confiables desde 1882. El arcón fue depositado por Carlos II en la librería alta del palacio real, lugar en donde guardaba el rey los libros que poseía junto con otros objetos, apareciendo en este lugar en el inventario que se realizó tras su muerte. Luego, el sucesor de Carlos II, Felipe V, decidió que parte de los libros que poseía la Corona, fueran de acceso público, por lo que creó la Biblioteca Real en 1716, en cuyo decreto de fundación quedó consignado que se incorporaban a ella medallas, varios instrumentos matemáticos “[...] y otras curiosidades [...]”. La biblioteca cambió de lugar varias veces, pero desde 1826 hasta 1896 se mantuvo en un lugar cercano al palacio, a la que se le denominó desde esa fecha, Biblioteca Nacional. En 1896 la biblioteca se trasladó a su actual sede y desde entonces se perdió la pista del arcón, hasta que cien años más tarde, Cristina Bordas y Luis Robledo lo recuperaron⁶¹⁴. Hoy en día se conserva en el Museo de Ciencia y Tecnología de Madrid. Además, debemos a estos investigadores el conocimiento de cuatro folios manuscritos de José de Zaragozá de una primera versión de la parte musical de su *Fábrica*, encontrados en la Real Academia de la Historia⁶¹⁵.

En su libro, el teórico dedicó un apartado completo a la música. Presentó la utilización de diversos temperamentos musicales, entre los que cuentan el número 4, Temperamento igual de 12 partes a la octava, obtenido con el método logarítmico. Aquí se refiere a las ventajas de este sistema y confirma que es utilizado en la guitarra de manera empírica. Luego, menciona que solicitó la construcción de un órgano así entonado, realizado entre los años 1674 y 1675, para la Real Capilla⁶¹⁶. Esto es muy interesante, ya que sugiere que este jesuita podría haber tenido vínculos musicales con la agrupación musical más prestigiosa de Madrid y de la época, lo que no nos debe de

⁶¹⁴ Véanse todos estos datos en, *Ibidem*, pp. 265, 266,267.

⁶¹⁵ RAH: *olim Jesuitas*, tomo 187, fascículo 13. Véase, *Ibidem*, p. 275. También pueden verse una fotografía de estos manuscritos en las pp. 302-305.

⁶¹⁶ Más detalles se pueden ver en: BORDAS; ROBLEDO: “Zaragozá, José”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana...*, pp. 1134-1135.

extrañar si pensamos en todos los datos que hemos dado a conocer y que han vinculado a los jesuitas con la Real Capilla, por lo que incluso, no nos parecería extraño que hubiese entrado en contacto con Carlos Patiño. Aunque no sabemos si Zaragozá tañía algún instrumento, creemos que es posible que sí lo hiciese y que debió de haber conocido la actividad musical desarrollada en el Colegio, a través de los feligreses, congregantes o bien, de los propios jesuitas. Creemos que tampoco sería extraño suponer que demostrase sus dotes como intérprete en alguna ceremonia o celebración privada en algunas de las dependencias de la Compañía mientras estuvo residiendo en Madrid. También es posible que Zaragozá visitase el Colegio Máximo de Alcalá, pues, es sabida la cercana relación que existía entre éste y el Imperial madrileño. Si así fuese, quizás también pudo haber conocido la actividad musical que se desarrollaba en ese centro y en esa ciudad.

Por otro lado, hemos constatado que en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, se conservan otras obras de Zaragozá, que pertenecieron a la biblioteca de Cortes, que como sabemos, se formó con los manuscritos provenientes de todas las dependencias jesuitas que fueron confiscados una vez expulsada la orden de los dominios españoles. En el Índice aparece consignado como: Zaragozá (el P. José). *Aritmética inferior*. ms. origl. En 4º letra del s. XVII⁶¹⁷. Este manuscrito no se encuentra consignado en el *Índice del inventario de manuscritos del Archivo del Colegio Máximo del Alcalá*⁶¹⁸, por lo que suponemos que podría haberse encontrado en los archivos de las tierras Valencianas o bien, en el archivo o la biblioteca del Colegio Imperial, dada la relación que mantuvo el teórico con este establecimiento.

⁶¹⁷ Véase, RAH: *Índice de los libros que se han entregado a la Real Academia de la Historia pertenecientes a la extinguida Biblioteca de Cortes y procedentes del inventario general de la misma*. Biblioteca de la Real Academia de la Historia. 1850, p. 10, apartado 592. Sig. 11/8136. 3.

⁶¹⁸ RAH: *Descripción del Archivo del Colegio, que fue de los Regulares de la Compañía, en la ciudad de Alcalá, hecha por los DD. Xavier Fermín de Yzuriaga y Francisco Ignacio de Moradillo*. Colección de Cortes. Sig. 9/2644.

Falcó, el destacado científico que estuvo activo en Valencia, viajó a Madrid y puso en práctica por primera vez el temperamento igual, por lo que Zaragoza aprovechó esta situación y regaló el tetracordio que Falcó trajo a Carlos II. Cristina Bordas y Luis Robledo en su artículo sobre el “arcón”, plantean que curiosamente en la almoneda de los bienes dejados por Carlos Patiño, fallecido en 1675, aparece un instrumento de música que se llama “tetrarcor” y “un instrumento de tablas de matemáticas de música”⁶¹⁹, por lo que no sería raro que dicho “tetrarcor” fuese el referido tetracordio de Falcó. ¿Habría tenido que ver Zaragoza en este hecho?, no lo sabemos, pero refuerza la posibilidad de que Zaragoza y Patiño se conocieran, posiblemente durante la estancia del teórico en Madrid y que esto diera como resultado una relación de colaboración entre ambos, que no sabemos hasta donde llegó.

Por otro lado, Zaragoza fue el primero en aplicar a la pantómetra la medición logarítmica de los intervalos⁶²⁰.

Además del teórico, hubo otros destacados jesuitas que regentaron la cátedra de matemáticas de los “Reales Estudios”, principalmente durante la primera mitad del siglo, como los padres Juan Carlos de la Faille, Andrés Tacquet (ambos de Amberes) y el padre Claudio Ricardo (proveniente de Francia), de quien se conserva un manuscrito de aritmética que era utilizado en sus clases en el Colegio Imperial⁶²¹. Otro manuscrito de aritmética conservado en la Real Academia de la Historia es uno que según se señala, podría haber sido escrito por Zaragoza, ya que en la cubierta anterior hay una anotación que dice “Al P[adre] Bartolomé Alcazar de la Compañía de Jesús de Madrid”⁶²². Alcázar, fue un destacado retórico y también discípulo de Zaragoza, por lo que la

⁶¹⁹ AGP: *Sección Real Capilla*, caja 6.776. También puede verse en BECKER: *La obras humanas de Carlos Patiño...*, pp. 104, 106 (aunque la palabra tetrarcor aparece incorrectamente transcrita). Citados en: BORDAS; ROBLEDO: “El arcón de José Zaragoza...”, p. 274.

⁶²⁰ BORDAS; ROBLEDO: “Zaragoza, José”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana...*, p. 1135.

⁶²¹ RAH: Sig. 9-1071. Citado en, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 210.

⁶²² RAH: Sig. 9-2715.

inscripción puede ser un obsequio que realizó el teórico a este jesuita durante su estancia en Madrid, ya que coincidió con él durante esos años. De hecho, este jesuita es reconocido como tal por Zaragoza en su *Fábrica*- junto con el conocido padre Juan de Andosilla, quien fue el que le sustituyó en la Cátedra de matemáticas del Colegio Imperial-, en la cual reconoce que sin sus discípulos no hubiese podido llegar a buen puerto con dicha obra. Así nos lo hace saber Uriarte diciendo, “[...] Confiésalo el mismo P[adre]. Zaragoza por estas palabras: “No bastará toda mi aplicación, aunque incansable, sin la asistencia de dos Religiosos de la Compañía, Discípulos, Juan de Andosilla, mi substituto en la Cátedra de Mathemáticas y Bartolomé Alcázar, Maestro de Rethórica, q[ue] aplicaron su industria a la graduación y Láminas. Aun con este alivio, pareció a muchos temerario el empleo, por juzgar q[ue] era imposible acabar en un mes una obra, en cuya perfección no era ocioso el empleo de un año”⁶²³.

Ahora bien, en el interior de este mismo libro se encuentra una carta fechada en 1663, dirigida a Zaragoza por un tal Pedro Salvador de Vilanova⁶²⁴. Quizás sea un familiar, ya que el segundo apellido del teórico es Vilanova, con lo cual, cobra mayor sentido esta suposición, pues, creemos que pudo quedar olvidada entre las páginas del libro por el jesuita, antes de obsequiarlo a Alcázar.

Dado que la música estaba considerada en aquella época dentro de las ciencias matemáticas, es posible que algunos de los grandes maestros que impartieron esta disciplina en los “Reales Estudios” o bien alguno de sus discípulos, escribieran o copiaran algún texto sobre música. La presencia en los fondos jesuitas de la Real Academia de la Historia de los Tratados de *Falsas practicables para músicos* de Jayme

⁶²³ ZARAGOZÁ, Jose: *Fábrica...*, p. 2. Véase en, URIARTE, J. Eug. (SI): *Catálogo razonado de Obras anónimas y seudónimas de Autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española: con un apéndice de otras de los mismos, dignas de especial estudio biográfico (28 septiembre 1540-16 ag. 1773)*. Tomo I. Establecimiento tipográfico “Sucesores de Rivadeneira”. Impresores de la Real Casa. Madrid, 1904, p. 55.

⁶²⁴ Véase, RAH: *Colección de Cortes*. Sig. 9/2715.

del Ciervo, *Contrapuntos dobles* y *Reglas de Música Práctica* , relacionados con la Compañía y a los cuales nos referiremos más adelante, hace pensar que pudieron haber sido copiados por algún miembro de la Compañía. Aunque esta situación está dentro de lo posible, poco se sabe sobre su origen, por lo que en caso de llegar a ratificarse esta suposición, tendríamos más pruebas para poder sostener que fueron bastante más los jesuitas españoles, dedicados a los menesteres musicales.

Capítulo IV: El teatro en la Compañía de Jesús

La presencia de la música en el teatro de los jesuitas es algo indiscutible, tal como lo reflejan desde un primer momento los estudios que se han realizado, por lo que nos ha parecido pertinente abordar algunas cuestiones referentes a esto. Quizás, el teatro jesuítico del siglo XVI ha sido uno de los más estudiados en España, por lo que daremos solo una mirada, ya que éste ha sido abordando con profundidad y elocuencia por destacados investigadores⁶²⁵.

⁶²⁵ Véanse por ejemplo, los siguientes estudios: COTARELO Y MORI, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Archivum. Madrid, 1914. Ed. facsímil con estudio preliminar de José Luis Suárez García. Universidad de Granada. Granada, 1997; GARCÍA SORIANO, Justo: “El teatro de Colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras”. En: *Boletín de la Real Academia Española*, XVI (1927) 234-277; 374-411; 535-565; 620-650; XV (1928) 62-93; 145-187; 396-466; 651-669; XVI (1929) 80-106; 223-243; XIX (1932) 485-498; 608-624; ELIZALDE, Ignacio: “San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico”. *Razón y Fe*, 153 (1956), pp. 289-304; “El antiguo teatro de los colegios de la Compañía de Jesús”. En: *Educadores*, 19 (1962), pp. 667-684; ROUX LÚCETE, Elayne: “Cent ans d’expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVI siècle-première moitié du XVII siècle”, en Jean Jacquot ed. *Dramaturgie et société. Rapports entre l’oeuvre théâtrale, son interprétation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*. Nancy 14-21 avril 1967. Paris, 1968; ROCHER, Ricardo: “Sevilla. Teatro del martirio de San Hermenegildo”. En: *Razón y Fe*, IV (1902), pp. 192-208; SEGURA, Florencio: “El teatro en los colegios de los jesuitas”. En: *Miscelánea Comillas*. 43 (1985), pp. 299-327; GONZALÉZ, Cayo: *El Teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) (Su influencia en el Teatro del Siglo de Oro)*. Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo. Oviedo, 1997; “El teatro en los colegios de jesuitas y su influencia en la comedia nacional del siglo XVII (1)”. En: ENTEMU. 8 (1991), pp. 87-110; “Tragedia de San Hermenegildo”. En: EPOS-UNED. 8 (1992), pp. 261-289; “Tragedia de San Hermenegildo”. En: ENTEMU. 4 (1992), pp. 207-247; “Pedro Pablo de Acevedo, dramaturgo jesuita del s. XVI”. En: ENTEMU. 5 (1993), pp. 87-129; “El teatro escolar de los jesuitas en la edad de oro (I) (Su influencia en la Comedia nacional del S. XVII)”. En: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. 18 (1993), pp. 7-147; “El teatro escolar de los jesuitas en la edad de oro (II) (Su influencia en la Comedia nacional del S. XVII)”. En: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. 19 (1994), pp. 7-125; “El P. Juan Bonifacio, dramaturgo”. En: EPOS-UNED. 10 (1994), pp. 467-492; *El Teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) (Su influencia en el Teatro del Siglo de Oro)*. Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo. Oviedo, 1997; “El teatro en los colegios de jesuitas. Bibliografía actualizada y comentada”. En: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. 23 (1998), pp. 91-122; SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, pp. 32, 37, 42-43, 67-68, 105-107, 109-111, 113-115, 119, 190-191, 222, 372, 377, 480, 504, 515; ALONSO ASENJO, Julio: “La tragedia de San Hermenegildo: encrucijada de prácticas escénicas y géneros dramáticos”; SIRERA, Joseph Lluís: “Espectáculo y adoctrinamiento: las raíces del teatro religioso de Lope de Vega”. En: *I Gesuiti i Primodi del Teatro Barocco in Europa*. Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale. Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento dello Spettacolo. Ministero Beni Culturali e Ambientali- Ufficio Centrale per i Beni librari e gli Istituti Culturali. Roma, 1994, pp. 197-233, 287-309 respectivamente; McNASPY, C. J.: “Teatro Jesuita”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O’Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, Vol. IV, 2001; BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé: “Sustentaciones, academias y teatro en las aulas de latinidad del Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII”; SER, Fernando del: “Bibliografía sobre la Compañía de Jesús en la edad moderna”. En: *Estudios sobre la Compañía de*

Intentaremos dar a conocer algunos de los aspectos musicales presentes en obras consideradas las más importantes de este género, según los estudios que hemos consultado. Si bien, la mayoría de los realizados en España se han dedicado a estudiar el género en el siglo XVI, a pesar de no corresponder estrictamente con nuestro período, hemos encontrado semejanzas entre textos de algunas obras con los de algunas de las fuentes musicales que hemos estudiado para esta Tesis, por lo que nos ha parecido pertinente incluirlos aquí. Además, hemos observado que varias de las formas de presentación de la música en las obras de teatro jesuitas del siglo XVI, se observan también en las del siglo XVII, por lo que presentamos una propuesta sobre este aspecto.

Jesús: Los jesuitas y su influencia en la cultura moderna (S. XVI-XVIII), (Javier Vergara Ciordia, coord.). Ediciones UNED. Madrid, 2003, pp. 197-269, 623- Véase asimismo como lecturas complementarias sobre el teatro en otros colegios jesuitas europeos, SCADUTO, Mario: "Il teatro gesuitico". En: *Archivum Historicum Societatis Iesu*. 36 (1967), pp. 194-215; BRIESEMEISTER, Dietrich: "Calderón y el teatro de los jesuitas en Munich e Ingolstat". En: *Hacia Calderón*. Berlín, 1970, pp. 29-36; SALA, Emilio- MARINCOLA, Federico: "La musica nei dramma geuisitici: Il caso dell' Apotheosis sive Consecratio Sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii (1622)". En: *I Gesuiti i Primodi del Teatro Barocco in Europa*. Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale. Presidenza del Consiglio dei Ministri- Dipartimento dello Spettacolo. Ministero Beni Culturali e Ambientali- Ufficio Centrale per i Beni librari e gli Istituti Culturali. Roma, 1994, pp. 389-440.

El teatro jesuítico

Podemos dividirlo en dos grupos: el que era creado por los estudiantes y que era creado por los propios padres de la Compañía. Para estos últimos, el teatro estaba directamente relacionado con la pedagogía. La enseñanza de la gramática latina se convirtió en un elemento de demostración, de aplicación de lo estudiado y sobre todo de lo memorizado⁶²⁶. Esto se manifestó muy pronto en la Compañía, como se observa ya en las “constituciones de la Universidad de Gandía”- en donde fundaron un colegio en 1545-, centro que fue puesto en marcha durante el siglo XVI por San Francisco de Borja y que quedó posteriormente bajo el cuidado de la orden. Las constituciones dicen:

“En los dichos siete días-los primeros de septiembre- se podrán decir algunas oraciones públicas y representar algunas comedias o églogas o diálogos, y se podrán fijar, en las paredes del estudio general, oraciones, chriás, enigmas, versos y cosas semejantes con que estén firmadas del rector”⁶²⁷.

Se piensa que desde 1550 hasta la supresión de la orden en 1773, los estudiantes de los colegios crearon unas cien mil obras⁶²⁸. El mismo Lope de Vega, que con toda seguridad estudió en el colegio jesuita madrileño, comenzó la creación de comedias a temprana edad. Así, él mismo lo da a conocer, como se puede apreciar en las siguientes líneas:

⁶²⁶ EGIDO: *Op. cit.*, p. 160.

⁶²⁷ *Monumenta Pedagógica*. Tomo II. Roma, 1974, p. 158. Citado en, SEGURA: “El teatro en los colegios de los jesuitas”..., p. 314. Las representaciones de las obras se realizaban generalmente en los colegios, pero en alguna oportunidad la catedral sirvió de teatro. El general Acquaviva dio a conocer en 1610 una norma que establecía que las representaciones se realizaran lo más cercanas a los colegios. Véase, ELIZALDE: “El antiguo teatro de los colegios...”, p. 682.

⁶²⁸ McNASPY: “Teatro Jesuita”..., p. 3708.

“Y yo las escribí de once o doce de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, porque cada acto un pliego contenía”⁶²⁹.

Sobre el origen del teatro jesuítico existen diversas hipótesis. Una de ellas cree que su origen se encuentra en la edad media, siendo sus primeros precedentes los “misterios” y “moralidades” que utilizaban abundantemente la alegoría y el simbolismo⁶³⁰. Otra, sostiene que dicha práctica es resultado de la evolución de las “farsas y de los pasos cómicos” que se realizaban en las Universidades⁶³¹. En tercer lugar, se piensa que derivó del “teatro de colegio”, lo que parece más asertivo según palabras de González Gutiérrez, quien además indica que este tipo de teatro es una especie de ramificación del teatro clásico renacentista⁶³².

El teatro humanístico se quedó en la imitación de los clásicos, en especial, de Plauto y de Terencio⁶³³, siendo su finalidad exclusivamente docente, escrito para ser leído y por lo general, no para ser representado⁶³⁴. El teatro jesuítico constituyó un subgénero dramático y tuvo influencia en el teatro que se hizo con posterioridad⁶³⁵. Hasta se puede decir que, en parte, este tipo de teatro es una evolución lógica del teatro

⁶²⁹ ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: *Lope de Vega*. Barcelona, 1942, p. 32. Citado en, ELIZALDE: “El antiguo teatro de los colegios...”, p. 669. Elizalde señala que, posiblemente, Lope participó en la representación de comedias junto a sus otros compañeros, o bien, que debió de colaborar de alguna otra forma en esas representaciones. Véase, p. 668.

⁶³⁰ Véase, GARCÍA SORIANO: “El teatro de colegio en España...”, III, pp. 268-269; GONZÁLEZ: *El Teatro escolar de los jesuitas...*, p. 58. Es último autor cita: GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, pp. 2 ss.; “El teatro en los colegios... (1)”, p. 93.

⁶³¹ GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 93. García Soriano plantea que parece ser que durante el siglo XVI, las Universidades extendieron su autoridad académica a las funciones teatrales de los colegios, según se puede observar en el siguiente documento: “Cuanto a lo que toca en qué lugar hayan de hacer los padres de la Compañía la representación de la comedia, que los dichos padres de la Compañía la representen en su casa por esta vez y hagan cerca desto durante el tiempo que les pareciere”. Archivo de la Universidad de Valladolid, L. 4º de *Claustros*, fol. 22. Citado en, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, XII, p. 227.

⁶³² GONZÁLEZ: *El Teatro escolar de los jesuitas...*, p. 58; “El teatro en los colegios... (1)”, p. 93.

⁶³³ SEGURA: “El teatro en los colegios de los jesuitas”..., p. 325. También citado en, GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 93.

⁶³⁴ ALBORG, J.: *Historia de la Literatura Española*. Vol. I, 2ª ed., 4ª reimpresión. Ed. Gredos, Madrid, 1980, p. 960 y ss. Citado en, GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 93.

⁶³⁵ GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 93.

de las Universidades, dando un paso adelante en la formación de un teatro nacional⁶³⁶. Las composiciones más elaboradas como las farsas, las comedias o las tragedias tenían como autores principales a los padres jesuitas, siendo representadas por los estudiantes de esos colegios⁶³⁷.

Luego, el objetivo del teatro jesuita fue constituir un simple instrumento pedagógico, pero no solo para ser utilizado como ejercicio del latín como ya hemos adelantado, sino también para educar en la fe y motivar las buenas conductas en quienes acudían a observar las representaciones teatrales, es decir, en el público asistente a dichas representaciones. Además, este tipo de teatro se puede considerar como el primer método audiovisual para la enseñanza del latín, de los dogmas y de las verdades⁶³⁸. En el fondo, estas creaciones pretendieron cambiar los sermones, tan populares en la época por diálogos y por acción⁶³⁹.

El teatro de los jesuitas no solo estaba dirigido a las más altas dignidades civiles y eclesiásticas, sino también a las más diversas clases sociales⁶⁴⁰, por lo que asistían los padres de los propios estudiantes a las representaciones.

En el caso del colegio madrileño, la enseñanza de la lengua latina originó desde sus inicios la creación de “academias y de conclusiones”, las que se realizaron periódicamente con el objetivo que los estudiantes logaran una mayor soltura

⁶³⁶ ARRONIZ, O.: *Teatros y escenarios del siglo de Oro*. Ed. Gredos. Madrid, 1977, p. 28; HERMENEGILDO, A.: *La tragedia en el Renacimiento Español*. Planeta. Barcelona, 1973, p. 91 y ss. Citados ambos en, GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 93; Véase también del mismo autor, “El teatro en los colegios de jesuitas. Bibliografía actualizada y comentada”..., p. 91.

⁶³⁷ García Soriano dice lo siguiente: “[...] Es además sorprendente la precocidad creadora de aquellos escolares, que en sus verdes años y aun antes de terminar sus estudios hacían ya composiciones dramáticas, hasta en metros latinos, capaces de agradar a un público culto [...]”. Véase, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, II, p. 256. Se sabe que muchas de las obras creadas por los alumnos eran destruidas después de las presentaciones, por lo que habría que preguntarse, ¿Porqué las obras de los padres se conservaron y las de los alumnos no? ¿Se habrá intentado conservar algunas de los alumnos más destacados? Si así hubiese sido, posiblemente Lope de Vega tuvo que haber sido uno de ellos.

⁶³⁸ ARRÓNIZ, Othon: *Teatros y escenarios del siglo del Oro*. Gredos. Madrid, 1977, p. 28. Citado en, GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)...”, p. 23.

⁶³⁹ DÍEZ BORQUE, José María: *Historia de la literatura española*. Ediciones Taurus. Madrid, 1980, p. 698. También Roux, en su artículo citado manifiesta esta doble finalidad del teatro jesuítico. Véase, ROUX: *Op. cit.*, p. 482. Ambos autores citados en, *Ibidem*.

⁶⁴⁰ ROUX: *Op. cit.*, p. 485. Citado en, *Ibidem*, p. 31.

lingüística, por lo que, todos los días sábados se realizaba alguna disertación y en los días laborables se permitía el acceso a las aulas de personas mayores. Estas disertaciones eran del tipo de las representaciones teatrales⁶⁴¹, con lo cual, este teatro y la música que estaba presente en estas obras, tienen desde sus inicios un origen común y un carácter funcional, motivados desde este punto de vista por el ejercicio de la lengua latina.

Por otro lado, la *Ratio Studiorum* delineó la metodología de enseñanza empleada en los colegios. Ésta tenía como punto de partida la realización de composiciones, declamaciones y discursos en verso, algunos de los cuales afortunadamente se han conservado hasta hoy. Estas creaciones fueron gradualmente adquiriendo mayores dimensiones, llegando a la formación de diálogos y posteriormente a la representación de poesías dramáticas, por lo que los trabajos realizados por los estudiantes en clase, se convirtieron en poco tiempo en verdaderas obras teatrales.

Los jesuitas procuraron que las prácticas se realizaran con la mayor regularidad. Por lo menos una vez al mes se debía realizar una función con gran solemnidad. También los estudiantes tenían que participar en actos extraprogramáticos, tal como se realizaban en las Universidades. Se ha considerado que éstas fueron las primeras instancias que permitieron el desarrollo del teatro en la Compañía⁶⁴². Un ejemplo lo vimos más arriba con el caso de la Universidad de Gandía.

Las representaciones se realizaban generalmente al inicio del curso, para la fiesta de San Lucas (patrono de los estudiantes) o bien en la finalización, para la fiesta de Santiago o de la Asunción. También solían realizarse en otras fiestas, como en las de la Natividad, Circuncisión, Corpus Christi, santo tutelar de cada colegio o ciudad, para cualquier festividad que se celebrase en las diferentes casas o también para ocasiones

⁶⁴¹ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, pp. 31-32.

⁶⁴² ELIZALDE: "El antiguo teatro de los colegios...", p. 668.

eventuales como la celebración de sucesos extraordinarios, visitas de personajes, entradas de obispos, etc.⁶⁴³. Recordemos aquí la vista realizada por el cardenal Barberini al Colegio Imperial de Madrid en 1626.

Si bien el éxito de estas representaciones fue innegable, lo cierto es que no siempre fue así. Las críticas abundaron, como ocurrió en 1574 en el colegio de Madrid, aproximadamente dos años después de haber iniciado sus actividades académicas, en donde, según dice un cronista de la Compañía, la obra “no salió buena”; y así no se acabó de representar por la apertura de gente y desorden que hubo⁶⁴⁴.

A pesar de todo lo beneficioso que podrían resultar este tipo de actividades para los estudiantes, dentro la Compañía algunos jesuitas no estaban de acuerdo con su realización, dejándose llevar por opiniones descalificatorias de enemigos de la Compañía que decían que los religiosos eran los que realmente creaban las obras, calificándolos de “sacerdotes comediantes”⁶⁴⁵. Además, algunas personas como el padre Juan Ramírez, criticaron el elevado coste de estas representaciones. Éstos, cogían las críticas desde el punto de vista moral y teológico que realizaban autores de otras órdenes religiosas⁶⁴⁶. Es más, importantes miembros de la Compañía no se mostraron a favor de la representación de comedias, con campañas en contra, llegando a decir incluso, que la orden era enemiga del teatro.

El padre Ramírez, en una carta enviada a Roma al General Francisco de Borja, se refiere precisamente a una representación realizada con motivo de la celebración de la fiesta del Corpus en Medina del Campo. En la carta, se quejaba nada menos que de

⁶⁴³ GARCÍA SORIANO: “El teatro de colegio en España...”, p. 257; GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)...”, p. 58.

⁶⁴⁴ GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios de jesuitas y su influencia en la comedia nacional del siglo XVII (1)”..., p. 92.

⁶⁴⁵ EGIDO: *Op. cit.*, p. 161.

⁶⁴⁶ *Ibidem*, pp. 161-162.

una obra de un destacado dramaturgo de la Compañía del siglo XVI, el padre Juan Bonifacio. Al respecto dice:

“y en ella vi dos cosas dignas, a mi pobre juicio, de remedio. La una fue que se representó una historia que representaba en alguna manera desacato a tan alto ministerio, que era un Dios Padre que enviaba a Dios Hijo a casar con naturaleza humana y convidaba, que era la parábola del Evangelio; y las palabras que decía de Dios Padre, y el que representaba a Dios Hijo, y la muger, que representaba la naturaleza humana [...] cierto era cosa muy baxa a tan altos ministerios y requebrábanse el esposo y la esposa con muchas palabras de los Cantares [...] en romance todo [...] Vi que atravesaron entremeses provocativos a risadas vanas y indignas del Santísimo Sacramento, donde se representaba [...] [h]e sabido que a [h]abido otra representación en nuestra Iglesia, y que también tenían entremeses así vanos, como de dos viejas que reñían, y que trataron porquedades que, aunque no provocaban la lascivia, provocaban risadas muy indignas del lugar santo, como es el templo. Si a V[uestro]. P[adre]. pareciere, podríales dar aviso que representasen historias donde no entrasen personas divinas sino prophetas o sanctos, y los entremeses al modo dicho”⁶⁴⁷.

El General respondió que se encontraba trabajando para “moderar mucho todas las representaciones”. Como vemos, las palabras del padre Ramírez reflejan que las críticas eran principalmente de índole moral, como ya decíamos y la respuesta del General, nos sugiere que tenía la intención de atender a las críticas que le llegaban, posiblemente no tan solo de España.

⁶⁴⁷ *Monumenta Paedagogica* III, p. 390 (Carta de Juan Ramírez a San Francisco de Borja, desde Salamanca, 9 de Febrero de 1556). Citada en GONZÁLEZ: *Op. cit.* p. 56; Véase del mismo autor, “El p. Juan Bonifacio...”, p. 471; “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, p. 32.

A fines del siglo XVI este tipo de teatro ya había fijado sus formas, establecido sus normas dramáticas y estéticas, con obras de tres a cinco actos⁶⁴⁸, conquistado un público y la comedia adquirido un importante desarrollo⁶⁴⁹. El Prepósito General Everardo Mercuriano, publicó 64 reglas para los provinciales, de las cuales la número 58 ordenaba que “no permitan la representación de comedias ni de tragedias, las que debían ser escritas en latín, no representarse en las iglesias y ser escritas de acuerdo a los preceptos de la Compañía”. Esta normativa aparece ya en la *Ratio Studiorum* de 1568, en la que se indica además que las representaciones son tan difíciles de hacer que los poetas encargados de ponerlas en acción menoscababan su salud y motivación, por lo que recomendaba que se representasen en las aulas de manera más sencilla. Luego, la *Ratio Studiorum* definitiva de 1599, impone al rector de cada colegio “la posibilidad de representar comedias y tragedias, pero solo de manera excepcional, en cuyo caso, siempre tienen que ser escritas en latín, de argumento sacro y piadoso. No puede aparecer ningún personaje femenino y en los entreactos, no se debe colocar algo que no esté escrito en lengua latina (Reg. Rect., n. 13)”⁶⁵⁰. Asimismo, se aceptaron las comedias y las tragedias siempre y cuando tiendan a desarrollar el gusto, la belleza, el amor, etc. Se representarán para “formación y no para el placer”. Aunque la normativa era bastante clara, parece que lo que sucedió efectivamente en la práctica fue lo contrario, en atención a los testimonios vistos más arriba, al menos durante algún tiempo. Hasta el momento, no tenemos noticia de la existencia de un estudio específico sobre este aspecto a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, lo que podría aclarar mucho más esta situación, al menos en lo que al contexto español se refiere y más precisamente al madrileño.

⁶⁴⁸ Véase, CALLEJA, Diego: *San Francisco Xavier, sol de Oriente*. Ignacio Arellano (ed.). Iberoamericana-Universidad de Navarra. 2006, p. 17.

⁶⁴⁹ ROUX: *Op. cit.*, p. 479.

⁶⁵⁰ Citada por GONZÁLEZ: *Op. cit.* p. 61.

Otro aspecto de la producción teatral de los colegios jesuitas, es que muchas de estas obras no fueron publicadas, por lo que la mayoría de las que se conservan están manuscritas⁶⁵¹. Es más, algunas fueron destruidas por los mismos autores inmediatamente después de ser representadas- situación que ocurrió con las obras de los estudiantes, no así con muchos de los padres jesuitas-, otras se conservan actualmente con tachaduras y notas, posiblemente porque no tenían la intención de ser conservadas⁶⁵².

En cuanto al repertorio, García Soriano lo clasifica según el elemento predominante de la siguiente manera:

Imitación clásica

Representaciones alegóricas

Dramas teológicos

Dramas bíblicos y vida de santos⁶⁵³.

Veamos algunos ejemplos en el repertorio de los padres jesuitas. La obra dramática más antigua que se conserva es la de uno de los dramaturgos más insignes de la Compañía, el padre Pedro Pablo Acevedo⁶⁵⁴, - residente, por cierto, una temporada en Madrid⁶⁵⁵- quien escribió en 1556 en Córdoba la obra, *Metanea* (transliteración de la

⁶⁵¹ Este dato figura en muchas fuentes bibliográficas. Véase, por ejemplo, GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios de jesuitas. Bibliografía actualizada y comentada”..., p. 91.

⁶⁵² ROUX: *Op. cit.*, p.480. Durante el siglo XVI la gran mayoría de las obras tenía cinco actos, siendo el primero de éstos en donde se preparaban todos los elementos que iban a estar presentes en la acción. Véase, GONZÁLEZ: “Tragedia de San Hermenegildo...”, p. 270; ROUX: *Op. cit.*, p. 504. Citado en, GONZÁLEZ: “Tragedia de San Hermenegildo...”, p. 273.

⁶⁵³ GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, III, pp. 268-270. Además, el autor indica que en las ya mencionadas modalidades teatrales pertenecientes a la literatura erudita y semierudita, se hallan simultáneamente manifestaciones de la dramática popular. También, menciona como elementos presentes en las obras al canto, a la música y a la danza. Véase, pp. 271, 273-274; ELIZALDE: “El antiguo teatro de los colegios...”, pp. 670-671.

⁶⁵⁴ El padre Zavala plantea la posibilidad que también haya sido el compositor de las músicas que aparecen indicadas en sus obras. Véase, ZAVALA: *Músicos Jesuitas...*, p. 167.

⁶⁵⁵ SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 513.

palabra griega “conversión”). De su producción se conservan unas 25 comedias, diálogos y dramas que tuvieron en su tiempo gran aceptación⁶⁵⁶ y las obras con un fondo ascético-moral son las más características de su producción teatral⁶⁵⁷. Además, el padre Acevedo participó en la corrección y censura de la obra *Acolastus*, representada en Córdoba en 1555.

Del padre José de Acosta se conserva la obra *Jeftea*, otra de las más importantes de este repertorio. Se encuentra basada en el Libro de los Jueces del Viejo Testamento.

Otro de los dramaturgos es el padre Juan Álvarez, de quien se conoce una obra sin título⁶⁵⁸. En el Colegio Imperial residió un jesuita de mismo nombre y apellido, según puede verse en los catálogos, a partir del año 1587. Quizás podría tratarse de la misma persona⁶⁵⁹.

El drama jesuita español se inclinó a lo didáctico, a lo realista y relativamente a lo popular. Esto se puede apreciar en la obra *Caropus*, del padre Bonifacio, representada en Sevilla en 1556. Su fama como pedagogo y el prestigio de que gozó en la Compañía, le ofrecieron la oportunidad de trasladarse Madrid para cumplir labores docentes en el Colegio Imperial, pero finalmente no aceptó, debido a que nunca le gustó la Corte⁶⁶⁰. Luego, otras de las obras atribuidas desde hace poco tiempo a este jesuita, es la *Tragoedia Jezabelis*, editada como anónima por Nigel Griffin en la década de los setenta⁶⁶¹.

En 1561 se representó la *Tragedia de Absalón* en Medina del Campo, creada y representada por un grupo de estudiantes de la clase de adultos en la que se cree pudo haber participado Juan de Yepes, conocido más tarde como San Juan de la Cruz, gran

⁶⁵⁶ ZAVALA LANA: *Op. cit.*, pp. 166-167.

⁶⁵⁷ GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, V, p. 409.

⁶⁵⁸ Véase, GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 105.

⁶⁵⁹ Véase, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 515.

⁶⁶⁰ GONZÁLEZ: “El p. Juan Bonifacio...”, p. 469.

⁶⁶¹ Véase, GRIFFIN, Nigel (ed.): *Two Jesuit Ahab dramas, Miguel Venegas: Tragedia cui nomen inditum Achabus, and Anonymus: Tragedia Jezabelis*. University of Manchester, 1976. Citado en, *Ibidem*, p. 478.

poeta y místico⁶⁶², alumno del padre Juan Bonifacio y de quien se cree pudiera haber recibido alguna influencia⁶⁶³.

Ya en el barroco, entre los dramaturgos, destaca el jesuita Pedro de Salas, por su sentido de la parodia y por mezclar en sus obras el latín y el español. La obra *Domine Lucas y la fiesta en el aire*, representada en Valladolid en 1618, es quizás su obra más conocida. Otros dramaturgos fueron los padres Juan de Pineda (Sevilla 1556-+1637) - discípulo del padre Acevedo- que residió por algún tiempo en Madrid, en donde se desempeñó como profesor de los “Reales Estudios”⁶⁶⁴ y el padre Andrés Rodríguez⁶⁶⁵, que junto a Pineda, crearon la obra *Dialogo de prestantissima scienciarum*⁶⁶⁶, escrita en Granada⁶⁶⁷, lo que sitúa posiblemente en ese lugar a Pineda. Otra de las obras escritas por este último es, *Oposiciones* (el coloquio de las oposiciones), junto al padre Salvador de León⁶⁶⁸, del que de momento, nada sabemos.

Otro dramaturgo de quien se tiene noticias es de un tal Padre Bravo⁶⁶⁹, que escribió la obra, *Diálogo de la Concepción de Nuestra Señora*. Quizás este jesuita sea el

⁶⁶² Véase, GONZÁLEZ: *El Teatro escolar de los jesuitas...*, pp. 53-54; SEGURA: “El teatro en los colegios...”, p. 325; Burrieza plantea que fue solo alumno de los jesuitas, invitando a ver la referencia en la nota al pie número 7. Véase, EGIDO: *Op. cit.*, pp. 52 y 462.

⁶⁶³ DELBREL, J.: *Les jésuites et la Pédagogie au XVI siècle*. Paris, 1894. Citado en, GONZÁLEZ: “El p. Juan Bonifacio...”, p. 469.

⁶⁶⁴ Véase, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, IX, p. 172. SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 540, en donde aparece su filiación a los “Reales Estudios”.

⁶⁶⁵ No hemos encontrado información que nos permita suponer que este jesuita pudo haber residido por algún tiempo en Madrid. Si se sabe que nació en Córdoba en 1556 y que para 1615 se encontraba en la casa profesa de Sevilla. García Soriano supone que debió de morir poco después. Véase, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, IX, p. 173. En el listado de congregantes de la Anunciación o Anunciata del Colegio Imperial, figura un Andrés Rodríguez que pasó a ser miembro desde 1595 y solo hasta 1600, ya que, según se indica, posteriormente “marchó a las indias”. Véase, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 570. Quizás pudieran ser la misma persona.

⁶⁶⁶ No aparece consignada la fecha de creación, pero García Soriano cree que fue durante el último tercio del siglo XVI. Véase, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, IX, p. 177.

⁶⁶⁷ Ésta y la siguiente obra, se hallan manuscritas en el vol. 399 de la Colección de Cortes en la Real Academia de la Historia. Véase, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, IX, p. 170.

⁶⁶⁸ Éstas y otras obras de los padres Pineda, Rodríguez y León, así como de otros jesuitas aparecen mencionadas en, GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 109 y pp. 100 -110, respectivamente. Sobre el padre León, puede verse también sobre sus obras en, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, XVI, pp. 80-93.

⁶⁶⁹ GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 107.

padre Pedro Bravo, que residió posiblemente en el Colegio Imperial, durante la primera mitad del siglo XVII⁶⁷⁰.

Luego, en 1626 con motivo de la visita a Madrid del famoso cardenal italiano Francesco Barberini (que fue recibido con salvas de clarines y chirimías), se representó en el Imperial el 8 de julio, un *Diálogo* de carácter alegórico que fue precedido por música y un prólogo. La obra, cuyo autor desconocemos, aludía a la misión pacificadora determinante del sobrino del Papa Urbano VIII, que apareció en escena representado por Mercurio, al que Júpiter (el Papa) le había encomendado mediar entre dos luceros (España y Francia) encizañados por Marte (Dios de la guerra)⁶⁷¹, reflejando, de alguna manera, los problemas políticos que se vivían por aquellos años entre estas naciones y del cual algo hemos mencionado en el capítulo I.

El padre Diego Calleja, que también tuvo su paso por el Imperial madrileño, fue otro destacado dramaturgo, quizás uno de los más importantes del siglo XVII. Hasta el momento, se han identificado siete obras suyas. Algunas ya han sido editadas, como por ejemplo, *San Francisco de Borja* y *San Francisco Xavier, el sol de Oriente*, esta última en edición moderna desde hace poco tiempo⁶⁷².

Otras de las obras editadas, aunque anónima, que cuenta con un exhaustivo estudio realizado por Agustín de la Granja, es la comedia *Vida de San Eustaquio*, escenificación de la vida de este santo, para quien fue representada en el Colegio Imperial 1624⁶⁷³. En la Loa, aparece representado el príncipe de Esquilache, quien tuvo

⁶⁷⁰ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 518. Figura como miembro de la congregación de la Anunciación del Colegio Imperial un tal don Pedro Bravo, quien ingresó en ella el 15 de agosto de 1616. Véase, p. 554.

⁶⁷¹ SIMÓN DÍAZ: “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”..., p. 533. Pueden verse en este artículo la mención de otras obras representadas para otras importantes ocasiones en las dependencias jesuitas en el siglo XVII, especialmente de Madrid.

⁶⁷² GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 107; Véase también sobre esta obra, ELIZALDE: “El antiguo teatro de los colegios...”, p. 673. Sobre ésta y otras obras del padre Calleja véase, asimismo, otro artículo del mismo autor: “San Ignacio de Loyola y el antiguo...”, pp. 295-296. Asimismo la edición, CALLEJA, Diego: *San Francisco Xavier, sol de Oriente*. Ignacio Arellano (ed.). Iberoamericana-Universidad de Navarra. 2006.

⁶⁷³ Véase, CALLEJA: *Op. cit.*, p. 18.

estrechos vínculos con este centro de enseñanza como ya hemos visto, tanto así, que con arreglo de su voluntad, tras su muerte fue enterrado en este lugar⁶⁷⁴. Quizás, la cercanía de Esquilache con los jesuitas madrileños permitiría entender mejor por qué se incluyó la obra *Lágrimas del alma en Romances y Letras a tres voces*, cuyo texto es de su autoría.

Otro de los dramaturgos jesuitas que residió en Madrid, fue el padre Pedro de Fomperosa, quien llegara a ser prefecto de los “Reales Estudios”⁶⁷⁵. Es autor de las obras *[San] Francisco de Borja, duque de Gandía* y *[San] Francisco Javier* y *[El] Sol de oriente*⁶⁷⁶. También se le ha atribuido la autoría de la fiesta teatral *Vencer a Marte sin Marte*⁶⁷⁷, representada en la segunda mitad del siglo en el Colegio Imperial, pero posteriores investigaciones han descartado esta posibilidad⁶⁷⁸. La letra de la zarzuela de esta obra pertenece al padre Calleja⁶⁷⁹.

Durante el siglo XVI, las representaciones fueron realizadas preferentemente en las iglesias⁶⁸⁰, en cambio, durante el siglo siguiente se realizaron en los cerca de 700 colegios que la Compañía tenía en el mundo, tanto en Europa⁶⁸¹ como en los países en donde se habían establecido las misiones. De hecho, la gran mayoría de los colegios tenían su propio teatro o salón de actos, los que se fueron construyendo a distinto ritmo,

⁶⁷⁴ SIMÓN DÍAZ: “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”..., p. 533. Sobre Esquilache puede consultarse la Tesis Doctoral, JIMÉNEZ BELMONTE, Javier: *Un Príncipe de la República de las Letras: las obras en verso del Príncipe de Esquilache y la formación del campo literario español de la primera mitad del siglo XVII*. Columbia University, 2002.

⁶⁷⁵ SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 525-526.

⁶⁷⁶ GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 108.

⁶⁷⁷ COTARELO Y MORI: *Bibliografía de las controversias...*, p. 262; SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 526.

⁶⁷⁸ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, pp. 115-116. La obra ha sido clasificada finalmente como anónima. Véase, GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 104.

⁶⁷⁹ SIMÓN DÍAZ: “Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid”..., p. 533. Por otro lado, en 1676 el padre Francisco Javier de Fresneda creó y dotó un aniversario de la Real Fundación de las Exequias Militares, para que de manera regular se hiciera en el Colegio Imperial, pues, durante su estancia en Flandes había realizado varias oraciones fúnebres para los soldados españoles caídos en esas tierras. Hasta 1681 no consiguió que los Consejos de Estado y de Guerra accedieran a dar patrocinio a su homenaje. En 1676 hubo misa de dos horas, con música de la Real Capilla. El ingeniero valenciano José Caudí, encargado de las comedias del Buen Retiro, construyó su primer túmulo. Véase, pp. 535-536.

⁶⁸⁰ En 1561 en Córdoba, se hizo la representación “en la iglesia mayor”. Véase, *Letterae Quadrimestres*, V, p. fol. 445. Citado en, GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)...”, p. 61.

⁶⁸¹ GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios.... (1)”, p. 91.

dependiendo de las necesidades del lugar. Se supone que a fines del siglo todos ya tenían uno propio⁶⁸².

Por otro lado, todas las obras estaban enunciadas en latín y en principio, todo el repertorio que se representaba era escrito en latín, pero poco a poco se fueron incluyendo las lenguas vernáculas, aunque en el siglo XVI la mayor parte fueron hispanolatinas y no pocas fueron escritas completamente en castellano⁶⁸³. El uso del latín las familiarizó con el teatro humanístico, aspecto heredado de las Universidades por influencia del renacimiento y también por considerarse la lengua más adecuada para la literatura académica y erudita⁶⁸⁴. Sobre la inclusión de las lenguas vernáculas, en las obras jesuitas, García Soriano indica lo siguiente:

“[...] Claro es que mucha parte del público, aún el semidocto, que presenciaba aquellas comedias sin entender su lenguaje, debió de aburrirse no poco. Pero preocuparía disimularlo, por no pecar contra el *buen tono*, como diríamos ahora. Comprendieronlo así al punto los rectores y maestros de Retórica a cuyo cargo corría la organización de las funciones; y para remediarlo en parte, se comenzó por anteponer a cada acto un prólogo en romance con la exposición del argumento. Otras veces el prólogo era bilingüe, es decir, un personaje, el faraute o *interpres primus*, hablaba en latín y otro, el *interpres secundus*, iba traduciendo sus palabras a lengua vernácula [...]”⁶⁸⁵.

Vemos, según las palabras de García Soriano, que la comprensión de los textos por parte de público fue instalando la necesidad de que las obras fueran incluyendo las lenguas romances. El autor nos dice que el castellano no tardó en introducirse en los

⁶⁸² GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)...”, p. 61.

⁶⁸³ GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, III, p. 265.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 266.

diálogos y que además a través del tipo de lengua utilizada, se produjo una distinción entre los personajes. Así, los principales como los “nobles o graves” se expresaban en latín y los secundarios o los plebeyos en lengua vulgar, parodiando a veces, el latín macarrónico o burlesco. Luego, además del castellano, se introdujeron otras lenguas romances, como por ejemplo el gallego, en la *Égloga de Virgine deipara* y el italiano, en la tragedia de *San Hermenegildo* del padre Acevedo, representada en Sevilla en 1591⁶⁸⁶. El castellano llegó a introducirse cada vez más en las obras, llegando a utilizarse incluso en el siglo XVII en los intermedios o entreactos que eran de carácter cómico, como en las piezas de corral⁶⁸⁷. El latín poco a poco fue cediendo lugar al castellano, hasta el punto que en el siglo XVII fueron muy escasas las comedias en donde llegó a utilizarse⁶⁸⁸.

Además, la tendencia de incluir las lenguas vernáculas en las obras se manifestó con mayor intensidad en las naciones cuya lengua originaria era distinta del latín, como en Alemania, Holanda, Flandes y Polonia. La universalidad del latín, siendo la lengua literaria común en todas las provincias de la orden, tuvo sus aspectos positivos, ya que permitió la representación de obras en distintos países de la Europa, por lo que se puede hablar de un repertorio europeo de teatro jesuítico, dándole así, un marcado carácter

⁶⁸⁶ En el archivo jesuita de la Provincia de Toledo en Alcalá de Henares, se conserva una copia de esta obra escrita en 1611. Véase, GONZÁLEZ: “Tragedia de San Hermenegildo...”, p. 269. El éxito de esta tragedia dentro del ambiente escolar parece haber sido extraordinario. Fue adaptada inmediatamente en colegios fuera de España. Además, el éxito parece haber inspirado otras que se crearon y representaron en los siglos XVII y XVIII. Tenemos el caso de la *Tragediae sacrae Hermenegildus*, del padre Nicolás Coussin, representada en 1620. Asimismo, en el colegio jesuita San Louis le Grand de Paris, se representó una tragedia con el mismo nombre en 1664 y en 1671. Otro jesuita, el padre Charles Poreé escribió posteriormente una tragedia titulada *Hermenegildo o Hermenegildus Martyr*, que fue representada en varios colegios franceses durante el siglo XVIII. En Italia, el jesuita Sfortia Pallavicini publicó en Roma en 1644, *Hermenegildus Tragedia in Seminario Romano recitata*. Por último, el padre Ignace Jesús María publicó la obra *Saint-Hermenegilde, tragédie en 5 actes et en vers*. S. I., s. i., s.a. En 8. No se menciona la fecha. Para todo véase, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, VI, pp. 564-565. Véase asimismo, GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 287.

⁶⁸⁷ Véase, CALLEJA: *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁸⁸ GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, III, p. 267; GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)...”, p. 49.

internacional⁶⁸⁹ -como ocurrió con la mencionada *Acolastus*, cuyo autor no fue un español-, según revelan las fuentes, lo que indica una circulación de repertorio teatral jesuítico⁶⁹⁰. Este hecho invita a pensar que además, circularan otros elementos para la puesta en escena, como las partituras musicales, coreografías de las danzas o los planos de las escenografías, las que podrían seguirse al pie de la letra o bien, ser adaptadas de acuerdo a los recursos disponibles en cada uno de los lugares en donde se montaban.

Luego, existen temas que se encuentran ausentes en el teatro jesuítico porque fueron prohibidos, como por ejemplo, las intrigas amorosas y los personajes femeninos solo se aceptaban cuando se representaban personajes alegóricos⁶⁹¹. En opinión de González Gutiérrez, se ha discutido mucho sobre la presencia de la mujer en este tipo de obras, pero a pesar que las prohibiciones fueron siempre muy duras, en las obras suelen abundar personajes femeninos, los que eran representados por jóvenes alumnos. No había personajes de santas, sino de mujeres de dudosa reputación, e incluso, en alguna obra el personaje principal era una mujer⁶⁹². También habría que tener en cuenta que la prohibición de la mujer pudo haber estado influenciada por el pensamiento contrareformista. Ejemplo de ello, aunque fuera del contexto jesuita español, lo vemos en la ópera *San Alessio* de Stefano Landi, en donde todos los personajes femeninos fueron interpretados por castratos.

La asistencia de mujeres era habitual en las representaciones en algunos colegios europeos, como en el colegio Clermont de París, así como también, la prohibición de la asistencia de hombres y mujeres juntos, razón por la cual se realizaron representaciones por separado y en distintos días de la semana. Un ejemplo lo tenemos en los Países

⁶⁸⁹ SCADUTO: “El teatro gesuitico...”, p. 204. El autor indica que este carácter internacional y plurisecular se puede ver en el repertorio del colegio de Klagenfurt en Alemania.

⁶⁹⁰ GONZÁLEZ: *Op. cit.* p. 54.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 8.

⁶⁹² ROUX: *Op. cit.*, p. 485; BOYSSE, E.: *Op. cit.*, p. 80. Citados en, *Ibidem*, p. 43.

Bajos⁶⁹³. González Gutiérrez piensa que la prohibición de la mujer fue deseo de los legisladores pero, no fue tomado en cuenta muy frecuentemente.

Por otro lado, en Madrid prevaleció en muchas ocasiones, el carácter aristocrático en la asistencia a las representaciones, rasgo que se puede observar especialmente durante la primera mitad del siglo XVII⁶⁹⁴. De hecho, el propio Felipe IV acudió en 1635 al Imperial acompañado por la reina, el príncipe Baltasar Carlos, el conde-duque y su esposa, además de varios nobles y religiosos de diversas órdenes, a presenciar una de las representaciones⁶⁹⁵, aunque el espectáculo más brillante se ofreció en 1640 para la celebración del primer centenario de la fundación de la Compañía⁶⁹⁶, cuya tramoya estuvo a cargo el destacado maestro italiano Cosme Lotti⁶⁹⁷, escenógrafo de la ópera de la Corte que había llegado a Madrid en 1626⁶⁹⁸, en donde también asistió la familia real, además de personajes de la Corte y eclesiásticos. La asistencia del rey a los colegios jesuitas no parece haber sido exclusivo de España, pues durante su juventud, Luis XVI, asistía frecuentemente a las representaciones realizadas en el colegio Clermont de París.

Cotarelo y Mori recoge varias citas sobre fiestas relazadas en Madrid durante los años 1640 y 1644, según los avisos realizados por don José de Pellicer. Veamos:

“2 Octubre de 1640.- Han tenido los PP[adres]. de la Compañía del Colegio Imperial su fiesta solemnísima al cumplimiento del siglo o cien años de su religión. Tienen prevenida una solemnísima comedia de maravillosas tramoyas, obra de Cosme Lotti.

⁶⁹³ BOYSSE, E.: *Le théâtre des Jésuites*. Slatkin Reprints. Genève, 1969. (Reimpresión de la Ed. de Paris, Vaton 1880), p. 59. Citado en, *Ibidem*, p. 34.

⁶⁹⁴ Véase para varios de estos datos, *Ibidem*, pp. 43, 33, respectivamente.

⁶⁹⁵ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 34.

⁶⁹⁶ ROUX: *Op. cit.*, 488. Citado en, *Ibidem*.

⁶⁹⁷ Este dato es citado por varios autores. Recogemos el de, GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 53.

⁶⁹⁸ Véase, FLORES: *Música teatral en el Madrid de los Austrias...*, pp. 27-28.

9 de Octubre de 1640.- Representóse el domingo la comedia de los teatinos en el Colegio Imperial, donde Cosme Lotti echó el resto a sus tramoyas”.

Por otro lado, el jesuita Sebastián González, en sus cartas dirigidas al padre Rafael Pereyra de Sevilla⁶⁹⁹ escribía:

“2 Octubre 1640.- Estamos con fiesta por el año centésimo de la Compañía a 27 de éste (sic), nos honró S[u]. M[agestad]. con su presencia y predicó el P. Agustín de Castro, muy bien, por cierto. A 5 de éste se representó a S[u]. M[agestad]. el Diálogo: es cosa particular por la excelencia del tablado y muchedumbre de las tramoyas.

8 Octubre de 1640.- Hoy es la segunda vez que se hace la gran comedia de los PP[adres]. de la Compañía de Jesús. Viola S[u]. M[agestad].

Santander, Noviembre 7 de 1640.- Agradó tanto en Madrid la comedia del P[adre]. Valentín (de Céspedes), que desearon llevarle allá, no a que se quedase, sino a holgarse unos quince días. No le dio licencia el provincial y así se quedó.

Y en 1644.- El jueves siguiente, que fue once de éste, tenían los PP[adres]. de la Compañía del Colegio Imperial prevenida una comedia en versos heroicos latinos, celebrando la acción de S[u]. M[agestad]. la conquista de Lérída; y para ello fijaron carteles impresos. Pero el presidente de Castilla ordenó que en esto hubiese moderación.”⁷⁰⁰

Como vemos, la actividad teatral en las dependencias jesuitas y en especial en el Colegio Imperial, pareció ser bastante numerosa. Podemos destacar la presencia de

⁶⁹⁹ Estas cartas han sido publicadas en el Memorial Histórico Español, tomo XVI, págs. 19, 21 y 58. Véase, COTARELO Y MORI: *Op. cit.*, pp. 23-24.

⁷⁰⁰ Solo duró tres años la prohibición para representar comedias. La mejoría que experimentaba la guerra de Cataluña, además del matrimonio de Felipe IV con doña Mariana de Austria, junto a las súplicas de los hospitales y de los ayuntamientos de las distintas ciudades españolas, fueron las causas que permitieron que el rey accediera a permitir nuevamente la realización de espectáculos. Véase, *Ibidem*, pp. 23-24.

Cosme Lotti, lo que refleja la importancia de estas puestas en escena y del vínculo con la Corte en este tipo de espectáculos. También, la representación de una obra del destacado dramaturgo jesuita, padre Valentín de Céspedes. Luego, llama la atención el gusto por la representación de comedias, que a fines del siglo XVI recordemos que había ocasionado opiniones desafortunadas en varios jesuitas.

En el caso del Colegio Máximo de Alcalá de Henares, de tanta trascendencia en materia musical como veremos más adelante, se sabe que se realizaron ostentosos actos religiosos y literarios con motivo de la canonización de San Ignacio. En la “Historia” de este colegio escrita por el padre Francisco Antonio, se menciona la representación de una comedia el jueves 26 de enero de 1623, a la que asistieron el corregidor y todo el pueblo⁷⁰¹, en la que seguramente tuvieron una importante participación la música y la danza.

La actividad teatral se realizó en todos los colegios que tuvo la Compañía en el mundo. Un ejemplo americano lo tenemos en Lima, en donde coincidieron las fiestas de canonización de San Ignacio con la entrada pública del marqués de Guadalcázar. Aunque las noticias sobre San Ignacio llegaron a Lima el 23 de septiembre de 1622, las fiestas comenzaron el 20 de enero del año siguiente y continuaron durante toda aquella semana. Otro caso es el de Callao, en donde los alumnos realizaron una representación que gustó tanto al virrey, que posteriormente viajaron a Lima para repetirla en su palacio ante su esposa e hijas. Luego, en Cuzco se representó el *Coloquio de José*, en donde también fue realizado un paso dramático por los colegiales⁷⁰².

Por último, debemos mencionar que el teatro creado y representado en los colegios jesuitas tuvo un lugar determinante en la formación de la comedia nacional del

⁷⁰¹ ELIZALDE: “San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro...”, p. 303.

⁷⁰² *Ibidem*, p. 304.

siglo XVII⁷⁰³. Recordemos que destacados personajes de la historia y de la cultura española estudiaron en los colegios jesuitas. Ya hemos comentado el caso de Lope de Vega, pero además debemos mencionar a otros grandes del siglo, como Cervantes, Calderón y Quevedo, quienes aprendieron del sistema teológico de la Compañía y su vivo interés por las letras estuvo estimulado por la pedagogía jesuita e indudablemente por quienes la impartieron⁷⁰⁴.

Para un estudio más acabado del teatro jesuita español, es necesario el estudio del teatro jesuítico europeo y americano, ya que podría entregarnos nuevas luces sobre varios aspectos de éste en España⁷⁰⁵.

⁷⁰³ GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 94; “El teatro en los colegios de jesuitas...”, p. 91; “El p. Juan Bonifacio...”, p. 467.

⁷⁰⁴ GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios... (1)”, p. 96; ELIZALDE: *Op. cit.*, p. 292.

⁷⁰⁵ GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios de jesuitas. Bibliografía actualizada y comentada”..., p. 92.

La música en el teatro jesuítico

Varios investigadores del teatro jesuítico español concuerdan en la importancia que tuvo la música en este tipo de repertorio. Afortunadamente, no son pocas las fuentes de la época que se han conservado, varias de ellas por cierto, en Madrid. Si bien, por su naturaleza, han sido de interés principal para los estudiosos del teatro, lo cierto es que este repertorio nos entrega también valiosa información sobre otros aspectos relacionados con este género, que al parecer, todavía no han sido suficientemente abordados.

Éste ha sido posiblemente el caso de la música, por lo que a través de las siguientes páginas intentaremos rescatar lo más importantes dentro de los límites que nos otorga el presente estudio. Según sabemos, no existe de momento, ningún trabajo que trate sobre estos aspectos en las obras teatrales jesuitas. Sin embargo, algunos de éstos han sido señalados por varios estudiosos de este teatro, destacando entre ellos según nos parece, Cayo González Gutiérrez⁷⁰⁶. Creemos que es necesario un estudio exhaustivo de este tema, por lo que esperamos que futuros trabajos puedan suplir estas carencias.

Nuestra propuesta se realiza en base a una selección del repertorio de teatro jesuítico, según los estudios filológicos que hemos consultado, considerando para ello algunas obras del siglo XVI, además de algunas del siglo XVII, especialmente de la primera mitad. Aunque no todas las obras escogidas corresponden estrictamente al período en estudio, las hemos considerado por dos razones. En primer lugar, debido a que hemos observado muchas semejanzas, sino prácticamente idénticos elementos musicales, tanto en las obras siglo XVI como en las del siglo XVII, aunque parecen

⁷⁰⁶ Se puede ver gran parte de estos trabajos al inicio de este capítulo.

existir diferencias en la conformación de éstos entre uno y otro siglo. En segundo lugar, hemos detectado ciertas semejanzas en algunos de los textos de las obras teatrales con los de algunos de las fuentes musicales que hemos estudiado para esta Tesis. Entiéndase que esta propuesta en ningún caso pretende ser exhaustiva, sino más bien, introductoria o preliminar, ya que es un tema que requiere un estudio por separado, conciso y profundo, que como hemos dicho se encuentra fuera de los objetivos de este trabajo, por lo que pretendemos solo dar una mirada a un repertorio que ha destacado especialmente en aspectos diferentes a los musicales.

Aspectos generales

Como es sabido, en España, la música y la danza fueron elementos de gran importancia dentro de las representaciones teatrales jesuitas. Durante las primeras puestas en escena en la segunda mitad del siglo XVI, aparece el “Chorus” o “coro” como un elemento sustancial, que posiblemente debió de haber sido cantado la mayor parte de las veces. Además, los jesuitas incorporaron el ballet, género subdramático que llegó a desarrollarse principalmente en Francia. Boysse indica que el ballet fue la parte verdaderamente original del teatro jesuítico⁷⁰⁷, comenzando posiblemente en París en 1618, llegando a constituir el principal atractivo de las obras teatrales en Francia.

Por otro lado, el padre Pedro Pablo Acevedo fue el primero que introdujo la danza y la música en sus obras. Éstas, la mayoría de las veces terminan con una canción que se puede recibir de “remate”, “acción de gracias”, “triumfo”, “despedida”, etc. La forma más frecuente de estos cantos en lengua vernácula era la del villancico, género que ocupó un importante lugar, pues se acostumbraba a interpretarlos al final de las escenas o bien, al final de la obra⁷⁰⁸. También se incluían cantos de origen popular. En caso de que los cantos fueran en latín, se solían cantar al ritmo de los salmos⁷⁰⁹, por lo que es posible incluso, que en éstos se utilizaran los llamados tonos salmódicos. ¿Es posible que los conservados en *Romances* y *Letras* se hayan utilizado en este tipo de repertorio?. No lo sabemos, pero dejamos planteada la cuestión.

Con la fusión de música y danza, los jesuitas intentaron renacer, de alguna manera, el teatro antiguo, lo que refleja hasta cierto punto las influencias de las ideas renacentistas acerca de la resurrección de la tragedia griega, que indudablemente

⁷⁰⁷ BOYSSE: *Op. cit.*, p. 31. Citado en, GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 45.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 44.

costrará mayor fuerza en Italia, desembocando en el surgimiento de la ópera. Quizás, el teatro jesuítico español responda hasta cierto punto, a una de las ramificaciones de este intento de resurrección del mundo clásico en la escena. De hecho, González y Soriano afirman que muchas de las obras con canto, música y danza, eran verdaderas “zarzuelas”, de las cuales los investigadores del arte lírico no se han ocupado⁷¹⁰. Nosotros no estamos de acuerdo con la utilización del término “zarzuela”, pues quizás no sea el más adecuado por corresponder éste a un género representativo español de tipo musical más tardío y de mayor desarrollo en todos sus aspectos, en donde la música ocupa un lugar primordial como sostén de la palabra, cuyo origen se relaciona con un lugar determinado y con un tipo de género representativo originado fuera del contexto jesuítico.

Para González, la inclusión de la música y la danza en las obras jesuitas tiene como génesis el lirismo y el fervor religioso del momento⁷¹¹ y no presentan un esquema o modelo para su utilización. Se incluyen indistintamente para “aclarar un poco la oscuridad del latín, para impresionar y reforzar los sentimientos ascéticos; no se trata, pues, de un mero entretenimiento, sino de una continuación de la acción dramática, aunque de una forma más sugestiva”⁷¹². Además, el uso del canto y del coro es irregular, utilizándose para “sintetizar y resaltar la idea central o motriz”⁷¹³, una idea parecida, recordemos, a la que tenía el coro en la antigua tragedia griega y que hará suyo hasta cierto punto, la función del coro en la ópera desde su nacimiento.

En opinión de Roux, después de 1566, en todas las obras de los jesuitas españoles, es ejecutado por lo menos un canto por el coro, pero para González Gutiérrez

⁷¹⁰ GONZÁLEZ: *El Teatro escolar...*, p. 258.

⁷¹¹ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 45.

⁷¹² GONZÁLEZ: *El Teatro escolar...*, p. 259; *Ibidem*.

⁷¹³ GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 262.

esto parece una exageración⁷¹⁴. La música y la danza se incorporaron a las estructuras de las obras, pues son más que meras formas de distracción entre los actos⁷¹⁵.

Por último, son numerosos los testimonios de la presencia de la música en la representación de obras para las fiestas religiosas, como por ejemplo, la del Corpus. En 1562 en Sevilla, se sabe que niños interpretaron canciones y danzas al finalizar una comedia⁷¹⁶. Al parecer posteriormente, los cantos y las danzas fueron perdiendo el sentido adecuado para estas celebraciones, pero nosotros no estamos de acuerdo y quizás este aspecto refleje la ambigüedad que posiblemente se vivió, como en tantos otros en la Compañía. Aunque es posible que la pérdida de importancia de la música y de la danza se restringiese a ciertas fiestas, pues a partir de 1630 el General Muzio Vitelleschi prohibió las danzas y los cantos en la celebración de la fiesta del Corpus⁷¹⁷. Pero más arriba veíamos que en las dependencias de los jesuitas madrileño después de 1630, se seguía acompañando esta fiesta con música, participando de ello los músicos o las capillas de músicos de la Real Capilla, de las Descalzas o de la Encarnación, por lo que no sabemos cuánto duró la prohibición del padre Vitelleschi, o si bien a pesar de existir, ésta no fue tomada totalmente en cuenta. Volvemos a reiterar que para aclarar y precisar todos estos aspectos es necesario realizar un estudio exhaustivo sobre todas estas cuestiones.

⁷¹⁴ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 48.

⁷¹⁵ *Ibidem.*; *El Teatro escolar...*, p. 262.

⁷¹⁶ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 44.

⁷¹⁷ *Ibidem.*

Formas de aparición de la música

Estamos conscientes que es imposible realizar aquí un estudio acabado de este aspecto. Sin embargo, entregamos algunos planteamientos que consideramos introductorios, pues sin duda, estudios posteriores podrán profundizar y dar origen a nuevos hallazgos e ideas.

Para elaborar nuestra propuesta, hemos procedido a examinar principalmente artículos, ediciones y algunos manuscritos de obras de teatro jesuítico tanto del siglo XVI como del siglo XVII. Indudablemente que para los aspectos filológicos de estas obras teatrales, remitimos a los trabajos ya citados, los que nos ayudarán a entender mejor las formas de presentación de la música, las que por cierto, hemos organizado de la siguiente manera:

1. Anotaciones
2. Coros, entreactos, entremeses y entretenimientos
3. Personajes
4. Implicaciones en el texto
5. En relación con la danza
6. Música

Anotaciones

Las indicaciones musicales en las obras consultadas son bastante numerosas. Se presentan prácticamente a partir de las primeras en el siglo XVI⁷¹⁸. Los temas de estas anotaciones se refieren al canto, a la música, a instrumentos musicales y a los cantores, pudiendo estar escritas tanto en latín como en castellano⁷¹⁹, siendo éste último utilizado mayormente para estas anotaciones a partir del siglo XVII. Veamos a continuación algunos ejemplos:

En el ya mencionado *Dialogus in aduentu Regis [Philippi III]* (1570), del padre Acevedo, se indican las siguientes:

“[...] Ah[ora] oigamos lo que dicen los cantores del triunfo. [En una variante]: Oigamos la música del triunfo con que a este pequeñuelo servicio se pone conclusión”⁷²⁰.

En la tercera jornada de la *Tragedia de San Hermenegildo* del padre Ávila, se hace alusión a la presencia de una “caja”, “pífano” y “chirimías”, lo que nos sugiere que

⁷¹⁸ Tal es el caso del padre Acevedo. Veamos por ejemplo la obra, *Dialogus in aduentu Regis [Philippi III]* que fue concebida con motivo de la visita que iba a realizar Felipe II a Sevilla y que finalmente no llegó a ser representada. En el “*Trimphus Philippi*” que parece que viene al fin del prólogo, aparece la siguiente anotación en latín que García Soriano tradujo de la siguiente manera. Dice: *Triumpus Philippi* (Procederá una bandera. Detrás irán cuatro o seis niños, adornados profusamente con haces y coronas de laurel, y así mismo la Esperanza y el Deseo. Luego, la Herejía y el Mahometismo, unidos a un yugo, cuyas riendas empuñará la Némesis. El Amor, a la derecha y la Majestad a la izquierda, cerrarán el grupo. Cantarán: “*Orbitem triumphantes, etc.*”). Véase en, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, V, p. 403. Otra de las obras en donde se puede ver anotaciones son, *In advente Regis, Caropus, Metanea, Dialogus initio studiorum, Oratio in comendationem disciplinarum*. En el caso de las creaciones del padre Juan Bonifacio, en el llamado “Códice de Villagarcía” encontramos anotaciones en las siguientes obras: *Tragoedia quae inscribitur Vicentina*. También encontramos en obras del padre Barçalo que se encuentran en el mismo código; *Varia Fortuna de Oloseo*. Otro de los dramaturgos en donde podemos observar este rasgo, es en las del padre Hernando de Ávila, como en su famosa *Tragedia de San Hermenegildo*.

⁷¹⁹ El *Dialogus initio studiorum...* (1569), finaliza con la acotación “*Tibiae cantores*”, y asimismo la *Oratio in comendationem disciplinarum*, que se encuentra junto a ésta, contiene notas como las siguientes: “*Tibiae carmina musicae his anectenda*”, “*cantores*”, “*tibiae et cantores*”, “*musici*”. Véase, *Ibidem*, IV, p. 385.

⁷²⁰ *Ibidem*, V, p. 404.

la música que se interpretaba, o al menos parte de ella, podría corresponder a música de tipo militar, como una obra de solemnidad, una fanfarria o a una de carácter marcial. Recordemos que estos instrumentos eran considerados, en muchas ocasiones, para dar un toque festivo a la celebración de fiestas religiosas, según hemos visto. Al margen de los folios 72, 74 y 76 vemos lo siguiente:

“[...] acabada la danza suene arrebatado. La caja salga al patio [...]”.

“[...] (venga por el mismo palenque otra caja y [...])”

“[...] Últimamente Clara y luego Escolástica, la caja, y pifaro raya delante por todo el palenque y últimamente al entrar Escolástica suene chirimías con que se dará fin a la comedia [...]”⁷²¹.

Según vemos, parece incluso haber una relación entre el personaje y la sonoridad del instrumento, a la manera de las óperas del primer barroco.

Ya en el siglo XVII, podemos observar en la gran comedia *San Francisco Xavier, el Sol de Oriente*, del padre Calleja, algunas notas puestas para los tramoyas, en donde se aprecian algunas indicaciones musicales. Veamos la primera jornada:

“En cuatro nubes, que incluyan cada una su trono, baxarán en vuelo arrebatado los cuatro genios, vestidos del traje que corresponde a cada uno, quedándose en ala sobre la cabeza del santo. Traerán instrumentos músicos”⁷²².

⁷²¹ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, p. 142.

⁷²² *San Francisco Xavier, Sol de Oriente*, p. 20. Citado en, ELIZALDE: “El antiguo teatro de los colegios...”, p. 673; ELIZALDE: *San Ignacio en la Literatura*. Universidad Pontificia de Salamanca. Fundación Universitaria Española. Espirituales Españoles, serie C (monografías, n 17), 1983, pp. 181-182. Citado en, GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 57.

Otras de las anotaciones, es la que viene después de la intervención de Pequín antes de que intervenga Amira, en donde resulta interesante la mención de una danza que pareciera ser indígena y sobre todo, la interpretación de música de ese tipo. Dice:

“Introdúcese con los que van saliendo, cantando y danzando Chambina, y Músicas indias; detrás Ferivo, Maluco, Amira y Coralia”⁷²³.

En la segunda jornada aparecen varias indicaciones. Tomamos como ejemplo la siguiente:

“Suenan dentro mucho ruido de música”.

Luego en la tercera, después de la intervención de San Javier dice:

“Dentro clarines y cajas”⁷²⁴.

Otra, en esta misma dice lo siguiente:

“Va el rey [h]acia la esquina del teatro, donde, corrida una cortina, se verá a San Xavier: estará el santo de rodillas, escribiendo sobre alguna limitada piedra, subiendo en una elevación. Aquí ha de bajar una nube desprendiendo sobre el santo flores y luces, cantando los músicos sin dexarse ver”⁷²⁵.

⁷²³ Véase, CALLEJA: *Op. cit.*, p. 87.

⁷²⁴ *Ibidem*, pp. 122, 178.

⁷²⁵ *San Francisco Xavier, Sol de Oriente*, p. 54. Citado en, ELIZALDE: “El antiguo teatro de los colegios...”, p. 673.

Finalmente, también del siglo XVII aunque de la segunda mitad, en la ya mencionada obra *Vencer a Marte sin Marte*, que fue representada por los estudiantes del Colegio Imperial⁷²⁶ el día 11 de Septiembre de 1681⁷²⁷, presenta también anotaciones musicales, como se puede ver en la Introducción titulada, “Pensamiento de la Comedia”:

“[...] Es el pensamiento de la comedia celebrar estas circunstancias de tan feliz casamiento de nuestros Reyes [Carlos II con María Luisa de Orleáns] en las sombras de dos Príncipes celebrados en las letras humanas Cadmo y Harmonía, tan favorecidos del cielo [...] Tocó Apolo su Lyra y cantaron sus Musas el Epithalamio”⁷²⁸.

Estos ejemplos, dan una idea de la variedad y riqueza de contextos y de contenidos de las anotaciones, algunas de ellas, por cierto, bastantes descriptivas, lo que nos permite precisar el papel de la música en este tipo de representaciones.

⁷²⁶ Véase, BECKER, Danièle: “El teatro lírico en tiempos de Carlos II: comedia de música y zarzuela”. En: *El teatro lírico a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Vol. II. Edición de Javier Huerta Calvo, Harm de Boer y Fermín Sierra Martínez, Amsterdam-Atlanta, GA, 1989, pp. 416-417.

⁷²⁷ Véase, COTARELO Y MORI: *Bibliografía de las controversias...*, p. 262.

⁷²⁸ SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 115.

Coros, entreactos, entremeses y entretenimientos

Parece que en un comienzo estos nombres se utilizaron como sinónimos para designar las secciones que se intercalaban entre los actos y que a medida que fue avanzando el tiempo, se fueron diferenciando en cuanto a tipo y carácter. Por ahora, nos limitaremos a presentar algunos de éstos presentes en algunas obras tanto del siglo XVI como del siglo XVII.

Según García Soriano, todas las obras escritas por los dramaturgos jesuitas más destacados del siglo XVI tenían coro o “chorus”⁷²⁹. Además, se observa en los *Diologi* y *Oraciones initio studiorum*, coros intercalados en distintas partes de las obras y en los finales. García Soriano especifica que la obra *Actio feriis solemnibus Corporis Christi* (Hispani, 1564), terminaba con unas “coplas” cantadas “al son del discante” y una danza. También, que la comedia *Ocassio* lo hacía con un “chorus lugentium” en verso escritos en latín⁷³⁰.

En la época anterior a Lope de Vega, se realizó la estructuración de lo que son actualmente las obras dramáticas, con su prólogo, división en actos, la inclusión de entremeses entre éstos, como baile y música⁷³¹. Varias de las obras jesuitas incluían entremeses o entretenimientos entre sus actos. Esto es evidente desde las primeras representaciones, como por ejemplo, para la apertura de curso, que generalmente era el 18 de octubre (día de San Lucas, patrono de los estudiantes). Entre las actividades que se realizaban, se solía terminar con una obra en la que durante el intermedio se representaba un entremés o un “acto intercalaris”⁷³².

⁷²⁹ Véase por ejemplo, *Lucifer furens*, *Dialogus in advente hispalenses Praesulis*, *Bellum virtutum et vitorium*, *Caropus*, *Metanea*, etc.

⁷³⁰ GARCÍA SORIANO: “El teatro de colegio...”, IV, p. 385.

⁷³¹ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 14.

⁷³² *Ibidem*, p. 58.

El teatro jesuita es un teatro en donde se mezclan la tradición clásica, la tradición medieval de las moralidades y de los misterios, con las manifestaciones dramáticas de tipo popular como los entremeses y las danzas⁷³³.

En estas “secciones” (entreactos en sus variados tipos), se incluían algunas músicas, canciones o pasos cómicos para aliviar al público- como se ha dicho- de los larguísimos actos en latín⁷³⁴, especialmente los del siglo XVI. Resulta interesante constatar que a pesar de la presencia de la música y la danza en este tipo de obras, algunos jesuitas del siglo XVII, manifestaron opiniones totalmente contrarias en el caso del teatro civil, posiblemente porque para ellos se faltaba a la moral. Fue éste el caso del padre Juan de Mariana, quien en su *Tratado de los juegos públicos* de principios del siglo XVII (capítulo X), dio a conocer el desprecio que sentía hacia los entremeses, por considerar que eran un espacio para la manifestación de la deshonestidad, razón por la cual justificaba la privación de los sacramentos a los farsantes que participaban en éstos diciendo:

“[...] y no importa que la deshonestidad se trate en el argumento principal o en los entremeses y cantares, con tonadas torpes y lascivas, y que abiertamente y con disimulación dan a entender la deshonestidad [...]”⁷³⁵.

A pesar de estas declaraciones, vemos que el teatro jesuita presenta en varias oportunidades entremeses entre sus actos, situación que podemos apreciar claramente en las obras de los primeros grandes dramaturgos de la Compañía. Veamos como ejemplo, el caso del Padre Acevedo, que en la comedia *Occasio* (1564), que termina con un

⁷³³*Ibidem*, p. 69.

⁷³⁴ SEGURA: “El teatro en los colegios...”, p. 326.

⁷³⁵ COTARELO Y MORI: *Op. cit*, p. 433.

“coro lugentium” en latín, presenta entreactos con música y canto en lengua romance, según lo menciona en el prólogo:

“la música y los choros entre actos
se [ha]rán representar en nuestra lengua
algo que de lumbre a la latina”⁷³⁶.

Otra obra del padre Acevedo, *Caropus* (1565), representada posiblemente el día del Corpus, también tuvo “coros”, apareciendo los elementos más importantes después de cada una de las grandes partes que tenía la obra. Los coros, la escenografía, la música y el canto de los entreactos, debieron ser aspectos que influyeron seguramente en el éxito de ésta⁷³⁷. Acevedo utiliza en los coros a veces cuartetos con versos de seis sílabas (fol. 86). Además, a diferencia de los otros dramaturgos jesuitas, el padre Pedro es el que menos utiliza la variedad de estrofas. Al parecer, tiene preferencia por el uso del latín, se encuentra influenciado por las estructuras de los versos clásicos y utiliza estructuras de la poesía en lengua castellana, como en algún coro en “redondillas”⁷³⁸.

Por otra parte, en Medina del Campo, se acostumbraba a incluir entremeses en las obras teatrales, como se observa en una carta escrita el 16 de enero de 1564 por el padre Juan Bonifacio, en donde en una tragedia de la clase superior, hubo entreactos que mezclaban los llamados entremeses de bobos en romance⁷³⁹. En estas obras se

⁷³⁶ GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, V, pp. 394-395; GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, p. 53; p.55. Lo cierto es que la lengua española era de interés para el padre Acevedo, en donde la “lumbre” a la que se refiere el texto, son las formas poéticas populares o la imitación de ellas. En *Philautus* agrega, que como sabe que el latín es por muchos una lengua desconocida, se habrá de representar los entreactos en lengua materna, lo que refleja indudablemente una preocupación por el espectador, un claro carácter pedagógico y también la diversidad cultural de quienes la presenciaban. Véase, GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 49. Para el caso de *Philautus*, véase RAH: Ms. 9/2564, fol. 1, citado en este mismo artículo.

⁷³⁷ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, p. 59.

⁷³⁸ Véase, GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 52.

⁷³⁹ Véase, *Ep. Hisp.* VI, 302. Citado en; GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios de jesuitas.... (1)”, p. 92.

interpretaba música en los “entremeses”, como Bonifacio llamaba a los entreactos, que a juicio de González Gutiérrez, constituye lo mejor de sus comedias junto a las escenas con prosa popular⁷⁴⁰.

Por otro lado, una de las obras en donde se presentan actos intercalados es en *Triumphus Eucaristiae*. En el folio 184 con el nº 16, tenemos un epitafio en latín dedicado a don Luis Quijada, a quien ya nos hemos referido más arriba como esposo de la que fuera amiga de los jesuitas, doña Magdalena de Ulloa, fundadora del colegio de San Luis y autora de las constituciones de la capilla de música, lo que inmediatamente permite generar un vínculo entre Bonifacio, don Luis y doña Magdalena. ¿Habrán sido éstos benefactores de Bonifacio?, no lo sabemos y nos parece que no podemos descartar que se hayan conocido. ¿Habrán estado el padre Bonifacio alguna vez en la iglesia de Villagarcía?, ¿Habrán escuchado a los cantores de la capilla que tenía la iglesia de San Luis?. Nos parecen posibles todas estas situaciones, por lo que quizás son aspectos sobre el cual todavía la investigación no ha abordado, lo que entregaría posiblemente, nueva información sobre la vida de este gran jesuita y también, sobre el mecenazgo realizado por don Luis y por doña Magdalena, no descartando, asimismo, que esto nos entregue nuevas luces sobre la música. Por ejemplo, podemos suponer que pudieron haber ayudado con la financiación de la puesta en escena de algunas obras y de esta manera, a la presencia de la música.

También, existe un epitafio en latín dedicado a la princesa Juana de Austria, “la jesuita” (fól. 190 v.), que parece pertenecer también, entre otras, a Bonifacio⁷⁴¹. Esto también es interesante porque la princesa estuvo muy ligada a los jesuitas, especialmente a los jesuitas madrileños y a la Corte, además de haber fundado y

⁷⁴⁰ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, pp.14- 15.

⁷⁴¹ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, p. 111.

residido en el monasterio de las Descalzas y, por cierto, de dotar a este lugar de una capilla de música.

Luego, el padre Hernando de Ávila, gozó de gran popularidad en la Compañía. La copia de la *Tragedia de San Hermenegildo* que se conserva actualmente en el Archivo de la Provincia de Toledo de Alcalá, contiene un entretenimiento en el que aparecen distintas danzas y presentaciones coreográficas⁷⁴².

Por otro lado, en *San Francisco Xavier, Sol de Oriente* del padre Calleja por ejemplo, los coros durante la primera jornada están a cargo de “los músicos”:

“Músicos: Dentro Venga, venga, venga,

Venga norabuena,

pues tus propios vasallos

no te quieren por reina,

Vente, Coralia, vente a mi tierra,

y tendrás por esclavos cuantos te vean.

Dentro Venga, venga, venga,

Venga norabuena”⁷⁴³.

Éste aparece completo y parcialmente (los dos primeros versos) repetidos en varias oraciones a lo largo de la jornada. Resulta interesante constatar, que este coro aparece como la primera sección (copla) en compasillo y textura homorrítmica, de lo que pareciera ser un tono (letrilla) puesto en música a cuatro voces y continuo en el Manuscrito de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, con el título de *San*

⁷⁴² *Ibidem*, p. 121. La obra *Dialogus de Petri martiris*, del padre Guillermo Barçalo, también incluye entreactos. Véase, RAH: Ms. 388, 9/2569, fol. 1, citado en la p. 143 de este mismo artículo.

⁷⁴³ Véase, CALLEJA: *Op. cit.*, pp. 74, 82, 98.

Francisco Xavier, lo que invita inmediatamente a pensar en su interpretación musical en el contexto de la representación de estas obras dramáticas y que gozó de popularidad, por lo que fue incluido en esta importante fuente musical⁷⁴⁴. Además, parte de este estribillo se puede ver también en el auto sacramental de Calderón, *Venus y Cupido para la ciudad de Toledo*, quién por cierto, conoció y estuvo en contacto con el nuncio y libretista, Giulio Rospigliosi durante su visita a Madrid⁷⁴⁵.

Luego, el siguiente aparece completo repetido dos veces. La jornada termina con este coro:

“Músicos: Despertad, despertad, orientales,

a la luz que de España nos viene,

que al venir el sol en oriente,

el sol en oriente, el sol en oriente”⁷⁴⁶.

Estos versos aparecen como la segunda sección (estribillo) en compás ternario de proporción menor y en estilo imitativo, de la obra ya mencionada del Manuscrito de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena⁷⁴⁷. Es posible que esta inclusión responda a algún tipo de relación entre esta cofradía y los jesuitas de Madrid. Quizás, pudo haber

⁷⁴⁴ Véase, *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*. Edición facsímil y estudios. Antonio Álvarez Cañibano (Editor). Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Cultura, Congregación de Ntra. Sra. de la Novena Patrona de los Actores Españoles. Madrid, 2010, p. 203. Agradecemos a Alejandro Vera, el habernos dado el dato de la presencia del texto de esta obra en este manuscrito.

⁷⁴⁵ Más sobre esta obra, véase en, PASTOR COMÍN, Juan José: “Psiquis y Cupido: músicas desde una auto sacramental”. En: *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, nº 22 (2007), pp. 89, 115.

⁷⁴⁶ CALLEJA: *Op. cit.*, pp. 107, 121.

⁷⁴⁷ *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena...*, p. 203-204. Lambea también incluye este texto en su *Nuevo Incipit*. Véase, asimismo, sobre otras fuente en, LAMBEA MARIANO: “Nuevo Incipit de poesía musicada” (NIPM). En: *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Alicante, 2012, p. 141. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0/>, Consultado: 18/11/2015.

contribuido a ello el padre Bernardo Lozano, de quien hemos planteado su posible participación como músico en la interpretación de una obra incluida en esta fuente.

Si bien estos coros son musicalmente muy significativos, parece que en esta obra en particular, tienen menos importancia, ya que en la segunda jornada se observa lo que parece un coro a cargo de “los amigos” y en la tercera no se observa.

Personajes

La música también figura en las obras como “personajes”. Ya hemos visto como el padre Acevedo llamaba “Chorus” a sus entreactos, pero también el coro pasó a ser un personaje más dentro de la obra.

García Soriano realizó una clasificación de los personajes de las obras de Acevedo, la que fue cogida por González, agregando otros rasgos y considerando a otros autores⁷⁴⁸. Son dos los puntos de esta clasificación que hacen referencia a personajes musicales. Veamos:

- Personajes inanimados o prosopopeyas:... las sonajas
- Nombre se artes y ciencias⁷⁴⁹: ...

Dichos personajes aparecen tanto en obras del siglo XVI como del XVII. En las obras de Acevedo por ejemplo, aparecen “coro”, “coro de las sonajas”, “cantores”⁷⁵⁰ y en las de Juan Bonifacio, “coro”⁷⁵¹.

En el caso de la tragedia de *San Hermenegildo* del padre Ávila, ésta tiene como personajes a los “coros”, pero solo aparece así en la copia que se conserva en Alcalá⁷⁵².

⁷⁴⁸ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 42.

⁷⁴⁹ González no incluye en esta clasificación a personajes musicales, como los cantores, músicos y el coro.

⁷⁵⁰ GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, IV, p. 383; V, pp. 397, 398, 404, 407; GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, pp. 43, 56, 63, 59, 64, 70, 72.

⁷⁵¹ Véase, *Ibidem*, X, pp. 418, 425, 432, 440, 444, 660; GONZÁLEZ: *Op. cit.*, pp. 77, 83, 97, 100, 103, 105, 108, 111; “El P. Juan Bonifacio...”, pp. 476, 478, 482, 486, 488, 490.

⁷⁵² GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, p. 121. Que una de las versiones de esta obra tenga indicada la participación de coros y la otra no, invita a pensar que en este tipo de repertorio, a pesar de la importancia que tenían la música y la danza, se podrían haber representado sin estos elementos. Las razones que podríamos suponer pueden ser muchas, desde el gusto de quienes estaban encargados de preparar las obras, el tipo de público al que se les representaba, los recursos económicos de los que se disponían, el tiempo disponible para la realización de la presentación, etc. A García Soriano en su

En este mismo sentido, los coros aparecen en la obra *Dialogus de Petri martiris*, del padre Guillermo Barçalo⁷⁵³.

Nos parece interesante comentar el siguiente “chorus” del siglo XVI por la relación directa que pudiera tener con una fuente musical de nuestra Tesis. En el cuarto acto de la tragedia *Patris Familias de Vinea* del padre Bonifacio, un coro con forma de romance dice:

“Miraba del alto cielo

aquel Dios eterno un día,

miraba el mundo y sus cosas,

tales palabras decía:

“O[h] mundo, cuánto me cuestas!

Cuéstame la vida mía;

cuéstame treinta y tres años

que te tuve compañía:

cuéstame los mil profetas,

personas de gran valía;

cuéstame santos y santas,

los que yo mucho quería.

Muy mal engañado vives;

grandes bienes te daría;

si mi ley no quebrantases

momento, le extrañaba que la tragedia de *San Hermenegildo* no tuviera coros, claro, él no conocía la copia de Alcalá, como lo indica Cayo González en el artículo ya citado.

⁷⁵³ GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 143.

en el cielo te pondría,
gozarías de mi gloria
y de perpetua alegría”⁷⁵⁴.

Según nos parece, este texto podría estar relacionado con el texto del tono *Miraba Lizardo un día*, contenido en *Romances y Letras a tres voces*⁷⁵⁵, del que solo aparece enunciado en el manuscrito el primer verso. Si se compara con los dos primeros versos del coro, podemos ver cierta relación. Se podría pensar que desde el punto de vista textual, el texto del tono sería una reelaboración a partir del texto de Bonifacio, pero desde el punto de vista musical quizás podría pensarse que la música con que se cantó este coro es la misma o similar a la del tono. Veamos. El hecho de que se produzca este parecido, nos sugiere que quizás el autor del texto de *Romances y Letras*, un romance con estribillo y copla que aparece como anónimo, pertenecería al padre Bonifacio. Luego, en cuanto a la música de este tono, ¿podría haberse cantado en alguna de las representaciones que se realizaron de esta obra teatral? Nos parece posible. Para dar más sentido a esta suposición. Si hacemos la prueba de poner el texto de la obra teatral a la melodía del tono, vemos que calza relativamente bien, como podemos apreciar a continuación. Seguimos la transcripción de Querol en el ejemplo⁷⁵⁶:

⁷⁵⁴ Fol. 60 en el manuscrito. Véase, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, X, p. 429; GONZÁLEZ: “El P. Juan Bonifacio....”, p. 483. El autor en este artículo dice que este romance recuerda a otro famoso, pero no dice cual.

⁷⁵⁵ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras a tres voces*, p. 40; QUEROL: *Romances y Letras a tres voces...*, pp. 73, 74.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 73.

Tiple
Alto
Tenor

Mi - rá - ba el al - to cie - - -

8
T.
A.
Ten.

- lo a - quel - - Dios e -

13
T.
A.
Ten.

- tér - - no un dí - a

Esta situación nos plantea la posibilidad de ampliar la funcionalidad del *Cancionero*, considerando que su repertorio además de ser utilizado en los servicios religiosos y en las ceremonias de celebración de fiestas religiosas, podría haberse utilizado en la puesta en escena de obras teatrales, abriendo la posibilidad de vincular el manuscrito con uno de los más destacados dramaturgos jesuitas del siglo XVI.

Por otro lado, los “Músicos” como personajes, aparecen también en las obras *Caropus* y en *Dialogus initio studiorum*, del padre Acevedo⁷⁵⁷ y en la ya mencionada *San Francisco Xavier, sol de oriente* del padre Calleja⁷⁵⁸.

⁷⁵⁷ Véase, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, V, p. 401; GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, pp. 64, 65, 70.

⁷⁵⁸ Véase, CALLEJA: *Op.cit.* Véase por ejemplo las pp. 71, 84, 82.

Implicaciones musicales en el texto

Algunas obras del teatro jesuítico llevan entre sus textos implicaciones musicales que resultan de interés para nuestro estudio. A continuación veremos algunas a manera de ejemplos.

Al final del primer acto de *Metanea*, el personaje “La Lira” entona un lamento que comienza de esta manera:

“¿Quién dará a mis ojos
abundantes fuentes,
lágrimas corrientes,
para mis enojos?”⁷⁵⁹

Ahora veamos la segunda estrofa del tono *Este niño, madre*, contenido en *Romances y Letras a tres voces*:

¿Quién de sus enojos
quita la desgracia
hurtando con gracia
el cuerpo a los ojos?
El que da despojos⁷⁶⁰.

⁷⁵⁹ GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, V, pp. 387-388; GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 37.

⁷⁶⁰ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras a tres voces*, p. 83.

Como vemos, el texto de *Metanea* podría guardar cierta relación con el tono de *Romances y Letras*, cuya música creemos que podría pertenecer al jesuita Gaspar García, como veremos más adelante. Dicha relación, según vemos, radica a primera vista entre el primer y el último verso que canta *Metanea* con el primer y los dos últimos versos de la segunda estrofa de *Este niño, madre*. Podemos observar que coincidentemente tienen la misma cantidad de sílabas por verso y rima. Los versos de *Metanea* forman una cuarteta y los del tono forman parte de la copla de una letrilla. Al igual que hemos visto más arriba, es posible que el texto del tono que figura como “anónimo” en el *Cancionero*, pudiera ser una reelaboración de parte del texto de *Metanea*.

En cuanto a la música, quizás también puede ser una reelaboración polifónica del “lamento”, que pudo haberse cantado “a solo”, lo que podría considerarse, posiblemente, como un adelanto de los tonos a solo que tendrán mayor presencia durante la segunda mitad del siglo. De hecho, resulta muy curioso observar que si se junta la melodía del tono con el texto del “lamento”, éste calza de una manera bastante cómoda⁷⁶¹, lo que nos invita a pensar también, que la melodía de tono podría ser en esencia, con la cual se cantaba el “lamento”, considerando claro, que la versión polifónica de *Romances y Letras* podría contener ciertas diferencias rítmicas y/o melódicas, aunque posiblemente no significativas, esperables por lo demás.

Por otro lado, en el V acto de la comedia *Occasio*, del mismo Acevedo, uno de los personajes canta lo siguiente:

Marcello: ¡Valame Dios! ¿Deadó viene esta voz?⁷⁶²

⁷⁶¹ Puede hacerse dicha comparación tomando la transcripción que hemos realizado del tono, en el Volumen II de esta Tesis.

⁷⁶² GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, V, p. 395; GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 40.

Esta expresión la encontramos también en el primer verso del estribillo de la letrilla *Valame Dios, que los ángeles vuelan*, de *Romances y Letras* y cuya música también hemos atribuido a Gaspar García⁷⁶³.

Otras implicaciones en las obras de Acevedo la vemos en *Caropus*, en donde en algunos “coros” se indica “cantar” o también se presentan alusiones a instrumentos musicales, como la “trompeta”⁷⁶⁴.

Otros dramaturgos que presentan alusiones musicales en sus obras son, el padre Bonifacio⁷⁶⁵, particularmente al canto en sus “coros” y el padre Guillermo Barçalo, a instrumentos musicales⁷⁶⁶.

Luego, en el segundo acto de la obra *Judithis tragedia tertia* del padre Joseph, se hace alusión al canto de “letanías” como penitencia⁷⁶⁷, lo que podría demostrar quizás hasta cierto punto, el gusto de los jesuitas por este tipo de canto, ya que también se encuentra una en *Romances y Letras*, según hemos visto.

En el siglo XVII la música también tiene un lugar importante en la ya referida obra *San Francisco Xavier, Sol de Oriente*. De hecho, en el texto se observan varias implicaciones musicales. Veamos algunas:

“[...] Rey: Esta música, que acaso

dio a tus deseos respuesta

y a los míos, que de hablarle

la hora no ven, es seña

⁷⁶³ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras a tres voces*, p. 6; QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 9.

⁷⁶⁴ Véase por ejemplo, GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, pp. 61, 62, 64.

⁷⁶⁵ Véase por ejemplo, la comedia *Quae inscribitur Margarita* y la tragicomedia *Nabalis Carmelitidis*. GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, X, pp. 436, 442.

⁷⁶⁶ GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 143.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 74.

de que está cerca Coralia [...]”⁷⁶⁸.

En las palabras del rey, vemos cómo se le otorga poder sobrenatural a la música, idea de los clásicos, muy del gusto de la época y como de alguna manera establece su relación con el personaje, pues anticipa la aparición de Coralia. Este último aspecto es muy interesante, pues la música se transforma en un elemento dramático y de cierta manera, es una especie de variante de este principio que utilizó Monteverdi de manera magistral en sus óperas, de lo cual es posible deducir que el padre Calleja y posiblemente el resto de los dramaturgos jesuitas, conocían bastante bien la estas ideas y la teoría de los afectos, tan propios del barroco.

Por otro lado, Maluco hace alusiones al canto, tal como vimos en algunas obras de los padres Acevedo y Bonifacio, aunque en este caso, específicamente, hace alusiones al canto de himnos:

“[...] Maluco: Hoy mayormente, que al canto

de supersticiosos himnos

de tu ya empezada fe

quiere turbar los principios

Fucardono, acompañado [...]”⁷⁶⁹

Otro caso lo observamos en la comedia *La glorias del mejor siglo*, del padre Valentín de Céspedes (1640), en donde la música también fue muy importante. En parte, esto se puede ver reflejado en el texto. Veamos:

⁷⁶⁸ Véase, CALLEJA: *Op. cit.*, p. 82.

⁷⁶⁹ *Ibidem*, p. 135.

“[...] Yo con música y halagos

lo intentaré detener,

aunque es bien dificultoso

quitar quieto a un cascabel [...]”⁷⁷⁰.

En esta cuarteta, volvemos a observar la idea de la cultura clásica que atribuía a la música un poder transformador, como ya hemos visto anteriormente.

Las alusiones a la música en los textos de las obras jesuitas son bastantes, lo que da a conocer hasta cierto punto, el tipo de consideración que se tenía de ella en la época.

⁷⁷⁰ ELIZALDE: “San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro...”, p. 299.

En relación con la danza

Como ya hemos dicho, antes de Lope de Vega, se cree que en España se produjo la estructuración de las obras dramáticas y la inclusión de algunos de los elementos para la puesta en escena, como la escenografía, la música y la danza. Durante los primeros cien años de vida de este teatro, hubo gran evolución en lo concerniente a la concepción y a la técnica dramática, llegando ya a tener características propias a fines del siglo XVI. Algunos de estos elementos, como ya hemos visto, siguieron una evolución particular en ciertos países europeos, llevando a la realización de famosos ballets y de óperas⁷⁷¹, como sucedió en Francia o en Alemania⁷⁷². De hecho, se ha considerado que el desarrollo de la ópera es casi contemporáneo con el apogeo del drama jesuita⁷⁷³, por lo que es esperable que éste cogiera elementos del género musical, lo que queda en evidencia, según McNaspi, en que se introdujeran arias a fines del siglo XVII, algunas de ellas en lengua vernácula. Luego, en los “Intermezos” introdujeron danzas, que en ocasiones se acercaron mucho al ballet, llegando a ser muy populares, aunque como hemos visto, en Francia fue una característica propia de este tipo de teatro. Además, los efectos visuales fueron casi tan importantes en el drama jesuita como en la ópera. Las representaciones en los colegios requirieron gran cantidad de maquinarias para lograr

⁷⁷¹ Véase sobre estas ideas, GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, pp. 14-15. En 1669 en el colegio de Clermont, París, se representó la pantomima coreográfica *El destino*. Este colegio, como ya hemos dicho, se hizo famoso porque a las representaciones asistía el rey Luis XIV, participando en alguna ocasión de la danza que se representaba, acompañado en esa oportunidad por el cardenal Mazarino y en 1653 por el rey de Inglaterra. Además, en Austria, el padre Avancini en 1659, estrenó en el colegio de Viena la obra *Pietas Victorix*, cuyas representaciones trágicas se fueron acercando cada vez más a la ópera. Luego, años antes de 1665 en el colegio de Munich, se representó la obra *Samson*, con música de Orlando di Lasso. El padre Segura opina que esta obra era “una verdadera ópera”, de lo que se colige que la música debió de haber tenido una presencia muy importante, tanto en los coros como en los solistas. Posteriormente, en 1597 se representó en este mismo colegio *El triunfo de San Miguel*, con música del famoso compositor Jorge Victorin, en la que sus “grandiosos coros fueron ejecutados por 900 coristas”. Véase, GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo: *Manual de Historia de la Compañía de Jesús...*, pp. 279-304. Para todo esto véase, SEGURA: “El teatro en los colegios...”, pp.300, 301.

⁷⁷² GONZÁLEZ: *Op. cit.*, p. 15.

⁷⁷³ McNASPY: *Op. cit.*, p. 3709.

los efectos escénicos que se deseaban. De hecho, en el Colegio Imperial, a raíz del matrimonio entre Carlos II y María Luisa de Orleáns, se eligieron obras con temas operáticos tratados en tragicomedias o comedias-ballet francesas, pero en versiones españolas, como ocurrió con una de las versiones de Cadmos y Hermione, la fiesta real *Vencer a Marte sin Marte* de la que hablábamos más arriba.

En el caso específico del teatro jesuita francés, se ha reservado- junto a la representación de tragedias en latín para el verano-, especialmente para el mes de agosto⁷⁷⁴. El gran éxito del ballet, ha quedado reflejado por Le Jay, en su *Liber de Choreis* de 1725:

“[...] es una danza dramática que muestra, de una forma agradable y hecha para agradar, acciones de todo tipo, costumbres y pasiones, por medio de figuras, de movimientos, de gestos y con la ayuda del canto, de máquinas y de todo el aparato teatral [...]”.

En España, las obras solían terminar con danzas y con canciones. Mezclaban los aspectos clásicos, las moralidades, los misterios de tradición medieval y las manifestaciones de los dramas populares, como los entremeses y las danzas. En estas últimas, tanto la música como la escenografía, eran elementos que se encontraban integrados a la obra teatral⁷⁷⁵. De hecho, la danza se encuentra presente en este tipo de teatro desde un comienzo, como lo vemos en el entretenimiento de la famosa tragedia de *San Hermenegildo*, según consta en la ya referida copia de Alcalá, en donde aparecen

⁷⁷⁴ GOFFLOT, L. V.: *Le théâtre au collège du moyen age a nos jours, avec bibliographie et apendices*. H. Chmapión. Paris, 1907, p. 129. Citado en, GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (II)”, p. 60.

⁷⁷⁵ GOFFLOT: *Le théâtre au collège du moyen age...*, p. 116. Citado en, *Ibidem*, p. 15. Véase asimismo, para el resto de estos datos, pp. 58, 69, 70.

distintos tipos y coreografías⁷⁷⁶. También se puede observar esto en las obras del padre Acevedo, como en *Metanea*, en donde la danza aparece en distintos momentos y asociada a diferentes aspectos, como por ejemplo, la danza de los demonios⁷⁷⁷ o la danza de los penitentes⁷⁷⁸.

En las obras del padre Bonifacio también encontramos ejemplos interesantes, como en la tragedia *Quae inscribitur Vicentina*, a la que le sigue un villancico que se supone debió bailarse⁷⁷⁹. De hecho, recordemos las actividades jesuitas en torno a las ceremonias religiosas y celebración de fiestas, estaban tan imbuidas de la música y del baile o la danza, que fueron, posiblemente villancicos los que se bailaron en la iglesia de Villarejo para la celebración de la fiesta de la navidad de 1601, según hemos visto más arriba, lo que originó, por cierto, quejas al provincial por parte de algunos de los mismos jesuitas⁷⁸⁰.

La danza la encontramos presente también en la ya comentada, *San Francisco Xavier, Sol de Oriente*, en donde en la anotación de la primera jornada, como ya hemos

⁷⁷⁶ Otros casos los vemos en Ocaña en 1558, en donde se representó para la Epifanía una obra cuyo tema versaba sobre los hijos de Jacob que vendieron a José. Tenía música y danza. Véase, VILLOSLADA, G.: *Manual de Historia de la Compañía de Jesús...*, p. 407; ASTRIAIN: *Historia de la Compañía de Jesús...*, Lib. C. IX, p. 583; GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, p. 20. Citados en, GONZÁLEZ: “El teatro en los colegios de jesuitas... (1)”, pp. 90, 121. Además, en 1556 en el colegio de Córdoba, se representó una comedia y una danza de estudiantes, la que seguramente estuvo acompañada por instrumentos musicales y hasta tal vez, por canto. Véase, ELIZALDE: “El antiguo teatro de los colegios...”, p. 681. Más tarde, en 1562 en Sevilla, se representó un acto en romance sobre los cinco sentidos y las tres virtudes teologales, acompañado por danzas y canciones. Véase, SEGURA: “El teatro en los colegios...”, p. 321.

⁷⁷⁷ Soriano dice que en las obras de este jesuita fue muy importante el canto, la música y el baile, lo que fue usado con acierto para fines dramáticos. Asimismo, agrega que la mayoría de sus obras termina con una “canción” que puede recibir distintos nombres y su texto estaba escrito en latín o en castellano, acompañada por música y en algunas ocasiones por baile. Véase, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, IV, p. 385; V, pp. 388, 389.

⁷⁷⁸ GONZÁLEZ: “El teatro escolar de los jesuitas... (I)”, p. 46; GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, V, p. 388. Para otros casos, como por ejemplo, para observar la presencia de la danza al final de la obra se puede ver *Actio feriis solemnibus Corporis Christi*. Véase en, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, IV, p. 385. También se puede ver el caso de la *Danza para el Santísimo Sacramento*, en la que tres indios van a recibir a Jesús sacramentado danzando. Véase en, GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, IV, p. 385; X, pp. 409 y 411.

⁷⁷⁹ GARCÍA SORIANO: *Op. cit.*, XI, p. 660; GONZÁLEZ: “El P. Juan Bonifacio...”, p. 489.

⁷⁸⁰ ARSI: *Toletan Epist. Gener. 1600-1610*, fols. 70-72.

visto, se indica que los personajes van “[...] cantando y danzando [...], y Músicas indias; detrás Ferivo, Maluco, Amira y Coralia”⁷⁸¹.

Luego, en Madrid, para la conmemoración del primer centenario de la Compañía, sabemos que después de la fastuosa representación que se realizó en el Colegio Imperial, a la que asistieron la familia real y altos dignatarios⁷⁸² como se ha dicho, la danza también estuvo presente, como se puede observar en el siguiente texto:

“[...] siguiese el sarao en que danzaron ocho niños, los mas de ellos tan pequeños, que en ellos solos el alma cabía, todos de negro, con cabos y plumas blancas, tan costosos de joyas, que solas ellas bastaban para honor, y admiración de un siglo. Danzaron con hachas tan bien, que parecía, que lo concertado de los pasos no era advertencia, sino natural. Acabaron con un baile, con tanta variedad de mudanzas, que perdiéndose la imaginación de los que los miraban en los lazos que hacían, a ellos parece que servían de aviso para no errarlos [...]”⁷⁸³.

Posiblemente estos niños, alumnos del Colegio Imperial, bailaron una danza indígena que fue acompañada, con toda seguridad, con instrumentos musicales. Se podría pensar que algunos de éstos pudieron ser tañidos por algunos de ellos o por músicos de alguna de las capillas de patronazgo real (recordemos que más arriba mencionábamos el caso de la Capilla de la Encarnación) o incluso, podría pensarse que la danza fue acompañada por instrumentos musicales tañidos por los propios indígenas

⁷⁸¹ Véase, CALLEJA: *Op. cit.*, p. 87.

⁷⁸² Tanto en Madrid como en Paris, el rey solventaba algunas veces los gastos de las representaciones teatrales en las dependencias jesuitas, pero la mayoría de las ocasiones, éstos tenían que arreglárselas para poder hacer frente a los gastos de la escenografía. Véase, ELIZALDE: “El antiguo teatro de los colegios...”, p. 680. Asimismo, nos parece pertinente tener en cuenta que los integrantes de las congregaciones se preocuparon de solventar la celebración de las fiestas, al menos así hemos visto en el caso madrileño más arriba, por lo que quizás también éstos pudieron financiar la puesta en escenas de obras teatrales, sobre todo para los días más importantes, como los días de santos patronos.

⁷⁸³ Traslado de una relación que escribió un Caballero de la Corte..., fol 6. Citado en: ELIZALDE: “San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro...”, p. 298.

traídos de América, que según se ha visto en algunas relaciones, participaban también en este tipo de actividades.

Por otro lado, hay noticias que revelan que en el nuevo continente no faltaron la música y las danzas en los “coloquios” o en las “comedias” que se representaron con motivo de la beatificación y canonización de San Ignacio. Por ejemplo, en 1610 en Nueva España (México), uno de estos coloquios:

“[...] remató con una danza morisca” con los ropajes típicos y una elaborada coreografía que causó gran admiración [...]”⁷⁸⁴.

Por otro lado, varios estudiosos de este teatro han dado a conocer el desarrollo que tuvo la danza en el teatro francés. Pero además, su presencia en el teatro español no se queda atrás, tanto por su riqueza como por su variedad en las formas de presentación.

La danza también fue objeto de reflexión por parte de los jesuitas y parece haber sido reprobada por parte de éstos fuera del contexto de sus colegios y de las representaciones que se realizaban en las dependencias de la orden, como lo manifiesta en el caso de algunas danzas el padre Ribadeneyra. Esta parece haber sido también, la postura del padre Pedro de Guzmán, quien en su obra, *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos*, publicada en Madrid en 1614, dedica el noveno capítulo a las danzas y a los bailes. No sabemos concretamente el impacto que tuvo este texto en su tiempo, pero para Cotarelo y Mori esta obra era de escaso interés⁷⁸⁵. Como en varios otros casos, la realización de un estudio sobre la valoración que hicieron los jesuitas españoles de este tema a través de sus escritos, ayudaría a

⁷⁸⁴ RAH: *Sección Jesuitas*. Tomo 112, fol. 10. Citado en, ELIZALDE: *Op. cit.*, p. 299. Se puede ver otros casos americanos en los trabajos de Elizalde y Segura citados más arriba.

⁷⁸⁵ Véase, COTARELO Y MORI: *Bibliografía de las controversias...*, pp. 348, 351.

tener una idea más certera sobre éstos y otros aspectos. No sabemos, de momento, si existe alguno.

Jesuitas que escribieron sobre teatro civil durante la primera mitad del siglo XVII

Cotarelo y Mori en su obra ya citada, hace alusión a varios intelectuales jesuitas que escribieron importantes tratados sobre el teatro civil, lo que nos sugiere que el teatro, además de ser recurrente y de importancia desde el punto de vista pedagógico, lo fue también desde el mundo de las ideas, por lo que a continuación, en base a lo incluido por este autor en su texto, nos referiremos a algunos de estos trabajos.

El famoso padre Juan de Mariana, nació en Talavera de la Reina en 1536, sin conocerse de momento su fecha completa de nacimiento, ya que en los libros parroquiales no aparece su nombre, hecho que hace suponer al padre Zavala que Mariana pudo haber sido bautizado en otro lugar⁷⁸⁶. Estudió Humanidades en Talavera y en la Universidad de Alcalá, en donde obtuvo el grado de Magíster en Artes. En esta ciudad conoció a los jesuitas, ingresando a la Compañía el 1 de enero de 1554. Después de realizar su noviciado en Simancas, volvió a Alcalá para terminar sus estudios, especializándose en griego y en hebreo. Posteriormente se Doctoró en Teología en Roma y después validó su título en París. Después se desempeñó como docente en el Colegio Romano, en el de Mesina en Italia y en el de Clermont en París. En 1574 volvió a España, instalándose en la casa profesa de Toledo. Allí se dedicó a su labor sacerdotal y a escribir hasta su muerte, acaecida el 16 de febrero de 1624.

En cuanto a su trabajo como escritor, los cincuenta últimos años fueron los más prolíficos. Su obra más famosa, *Historiae de rebus Hispaniae libri XX* de 1592 (Historia de España) fue traducida al castellano y publicada en Toledo en 1601. De ésta, se realizaron cuatro ediciones en vida del autor.

⁷⁸⁶ ZAVALA LANA: *Músicos Jesuitas...*, p. 240.

Mariana fue uno de los escritores jesuitas más importantes de la primera mitad del siglo XVII. Las obras en las que se refirió a la música, hasta donde tenemos noticias, es en primer lugar, *De Regi et regis institutione*, dedicada a Felipe III y publicada en Toledo en 1599. Esta obra es una especie de tratado sobre la buena educación que debería tener un monarca. Aquí analiza las ventajas y desventajas de la educación musical para lograr este fin. En el capítulo XVI titulado “De los espectáculos”, manifiesta ser un adversario total del teatro. Este texto fue convertido posteriormente en un tratado entero titulado, *De spectaculis*, impreso en Colonia en 1609 junto con otros seis y traducido más tarde al español como *Tratado de los juegos públicos*. Para Cotarelo, Mariana estaba inspirado en las ideas de los padres de la iglesia, más que en la realidad de aquel tiempo. Indica que según lo declarado por el propio religioso, “[...] estaba muy atrasado de noticias; bien es verdad que el mismo declara que nunca fue al teatro ni vio representación alguna [...]”⁷⁸⁷. Aunque las opiniones sobre el teatro civil, al parecer, no fueron las más acertadas, nos ha parecido interesante conocer algunas cuestiones de este tratado, tomando como punto de referencia el texto de Cotarelo, por lo que a continuación examinaremos algunos fragmentos de los capítulos relacionados con la música. No tenemos noticia hasta el momento, de algún estudio específicos sobre los aspectos musicales en textos relacionados con el teatro civil de este jesuita.

En el capítulo X, el jesuita es partidario de que los farsantes estén privados de los sacramento, porque éstos enfatizan la deshonestidad a través cantos que califica de torpes y lascivos. Dice:

⁷⁸⁷ COTARELO Y MORI: *Bibliografía de las controversias...*, p. 430.

“[...] y no importa que la deshonestidad se trate en el argumento principal o en los entremeses y cantares, con tonadas torpes y lascivas, y que abiertamente y con disimulación dan a entender la deshonestidad [...]”⁷⁸⁸

Luego, en el capítulo siguiente el jesuita se dedica a hablar de la música teatral, manifestando que contribuye grandemente a corromper las costumbres. Después pasa a referirse a la música griega.

Más adelante se queja de los gobiernos y de los príncipes por no marcar la clase de música que debiera usarse. Además, se refiere a la corrupción de las costumbres en la sociedad y en las ciudades sin distinción de sexo, edad y tipo de personas, mencionando que algunos de los tonos que se cantan en el teatro son tomados de cantos profanos o populares y que incluso, se ha notado su presencia en la iglesia. Esto último es interesante porque, es sabido que se piensa que algunos tonos de los contenidos en los cancioneros de la época, son reelaboraciones de melodía populares.

Por último, en el capítulo XII expresa sus conocidas opiniones en contra de la Sarabanda⁷⁸⁹.

Otro de los jesuitas destacados que se refirió a estas cuestiones fue el Padre Diego Celada, nacido en Mondéjar en 1596. Llegó a ser el primero rector del colegio de Alcalá y después del Colegio Imperial. Aunque no se sabe con certeza donde falleció, se cree que fue en este lugar, aunque poco después de 1658 y antes de 1663. Su trabajo se centró en el estudio de las mujeres de la Biblia, dando vida a obras sobre Ruth, Esther, etc⁷⁹⁰.

⁷⁸⁸ *Ibidem*, p. 433.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, pp. 434-437.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 146.

En cuanto al teatro, este jesuita dio a conocer su pensamiento a través del comentario de diversos pasajes de obras de los padres de la iglesia y al parecer, sin haberse actualizado, condenando todo espectáculo teatral⁷⁹¹.

El padre Juan Ferrer, fue otro de los jesuitas que se interesó por este tema. Nació en Tremp (Cataluña), entrando en 1574 a la Compañía, cuando tenía solo dieciséis años. Cursó sus estudios en Gandía, fue rector del colegio de Barcelona y calificador del Santo Oficio. Usó el seudónimo de Dr. Fructuoso Bisbe y Vidal, con el que publicó varias obras, como su *Tratado de las Comedias en el cual declara si son lícitas*, que publicó en Barcelona en 1618⁷⁹². Murió en esta ciudad el 20 de noviembre de 1636.

Se suma a los ya mencionados el padre Pedro de Guzmán. Nacido en Ávila después de 1550, entró en la Compañía en 1577 cuando tenía alrededor de 27 años. Entre sus obras figuran, *Vida de San Francisco Xavier y Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos*. En el tercer capítulo de esta obra, “Son los teatros causa de lascivos pensamientos”, se refiere al daño que causa la participación de mujeres en las representaciones, especialmente al ver a una mujer bailando, cantando o tañendo instrumentos musicales, lo que provocaba pensamientos lascivos en los espectadores, actuando con maldad, tanto en las comedias como en los entremeses⁷⁹³. El sexto capítulo, está íntegramente dedicado al teatro⁷⁹⁴.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 147.

⁷⁹² *Tratado de las Comedias en el qual declara si son lícitas. Y si hablando en todo rigor será pecado mortal el representarlas, el verlas, y el consentirlas por Francisco Bisbe y Vidal Doctor entre ambos Derechos. Al muy illustre y reverendísimo Señor D. Luys Sans, Obispo de Barcelona, y del Consejo de su Majestad. Va añadido un Sermón de las máscaras, y otros entretenimientos, predicado en S. María de la mar por el venerable P. Diego Pérez de piadosa memoria Predicador Apostólico. Año (Estampada con un crucifijo) 1618. Con privilegio. En Barcelona, por Geronymo Margarit, y a su costa. Véase, Ibidem*, p. 249.

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 349.

⁷⁹⁴ *Bienes del honesto trabajo y daños de la ociosidad, en ocho discursos. Por el P. Pedro de Guzmán, natural de Ávila, Religioso de la Compañía de Iesus. En Madrid en la imprenta Real vendese en casa de Gerónimo de Courbes, enfrente San Felipe 1614. Véase, Ibidem*, p. 348.

En el capítulo siguiente titulado, “Otros daños en los teatros y representaciones”, se refiere a otros perjuicios que causaba el teatro, como contagiar formas de andar o “maneras de hablar”, en palabras de Cotarelo⁷⁹⁵, a pesar de reconocer la belleza de las melodías y de los instrumentos musicales. Según este experto, el noveno capítulo titulado, “De las danzas y bailes”, es de escaso interés y el décimo, “Las comedias y representaciones que es licito ver”, supone que versa sobre el espectáculo de la naturaleza, las bellezas de la religión y la historia sagrada⁷⁹⁶.

El último de los jesuitas al que nos referiremos en este apartado, es el destacado Pedro Puente, conocido más frecuentemente como Hurtado de Mendoza. De buena e ilustre familia, nació en Valmaceda (Vizcaya), hacia de 1570, ingresando a la Compañía en 1595 cuando tenía alrededor de los 25 años. Murió en Madrid el 10 de noviembre de 1641, poco más de un año después de la celebración del centenario de la Compañía, según consta en una carta conservada en la Real Academia de la Historia⁷⁹⁷. Escribió varias obras y gozó de gran prestigio en la orden, convirtiéndose en un verdadero estandarte en contra del teatro, razón por la que fue criticado duramente por el padre Guerra. Expuso sus ideas en su obra *Scholasticae, et Morales Disputationes de tribus virtulibus theologicis*⁷⁹⁸. En esta obra, el jesuita se mostró contrario además, con todo lo que se le anexaba al teatro, como la presencia de cómicos, la música y los cantares⁷⁹⁹.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 351.

⁷⁹⁷ RAH: “Cartas de jesuitas”. *Memorial Histórico Español*, tomo XVI, pág. 185. Carta del padre Sebastián González al padre Pereyra, de 12 de noviembre de 1641. Citado en *Ibidem*, p. 363.

⁷⁹⁸ *Petri Hurtado de Mendoza. Scholasticae, et Morales Disputationes de tribus virtulibus theologicis*. De Fide. Volumen secundum. Cum privilegiis. Salmanticae, apud Iacintum Taberniel. Anno Christiano 1631. Véase, *Ibidem*.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 364.

Otros jesuitas, especialmente de la segunda mitad del siglo, que escribieron sobre teatro fueron los padres Ignacio Camargo, Pedro de Fomperosa y Quintana, Agustín de Herrera y José Tamayo⁸⁰⁰.

Según vemos, los escritos de estos jesuitas son en general de carácter moral. Reflejan una visión conservadora sobre este arte, centrándose más en las teorías de los antiguos que en lo que sucedía realmente en la época. Esta visión moralista y conservadora en contra del teatro civil, posiblemente se encuentra influenciada también por el pensamiento contrareformista. A pesar de ello, creemos que es posible que haya existido o exista todavía algún escrito jesuita menos conservador sobre este tema, ya que como es sabido, los padres de la Compañía mostraron muchas contradicciones en variados aspectos.

⁸⁰⁰ Véanse como ejemplos de la producción literaria de estos jesuitas, *Discurso teológico sobre los theatros y comedias de este siglo. en que por todo género de autoridades, en especial de los santos padres de la iglesia, y Doctores escolásticos, y por principios sólidos de la teología, se resuelve con claridad la question, de si es, o no, pecado grave el ver comedias, como se presentan[h] oy en los theatros de España. Conságrale a la Emperatriz Purísima de los cielos María Santísima, Madre de Dios, y Señora nuestra, concebida en plenitud de gracia, y justicia original, al instante primero de su ser.* El p[adre]. Ignacio Camargo, de la Compañía de Jesús, lector de teología en su Real Colegio de Salamanca. Con Privilegio. En Salamanca, por Lucas Pérez. Año de 1689. Esta obra fue prohibida por la inquisición; Pedro Fomperosa y Quintana fue hermano de Ambrosio, capitán de la guardia del rey. Este jesuita fue poeta dramático, autor de comedias y director de escena del Colegio Imperial entre 1682 y 1683. Además, se le atribuyó por algún tiempo la autoría de la comedia titulada *Vencer a Marte sin Marte*. Según Juan Isidro Fajardo, es también autor de otra comedia no conocida, titulada *El Cerco de Viena* (1680), que en opinión de Cotarelo y Mori, no se sabe si sería parecida a la de don Eleuterio, el del *Café*, de Moratín. Leandro Fernández de Moratín- que tuvo alguna relación con los jesuitas, especialmente, a través de su padre-, más que mostrarse contrario al teatro parecía atacar al padre Manuel Guerra y estar en defensa del padre Hurtado de Mendoza; *Discurso teológico, y político sobre la apología de las comedias, que ha sacado al luz el reverendísimo padre maestro Fray Manuel Guerra, con nombre de aprobación de la quinta parte de las comedias de don Pedro Calderón. Por don Antonio Puente Hurtado de Mendoza. (en 4 sin lugar ni año, 83 pág)* Cotarelo dice que debió de estamparse en Alcalá en 1682, año de la Aprobación del Padre Guerra, a quien se le dedica y dice que fue el primer folleto que salió en su contra; *El mostrador de la vida humana por el discurso de las edades. Dividido en tres libros: I De la infancia a la adolescencia. Horas de la mañana. II De la edad viril. Horas del mediodía. III De la Senectud. Horas del Ocaso de la vida.* Autor. El P. Joseph Tamayo, de la Compañía de Iesus. Año (Escudo de impr.) 1679. Con privilegio. En Madrid: Por Juan García Infançon. A costa de Gabriel de León, Mercader de Libros. Sobre el teatro se refiere en el apartado II del capítulo X del libro I, titulado: "Del solaz en los teatros cómicos". Véase, COTARELO Y MORI: *Op. cit.*, pp. 121, 262, 263, 353, 559-563.

Capítulo V: Las Fuentes Musicales

Las fuentes musicales jesuitas que estudiaremos principalmente en esta Tesis son dos: el cancionero poético-musical *Romances y Letras a tres voces y Las obras para violín y guitarra* del Libro 774 del Archivo Histórico Nacional. Pero además, nos referiremos a algunos aspectos de otras fuentes jesuitas ya estudiadas, como el *Tratado de contrapunto dobles, Reglas de música práctica, Falsas practicables para músicos* de Jayme del Ciervo y a una nueva copia del Salmo, *In Exitu Israel de Egipto* de Carlos Patiño, que hemos encontrado en el Archivo Romano de la Compañía.

Además de las fuentes mencionadas existen otras que tiene alguna vinculación o podrían tenerla. Tal es el caso, los libros de teoría musical procedentes de la Universidad de Alcalá que actualmente se encuentran en la biblioteca de San Isidro de la Facultad de Filosofía y Letras y algunas otras facultades de la Universidad Complutense y unos folios sueltos que contienen obras para guitarra de los siglos XVIII y XIX, que se conservan en la sección Universidades del Archivo Histórico Nacional, dadas a conocer por Louis Jambou⁸⁰¹. Asimismo, en la Universidad de Granada, proveniente del colegio de San Pablo de la Compañía, se conserva un ejemplar impreso de la obra *Gradus ad Parnassum*⁸⁰². Debe tratarse, posiblemente, del tratado de música de Fux, ya que al consultar el fondo antiguo en el catálogo, aparece esta obra. También, nos parece posible considerar hasta cierto punto, una relación indirecta entre fuentes musicales inspiradas en temas jesuíticos sin estar directamente vinculadas o sin tener un origen directo en la orden. Ejemplo de ello, podrían ser los tres tonos a cuatro voces

⁸⁰¹ JAMBOU, Louis: "Alcalá de Henares". En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares Coord.) Vol. I. SGAE. Madrid, 1999, pp. 218-224, citado en, MEYERS BROWN, Sandra: "La música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX". En: *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España. Actas del Simposium*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo de El Escorial, 2007, p. 83.

⁸⁰²

conservados en la Biblioteca Nacional de Cataluña, al parecer, todos del siglo XVI; *A la muerte de San Francisco Xavier* y *A San Francisco Xavier*, de Francisco Soler, maestro de capilla de la catedral de Girona (1589 según se indica en la portada del primero de ellos). En el caso del tercero, es el tono *San Francisco Xavier entre golfos de dulzuras*, que figura como anónimo. Todos estos están escritos para Tiple I, Tiple II, Alto y Tenor, más una parte que se indica como “Acompañamiento”⁸⁰³.

⁸⁰³ BNCAT: SOLER, Francisco: *A la muerte de San Francisco Xavier*. Sig.: 775/40; *A San Francisco Xavier*. Sig.: 775/39; *San Francisco Xavier entre golfos de dulzuras*. Sig.: 754/54.

Estudio codicológico de las fuentes:

1. Romances y Letras a tres voces

Descripción del soporte físico

El manuscrito *Romances y Letras a tres voces* se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid y está formado por tres libros manuscritos para las voces alto, baxo (bajo) y summum (tiple), bajo las signaturas M. 1370, M. 1371 y M. 1372 respectivamente. Están encuadernados en pergamino de color grisáceo⁸⁰⁴. Tienen un total de 92 folios de papel, que en su mayoría están pautados. Las medidas son bastante similares entre ellos. Para las cubiertas: 27,1 cm. en los libros de alto y bajo y 27,9 cm. para el summum; 20,8 cm. para el alto y 21 cm. para el bajo y el summum. Para los folios: 27,2 cm. en los tres libros; 20 cm. para alto y summum y 19,8 cm. para bajo⁸⁰⁵. Los folios y las cubiertas fueron cocidos con hilo.

El manuscrito contiene un total de 133 obras poético musicales, que, según su escritura, se encuentran divididas en dos partes. El alto, tiene 117 en la primera y 16 en la segunda. En el bajo, 119 en la primera y 14 en la segunda. En el summum 118 en la primera y 15 en la segunda⁸⁰⁶.

Luego, en los tres libros la tapa y la contratapa están unidas al lomo, el que se conserva sólo en el libro en el alto, parcialmente en el bajo y en el summum no se

⁸⁰⁴ Pensamos que puede ser de piel de cabra.

⁸⁰⁵ Las medidas se ponen en relación al Largo y luego al Ancho.

⁸⁰⁶ Creemos que las obras que Querol nombra en su edición como *Son tus ojos corsarios* y *Pues cautivan*, pueden tratarse de dos secciones de la obra *Del cielo de Manzanares* (incluida en el mismo manuscrito), ya que al comparar cada una, vemos que presentan semejanzas y que si se juntan, calzan perfectamente. Además, cuando realizamos nuestro Trabajo de Investigación, pensábamos que los *Psalmi* (Tonos Salmódicos), podían corresponder a otra sección del Salmo *Laudate Dóminum* que le precede, pero ahora, descartamos esa posibilidad.

conserva. Tanto en el alto como en el summum la tapa se encuentra casi completamente desprendida.

En el lomo del alto se observan siete costuras, de las cuales cinco, están reforzadas. Aquí las costuras sobresalen hacia el exterior de las tapas, lo que no sucede en los otros dos libros. Las dos costuras reforzadas de los extremos y la reforzada en su interior, se encuentran unidas a las cubiertas. Las cinco costuras reforzadas se cocieron a un trozo de pergamino que sirvió posiblemente para adherir el cuaderno al lomo y a la cubierta. El trozo de pergamino se encuentra pegado tanto al lomo como a las tapas, tal como posiblemente sucedió en los otros dos libros. En cuanto al lomo, se observa la presencia de restos de algún tipo de pegamento, el que no se observa en los otros libros. Además, a la cubierta se encuentra pegado un folio, como también sucede en los otros dos libros.

En cuanto al summum, presenta seis costuras, tres de ellas reforzadas. La inferior está en mal estado y en parte desprendida y ligeramente unida a la tapa. En el dobles del lomo, se aprecian trozos de un sello. Se advierte una parte de éste tanto en la tapa como en la contratapa, posiblemente, de alguna de las bibliotecas o archivos por donde pasó el manuscrito. Luego, en el interior de la tapa se encuentra el sello que lleva la signatura de la Biblioteca Nacional.

En el bajo es difícil observar detalles de las costuras. Lo único que claramente se ve, es que las segundas de los extremos, se encuentran menos reforzadas, pero seguramente, debe presentar costuras y refuerzos semejantes a los otros dos libros.

Finalmente, podemos observar los orificios y parte de los lazos que tenían originalmente las cubiertas con los cuales era costumbre atar los libros.

Al analizar los datos podemos concluir algunas cosas. Pensamos que las tapas fueron concebidas para “contener solo el primer grupo de obras”. La inclusión del

segundo grupo, habría contribuido en parte a la pérdida de parte de la cubierta, posiblemente, debido a la presión sufrida por la mayor cantidad de folios que se incluyeron en cada cuaderno, al uso y al tiempo transcurrido. Incluso, la presión que sufre la cubierta es posible observarla todavía en el libro del bajo.

Por otro lado, creemos que el manuscrito no presenta signos de haber sido desarmado después de su elaboración⁸⁰⁷, pues pensamos, que inicialmente el compilador habría concebido el *Cancionero* para contener solo el primer grupo de obras, pero posteriormente, habría decidido agregar el segundo.

⁸⁰⁷ Esta opinión también es compartida por Arsenio Sánchez, del departamento de Restauración de la Biblioteca Nacional, con quien revisamos el manuscrito. Agradecemos enormemente su ayuda.

Copistas

Creemos que hipotéticamente pueden ser dos copistas musicales y textuales. Éstos, generalmente, se presentan copiando la música y el texto de la obra, a diferencia de lo que habíamos planteado en nuestro Trabajo de Investigación⁸⁰⁸. Llamaremos copista principal al más representado y copista dos al segundo. El copista principal, tiene cuatro estilos distintos; uno de escritura redondeada muy cuidada (estilo 1), otro que inicia con una escritura cuadrada para luego pasar al estilo primero (estilo 2), otro muy cuidado de tipo cuadrado (estilo 3) y otro más descuidado con los trazos de las figuras más alargados (estilo 4).

Según hemos observado, hay rasgos en la forma de escritura que hacen suponer que los copistas no eran profesionales. Además, la presencia de tachaduras, errores en las notas, silencios mal escritos, etc. son frecuentes en ambos copistas. Veamos a continuación un ejemplo de cada uno de los copistas. Ejemplo 2:

⁸⁰⁸ JORQUERA: *Música en la Compañía de Jesús...*, pp. 43-47.

2
 Romanço
 A 3.

Como dulce el blanco tiene viéndose al fin desus di:
 a Cantando alegres canciones despedirse de la mi da

4.

buelta

Ay dulce vida. Ay dulce vida mia. Revive el
 alma revive el alma que a salir porfia, que a salir
 porfia, que salir porfia.

Al estar ya a la muerte cuando mas su amor ardia Alguno alegre cantava Ay a Jesus que decia.	Suba efflujo y a su esfera Salga de cerca sus celos. Ay dulce. etc.	Ya comuniqua mis rayos ya mi via compaña Sechura de otras manos por todo el mundo crentia.
A de mi encendido pecho fuego del amor respira Las memorias de mi gloria son las alas que auisan. En llamas se vuelve el alma Como la llama a ariza	Ay dulce vida etc. Ayre respirava un tiempo quando los vientos habia que bi se sustenta de ayre Ayre el erabim respira. Conuertiose el ayre en fuego Meta morphosi frui na ya queda el cuerpo abrasado no este el alma detenida. Ay dulce.	Dos soy el Capitan della no se pierda la cigueta El valor de los soldados es del Capitan la estirpa. Ay dulce etc.

Copista principal. Estilo 1

Camado de tantos males Oh Dios quien alcanbara
 Al canbara mal y tarde de que sin ventura esta.

Al bien que volando va volando, y volado va. Al bien.

Copla
 Cuello abra q me aguarde Si es mi dicha percosa
 para el mal tan animosa y para el bien tan cobarde. Alcanbara.

Letrilla
 Yo se secho lo que se podido y fortuna lo que saquerido y fortuna.
 Los casos difficultosos tan Justa mi embriados
 Comprendentes los somenos y acabantes los dichosos.
 Y un que no tenga Ambidiones Culo que me se sucedido. Yo se cho.

Copista principal. Estilo 2

79

Bajo a 3.

Vuestros ojos y los míos nos son amig
 que ay de mí ay i que nos solian ser an si ser an si
 que nos solian ser an si ay de mí que nos solian ser
 an si.

Copla.

Tiempo fue que los tenia mi vida por solas charas
 mi alma por dueños charos de sus penas y alegría

Dífícelo pa'jo solia Trucóse el contento en duelo todo
 es nubes ya non y cielo. Ay de mí.

Copista principal. Estilo 3

y tocan clarines madre en el palacio Real y a guara =
 En Dios victorioso a sumas querido Jui a fu x
 En el puerto de gracia toca toca a imbarcar x toca x
 En el puerto de gracia toca tocan x x y alucio se
 parte el aguila Jui el aguila Jui y alucio se parte el aguila Jui el aguila
 Jui tocan a imbarcar y alucio se parte y alucio se parte el aguila Jui.

Copista principal. Estilo 4

Ahora bien, según vemos, el copista principal fue quien copió casi íntegramente el Cancionero, y según parece, dejó varios indicios de ello en la propia fuente. En el

interior de la cubierta anterior del libro del alto, se observa hacia la izquierda, la escritura de un nombre; “Juan”. Más adelante nos referiremos a la otra escritura, “los 3 60”, que según vemos, también aparece en esta cubierta. Ejemplo 4:



Al comparar esta escritura con las grafías del manuscrito, constatamos que se trata de la del copista principal. Suponemos que éste podría ser un cantor de registro alto o tiple, ya que “Tiple”, es una anotación que frecuentemente aparece en este cuaderno, lo que hace suponer que el repertorio contenido podría haber sido ejecutado por voces de registro similar. Asimismo, es posible que el copista haya sido un “capón”, como Fray Diego Pizarro del convento del Carmen Calzado de Madrid, uno de los copistas del *Libro de Tonos Humanos*⁸⁰⁹, aunque no hemos encontrado de momento, alguna prueba documental que indique que los jesuitas disponían de capones para la interpretación de música, aunque sí sabemos que disponían de niños (¿tiples?, quizás las voces agudas del *Cancionero* fueron interpretados por éstos. Esta situación podría explicar también la

⁸⁰⁹ VERA: *Música vocal profana...*, pp. 31-32. La voz de alto también era propia de los cantores castrados, aspecto que según Ángel Medina, a veces se olvida. Véase, MEDINA, Ángel: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*. Edición del ICCMU, Madrid, 2001 [2ª edición, 2003], p. 44.

aparición constante del nombre de “Tiple” en el cuaderno del alto), como hemos visto más arriba.

Por otro lado, en el interior de la cubierta anterior del bajo, aparece la siguiente inscripción: “Domine meus et Deus meus” (“Señor mío y Dios mío”), que según hemos examinado, pertenecería también al copista principal. Esta frase fue dicha por el apóstol Tomás durante una de las apariciones que realizó Jesús a sus discípulos después de su muerte. Lo que resulta curioso es que se encuentra en el capítulo 20, versículo 28 del evangelio de Juan, por lo que nuevamente encontramos este nombre relacionado con el *Cancionero*. Ante esto, se puede considerar que esta frase sea una expresión de súplica y humildad típica de un religioso. Elisa Ruíz indica en uno de sus textos, que en ocasiones el copista de un manuscrito dejaba constancia de su intervención en la fuente a través de fórmulas denominadas “suscripción” y “colofón”⁸¹⁰. En la primera, solo escribe su nombre, en la segunda, se incluyen otros datos. En relación al nombre, agrega:

“[...] La forma de registrar su contribución a la elaboración del manuscrito varía según se trate de un profesional religioso o seglar. Cuando el artesano era monje, suele figurar en la redacción su nombre acompañado de apelativos, expresiones de humildad, o sobrenombres [...]”⁸¹¹.

Luego, en la página doce del primer grupo de obras, el copista principal escribe la anotación, “Al humilde Manzanares de n[uest]ro s[anto]. p[adre]. Ign[aci]o. Heu quam sordet terra. ett⁹⁹”. Esta frase la decía San Ignacio cuando ya estaba en edad

⁸¹⁰ Véase, RUÍZ GARCÍA, Elisa: *Introducción a la Codicología*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2002, pp. 247-248.

⁸¹¹ Véase, *Ibidem*. En nuestro caso, el copista principal ha utilizado la primera fórmula. Nos llama la atención que en cada uno de los cuadernos del *Cancionero*, este copista dejó escrito el nombre “Juan”. En el alto y en el bajo ya lo hemos visto, pero además en este último, deja constancia del nombre del compositor “Juan de la Peña” en la página 114. En el summum sucede algo similar, ya que en la página 110 aparece el nombre del compositor “Fray Juan de Escobar”.

avanzada y ha sido desde entonces muy famosa en la Compañía⁸¹². El recuerdo constante de este santo y de la Compañía, hacen suponer que este copista podría haber sido un religioso y más aún, un religioso jesuita. Esta hipótesis cobra más sentido, si consideramos que el *Cancionero* contiene dos obras en donde aparece el nombre “Juan” (¿A propósito o es solo causalidad?), por lo que éstas también podrían relacionarse con el copista principal. La primera es, *El segundo rey don Juan* (p. 30), cuya música se conserva completa y de su texto, solo los incipit de la estrofa y del estribillo. La segunda es, *Hoy tocan clarines madre* (p. 85), que se conserva íntegra tanto en texto como en música. De esta última, en atención a su texto, se podría pensar que entrega algunas pistas sobre el copista. Veamos:

Hoy tocan clarines madre,
en el palacio real,
que aguarda Dios victorioso,
a su más querido Juan.

Estribillo:

En el puerto de Gracia,
tocan a embarcar,
y al cielo se parte,
el águila Juan.

Quizás, la primera lectura que nos viene a la cabeza es la relación con el último verso del estribillo, “Águila-Juan”, expresión que se refiere al evangelista del mismo

⁸¹² Varios investigadores la han citado . Véase por ejemplo, TELLECHEA INDÍGORAS, José Ignacio: *Ignacio de Loyola, solo y a pie*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1990, p. 28.

nombre, al que suele representársele en la tradición iconográfica como un águila. Pero, según vemos, este texto nos sugiere un contexto más contemporáneo, relacionado con la Corte. Al hacer una segunda lectura, vemos que el nombre “Juan” aparece tanto en el último verso de la estrofa como en el último verso del estribillo, por lo que podría pensarse que a éste “Juan”, se le llamaban también “Águila”, el “Águila Juan”, posiblemente porque poseía algunas cualidades destacadas. Esta idea cobra más sentido si vemos que Lope de Vega, en su *Laurel de Apolo*, dedica los siguientes versos al jesuita Juan Bautista de Ávila. Veamos:

“Mas mira en tiernos años
admiración de propios y de extraños
aquel Ávila o Águila, que vuela
en la mejor del mundo Compañía,
con tal doctrina, con tal alta escuela
a los celajes donde nace el día,
que con el nombre de Juan le provoca
ser Ávila, ser Águila le toca”.

Aquí, Lope destaca la erudición de este destacado jesuita, rasgo por el que se hizo famoso dentro de la Compañía. Aunque no tenemos la certeza de que pueda existir alguna relación entre el texto del *Cancionero* (que aparece como anónimo) y el texto de Lope, por lo menos creemos que plantear esta posibilidad resulta curiosa, por lo que incluso se podría llegar a pensar que el autor de este texto también podría ser Lope, aunque de momento, todo esto sean solo hipótesis.

Simón Díaz en su obra sobre el Colegio Imperial, aporta algunos datos biográficos sobre un jesuita de nombre Juan Bautista de Ávila, por lo que podría ser la misma persona. Según nos señala el autor, este jesuita nació en Madrid alrededor de 1597 e ingresó en la Compañía en 1617. Fue profesor de Sagradas Escrituras en Murcia y en México, en donde también enseñó Humanidades y Filosofía. Además, fue un notable teólogo y predicador⁸¹³ y tuvo fama como poeta, llegando a ser considerado como el mejor autor de décimas de su tiempo, por lo que también es posible que algún texto del manuscrito pueda ser su autoría. Lope, en los últimos momentos de su vida quiso estar junto a él, pero no fue posible ya que el jesuita se encontraba enfermo⁸¹⁴. La fama de Ávila al interior de la Compañía tuvo que haber sido bastante grande, ya que el mismo Baltasar Gracián en su obra *Agudeza*, le llama “ingenioso y eruditísimo”. Estas cualidades fueron las que lo llevaron seguramente a hacerse cargo durante catorce años de la cátedra de hebreo, caldeo y siríaco de los “Reales Estudios” del Colegio Imperial. En 1655 se le sitúa en la Casa Profesa de Madrid, falleciendo en el Colegio Imperial el 8 de mayo de 1664.

Visto lo expuesto, si el jesuita al que se refiere Lope fuese el mismo que menciona Simón Díaz y dada las fechas en que vivió y estuvo en la Compañía, se podría pensar que es el mismo del *Cancionero*, aunque solo una investigación centrada en este aspecto quizás podría confirmar o echar por tierra estas hipótesis.

Por otro lado, la tercera de las lecturas que podemos hacer, nos sugiere que el nombrado “Juan” podría apellidarse “Águila”. Simón Díaz también menciona como uno de los residentes del Colegio Imperia, a un tal Juan del Águila, nacido en

⁸¹³ Quizás fuese Predicador del rey. Si fuese el jesuita que menciona Lope en su poema, creemos que tendría mayor sentido la mención del palacio real en el texto del *Cancionero*.

⁸¹⁴ Véase, SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial...*, p. 517. El padre Ávila aparece citado en los Catálogos de la Compañía entre 1633-2 y 1658-60.

Guadalajara 1540 y que según el catálogo de 1593, fue rector de este Colegio durante ocho años⁸¹⁵.

Según hemos visto, existe la posibilidad de que los jesuitas mencionados residiesen en o cerca de Madrid en tiempos de la confección del manuscrito⁸¹⁶. Luego, se podría pensar también, que las hipótesis sobre éstos pueden resultar hasta cierto punto, rebuscadas, pero creemos que es de todas maneras positivo plantearlas. Quizás, éstas cobran más sentido si tenemos en cuenta las palabras de Elisa Ruíz que hemos citado, por lo que no nos parecería extraño que algunos de ellos, si no fuese el copista principal o uno de los copistas, tuviesen algún vínculo con el *Cancionero*. Pero por otro lado, creemos que también es posible descartar esta posibilidad ya que el nombre “Juan” es muy común, por lo que el copista principal del manuscrito podría haber sido otro jesuita con ese nombre, lo que complica bastante más el asunto.

Creemos que la datación exacta de la fuente es difícil realizarla, sin embargo, concordamos con otros investigadores en que se pueden plantear posibles rangos de fechas para su confección. De esta manera, las ideas que hemos comentado sugieren, por una parte, que el *Cancionero* podría haber tenido un rango de gestación mayor a diez años (más allá de entre 1610-1620, según lo planteado por Becker), pudiendo haberse confeccionado entorno a los años 1600-1620 o algo más, en caso de que se llegase a comprobar la presencia en la fuente de estos jesuitas o de alguno de ellos por lo menos. Pero por otro lado, los copistas (suponiendo que además no fuesen necesariamente los jesuitas ya mencionados) podrían haber participado en un período menor de tiempo. Además, si consideramos la presencia de alguna obra de fines de siglo

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ Recordemos que Daniele Becker ha planteado la posibilidad de que haya sido confeccionado entre 1610 y 1620. Véase, BECKER, Daniele: “Cancionero”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares coord.). Vol. III. SGAE. Madrid, 1999, p. 32. Etzion opina que no debió de confeccionarse más allá de 1620. Véase, ETZION, Judith: “The spanish polyphonic cancioneros, c. 1580-c. 1650: A survey of literary content and textual concordances”. En: *Revista de Musicología*, XI Vol. I, (1988), p. 70.

XVI y comienzos del siguiente, así como también, la relación que tienen aparentemente los textos de algunos tonos con obras teatrales del siglo XVI, nos hace pensar también que el *Cancionero* podría haberse compilado efectivamente antes, entre 1600 y 1610 aproximadamente.

Papel y Marcas de Agua⁸¹⁷

Según lo examinado, nuestro manuscrito parece haber sido elaborado con un mismo tipo de papel. La cantidad de corondeles presentes por folio son, generalmente, de siete a nueve. Éstos se han medido de arriba hacia abajo y la variación que presentan algunos, creemos que es por la manera en que fue cortado el papel. Pese a estas diferencias, la tendencia que se observa (en cada uno de los libros) es a estar en los 4 centímetros, varios de ellos por cierto, torcidos. Asimismo, los folios están dispuestos en bifolios y en fascículos.

Por otro lado, cada cuaderno tiene un sistema de plegado “in quarto”. En su mayoría son bifolios o singuliones, pero también varios de ellos son terniones y otros, aunque en menor cantidad, cuaterniones. Se disponen en los tres libros de la siguiente manera: veintiún bifolios, cuatro fascículos, cinco bifolios, dos fascículos y un bifolio, además de tres terniones y un cuaternión. Los fascículos que forman parte del primer grupo de obras son todos terniones, en cambio los fascículos que forman parte del segundo, uno es ternión y el otro cuaternión.

El primero de los folios de cada libro está en blanco y se encuentra pegado al interior de la tapa. El segundo forma el segundo folio del índice (pp. III y IV). El segundo bifolio se encuentra formado por un folio en blanco que actúa como hoja de guarda y el otro forma parte del primer folio del índice (pp. I y II). Al final del manuscrito, hay también un folio en blanco y un segundo se encuentra pegado al interior de la contratapa, tal como sucede con la tapa. Luego, un bifolio en blanco separa los dos grupos de obras.

⁸¹⁷ Véase en el apartado de Anexos, las Tablas correspondiente.

Según vemos, los folios fueron cosidos con hilo, estando el último bifolio cosido de manera independiente. Éste forma la hoja de guarda y el primer folio del índice, lo que indicaría que fue uno de los últimos receptores de escritura del manuscrito, como era normal y esperable en aquella época.

En cuanto a las filigranas, el papel presenta una que forma las letras “GA” (figura 1), ubicada en el centro izquierdo del folio y generalmente sobre el quinto corondel. Esta suele aparecer normalmente íntegra y en ocasiones también invertida (figura 2), con una ligera variante en el centro en uno de sus elementos. Luego, en algunos de los folios, solo se puede observar una parte debido a la posición en que se encuentra en el papel. Además, es posible apreciar una contramarca (figura 3) que es semejante a una letra “E” y que suele aparecer en el extremo inferior derecho del folio, sobre el último corondel. Hemos buscado estos diseños en repertorios de filigranas, pero nada hemos encontrado de momento⁸¹⁸, sin embargo, creemos que se pueden ser ubicar en las décadas finales del siglo XVI o en las iniciales del siglo XVII.

Los rasgos de estas filigranas, se presentan en los tres libros, pero la forma de presentación y aparición son diferentes. Veámoslas en el ejemplo 5:

⁸¹⁸ VALLS I SUBIRÁ, Oriols: *La historia del Papel en España*. III Vols. Ed. Empresa Nacional de celulosa. Madrid, 1982; CARREIRA CAYOSO, Gonzalo: *Historia del Papel en España*. Tomo III. Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Lugo. Lugo (Galicia), 1994; BRIQUET, Charles M.: *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du papier*. 4 tomes. Verlag von Karl W. Hiersemann. Leipzig, 1923. Asimismo, véase como bibliografía complementaria, LABRADOR, GERMÁN: “El papel R. Romani y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800) una nueva vía de investigación en las obras de L. Boccherini. En: *Revista de Musicología*, nº 27/2, (2004).



Filigrana 1 Marca



Filigrana 2 Inversión Marca



Filigrana 3 Contramarca

Anotaciones marginales y otros rasgos

Son varios los signos de escrituras ajenos a los textos o a la música que aparecen en el códice. En su mayoría son “palabras” que se presentan tanto en las cubiertas como en los folios. Comenzaremos la descripción desde el exterior, partiendo por la tapa para luego continuar con los folios y terminar con la contratapa.

En la parte superior del lomo de los libros del alto y del bajo,- recordemos que en el summum no se conserva -se aprecia la cifra “42”, la que en el alto aparece algo borrada. El pigmento utilizado en la escritura parece ser de color marrón, visiblemente distinto al utilizado en otras partes del manuscrito.

En los tres libros en la parte inferior del lomo, se encuentra pegada una estampilla con el número de signatura de la Biblioteca Nacional. Bajo ésta, se observa un número escrito con bolígrafo azul (posiblemente una signatura), al parecer, con posterioridad a la confección. También en la parte inferior, se observan restos de un sello pegado anteriormente, posiblemente de una biblioteca o archivo anterior por donde pasó el manuscrito antes de su llegada a su lugar de conservación actual.

Con respecto a la tapa, observamos que en cada libro está escrito el nombre de la voz que corresponde con pigmento o tinta negra, del mismo color utilizado en los folios. Ésta, presenta restos de escritura que lamentablemente se han borrado casi en su totalidad, pero se alcanzan a distinguir levemente las cifras “172” en el alto y “174” en el summum. En el bajo también se aprecian rasgos de una cifra, pero está ilegible. En el alto y en el bajo sobre las cifras aparece la letra “J”, aunque en este último sea más difícil definirla. Luego, en el alto se observa después de la cifra la palabra “[h]ojas” y una “rúbrica” que también se encuentra en el bajo. En el summum no se aprecia. Estos elementos (Las cifras y la palabra “hojas”) nos indicarían posiblemente, la cantidad de

páginas con música contenidas en cada libro y la rúbrica, pertenecería a la persona que realizó la operación, como veremos más adelante.

Con respecto al interior, en el verso de la tapa del libro del alto encontramos el sello de la Biblioteca Nacional con la signatura correspondiente y en el extremo superior izquierdo, aparece el nombre “Juan” escrito con la misma letra y tinta que al interior de los folios. Como hemos visto, este rasgo se relaciona con el nombre del copista principal, lo que, si bien, no es suficiente para saber con exactitud esto, aporta un dato que con anterioridad a esta investigación había pasado por alto para los investigadores y ha permitido, como ya hemos visto, formular algunas hipótesis o dar a conocer algunas ideas sobre los amanuenses de esta fuente. Luego, más hacia la derecha y ya en el folio que se encuentra adosado a la tapa, a la misma altura del nombre, se observa la escritura “los 3- 60”, con una tinta o pigmento diferente. Estas dos últimas escrituras son de gran importancia para las conclusiones que se obtendrán sobre estos aspectos y que veremos más adelante.

Por otro lado, en la parte superior de dicho folio pero en el libro del bajo, aparece la inscripción ya comentada, “Dominus meus, et Deus meus” (Señor mío y Dios mío) y el sello con la signatura de la Biblioteca Nacional. En el summum, en cambio, no se aprecian rastros de escritura.

Luego, en el margen inferior de los folios se presentan algunas anotaciones marginales. En el alto, por ejemplo, la palabra “Tiple” aparece frecuentemente en el margen inferior derecho⁸¹⁹ y se producen cambios en la paginación como ocurre en la página 73, en donde el copista escribe “75” y después continúa normalmente. Luego, en el libro del bajo, la palabra “baxo”, aparece generalmente en el margen inferior derecho⁸²⁰ y en el summum, aparece la palabra “tercera” en el mismo lugar⁸²¹. Esto

⁸¹⁹ Véase por ejemplo, las páginas 29, 33, 35, 37, 53, 65 y 71.

⁸²⁰ Véase por ejemplo, las páginas 25, 49, 59, 65.

último resulta muy interesante, ya que esta denominación puede estar relacionada con “la tercera voz”. Tal vez se podría explicar por ejemplo, si tenemos en cuenta la clasificación de las voces de abajo hacia arriba: primera voz, el bajo (tenor, más bien un bajete por sus características), la segunda, o alto y la tercera (que puede derivar de triplum) el summum o tiple. Posiblemente estas anotaciones fueron hechas por uno de los copistas (seguramente el principal), para identificar la parte musical copiada con el libro correspondiente y así evitar errores en el proceso de encuadernación. Pero, resulta curioso que la mayor parte de estas anotaciones se presenten en el primer grupo de obras, lo que es esperable si consideramos que el segundo grupo fue, posiblemente, una inclusión posterior que no estaba considerada inicialmente. También es posible que la presencia de estas palabras, indiquen que ésta iba a ser la denominación original de cada uno de los libros. Lo curioso es que en el libro del summum, (que viene a ser el “tiple” como tal), el copista no escribe “tiple”, sino “tercera”, que es un concepto más amplio, lo que nos invita a pensar en que esta voz podría haber sido concebida para ser ejecutada también por otra voz de registro similar. Otra posibilidad sería que con posterioridad, se consideró que era mejor cambiar la denominación debido a los tipos de cantores de que disponía la Compañía por aquel entonces. Esto podría explicar la diferencia en la denominación en estos libros, ya que en el caso del bajo no reviste problema porque no existe diferencia entre la anotación marginal y el título del libro.

En el alto, por otro lado, es frecuente encontrar antes del inicio del texto (generalmente en la primera sección de las obras), un “signo en color rojo” (¶). Creemos que debió dibujarse después de escrito el texto para guía del cantor al momento de interpretar las obras. Lo curioso es que no aparece en los otros libros⁸²², quizás porque el cantor de esta voz era el más importante y el que dirigía al grupo que cantaba.

⁸²¹ Véase por ejemplo, las páginas 25, 33, 57, y 63.

⁸²² Véase por ejemplo el libro del alto, en el que aparece desde la página 2 a la 28 de manera ininterrumpida.

Podríamos pensar que este rasgo sugiere que las obras debieron de ejecutarse “a capella” (al menos en algunas oportunidades), aunque también existen otros que indican que también se debieron de ejecutar con acompañamiento instrumental. Más adelante volveremos sobre esto.

Finalmente, en relación con la contratapa, en la parte interior del alto aparecen escritas las palabras “muy muy” y en el exterior la cifra “111”. En la primera de éstas no vemos una relación evidente con el manuscrito, aunque sí puede tener una relación con el copista y por lo mismo, puede estar relacionada con la anotación escrita en latín en el bajo y con la del libro del alto ya comentada. La segunda, puede estar relacionada con el manuscrito mismo, aunque de momento no sabemos a qué se refiere exactamente. En los otros libros no se aprecian rasgos de escritura en la contratapa.

Folios: anotaciones no musicales

En el recto la hoja de guarda del alto, aparece escrita a lápiz la cifra “52/605189”. Ésta, según hemos averiguado, correspondería al código de la signatura de la Biblioteca Nacional. Luego, en la parte superior del verso encontramos otra anotación, en esta ocasión escrita con lo que parece ser tinta azul: “G-4^a-1-fila 2”. Corresponde a una de las signaturas que aparecen en el inventario de la Biblioteca personal de Barbieri⁸²³. Y en la parte inferior del folio, aparece la cifra escrita con bolígrafo de color negro: “R. 4603369”, que corresponde al código de registro de la Biblioteca.

Por otro lado, en la parte superior del recto de la hoja de guarda del libro del bajo, aparecen las ya comentadas anotación: “G-4^a-2-fila 2” y en el margen inferior, “R.4603369”. Luego, también en el margen inferior derecho de la página 44 de la inclusión posterior, aparece la siguiente anotación: “H. Inglés de [ilegible] /Poli [ilegible] 1923.” Ésta se supone que fue realizada por Higinio Inglés en 1923 cuando revisó el manuscrito⁸²⁴.

En el summum en cambio, aparece solo la anotación “G-4^a-3-fila 2” en el recto de la hoja de guarda.

Las anotaciones: “G 138, G 139 y G 140”, escritas en la contratapa del libro, creemos que pueden corresponder a la signatura de otro archivo o biblioteca anterior a la de Barbieri. Quizás, a la que tenían en el Colegio Máximo de Alcalá antes de la expulsión de la orden, como veremos más adelante.

⁸²³ Véase, BNM: *Índice de la Biblioteca de Barbieri*. Ms. 20461.

⁸²⁴ ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo musical...* Vol.1, pp. 260-265.

Luego, aparecen también otro tipo de anotaciones, como las que se observan en el libro del bajo, en donde se encuentran las más importantes en relación con la Compañía. En la página 7, aparece la frase “Pues dicen que eres dueño”, de la que hasta el momento no hemos encontrado nada, aunque sabemos por Querol que se trataría de un tono⁸²⁵. Además, en la página 12 destaca la popular anotación: “Al Humilde Manzanares de nro. S[anto]. P[adre]. Ign[aci]o Heu quam sorder terra ett.” (“[...] de nuestro Santo Padre Ignacio Cuan sórdida es la tierra etc.[cuando miro el cielo]”) que ya hemos comentado más arriba.

Finalmente, en la página 28 aparece lo siguiente: “Hecho ad[¿e?]lante de su Honrra”. De momento, no hemos logrado identificar con que puede estar relacionada, pero puede tratarse de los primeros versos de un tono. También, es posible que se encuentre relacionada con algún destacado personaje de la Compañía.

⁸²⁵ QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 23.

Anotaciones poéticas y/o musicales

A continuación comentaremos las anotaciones poéticas y/o musicales que hemos considerado más importantes⁸²⁶. Un primer tipo se encuentra en los tres libros y corresponde al íncipit textual de cada obra, o bien, al íncipit de otra, con cuya música debía cantarse, como ocurre con las siguientes: *En el campo florido (Lo mejor de mi vida)*, *Mañanicas floridas (Soberana María)*, *Aguas cristalinas (Nueva empresa de Ignacio)*, *Morenica (Chiquitico así te goces)*⁸²⁷.

Otras tienen que ver con el número de voces. La que más destaca en este caso es aquella que dice “A4”⁸²⁸. Nos parece muy interesante, porque efectivamente hay algunas obras en el manuscrito que tienen 4 o más voces, como por ejemplo, la obra de Joan Pujol *Al ladrón señores*, faltando en nuestro manuscrito solo la parte del tiple I. De hecho, se puede deducir este aspecto, ya que el copista de la obra indica en el cuaderno, “tiple 2º”⁸²⁹.

Luego, en el alto, aparece la indicación “Tacet” en el tono *No llores Dios* y aunque no aparezca en la misma obra, el bajo también se calla y sólo sigue cantando las

⁸²⁶ Véase el detalle de las anotaciones en la Tabla correspondiente, apartado de Anexos.

⁸²⁷ Véase, QUEROL: *Romances y Letras...*, pp. 28, 29, 36. Aunque en *Nueva empresa de Ignacio*, Querol no nos entrega ninguna información, suponemos que debe de suceder lo mismo que con las otras obras. Los textos entre paréntesis son lo que con cuya música debían cantarse. Quizás se traten de contrafactas.

⁸²⁸ Anglés y Subirá mencionan esta anotación en su Catálogo. Véase, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 264.

⁸²⁹ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...*, p.15 (libro del Tiple). Mariano Lambea ya se había referido sobre este aspecto en esta obra en su Tesis Doctoral. Además, realiza una transcripción incluyendo la voz faltante en base a otro manuscrito. Véase, LAMBEA, Mariano: *Los Villancicos de Joan Pau Pujol (*1570-+1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Tesis Doctoral editada en microficha. Bellaterra, Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 1999, Vol. III, pp. 21-28 y Vol. IV, pp. 21-28. En el caso de otras fuentes, se han hecho adaptaciones musicales, como en el *Cancionero de Turín*, cuya obra *Sobre moradas violetas*, aparece a dos voces mientras que en el *Cancionero de la Sablonara* se encuentra a tres. Véase, QUEROL, Miguel: *Música Barroca Española. Polifonía profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*. Vol. I. CSIC, IEM. Barcelona, 1970. p. 12. Esto es muy interesante, ya que permite suponer la “plasticidad” que el texto representaba para el compositor para la realización de versiones musicales distintas.

coplas el summum. De hecho, antes de que comience, aparece la indicación “Solo”, por lo que suponemos que este “solo” seguramente debió cantarse con acompañamiento instrumental, aunque no se encuentre estipulado. Esta indicación también aparece en dos obras más del segundo grupo de obras del manuscrito, pero en el summum. Con ésta, puede relacionarse la anotación “2ª copla que canta el bajo”, que aparece en el primer grupo en el alto y que estaría indicando que el bajo cante a solo. Estas secciones a solo⁸³⁰, de algún modo anticipan la preponderancia que tendrán los tonos a solo en la segunda mitad del siglo. Por otro lado, estos solos se encuentran en la parte más aguda y en la parte más grave⁸³¹, lo que ayuda a destacar los extremos vocales, un rasgo considerado típicamente barroco. Además, la anotación “3ª copla dúo”⁸³², nos indica también que había secciones a dos voces. En este caso es entre bajo y tiple.

Otras anotaciones aluden al uso de la guitarra como acompañamiento. La anotación “Basus a 3 1º tono por cruzado remiso”, ha sido mencionada en estudios previos como la única indicación de acompañamiento de la guitarra presente en el manuscrito⁸³³. Pero, las anotaciones “(G)”, “(1:) (p)”, “(p)”, que no aparecen mencionadas, creemos que también son indicaciones de acompañamiento para guitarra, como veremos más adelante. Estas anotaciones demuestran que los tonos de *Romances* y *Letras* debieron interpretarse con toda seguridad con acompañamiento instrumental de guitarra, independientemente de que lleve o no la indicación de acompañamiento. Posiblemente, éstas señalan, más bien, un punto de partida para la realización del acompañamiento, el que más que ser una práctica realizada solo cuando se indicaba en

⁸³⁰ Querol, en su edición del manuscrito, publica dos obras con pasajes a solo: *No lloréis Dios* (p.60) y *Gil, porqué no me das un medio* (p. 83). En la segunda de éstas, también se presentan pasajes en dúo entre tiple y bajo.

⁸³¹ Recordemos una de las características de la música barroca es exaltar los extremos vocales, Soprano y bajo, adquieren mayor importancia en relación con las voces intermedias. Quizás esto también se vea reflejado en el libro del bajo, que es el más completo, pues presenta mayores detalles que los otros dos libros.

⁸³² Véase BNM: *Romances y Letras a tres voces...*, M. 1371 (Libro del bajo), p. 68.

⁸³³ Véase QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 10; ROBLEDO: *Juan Blas...*, p. 89; LAMBEA: *La música en los...*, Vol. 1, p. 68.

las obras, obedecía, según nos parece, a una práctica generalizada, en muchos casos improvisando el acompañamiento en el momento de la interpretación, cuestiones que retomaremos más adelante.

Las anotaciones, “Acabadas tres coplas se ha de decir el estribillo que se sigue” (libro del alto), “Después de tres coplas se ha de decir el estribo q[ue] se sigue” (libro del summum), “Este estribo que se sigue se ha de decir al fin de 3 coplas” (libro del bajo) aparecen en cada una de las voces del tono *Porque Nise se casa* y nos plantean la cuestión sobre la interpretación del estribillo. Querol, en sus ediciones de cancioneros, siempre escribe el estribillo después de la primera estrofa⁸³⁴, pero como lo demuestran estas indicaciones, no necesariamente debía interpretarse de esa manera. Así, lo había advertido Alejandro Vera en su estudio sobre el *Libro de Tonos Humanos*. Indica que el estribillo no debe interpretarse necesariamente como lo indicaba el destacado musicólogo. Toma como ejemplo el tono *Gigante Cristalino* de esa fuente, en donde el copista copia el estribillo del tono en el recto y el romance y las coplas restantes en el verso del folio, manera en que aparece escrito en la versión contenida en el *Cancionero de Onteniente*⁸³⁵.

Luego, la anotación, “Todas las demás coplas que están al fin de la ensalada van por la música desta primera”, que aparece en el libro del bajo al lado del título de la *Ensalada*⁸³⁶, indica que con la misma música de los versos 1 al 4 se tienen que cantar las estrofas de cuatro versos que están al final de la obra, con excepción de la última que tiene ocho versos. Nos parece que el copista ha escrito la anotación para un aprovechamiento del espacio del folio. Esta es la razón que también argumenta Alejandro Vera para justificar la forma en que aparece escrito el estribillo en las obras del *Libro de Tonos Humanos* y en otros del período. En nuestro *Cancionero*, el copista

⁸³⁴ VERA: *Música vocal profana...*, p.123.

⁸³⁵ *Ibidem*.

⁸³⁶ Véase, LAMBEA: “Una Ensalada...”, p. 76.

escribe la primera estrofa y el estribillo debajo de los pentagramas, copiando las estrofas adicionales en el espacio en blanco que se encuentra en el inferior del folio⁸³⁷. Luego, la anotación “repetición”, (única vez que aparece en el manuscrito) que se encuentra en el bajo, corresponde al último verso de la octava estrofa, que siempre se repite. Esto es interesante, porque desde el punto de vista musical vendría a desempeñar el rol de un estribillo, otorgando asimismo, unidad a la obra.

⁸³⁷ VERA: *Op. cit.*, p. 122.

Paginación⁸³⁸

El *Cancionero* tiene dos tipos de paginaciones: una primera, que llamaremos “original” y una posterior que denominaremos, “paginación moderna”. En los tres libros, de la I a la IV, aparece la paginación moderna del índice⁸³⁹, pues éste no presenta paginación original⁸⁴⁰. A continuación, en el alto se presenta el primer grupo de obras, cuya paginación original se extiende desde la página 1 a la 124 y la paginación moderna desde la 125 a la 128. En el bajo, la paginación original se presenta desde la página 1 a la 115 y la paginación moderna desde la 116 a la 124. En el summum, en cambio, la paginación original se presenta desde la 1 a la 104, con un salto desde la 96 a la 100, presentándose la paginación moderna de manera simultánea en las páginas 100 (97 en paginación moderna), 101 (99 en paginación moderna), 103 (100 en paginación moderna) y 104 (101 en paginación moderna). Desde la página 102 a la 115 solo se presenta la paginación moderna. A esto, le siguen en los tres libros un bifolio en blanco. Estos datos permiten suponer que existió por parte del o de los compiladores del manuscrito interés por darle coherencia y orden a la obra. Además, las diferencias observadas en la paginación, creemos que reflejan el problema que se suscitó en el momento de compilación, lo que permite suponer que las obras se encontraban originalmente escritas en papeles sueltos. Más adelante volveremos sobre estas cuestiones.

Terminado el bifolio en blanco, se presenta un segundo grupo de obras. En el alto, la paginación se extiende desde la página 1 a la 18. La paginación original se

⁸³⁸ Véase la Tabla correspondiente en el apartado de Anexos.

⁸³⁹ Es la escrita a lápiz. Creemos que fue realizada por Inglés en 1923 cuando revisó el manuscrito.

⁸⁴⁰ Corresponde, según creemos, a la realizada por el copista principal.

observa desde la 1 a la 16 y la paginación moderna desde la 17 a la 45, apareciendo solo en el recto de los folios. Las obras de este segundo grupo se presentan hasta la página 18. En adelante, solo aparecerá el papel pautado sin música, con excepción de la página 44, que contiene secciones de dos obras presentes en el manuscrito.

En el libro del bajo, la paginación del segundo grupo se extiende desde la 1 a la 15 y desde la 16 a la 44. Se presenta solo el papel pautado, sin música, con excepción de la página 44. Dicha sección carece de paginación original, apareciendo la paginación moderna solo en el recto de los folios.

Luego, en el segundo grupo del summum, la paginación se extiende desde la 1 a la 17 y desde la 18 en adelante solo aparece el papel pautado, sin música, con excepción de la ya referida página 44. También este libro carece de paginación original.

En el *Cancionero*, existe predominio de la paginación original y el índice solo presenta paginación moderna en números romanos. La paginación del resto es en números arábigos. Además, en los libros existe diferencia en la extensión de la paginación original en el primer grupo de obras, siendo el alto el que presenta la mayor paginación y el summum la menor. En cuanto al segundo grupo, el alto es el único que presenta paginación original, los otros dos presentan paginación moderna. Pensamos que el salto en la paginación desde la 96 a la 100 en el primer grupo (libro del summum), se debe a un error del copista. De hecho, en este libro el amanuense sigue escribiendo hasta la página 104 y lo demás queda sin paginar, incluso el segundo grupo. Tampoco podemos pensar que se trate de un error en la encuadernación, porque si se observan los datos de la tabla respectiva, hay absoluta normalidad en el fascículo al cual pertenecen estas páginas, por lo que creemos que el copista una vez advertido su error, por alguna razón dejó de paginar el libro.

Finalmente, la ausencia de paginación original en el segundo grupo, especialmente en gran parte del alto y absolutamente en el bajo y en el summum, es otro rasgo que nos invita a pensar que este grupo fue incluido en un “último momento”, antes de que se procediera a encuadernar el manuscrito. Además, la no correspondencia en la paginación de algunos folios de este segundo grupo, sugiere la misma idea.

Pautado

Los rasgos de copia que presenta el *Cancionero*, nos invitan a suponer que el pautado fue realizado antes de su confección, lo que cobra más sentido si tenemos en cuenta que gran cantidad del papel pautado ha quedado sin escritura. Es posible que esto haya sido una práctica común en aquella época⁸⁴¹.

Los trazos han sido realizados a mano, utilizando un pigmento de color negro que seguramente es el mismo en todos los folios, con excepción de la escritura del nombre de algunas obras en los índices de los libros del alto y del bajo. Cada página tiene originalmente siete pentagramas, con excepción de la página 97 del alto, en donde evidentemente por razones de falta de espacio el copista agrega otro para terminar la obra. Otra excepción, es el pentagrama que se agrega en la página 45 del segundo grupo, también debido a la falta de espacio. En el bajo no se presentan pentagramas adicionales a diferencia del *summum*, que los presenta en las páginas 30 y 56 del primer grupo.

⁸⁴¹ *Romances y Letras* no es el único manuscrito del período sobre el cual se plantea esta cuestión. Alejandro Vera supone que el pautado del *Libro de Tonos Humanos* fue realizado antes de su confección. Véase, VERA: *Música vocal profana...*, p. 36.

2. Obras para violín y guitarra

Mientras investigábamos el fondo jesuita que se conserva actualmente en el Archivo Histórico Nacional, llegó a nuestras manos un libro de cuentas del Colegio Imperial de los años 1652-1654⁸⁴². Aquí encontramos por fortuna, cuatro obras escritas, para lo que nos pareció por mucho tiempo, guitarra y cítara. Grande fue nuestro asombro, por lo que de inmediato comunicamos el hallazgo al nuestro director de Tesis y procedimos a su estudio.

Descripción de soporte físico

El libro está constituido por 152 folios, algunos de los cuales están deteriorados o bien, solo se conserva la mitad de ellos, ya que hay indicios de que fueron cortados o arrancados. Además, la numeración de ellos no coincide completamente con su número. La cubierta está formada solo por una pieza de pergamino, la cual presenta varias escrituras tanto al interior como en la contratapa. En el caso de la primera, se lee la siguiente inscripción:

“Borrador= 1652/Alberto Brualla/ Alberto Brualla (Escritura ilegible)/Alberto Brualla (Rúbrica)/Rúbrica/ Rúbrica diferente”

⁸⁴² AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 774. Véase también, GUGLIERI: *Documentos de la Compañía de Jesús...*, p. 152.

Según vemos, este libro sería un borrador de mediados del siglo XVII perteneciente a Alberto Brualla. Este nombre es de vital importancia para explicar la presencia de las obras en este soporte. La rúbrica “diferente” que parece no ser de Brualla, debe pertenecer, posiblemente, a uno de los comisarios que tras la expulsión, se les encomendó realizar los inventarios de libros y otros objetos que poseían los jesuitas en sus estupendas bibliotecas y archivos.

En el lomo del libro, está pegado el sello que tiene la signatura del libro. En la cubierta, se conservan los característicos lazos para atar la cubierta.

El copista

Para proceder a la identificación del copista musical, procedimos a comparar esta grafía con la que aparece en los títulos de las obras y luego con la del resto del libro. Según vimos, se presentan una mano predominante y la de otro amanuense. Luego, al proceder a compararlas, creemos que el copista mayoritario del libro y de las obras son la misma persona: Alberto Brualla.

Lo único que suponíamos de Brualla al momento de encontrar las fuentes, era que tenía algún vínculo con los jesuitas de Madrid a través del Colegio Imperial y dada la naturaleza del manuscrito, que había desempeñado una profesión relacionada con el dinero. Tomando estas ideas como punto de partida, comenzamos la búsqueda de fuentes que nos pudieran desvelar quien era este personaje. Así, procedimos a revisar algunos índices y catálogos y las actas de las Cortes de Castilla⁸⁴³, pero nada

⁸⁴³ AHN: GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: *Catálogo Alfabético de los documentos referentes a Hidalguías conservados en la sección de Consejos Suprimidos*. Redactado por Angel Gonzalez Palencia, con ayuda de Pomas Cotes. Papeletas de los registros antiguos fueron redactadas por Jiménez Embúm. Est. Tip. sucesores de Ribadeneyra S.A., Madrid, 1920.; GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: *Biblioteca Histórica y Geanológica. Mayorazgos Españoles*. E. Maestre Editor. Madrid, 1929.; GONZÁLEZ, Joaquín (dir.): *Consejo de Castilla. Índice de los pleitos sobre Mayorazgos, Estados y Señoríos; Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1650 y 1651. Tomo Quincuagésimo octavo. Volumen primero. Imprenta y Editorial Maestre. Madrid, 1962; *Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1650 y 1651. Tomo Quincuagésimo octavo. Volumen segundo. Imprenta y Editorial Maestre. Madrid, 1964; *Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1655 y 1656. Tomo Quincuagésimo noveno. Volumen primero. Imprenta y Editorial Maestre. Madrid, 1969; *Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1655 y 1656. Tomo Quincuagésimo noveno. Volumen segundo. Imprenta y Editorial Maestre. Madrid, 1970; *Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1656. Tomo sexagésimo. Volumen primero. Imprenta y Editorial Maestre. Madrid, 1974; *Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1656 y 1657. Tomo sexagésimo. Volumen segundo. Artegraf. Madrid, 1980; *Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1655 y 1658. (Continuación). Tomo sexagésimo. Volumen tercero. Real Academia de la Historia. Madrid, 1988; *Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo del Congreso de los Diputados. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes propuestas en

encontramos. Tampoco encontramos nada en los legajos y libros revisados del fondo jesuita relacionado con el Colegio Imperial⁸⁴⁴. Luego, nos dirigimos al Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, pero tampoco encontramos nada⁸⁴⁵. Afortunadamente, la bibliografía nos ha entregado algunos datos. Según indica Carmen Sanz Ayan, Brualla era originario de Barcelona y se desempeñó como banquero durante el reinado de Felipe IV, sin trascender al reinado de Carlos II⁸⁴⁶.

Para las finanzas de la Corona, fue importante el servicio de banqueros extranjeros a partir del reinado de Felipe II. Principalmente, los banqueros italianos tuvieron un importante papel en la economía del Imperio desde el siglo XVI. Durante el reinado de Felipe IV, estos banqueros siguieron teniendo fuerte presencia, además de otros extranjeros, como alemanes y portugueses⁸⁴⁷.

Cuando Olivares aplicó por primera vez el impuesto de los millones a la iglesia española, el Papa manifestó un profundo e intransigente desacuerdo, pero el valido tenía en Roma algunos estrechos colaboradores que podrían facilitar las cosas en el Vaticano, entre los que se contaba el cardenal Ambrosio Espínola o Spínola⁸⁴⁸. Éste, posiblemente perteneció a la famosa familia de banqueros italianos que se establecieron en España, por lo que pensamos que a través de la red familiar y Cortesana, podría haber conocido

Madrid en 26 de Febrero de 1633. Tomo quincuagésimo cuarto. Madrid. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1936.

⁸⁴⁴ Citamos, por ejemplo, algunas de estas Fuentes. AHN: *Clero Jesuitas*. Leg. 30, núm. 1-15; Leg. 203, núm. 1-2; Leg. 585, núm. 5-29; Leg. 586, núm. 1-2; Leg. 595, núm. 1-30; Libro 49; Libro 73; Libro 235; Libro 715; Libro 265; Libro 237; Libro 58; Libro 314; Libro 59; Libro 734; Libro 716; Libro 244; Libro 63; Libro 243; Libro 293; Libro 69 y Libro 757.

⁸⁴⁵ AHPM.: PALOMINO TOSSAR, Augusto: *Índices Elaborados por César Augusto Palomino Tossar*. 1990; MARTÍN, Alejandro: *Cuadernos de Alejandro Martín I*. 11.1. Notas tomadas por don Alejandro Martín Ortega de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Tomo I.

⁸⁴⁶ SANZ AYAN, Carmen: *Los Banqueros de Carlos II*. Publicaciones Universidad de Valladolid. Valladolid, 1989, p. 427.

⁸⁴⁷ Sobre los banqueros y el sistema de asientos en tiempos de Felipe IV, véase por ejemplo; DOMÍNGEZ ORTIZ, Antonio: *Política y hacienda de Felipe IV*. Segunda edición. Ediciones Pegaso. Madrid, 1960. Además, sobre los banqueros italianos (Genoveses) véase, ÁLVAREZ NOGALES, Carlos: *Los Banqueros de Felipe IV y los metales preciosos americanos (1621-1665)*. Banco de España-Servicio de Estudios, 1997. Luego, sobre el sistema de créditos, especialmente el apartado de conclusiones del mismo autor. *El crédito en la monarquía hispánica en el reinado de Felipe IV*. Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León. 1997.

⁸⁴⁸ Véase, LOZANO NAVARRO: *Op. cit.*, p. 243.

también a Alberto Brualla. Asimismo, el jesuita hermano Hugo, de origen flamenco, propuesto por el padre Francisco Aguado para que se hiciera cargo de la cátedra “De Re Militari” que se impartiría en los “Reales Estudios” del Colegio Imperial, fue capellán de don Ambrosio Spínola, por lo que quizás debe de tratarse de la misma persona⁸⁴⁹.

España contaba también con un grupo de grandes, medianos y pequeños negociadores, pero no al nivel de los banqueros extranjeros, como los italianos. En el caso de los pequeños, su actividad asentista se vinculaba con pequeños arrendamientos y su incipiente actividad financiera se limitaba a tener rentas, bajar su importe o bien a cambiarla por otra que tuviera más beneficios. Cuando dejaban estas actividades, realizaban asientos de mayor entidad y trabajaban por cuentas de casas más importantes⁸⁵⁰. A este grupo menor de banqueros pertenecía Alberto Brualla.

Sobre su actividad financiera se conocen algunos datos. Por ejemplo, al banquero portugués Duarte de Acosta, la Real Hacienda le habría prometido en reiteradas oportunidades pagar 12.580.000 maravedíes. El 6 de noviembre de 1654 se despachó una orden a Pedro de Ariste, tesorero de la Casa de Moneda de Sevilla, para que pagase 2/3 partes de la deuda reducidas a vellón. Los 3.000.000 de maravedíes de plata restantes se acabaron entregando de varios modos. Uno de éstos fue la entrega de 1.088.000 maravedíes en una letra de la misma cantidad dada por Brualla sobre Manuel Botaçio y Juan Francisco Rato de Valencia, a pagar 12 días vista en aquella ciudad⁸⁵¹.

Andrea Picchinotti, fue uno de los grandes banqueros italianos al servicio de la Monarquía Hispánica que destacó en la segunda mitad del reinado de Felipe IV, principalmente durante la década de 1650. Se sabe que éste participó de un negocio con los jesuitas de Madrid- posiblemente no fue el único-, pues, de Amberes se trajo un cuadro de San Francisco Xavier para la nueva iglesia de la Compañía (la actual Basílica

⁸⁴⁹ Véase, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 187.

⁸⁵⁰ SANZ AYAN: *Los Banqueros...*, p. 426.

⁸⁵¹ ÁLVAREZ NOGALES: *El crédito...*, pp. 141-142.

de San Isidro). El cuadro costó 6000 reales, pagando además 583 el cambio. La letra vino fechada en Amberes el 27 de junio de 1648, remitida por el hermano Daniel Seghers a favor de Pichinnotti, quien residía en aquel momento en Madrid⁸⁵². En 1652, este banquero se convirtió en Factor General y en 1657 obtuvo un puesto en el Consejo de Hacienda. La mayor parte de los créditos que concedió estaban destinados a Flandes, pero también para pagar consignaciones de asentistas más pequeños, como Brualla por ejemplo- cuya correcta atención interesaba mucho al Consejo⁸⁵³, por cierto-, con quien se había asentado 40.000 escudos de plata de 1655. Luego, una de las consignaciones que se le dieron fueron 28.000 escudos en un crédito concedido por el destacado banquero italiano⁸⁵⁴. Además, en 1654 el conde de Molina, por orden del presidente del Consejo de Hacienda, procedió a cobrar unas letras con lo cual se destinaron 36.000 pesos a los gastos de la guerra en Cataluña, 12.000 se depositaron en la Casa de Contratación para preparar los galeones que debían partir ese año con Montealegre y el resto fue recibido por Brualla⁸⁵⁵.

Desde 1652, el banquero se desempeñó principalmente como suministro del ejército de Cataluña. Además realizó algún asiento en plata con la finalidad de que ésta se convirtiera en abastecimiento para los ejércitos. Su último asiento aparece registrado en 1657, después de esta fecha la casa desapareció⁸⁵⁶. Llama la atención que al Consejo de Hacienda le interesara que Brualla estuviera bien tratado; ¿por qué?, no lo sabemos, pero creemos que en parte se debe a la posible red de relaciones que habría tenido con los estratos más importantes de la sociedad. Testimonio de ello, puede ser la relación que suponemos tuvo con los jesuitas madrileños, de la cual puede dar testimonio el

⁸⁵² SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 82.

⁸⁵³ ÁLVAREZ NOGALES: *El crédito...*, p. 115.

⁸⁵⁴ ÁLVAREZ NOGALES: *Los Banqueros...*, p. 76. Una relación más detallada de este episodio puede verse en la obra del mismo autor, *El crédito...*, pp. 115-116.

⁸⁵⁵ ALVAREZ NOGALES: *El crédito...*, p. 328.

⁸⁵⁶ Brualla habría realizado asientos durante los años 1652, 1654, 1656 y 1657. El detalle puede verse en, SANZ AYAN: *Los banqueros...*, p. 554.

Libro en donde aparecen las obras. Lamentablemente, todavía no hemos encontrado ninguna otra fuente que permita ratificar con mayor certeza su vínculo con la Compañía, ni sobre su actividad musical. Sin embargo, no descartamos la posibilidad de que haya sido miembro de alguna de las congregaciones que tenían cobijo en el Colegio Imperial o bien, que procediera de la manera en que lo había hecho Pichinnotti, como hemos visto más arriba.

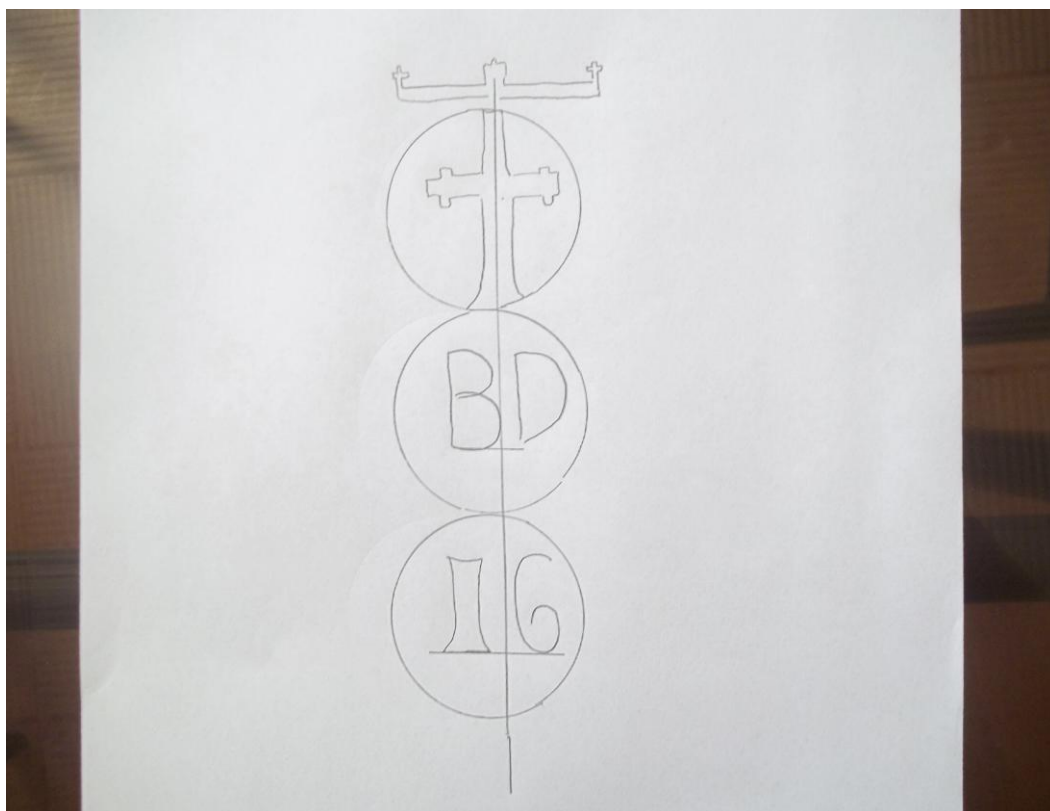
Papel

El papel nos recuerda al usado en los folios en blanco de *Romances y Letras*. Según podemos observar en la disposición, conforma un único fascículo o cuaderno y la costura se puede observar al centro del libro. El papel en el cual se encuentra la música, presenta algunos corondeles cortados. La cantidad varía de 6 a 9, fluctuando su medida entre los 1.8 y los 3.9 cm.

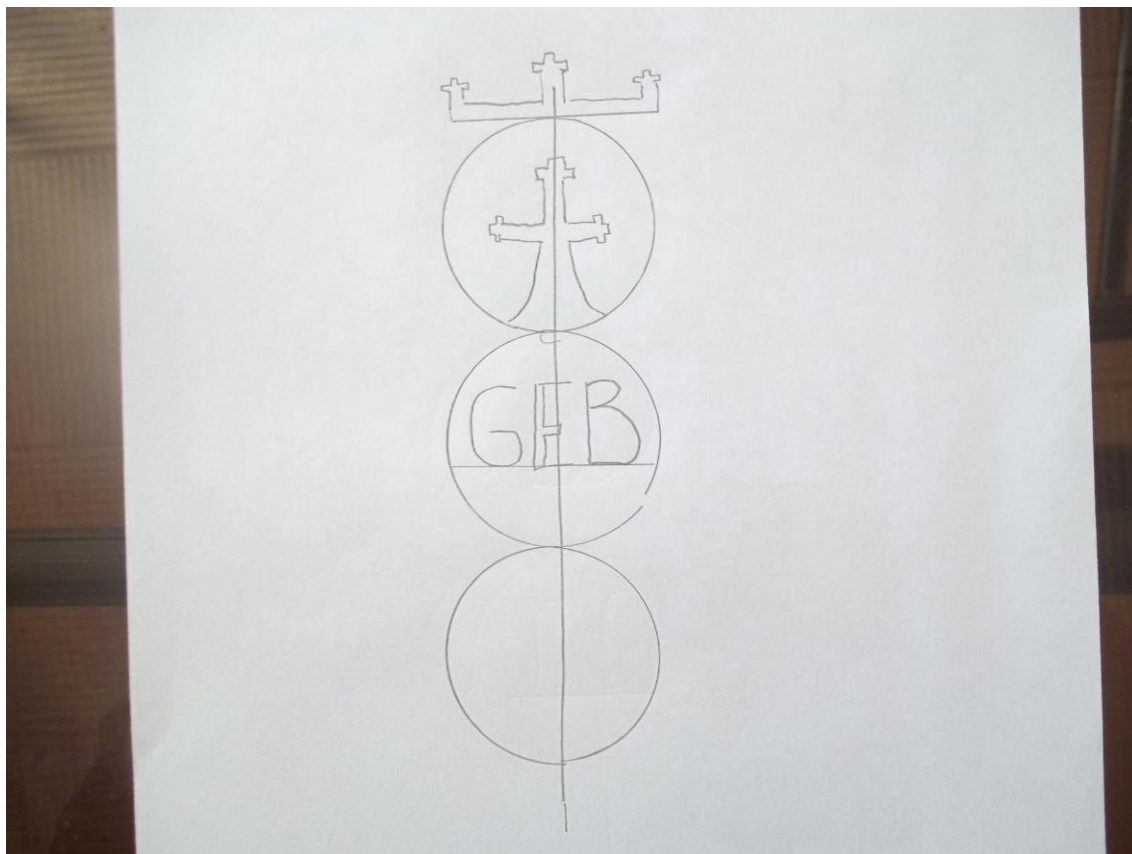
Marcas de Agua

Por la naturaleza del libro, el papel se encuentra destinado principalmente a la escritura, por lo que no es de muy buena calidad. Según hemos observado, aparecen tres marcas de agua en todo el libro⁸⁵⁷. La segunda y tercera, aparecen en el papel que contiene las obras. Veámoslas a continuación en el ejemplo 6:

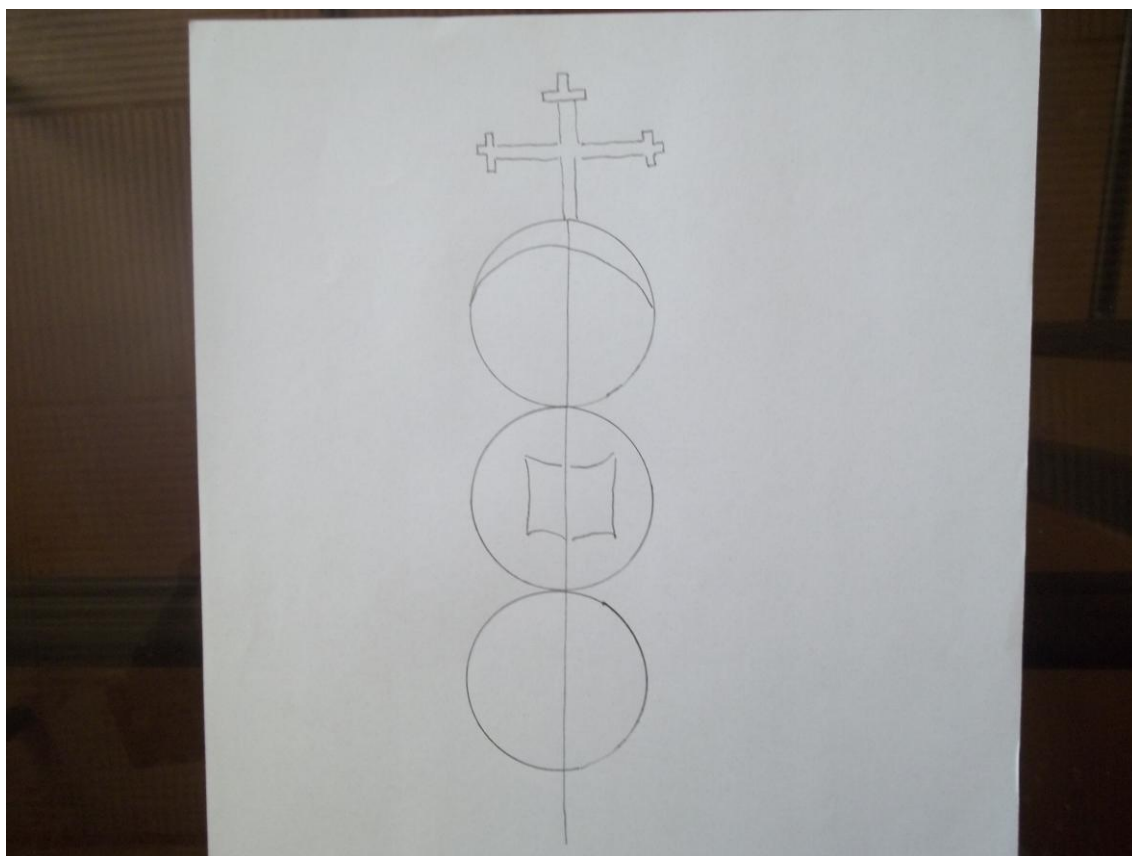
⁸⁵⁷ El detalle de la aparición de las filigranas en el libro puede verse en la Tabla Filigranas del Libro 774.



Filigraa 1



Filigrana 2



Filigrana 3

Como vemos, las filigranas pertenecen a las del tipo de tres círculos con una cruz. Buscamos estas figuras en algunos repertorios de filigranas sin suerte, sin embargo, se parecen a algunas contenidas en estos repertorios. Las filigranas nº 1 y nº 2, se parecen a la nº 9 de 1650, que se observa en el trabajo de Oriols Valls i Subirá⁸⁵⁸, diferenciándose especialmente en las letras que se encuentran en los círculos. En el caso de la filigrana nº 3, se parece a la filigrana de círculos 3246 del repertorio de Briquet⁸⁵⁹

⁸⁵⁸ Véase, VALLS I SUBIRÁ: *La historia...*, Vol III., p. 60.

⁸⁵⁹ Véase, BRIQUET: *Les Filigranes...*, Vol 4, p. sin numeración.

y que según el autor, parece provenir de Gênes (Génova) o de sus alrededores⁸⁶⁰. Según vemos, las diferencias se observan en los dos últimos círculos, en donde en nuestra filigrana solo aparece en el segundo un libro abierto, mientras que en las de Briquet tienen letras en el segundo y tercer círculo.

⁸⁶⁰ BRIQUET: *Op. cit.*, p. 18.

Anotaciones marginales y otros rasgos

Este tipo de anotaciones son casi inexistentes en las obras. En la *fuga de pavana*, aparece escrito sobre el primer pentagrama a la izquierda el signo del compás de proporción menor (C3). En la parte inferior a la derecha de la *Chay francesa* o “*Chacona*”, aparece escrito “mandado”. Esta anotación sugiere que la obra podría haber sido enviada por el copista a otra persona, seguramente mediante correspondencia, por lo que si esta anotación está vinculada con las obras, quizás, estaríamos ante un caso de circulación musical en el entorno jesuita. Además, esta anotación puede tener relación con otra que a parece en el interior de la cubierta posterior. Está escrita aparentemente con el mismo pigmento usado en la inscripción del folio de la *Chacona* y con la misma letra, por lo que creemos que la misma persona escribió las dos anotaciones, diferente a la mano del copista musical. Luego, la anotación de la cubierta inferior indica: “Mandado a Verrado/ a Verracecha/ dos a 5”. Esto nos hace pensar que fueron envidas dos de las “cinco” obras que aparecen en el manuscrito (posiblemente porque tomó por separado la *Chay* y *la diferencia*, como obras diferentes) a Verrado/Verracecha. Sobre este último nada hemos encontrado⁸⁶¹.

⁸⁶¹ Hay un miembro de la congregación de la Anunciación del Colegio Imperial llamado Pedro de Varreda de Valladolid, que fue orador e ingresó a esta agrupación el 1 de mayo de 1609. Quizás pueda haber alguna relación. Véase, SIMÓN DÍAZ: *Op. cit.*, p. 575.

Anotaciones poéticas y/o musicales

Si bien no se presenta ningún tipo de “anotación poética” en los folios en donde aparecen las obras, nos parece pertinente mencionar excepcionalmente, la presencia de un texto poético y de algunas anotaciones de este tipo que se encuentran en el primer folio del libro. El poema, una cuarteta que por sus características parece ser un romance, se encuentra escrito por Alberto Brualla, según podemos establecer al comparar la letra con la que aparece en la cubierta anterior y con la que aparece mayoritariamente en el resto del libro. La cuarteta dice lo siguiente:

“No gasten el tiempo en vano
señores poetas necios
que por sus manos lo escrito
son disparates sin cuento⁸⁶²”.

Al final del folio aparecen otros versos escritos, al parecer, con una mano diferente a la de Brualla. La forma métrica parece ser una quintilla con variación en la rima del primer verso. Veamos:

“Aquí yace un avariento
que en este punto acabó.
Miserias le degollaron,

⁸⁶² Las comillas son mías.

vilezas le acompañaron

y su infamia lo enterró_ (ilegible el último trazo)⁸⁶³.

El primer texto parece ser una sátira⁸⁶⁴, que quizás evidencia el desprecio que sentía Brualla por los poetas y por el oficio mismo a través de un texto poético con una forma métrica que por aquel entonces era muy popular. ¿Qué más satírico podría ser que un mismo poema?. En el caso del segundo, de tipo moral, está claramente describiendo a una persona que tenía dinero o bien que estaba a cargo de él. Creemos que la letra no es de Brualla sino de otra persona. Esto invita a pensar que posiblemente la anotación fue escrita por un jesuita, dada la relación del libro y el carácter moral de la misma, ya que se reprueba la “avaricia”, uno de los siete pecados capitales considerados por la iglesia. Es posible también, que esta anotación se una descripción de la personalidad del propio Brualla y que dado que el libro le pertenecía, alguien estimó conveniente dejar consignado este aspecto del banquero.

⁸⁶³ Las comillas son mías.

⁸⁶⁴ El cultivo de la poesía satírica la encontramos tanto en el renacimiento como en el barroco. Sobre este aspecto, a modo de ejemplo en la obra de Quevedo, véase, ALONSO, Dámaso: *Poesía Española*. Tercera reimpresión de la quinta edición. Editorial Gredos. Madrid, 1981, pp. 527-538.

Foliación

El libro presenta dos foliaciones. La primera está tachada y se extiende desde el folio 25 hasta el final. La segunda, que también parece ser de la época, va desde el folio 1 al 154 y se mantiene correlativa desde el folio numerado 1 hasta el 68, para luego saltarse un folio (93 de la primera foliación), para continuar luego la foliación correlativa en el folio siguiente. Suponemos que esta segunda foliación fue realizada con posterioridad, antes de ser encuadernado el libro. Como ya hemos anticipado, se observa que muchos de los folios fueron arrancados o cortados, lo que ha deteriorado considerablemente la fuente. Las obras se encuentran entre los folios 141 y 177, siendo el detalle el siguiente: *Fuga de Pavana* (foliación segunda, 141 r), *Diferencia* (foliación segunda, 175 v.), *Chay* (¿*Chaq?*/*Chacona*) *Francesa* (foliación segunda, 176 r.), *Bacas de Guitarra* (foliación segunda, 176 v.) y *Zarambeque de Indios* (foliación segunda, 177 r.).

Pautado

El pautado solo aparece en los folios en donde se encuentran las obras. Están hechos con un pigmento de color semejante al utilizado en su copia y no presentan mucho cuidado en su confección. Además, la cantidad de pentagramas por folio es irregular y depende de la extensión que tienen las obras.

La primera que aparece es la *Fuga de Pavana*. Ésta, a diferencia del resto, se encuentra escrita en un “tetragramas”, aunque creemos que es más adecuado decir “cuatro líneas” (pensando en que cada una de ellas representaba una cuerda), hecho que nos desconcertó en un primer momento. Después de mucho darle vuelta, pensamos con nuestro Director de Tesis que la obra estaba escrita para un instrumento de cuerdas diferente de la guitarra. Pasado el tiempo y después de buscar, realizar una serie de transcripciones, consultar bibliografía y algún manuscrito, nos planteamos la posibilidad de que la obra podría estar escrita para “cítara”. Finalmente y gracias al musicólogo brasileño Rogerio Budasz, supimos que la obra estaba escrita para violín. Posiblemente, sea la parte de una obra para cuerdas. Sin embargo, a pesar de conocer estos importantes datos, todavía nos sigue pareciendo algo extraña en cuanto a su estructura y conformación melódica, especialmente en atención al título de la obra, quizás, porque contiene errores de escritura. La transcripción que presentamos, si bien no nos deja del todo satisfechos, creemos que tiene bastante sentido. El resto de las obras que aparecen en el Libro 774 se encuentran escritas en cinco líneas que representan a cada una de las cuerdas que tenía la guitarra en aquel tiempo.

Conclusiones del estudio codicológico de las fuentes

De los datos expuestos más arriba, podemos concluir en primer lugar, que *Romances y Letras a tres voces* fue concebido originalmente en lo que corresponde a su primer grupo de obras. La inclusión del segundo grupo fue realizada posteriormente, “antes” de proceder a su encuadernación. El manuscrito no presenta rasgos de haber sido desarmado con posterioridad, es más, las costuras del lomo permanecen firmes con excepción del índice, que como ya se ha dicho fue lo último en copiarse y también lo último en agregarse a la encuadernación, según se observa por el cocido independiente y deteriorado que presenta, situación que explicaría el desprendimiento (en alguno de los libros) de alguno de sus folios y posiblemente también, a la manipulación del manuscrito y al paso del tiempo.

En cuanto a la encuadernación, es posible percatarse que uno de los rasgos que sobresalen a primera vista es su “homogeneidad”, tanto en la disposición de los folios y fascículos como en la formación de estos últimos, lo que revela que su concepción estaba, hasta cierto punto, verdaderamente planificada. Incluso se observa este rasgo en la inclusión posterior. Ejemplo de ello es la inclusión de dos folios en blanco de un mismo papel al comienzo, al final del primer grupo y al final del segundo grupo de obras. Se suma a esto, la casi total concordancia en la paginación de los tres libros y la ubicación de las obras en cada uno, salvo, un 15% aproximadamente. Otro rasgo común, es el paso por la guillotina de todos los folios, como lo evidencian las palabras y números cortados que aparecen en los márgenes, de lo que se deduce que los folios originalmente debieron de tener mayores dimensiones. Posiblemente, la reducción del

tamaño se realizó antes de la encuadernación, ya que las cubiertas no presentan signos de agresión de este tipo.

Luego, la pérdida del lomo en el summum y parte de éste en el alto, se debe a que las cubiertas fueron confeccionadas para contener “solo el primer grupo de obras”, o sea, “antes” de que el compilador decidiera efectuar la inclusión del segundo grupo. Eso explicaría en parte, el curioso deterioro que presentan, como lo forzada que se ve la cubierta del bajo, siendo la única que se conserva actualmente completa, pero también habría que considerar otros factores, como la manipulación y el paso del tiempo. Esto último también explicaría, la pérdida de los lazos que originalmente tenían las tapas para atarlas y que hoy evidencian los respectivos orificios.

En cuanto al segundo grupo, creemos que el copista lo tenía destinado a formar otra colección, decidiendo en un último momento incluirlos en el manuscrito- no olvidemos que la mano que predomina en la copia tanto del primer como del segundo grupo, es la del copista principal -. Quizás este aspecto se evidencia en la falta de paginación en dos de los libros, lo que contrasta con la completa paginación que se observa en el primer grupo en los tres libros. Además, la gran cantidad de folios pautados dejados en blanco (extraño, si se considera que el papel era muy caro en aquella época), sugieren que el copista tuvo la intención de seguir copiando otras obras, lo que nos hace suponer que algunos jesuitas conocían un caudal de obras musicales bastante más extenso, posiblemente muchas de ellas, música de moda en la época. Ante todo esto cabe preguntarnos, ¿por qué el copista no siguió con su trabajo?. Veamos. A los referidos folios en blanco se suma el hecho que el índice del summum se encuentra incompleto. Podríamos pensar, por ejemplo, que el copista principal dejó su labor para dar prioridad a los ministerios de la Compañía, o bien, debido a su desaparición o traslado a otra ciudad o a alguna misión. Aunque no sabemos con exactitud lo que pasó,

creemos que tuvieron que haber razones muy importantes para que no se completara la tarea. En el apartado siguiente veremos el derrotero que siguió la fuente hasta su lugar de conservación actual.

En el caso de las obras para violín y guitarra, las medidas de los corondeles son semejantes en todas las obras, por lo que creemos que fue utilizado el mismo papel. Indudablemente, el cometido inicial del libro no era albergar música, pero al transformarse en un “borrador”, este podría contener diversidad de cosas, aunque lo que contiene mayoritariamente son notas de cuentas. Las obras se hallan prácticamente al final del libro, incluso el *Zarambeque* aparece copiado en el interior de la cubierta posterior. Como su copia es descuidada y no se indica el nombre de los compositores, se podría llegar a pensar que el compositor de algunas de ellas podría ser el propio Brualla. De ser así, este banquero sería un compositor aficionado. También podría pensarse que conocía bastante de instrumentos de cuerda, por lo que él podría haber tocado la guitarra o algún otro instrumento, lo que motivó su interés por escribir las obras.

Por otro lado, los folios cortados cerca de las obras, nos invitan a pensar que es posible que el repertorio contenido en este libro, podría haber sido superior y que varios de los folios cortados o arrancados pudieron haber contenido música.

Asimismo, la presencia de dos paginaciones hace suponer que fueron realizadas en distintos momentos. La paginación inicial, habría sido tachada posteriormente y la segunda, se habría realizado después que fueran arrancados o cortados los folios. Pero, también se podría pensar que en un último momento se decidió añadir nuevos folios, lo que hizo que la primera foliación se tachase para poner la segunda.

Finalmente, dada la heterogeneidad de la información que contiene este libro, creemos que en su origen no fuese concebido como tal, sino más bien como folios

sultos a los que en algún momento se decidió juntar y agregar una cubierta y sobre los cuales se siguió agregando información después de realiza su compilación.

Romances y Letras a tres voces: Desde el Colegio Máximo de Alcalá hasta la Biblioteca Nacional de Madrid

Para entender el proceso por el cual pasó el manuscrito hasta su actual lugar de conservación, es necesario que conozcamos varios hechos o aspectos importantes que trazaron su camino. Aunque la mayoría de éstos se encuentran plenamente confirmados, otros son hipótesis, pues todavía hay algunos que permanecen en la oscuridad. A pesar de esto último, creemos que dan luz a un tema que ha estado habitualmente bajo las sombras.

Es sabido que una vez que los jesuitas fueron expulsados de España en 1767, se procedió a inventariar todos sus bienes, incluyendo toda la documentación y los libros que estaban en su poder. El inventario exigió la redacción de una normativa clara y precisa para su catalogación, con el objetivo de homogenizar el trabajo. De hecho, el 22 de abril, solo 25 días después de la expulsión, el ministro Pedro Rodríguez Campomanes⁸⁶⁵ presentó al rey (Carlos III) un escrito en el que proponía al Consejo Real un, “método individual de formalizar el índice y reconocimiento de Libros y Papeles de las Casas de la Compañía, por requerir reglas especiales, para que se ejecutase con uniformidad en todas ellas, y con el debido método, distinción y claridad”⁸⁶⁶. Esta *Instrucción* se realizó por dos razones. En primer lugar, para procurar que no se “distrajera” ningún documento que pudiera ser utilizado para demostrar las acusaciones que el gobierno había realizado a la Compañía. En segundo, conocer lo más rápido posible las propiedades y posesiones que tenían los jesuitas en los dominios

⁸⁶⁵ Sobre la figura de Campomanes puede consultarse, ANÉS Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo (Coord.): *Campomanes en su II Centenario*. Real Academia de la Historia. Madrid, 2003.

⁸⁶⁶ *Instrucción... para inventariar los Libros y papeles existentes en las Casas que han sido de los Regulares, punto XII*, (Col. Prov. I, pp. 46-50). Citado en, MIGUEL ALONSO: *La Biblioteca de los Reales Estudios...*, p. 74.

españoles, ya que de ellas iba a salir el dinero que se necesitaba para pagar a los religiosos que estaban siendo expulsados y para costear las reformas que se pretendían hacer en la docencia.

La *Instrucción*, daba normas diferentes según se procediese a inventariar impresos, manuscritos o papeles de archivo. En todos los casos, lo primero que debía realizarse era, “encabezar la descripción por el apellido del autor, seguido del nombre, para luego copiar el título o la portada completa. Y para las obras impresas, el lugar y el año de la impresión, además de si era reimpresión o no”. En el caso particular de los manuscritos, que es lo que nos interesa realmente, se debía apuntar además, los “dos primeros y los dos últimos renglones de la obra”, lo que serviría posteriormente, para comprobar que el ejemplar inventariado estaba efectivamente íntegro. También, “se debía consignar el número de folios y si la obra estaba escrita en vitela” y “debía comprobarse si el manuscrito incluía varias obras y en caso de que así fuese, se debía copiar el comienzo y el final de cada una de ellas”. Estas informaciones son muy importantes, pues explican la manera en cómo aparecen consignadas las fuentes musicales de la Compañía en la pruebas documentales, como veremos en detalle más adelante.

A pesar de la *Instrucción*, al realizar el inventario de estos fondos se presentaron otros problemas que las autoridades gubernamentales en aquel momento intentaron resolver, pero no pudieron hacerlo totalmente. Así, no siempre en los sitios en donde los jesuitas tenían sus centros se disponía de personas letradas que se dedicaran sistemáticamente a la redacción de los índices. Ante ello, se ordenó que los índices de libros manuscritos fuesen realizados por personas de mayor confianza y “de mayor satisfacción, por la importancia de que no se extravíen”. Pero afortunadamente, la *Instrucción* también ordenaba que en los sitios en donde hubiera Universidad, los libros

impresos les serían entregados a éstas para que pasaran a formar parte de sus fondos y en el caso de los “manuscritos y de los papeles de archivo, éstos se debían enviar al Colegio Imperial”. De hecho, “a partir de 1769 se enviaron todos los archivos y manuscritos que había en las distintas casas y colegios jesuitas en España”, después de haber sido inventariados y organizados de manera superficial, con el objetivo de que especialistas se encargaran de estudiarlos en Madrid, por lo que con toda seguridad por estos años, *Romances y Letras* debió de haber sido llevado a este lugar. En un memorial que presentó el comisionado Rodríguez de Castro, aparece una relación en la que se detallan los cajones, papeles y legajos que habían llegado de distintos sitios y la fecha en que habían sido depositados en el Colegio Imperial. Eran 307 cajones y 439 paquetes y legajos, a los cuales faltaba agregar “una gran porción de Papeles y Legajos que existen en la Comisión remitidos de varios Colegios del Reino”.

Todo hasta aquí iba bien, pero al parecer, la *Instrucción* debió ser muy superficial, al menos en lo que a la documentación de archivo se refiere, ya que el 29 de julio de 1767 se envió una circular a las Juntas Provinciales de Temporalidades en la que se dejó establecido un nuevo tipo de clasificación, más en concordancia con la utilización que el gobierno hará de estas fuentes en el futuro, distinguiéndose ahora ocho especies de papeles⁸⁶⁷.

Luego, el Conde de Aranda persiguió dos objetivos con el secuestro de papeles de los jesuitas:

1. Reunir los papeles para llevar a cabo una excelente administración de los bienes incautados, de modo que la falta de los jesuitas no se notase.

⁸⁶⁷ *Circular del Consejo Extraordinario. en que la reglamentación de Campomanes queda más definida* Col Prov. I, 113 y ss. Citado en, *Ibidem.*, p. 76. Véase, asimismo para todos estos datos, pp. 75, 81.

2. Un objetivo oculto, confesado por Aranda en 1767, con lo cual en el embargo de estos papeles aparecería el nexo o relaciones con el motín de Esquilache, o escritos de carácter privado en que se tratasen asuntos de gobierno.

Los papeles de archivo y los libros manuscritos incautados dieron origen al Archivo de Temporalidades. Éste se caracterizó por poseer dos series generales. La primera, de carácter administrativo, correspondiente a las Temporalidades mismas. La segunda, son los de carácter secreto, que fueron tomados de manera violenta y a mano real en archivos y aposentos particulares⁸⁶⁸.

El rey encargó el mando de las Temporalidades a diversos miembros de su Consejo, los llamados “comisionados”. Estos eran responsables hasta de los más mínimos detalles y estaban encargados de enviar constantemente informes al ministro Rodríguez Campomanes.

En Madrid, se nombraron “comisionados” para el Colegio Imperial, el Noviciado, la Casa Profesa y el Seminario de Nobles. El primer comisionado que tuvo el Colegio Imperial fue Felipe Codallos, pero al poco tiempo fue sustituido por Pedro de Ávila y Soto, considerado el verdadero artífice de la restauración de los Reales Estudios de San Isidro, permaneciendo en el cargo hasta su muerte en 1775.

El archivo y la biblioteca del Colegio estuvieron a cargo de don Manuel de la Fuente y Caro, “Director de la Inquisición de Estado, por lo perteneciente a papeles del Colegio Imperial” y de don Benito Bains, reemplazado pronto por don Felipe Varela. Los trabajos de organización debieron de comenzar al poco tiempo: “Los libros que se hallaban en los aposentos de los religiosos fueron catalogados de forma somera”, lo que queda de manifiesto según vemos, en un manuscrito musical relacionado con *Romances*

⁸⁶⁸MATEOS, Francisco (SJ): “Introducción”. En: GUGLIERI, Araceli: *Documentos de la Compañía de Jesús en el Archivo Histórico Nacional*. Ed. Razón y fe, Madrid, 1967, p. XXXIII.

y *Letras* que se encontraba en el aposento del padre rector del Colegio Máximo de Alcalá, como veremos más adelante.

El total de libros contabilizados fue de 13.500 volúmenes, los que fueron consignados en dos índices. Estos fueron entregados a don Manuel de la Fuente para que separara los libros que podían ser útiles para la biblioteca, de los que podían ser utilizados para la venta, o bien, de los que se encontraban en malas condiciones para proceder a su destrucción⁸⁶⁹.

Las normas establecidas por Campomanes, aún con la reforma que se hizo meses más tarde, fueron insuficientes para proceder a la organización de la masa de documentos y libros que se llegó a reunir en el Colegio Imperial, por lo que Fuente y Caro encomendó a Raimundo Seguí, secretario de la Comisión de Temporalidades, la redacción de un método para organizar todo este caudal.

Luego, fuera de Madrid ciudad, un caso interesante para nosotros es el del Colegio Máximo de Alcalá de Henares. Allí, el corregidor Fernández Soler nombró dos colegiales del colegio “los verdes”, para la realización de los inventarios de manuscritos y de archivo, siendo éstos los primeros que se realizaron. Los colegiales encargados fueron don Francisco Javier Izurriaga y don Francisco Ignacio Cándido Moradillo⁸⁷⁰, quienes finalizaron los inventarios el 6 de marzo de 1768. Además, para el estudio de los manuscritos y libros de las distintas bibliotecas, se nombró a dos colegiales de Santo Tomás, a los que se agregarían posteriormente dos personas más, debido a la gran cantidad de material que debía ser revisado.

Mientras en Alcalá se decidía el destino que iba a tener el edificio y la biblioteca del Colegio, conocido también como Colegio de la Expectación de Nuestra Señora⁸⁷¹, los

⁸⁶⁹ Véase, MIGUEL ALONSO: *Op. cit.*, pp. 76, 77.

⁸⁷⁰ MIGUEL ALONSO: “Nuevos datos...”, p. 468.

⁸⁷¹ Véase, CASADO ARBONIÉS, Francisco Javier: *Índice de los Documentos del Archivo Municipal de Alcalá de Henares. Sección Histórica, sobre Universidad y Colegios*. Servicio Municipal de Archivos y

comisionados ya habían comenzado a realizar los inventarios de libros, empezando por los manuscritos y por el archivo⁸⁷². Una vez terminados, se enviaron a Madrid por lo menos “nueve cajas de manuscritos”, cuatro el 19 septiembre de 1769 y cinco el 3 de noviembre de 1771, para que fuesen incorporadas al Archivo de Temporalidades⁸⁷³. Estos inventarios se conservan actualmente como parte de la Colección de Cortes de la Real Academia de la Historia, a donde llegaron con el resto de la llamada biblioteca doméstica del Colegio Imperial⁸⁷⁴. El hallazgo de éstos, ha sido crucial para nosotros, ya que en las páginas 451 y 452 del índice del archivo⁸⁷⁵, aparece mencionado nuestro *Cancionero*. Veamos el ejemplo 7:

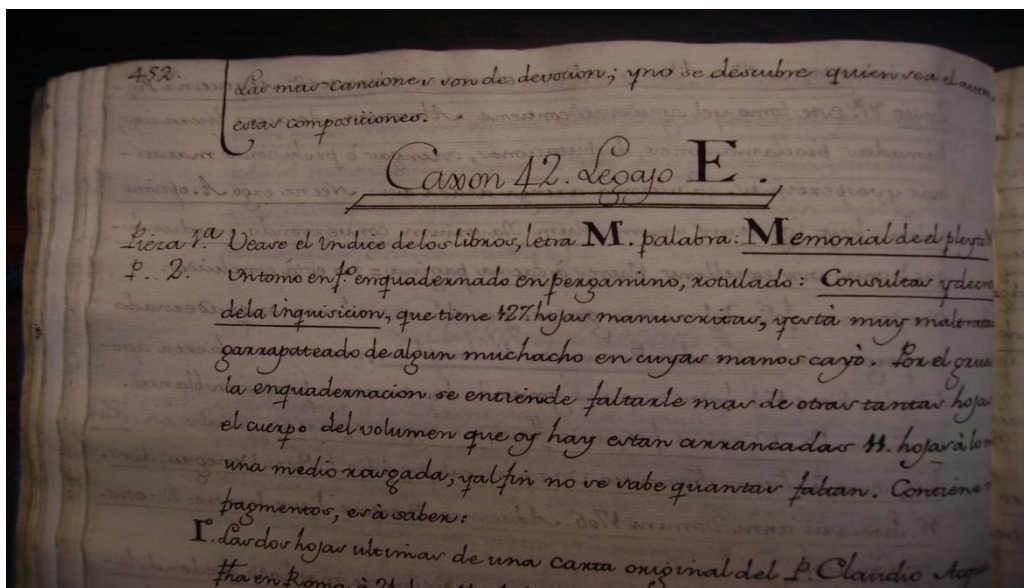
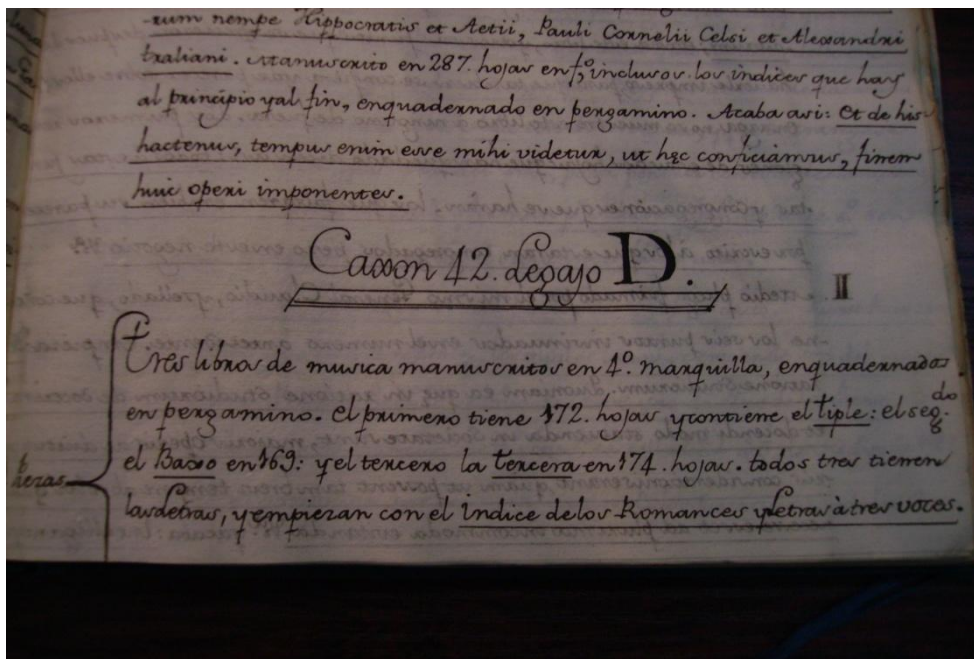
Bibliotecas, Comisión de Cultura Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Alcalá, 1990, pp.43, 55; CALLEJA, José Demetrio: *Colegios y Conventos de Religiosos incorporados a la Universidad de Alcalá de Henares*. Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1901, pp. 34-41.

⁸⁷² En el inventario que se realizó de los papeles y libros que se hallaban en el aposento del padre rector, existe un documento sobre patronatos en el que consta que las hermanas del famoso padre Jerónimo de Florencia, dejaron fundada una capellanía de misas rezadas en la capilla de San Idelfonso de este convento, conocida como “de las Florencias”, por un testamento otorgado en Madrid el 19 de abril de 1630. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 217, fol., s/n. Estos folios son una copia del índice realizado por Izuriaga y Moradillo que actualmente se conserva completo en, RAH: *Índice de los Manuscritos hallados en los Aposentos, Librería chica y otros lugares del Colegio de Alcalá de Henares: ordenado por los encargados de su reconocimiento y formación, que suscriben. Colección de Cortes*. Sig. 9/2643.

⁸⁷³ Véase, MARTÍNEZ, Bartolomé: “Las librerías e imprentas jesuitas (1540-1767): una aportación notable a cultura española”. *Hispania Sacra*, 40 (1988), pp. 135-143. Citado en, MIGUEL ALONSO, Aurora: “Nuevos datos para la historia de la Biblioteca de la Universidad Complutense. La Librería del Colegio Máximo de Alcalá, de la Compañía de Jesús” en: *La Memoria de los libros. Estudio sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. Tomo II. Pedro M. Cátedra (Dir.) et al. Instituto de Historia del libro y la lectura. Fundación Duques de Soria-Fundación Germán Sánchez Ruiperez. Salamanca, 2004. p. 470. La investigadora indica que al parecer, es poco el número de cajas para incluir en ellas las dos colecciones, por lo que considera posible que en otro momento se hiciera otro envío que no se consignó en el documento mencionado.

⁸⁷⁴ *Ibidem*.

⁸⁷⁵ RAH: *Descripción del Archivo del Colegio, que fue de los Regulares de la Compañía, en la ciudad de Alcalá, hecha por los DD. Xavier Fermín de Yzuriaga y Francisco Ignacio de Moradillo. Colección de Cortes*. Sig. 9/2644.



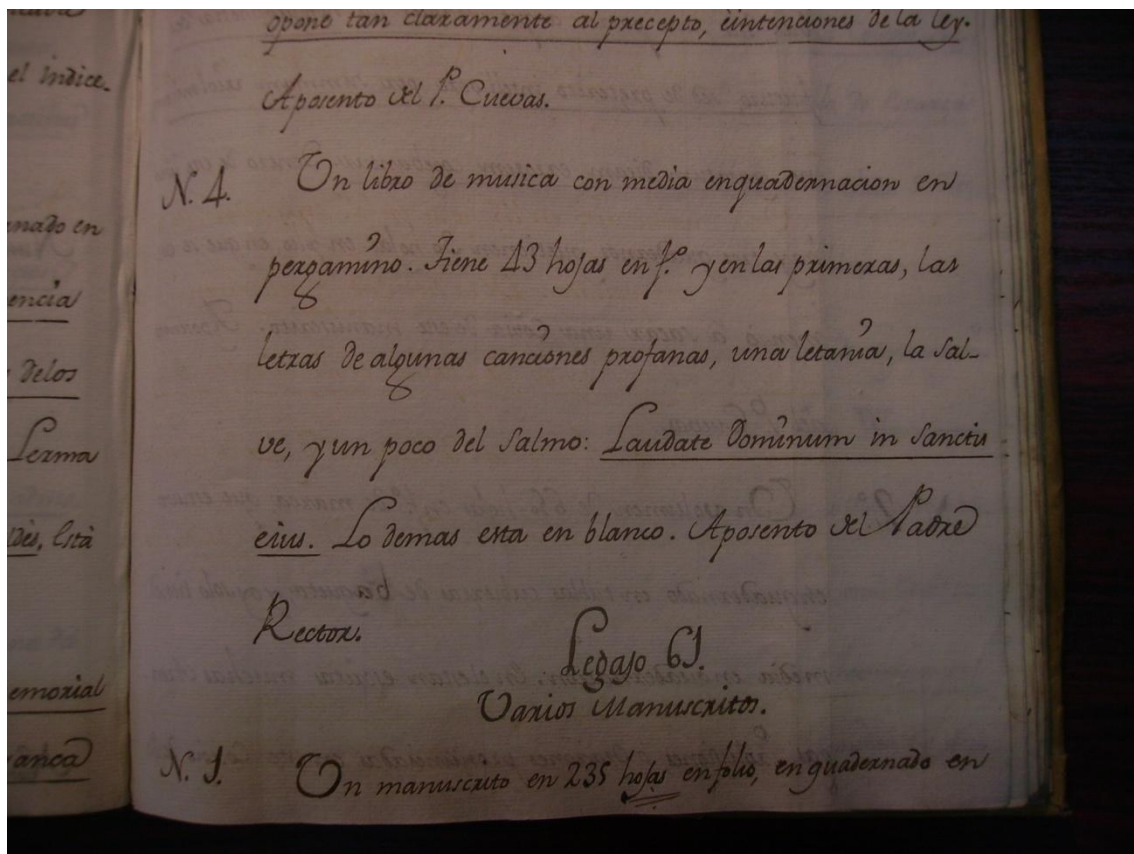
Si observamos con atención, vemos que se consignan correctamente todos los datos del manuscrito según la normativa de la *Instrucción* que Campomanes había dado para la realización de los inventarios de este tipo, dando respuesta congruentemente a algunos rasgos físicos que presenta actualmente *Romances* y *Letras*. Veamos. En primer lugar, se consigna el lugar del archivo en donde se encontraba el manuscrito: “Cajón 42

D". Seguramente con el número del cajón tiene que ver el número "42" que se encuentra en la parte superior de los libros del alto y del bajo, número que tendría también el summum y que hoy no se conserva debido a la pérdida del lomo en la cubierta. Luego, se indica la cantidad del contenido de este cajón: 3 piezas. A continuación se menciona que son tres libros manuscritos en 4º, con marquilla (filigranas), encuadernado en pergamino, lo que efectivamente es así. Después, se especifica el número de hojas que contiene cada cuaderno: 172 para el alto, 174 para el summum y 169 para el bajo. Estas cifras fueron consignadas en la cubierta anterior de cada uno, según lo establecido por la normativa. Las cifras se fueron borrando, posiblemente, debido al paso del tiempo, pero en el caso del summum y del alto, aunque con dificultad, todavía es posible observarlas. En el bajo, la cifra es ilegible, pero se puede suponer que se trataba de la cifra "169". Seguidamente, se menciona que los tres cuadernos tienen "las letras" de las obras musicales, lo que efectivamente es así, pero, con algunos matices. Hay algunas que en los tres cuadernos no tienen texto. Luego, los textos más completos se encuentran en el bajo, mientras que en los otros dos libros en las obras que tienen texto, aparecen copiadas la o las primeras estrofas y el estribillo, o bien, solo el íncipit textual. La descripción menciona que en los tres libros o cuadernos se inician con el "Índice de los *Romances y Letras a tres voces*", es decir con el título con el que se le conoce actualmente a esta fuente. Vemos a continuación, que se afirma que "la mayoría de las obras que contiene el *Cancionero* son de devoción". Si consideramos el término en un sentido amplio, observamos que efectivamente es así, ya que en su mayoría son obras en lengua castellana, que cantan a Dios Padre y a la sagrada familia, como los villancicos para navidad. También se conservan las alusivas a San Ignacio, lo que cobra más sentido al tratarse de un manuscrito jesuita. Incluso, podemos suponer que algunas de ellas fueron bastante conocidas y que posiblemente

circularon dentro de la Compañía, aspecto que podría tener mayor sentido en el caso de las obras en latín, ya que tenemos noticia de que en el Colegio Máximo había otro manuscrito musical que contenía, al parecer, parte del repertorio conservado en el *Cancionero*, como consta en el índice de los manuscritos que se encontraron en las habitaciones de los jesuitas, en la librería chica y en otros lugares del Colegio⁸⁷⁶. En el aposento del padre Agustín Palacios, rector del Colegio desde 1765⁸⁷⁷, se encontraba el manuscrito. Aunque no sabemos nada más sobre esta nueva fuente, creemos que cabe la posibilidad de que todavía se conserve. De ser así, se uniría a las fuentes identificadas en los fondos jesuitas conservados en España, lo que ayudaría a ratificar más aún las hipótesis planteadas en esta Tesis. Veamos a continuación la prueba documental en el ejemplo 8:

⁸⁷⁶ RAH: *Índice de los Manuscritos hallados en los Aposentos...* Colección de Cortes. Sig. 9/2643. También se puede ver la referencia a este otro manuscrito musical en la ya indicada copia de este que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional. Véase, AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 217, fols. s/n. Nosotros habíamos mencionado en nuestro trabajo de investigación para el Programa de Doctorado, la existencia de esta fuente en el año 2006. Véase, JORQUERA: *Música en la Compañía de Jesús en la primera mitad del siglo XVII: Romances y Letras a tres voces, un manuscrito jesuita y su contexto...*, p. 37.

⁸⁷⁷ Véase, SI: *Catalogus Brevis Provinciae Toletanae, Societatis Iesu Ineunte anno 1767*. Matriti. Ex Typografía Viduae Emmanuelis Fernandez. Anno M.DCC.LXVII, p. 4. Véase asimismo, FERRER, BENIMELI; José Antonio (SI): *La expulsión y extinción de los Jesuitas según la correspondencia diplomática francesa*. Tomo II. Córcega y Paraguay. Universidad de Zaragoza- Universidad católica del Táchira San Cristóbal. Editorial, Arte Caracas. 1996, p. 152.



Como vemos, también se mencionan datos sobre el plegado y sobre la cantidad y tipo de folios. A diferencia de estos datos, el segundo grupo de obras de *Romances y Letras* tiene 44 folios, con un tipo de plegado “in quarto” y solo tiene un folio en blanco después de terminar la escritura musical. Además, se menciona “un poco del salmo *Laudate Dominus*”, posiblemente la misma obra que se encuentra en el *Cancionero*. Luego señala que después de este salmo, “lo demás está en blanco”, diferente a lo que sucede en nuestra fuente, ya que a esta obra le siguen varias otras más. Sin embargo, resulta interesante constatar que en este manuscrito, el orden del repertorio y el tipo de las obras religiosas en latín que se mencionan, corresponden casi en su totalidad con la distribución y tipo que se presentan en el segundo grupo de *Romances y Letras a tres voces*.

Creemos que lo más probable es que este nuevo manuscrito sea una copia de las obras latinas que se encuentran en nuestro *Cancionero*, ya que para esa fecha esta fuente se guardaba en el archivo del Colegio, como ya hemos demostrado. Es posible que el padre Palacios u otro jesuita hayan consultado el *Cancionero* y que decidiera realizar una copia parcial, según se puede colegir del contenido del inventario, aunque no sabemos con qué finalidad. ¿Quizás para ejecutar el repertorio en otro lugar?. El hecho que este manuscrito estuviera en su aposento, sugiere también que podría haber sido de su propiedad. Además, quizás la frase “un poco del salmo... y lo demás en blanco”, aluda a que el manuscrito quedó incompleto. Asimismo, podría pensarse que este nuevo manuscrito podría ser otro diferente que contiene las voces faltantes de las obras en latín de *Romances y Letras*⁸⁷⁸, pero si se observan las piezas en romance que les anteceden en nuestro *Cancionero*, parecen no faltarles ninguna voz, por lo que quizás las obras no latinas que se mencionan en el nuevo manuscrito podrían ser copias de las contenidas en nuestra fuente o bien otras diferentes.

Las obras latinas incluidas en el *Cancionero*⁸⁷⁹, dan testimonio hasta cierto punto, de la diversidad y de la riqueza de su repertorio y también, del valor de esta fuente como códice de música religiosa de la época. Resulta curioso que los encargados de realizar los inventarios consignaran más detalladamente las obras en latín que las en romance. Quizás, porque a primera vista lo que aparece como diferente de la mayoría de su repertorio, son justamente estas obras. Luego, en atención a las pruebas documentales, podemos suponer incluso, que el repertorio musical contenido en ambos manuscritos gozase de cierta popularidad en la época y quizás se ejecutó frecuentemente

⁸⁷⁸ Agradecemos al Dr. Alejandro Vera habernos sugerido esta idea.

⁸⁷⁹ Estas obras se encuentran en el primer y en el segundo grupo de obras del manuscrito. En las primeras: *Deprecabuntur Omnes* y *O sacrum Convivium*. En la segunda: *Kyrie eleison*, *Salve Regina*, *Fit porta Christi* y *Laudate Dóminum*. Véase, BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras a tres voces*, pp. 75 y 74. para el primer grupo; para el segundo grupo, pp. 6, 7, 8, 9, respectivamente. Además, QUEROL: *Romances y Letras*..., pp. 10, 11.

en la Compañía madrileña y su entorno. Esto cobra más sentido si se considera que parte de este repertorio, pudo haberse ejecutado en la Real Capilla, transformándose en “música real” y quedando como testimonio de la música que se ejecutaba a comienzos del siglo XVII y de la cual, poco se sabe por el incendio que sufrió el Alcázar madrileño durante la primera mitad del siglo XVIII. Además, sabemos que por lo menos una de las obras en latín pertenece a un músico italiano que trabajó para la Compañía en Roma, con lo cual, la fuente adquiere mayor importancia por tratarse de un repertorio internacional. Sobre lo cual volveremos más adelante.

La documentación conservada de la Compañía Alcalaína, habla de la existencia en el Colegio Máximo de una “biblioteca principal” ubicada en la planta superior, frente a la escalera que levantó Ventura Rodríguez posteriormente, cuando adaptó el edificio para ser sede de la Universidad Complutense. También existía la llamada “librería chica”, que parece ocupó la habitación en donde estuvo la vieja librería. Según hemos visto, en la anotación del libro del bajo, indicaba que éste provenía “del archivo de la biblioteca del Colegio”⁸⁸⁰, lugar en donde, según nos indica Miguel Alonso, se guardaba importante documentación interna y en el que se custodiaban diversas colecciones especiales, como monedas, medallas, mapas, estampas, objetos matemáticos e incluso calaveras de importantes jesuitas, lo que nos da una idea de la valía que debía tener este códice para los jesuitas ya por aquella época. Los manuscritos se guardaban en la librería chica⁸⁸¹ (*Romances y Letras* se guardaba en el archivo, recordemos) que era el lugar en donde se custodiaban las obras de acceso más restringido, “bien por ser libros especialmente valiosos o por ser libros prohibidos por la Inquisición, además de la colección de manuscritos”⁸⁸².

⁸⁸⁰ MIGUEL ALONSO: “Nuevos datos...”, p. 462.

⁸⁸¹ Todavía en 1782 se identificaba aquella habitación con la designación de librería vieja. Véase, *Ibidem*.

⁸⁸² *Ibidem*.

Luego, con *Romances y Letras* tuvo que suceder lo mismo que con los otros manuscritos que se encontraban en los distintos centros que poseía la Compañía. Suponemos que una vez realizado el inventario del Colegio Máximo, el *Cancionero* – junto a otros manuscritos de diversa índole, por cierto- tuvo que ser trasladado al Colegio Imperial en uno de los envíos que se realizaron, ya sea en septiembre de 1769, en noviembre de 1771, o bien, en los envíos que se supone no fueron consignados oficialmente. La anotación que presenta el libro del bajo, posiblemente fue escrita una vez que el *Cancionero* llegó al Colegio Imperial, para de esta manera consignar su procedencia y proceder a ubicarlo en las dependencias del nuevo Archivo de Temporalidades. Posteriormente, los manuscritos de los fondos jesuitas fueron separados de este Archivo para conformar la Biblioteca de Cortes, posiblemente en 1835 o poco después de la segunda expulsión de los jesuitas⁸⁸³, a instancias del famoso bibliófilo don Bartolomé Gallardo - quien fue además su director-, los que fueron enviados cuando ésta se suprimió, a la Real Academia de la Historia, razón por la cual los manuscritos del fondo jesuita conservados en este lugar, aparecen en los catálogos como pertenecientes a la “Colección de Cortes” . Luego, a la llegada de estos fondos, la Real Academia redactó un índice de libros⁸⁸⁴ y otro de manuscritos⁸⁸⁵, en los que no figura nuestra fuente. Lo interesante es que en este último se deja constancia de la falta de los volúmenes que van desde el 1043 al 1069⁸⁸⁶ y que también existen una serie de volúmenes “que pertenecieron a la biblioteca de San Isidro pero que no llegaron a la Academia”⁸⁸⁷, sin indicar razones. Esta situación explicaría por qué tampoco figura en

⁸⁸³ MATEOS: *Op. cit.*, p. LX. En opinión del autor, esta podría ser la primera esquilma que sufrieron los papeles jesuitas.

⁸⁸⁴ RAH: *Índice de los libros que se han entregado a la Real Academia de la Historia pertenecientes a la extinguida Biblioteca de Cortes y procedentes del inventario general de la misma*. 1850. Dicho índice, no está comprendido en los índices de los volúmenes de que se componía la biblioteca. Véase, fol. 10 v.

⁸⁸⁵ RAH: *Índice de los manuscritos que poseyó la Biblioteca de San Isidro y fueron trasladados a la de Cortes*. (Sin signatura)

⁸⁸⁶ *Ibidem.*, p. 64.

⁸⁸⁷ *Ibidem.* Se indica que la última signatura del último volumen que se conserva es, 9/3414.

el Catálogo mecanografiado sobre los fondos jesuitas de la Real Academia, que redactó el padre Mariano Lecina (SI) en 1895⁸⁸⁸, ni en el índice que realizó, posteriormente, el bibliotecario Rodríguez Villa⁸⁸⁹.

Como vemos, no hay rastro de *Romances y Letras* en todos estos inventarios y tampoco figuran en nuestra fuente algunos de los números correlativos de los volúmenes faltantes que se indican. ¿Qué pasó entonces con nuestro *Cancionero*? Como evidentemente se ve, no es posible clarificar todavía estos hechos, por lo que proponemos a continuación las siguientes hipótesis. A raíz de la revolución española de 1868, muchos de los fondos de las Temporalidades jesuitas y otros, fueron vendidos, en principio, al peso, ocasionando grandes pérdidas. Afortunadamente, don Javier Bravo, que era gran admirador de los jesuitas, se enteró de esto por los propios empleados del Archivo Histórico Nacional- que se situaba en aquella época en el mismo edificio que la Real Academia de la Historia-, al que acudía a leer frecuentemente, por lo que hizo grandes esfuerzos para comprar estos fondos, incluso después de que los librerías comenzaran a subir los precios cuando se dieron cuenta de la valía que tenían, logrando salvar de la venta gran cantidad de ellos. Bravo, posteriormente, donó 30000 de estos documentos al Archivo Histórico, hecho que le concedió varias distinciones y agradecimientos⁸⁹⁰.

Luego, en primer lugar, creemos que es posible que Barbieri acudiese al Archivo Histórico y conociese a Bravo, enterándose de la donación por éste realizada. Una vez llegados los papeles y libros al centro, Francisco Asenjo pudo solicitar a los empleados o amigos que tuviera en ese lugar, la consulta de éstos y así haber accedido al

⁸⁸⁸ RAH: *Catálogo de los 116 legajos existentes en la sección titulada "jesuitas" de la Biblioteca de la Academia de la Historia arreglado para uso particular de los PP. de la Compañía por el P. Mariano Lecina (S. I)*. Madrid 3 de junio de 1895 (Catálogo mecanografiado).

⁸⁸⁹ RAH: RODRIGUEZ VILLA, Antonio: *Índice general de Manuscritos*. Real Academia de la Historia. Mecanografiado. 1910-1912.

⁸⁹⁰ Véase, MATEOS: *Op. cit.*, pp. LXIX-LXVII.

Cancionero y a otros manuscritos o libros impresos, tras lo cual y al ver su valía, sintió interés por ellos, procediendo a solicitarlos en préstamo. Recordemos que el *Libro de Tonos Humanos* también aparece en el inventario de su biblioteca personal, lo que invita pensar también en esta posibilidad para nuestra fuente. Quizás, cuando Barbieri solicitó *Romances y Letras*, el fondo donado se encontraba en pleno proceso de inventario y catalogación, hecho que podría explicar que la fuente no evidencia, según hemos constatado hasta el momento, rasgos de su paso por el Archivo Histórico, a diferencia del *Libro de Tonos Humanos*, como bien ha demostrado Alejandro Vera en su estudio⁸⁹¹. En segundo lugar, sabemos con certeza que Francisco Asenjo visitaba casi a diario la Biblioteca Nacional y que este hecho provocó, al parecer, que se le favoreciera para saltarse las barreras que separaban a los usuarios y al personal de la Biblioteca, lo que podría explicar también, que Barbieri accediese de esta manera al manuscrito, solicitándolo prestado como en el caso del Archivo⁸⁹². En tercer lugar, en nuestro Trabajo de Investigación⁸⁹³ y en el apartado del estudio codicológico de esta Tesis, hemos indicado que la anotación que se encuentra en el libro del bajo; “los 3-60”, sugería que en algún momento este manuscrito había sido puesto a la venta. De acuerdo con esto, creemos que es posible también que Barbieri lo hubiese adquirido de esta manera, a través de la compra⁸⁹⁴.

⁸⁹¹ Véase, VERA: *Música en la corte de Felipe IV...*

⁸⁹² “Me gustaría saber si Barbieri, tan propenso como nos dejan ver sus papeles a rabetas y susceptibilidades, habría aceptado- o acepta- este libro como Homenaje, palabra que no pasó del primer proyecto. Habría sido una prueba de agradecimiento por su legado o saludo desde la Biblioteca que él visitaba casi a diario y en la que le estaba permitido saltarse las barreras- siempre con tendencia a diluirse- que intentaban separar a trabajadores y usuarios ¡y qué pasmo ante tal palabra!”. Véase, RISM: *La Música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional*. Nieves Iglesias (Dir. Técnica). Biblioteca Nacional. Madrid, 1998, p. X.

⁸⁹³ JORQUERA: *Música en la Compañía de Jesús en la primera mitad del siglo XVII. Romances y Letras a tres voces, un manuscrito jesuita y su contexto...*, p. 39.

⁸⁹⁴ BNM: Mss. 20461. *Índice de la Biblioteca de Barbieri*, fol. 105. También figuran en este *Índice*, como es sabido, otras importantes fuentes del período, entre las que tenemos además del *Libro de Tonos Humanos*, el *Cancionero de la Sablonara*, en una copia manuscrita del siglo XIX que Barbieri solicitó a la Statbibliothek de Munich. Véase, fol. 101.

Al morir el musicólogo doña Joaquina de Peñalver y de la Sierra- su viuda-, se encargó de cumplir la voluntad de su esposo, según lo había estipulado en 1894 en su testamento, en el que donaba los fondos de su biblioteca personal a la Biblioteca Nacional. Cabe mencionar en este punto, que además de esta donación, Barbieri vendió libros y regaló partituras a la Biblioteca, con lo cual el aporte realizado por el musicólogo a este centro ha sido enorme. Esta contribución se realizó durante el mandato de tres directores de la Nacional: don Juan Eugenio Hartzenbusch (1862-1875), don Cayetano Rosell (1875-1883) y don Manuel Tamayo Baus (1884-1898), este último al parecer, amigo personal suyo⁸⁹⁵. En cuarto lugar, y a propósito del vínculo entre Tamayo y Barbieri, creemos que el musicólogo pudo haber obtenido el manuscrito también a través de su relación de amistad con importantes intelectuales de la época. Posiblemente algunos de los más renombrados y vinculados en aquel entonces, con la Real Academia de la Historia, el Archivo Histórico o con la Biblioteca Nacional. Éstos podrían haber sido, por ejemplo, su amigo, don Marcelino Meléndez y Pelayo (quien fuera Director de la Biblioteca), el padre jesuita Fidel Fita (cuyos fondos se conservan actualmente en la Real Academia de la Historia), don Pascual de Gayangos (famoso arabista) o don Bartolomé Gallardo. Se sabe que el padre Fita y Gayangos, mantuvieron comunicación con Barbieri. En el caso del primero, en su edición del *Cancionero Musical de Palacio*, indica que mantuvo contacto con él. Dice: “[...] escribí al insigne padre Fidel Fita [...]”⁸⁹⁶, lo que no significa necesariamente que lo haya conocido personalmente, aunque creemos que es muy probable de que sí. Si esto hubiese ocurrido, sería mucho más significativo que Barbieri obtuviera un “manuscrito jesuita a

⁸⁹⁵ Véase, RISM: *La Música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional...*, pp. XI, XII. Sobre la historia de la Biblioteca y los edificios que la han albergado desde su creación, puede consultarse la obra, MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *De pasadizo a Palacio. Las Casas de la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional de España. Madrid, 2012.

⁸⁹⁶ BARBIERI, Francisco Asenjo: *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1890, p. 29.

través de un destacado jesuita de la época”. En el caso de Gayangos, que fue un importante bibliófilo y arabista, sabemos que el compositor fue su “corresponsal” y más precisamente, su “agente central en España hasta su muerte”, como a su vez lo fue éste para Barbieri en Londres y en Europa⁸⁹⁷. Luego, don Marcelino Menéndez y Pelayo parece que tuvo una relación muy cercana con Barbieri, ya que en su *Historia de las ideas estéticas en España*, reconoce que todas las noticias referentes a bibliografía musical expuestas en ese trabajo las obtuvo de Barbieri. “[...] todas mis noticias bibliográficas musicales proceden de la selecta y peregrina biblioteca de mi generoso amigo el célebre maestro Barbieri, sin cuya asistencia y buen consejo me hubiera sido imposible dar remate a esta difícil parte de mi obra [...]”⁸⁹⁸.

La amistad de Barbieri con Gayangos y con los funcionarios Luis Carmena y Darío Cordero, queda manifiesta en el propio testamento del musicólogo y cómo es posible ver también en una Carta del Archivo de Secretaría de la Biblioteca, fechada el 8 de agosto de 1894, dirigida a Manuel Tamayo Baus, en aquel entonces director, que deja al cuidado de “D. Marcelino Menéndez y Pelayo, D. Darío Cordero Camarón y D. Luis Carmena y Millán todas las diligencias que deban practicarse hasta dejar hecha la entrega del referido legado”⁸⁹⁹. Esto ayuda a entender mejor, por qué ellos aparecen mencionados en la elaboración del *Índice* de la biblioteca de Barbieri, cuando su viuda realizó la donación de los fondos a la Biblioteca⁹⁰⁰. Por último, creemos que también habría que considerar a don Bartolomé Gallardo, quién además de haber sido director de la Biblioteca de Cortes (recordemos que con los manuscritos jesuitas enviados al Archivo de Temporalidades se formó esta biblioteca), tuvo experiencia en la

⁸⁹⁷ ANÉS Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo (Coord.): *Pascual de Gayangos. En el bicentenario de su nacimiento*. Real Academia de la Historia. Madrid, 2010, p. 62.

⁸⁹⁸ Véase, GARCÍA MONTALBÁN, Antonio: “Fortuna de un estudio de la naturaleza y devenir de *Il PIÙ BELLO SPETTACOLO D'EUROPA*. Recepciones de *Le Rivoluzioni* del Teatro Musicale italiano de Esteban Arteaga”. En, *Revista de Musicología*, Vol. XXXIV, N°1 (2011), p. 129.

⁸⁹⁹ Véase, RISM: *La Música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional...*, p. XIV.

⁹⁰⁰ Véase, BNM: Mss. 20461. *Índice de la Biblioteca de Barbieri*, último folio.

organización varias bibliotecas españolas. El hecho de que el *Cancionero* no figure en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* del referido Gallardo⁹⁰¹, nos sugiere que es posible que para la fecha de publicación de este texto, Barbieri no tuviera todavía noticias del manuscrito, lo que es esperable, si uno piensa que los libreros se hicieron con los fondos jesuíticos tras el fatídico alzamiento de 1868. Además, hay un aspecto que une a tres de estos distinguidos intelectuales del “novecento español” y es, que tanto Fita, como Gayangos y Menéndez y Pelayo, fueron miembros de número de la Real Academia de la Historia⁹⁰².

Como vemos, de lo anterior quedan varios hechos y conjeturas, pero lo que se sabe con toda seguridad es que *Romances y Letras* desapareció, en algún momento, de los fondos jesuitas. No sabemos si a penas llegar al Colegio Imperial después de la expulsión de la orden en el siglo XVIII, o antes de que fuera destinado a la Biblioteca de Cortes. Posiblemente, alguna de las hipótesis presentadas más arriba cambió el curso en el destino del manuscrito e impidió que llegara a ocupar su esperado lugar en la Real Academia de la Historia, llevándolo a su reposo definitivo en la Biblioteca Nacional de España.

⁹⁰¹ GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. 4 tomos. Imprenta y esterotipia de M. Rivadeneyra. Madrid, 1866.

⁹⁰² MARQUEZ DE SIETE IGLESIAS: *Real Academia de la historia. Catálogo de sus individuos. Noticias sacadas de su archivo. I. Académicos de Número*. Artegraf, Industrias gráficas. Madrid, 1981. Véase las páginas, 95, 98, 101, 287, 288, 294 y 325.

Los textos de Romances y Letras a tres voces

Estamos conscientes de que un manuscrito músico-poético como nuestro *Cancionero* requiere de un estudio filológico especializado. Sin embargo, aunque no es nuestro caso ni nuestro objetivo principal en esta Tesis, creemos pertinente abordar algunos aspectos introductorios sobre sus textos, pues creemos que nos ayudarán a comprender mejor nuestra fuente. Miguel Querol en su ya citada edición, realizó una clasificación general de los mismos, indicando que predominaban de los de tipo religioso, moral y psicológico⁹⁰³, además de su transcripción y comentarios de los de las obras transcritas y en algunos casos también, la forma poética⁹⁰⁴. Nosotros a continuación nos referiremos a aspectos como las variantes textuales, concordancias, formas poéticas y transcripción de los de las obras musicales que presentamos en este trabajo.

⁹⁰³ Véase, QUEROL: *Romances y Letras*..., p. 18. Creemos que quizás podríamos agregar o precisar en esta clasificación, los seculares o profanos, litúrgicos y de negros. Estos dos últimos especialmente, considerando las obras en latín y la obra *A Flansico le puntiya*, la única en este tipo en el *Cancionero*, en donde claramente se trata de imitar el hablar de los negros. Véase, p. 91. Puede verse también, ETZION: “The spanish polyphonic...”, p. 70, quien indica que el *Cancionero* contiene romances moriscos e históricos y de amor pastoral.

⁹⁰⁴ Véase, QUEROL: *Ibidem*, pp. 18-51.

Acerca de la escritura de los textos

Antes de abordar otros aspectos del *Cancionero*, creemos necesario realizar algunas observaciones sobre la manera en cómo está escrito el texto en las distintas secciones de las obras. Aquellas en lengua romance, según nos parece, son fundamentalmente bipartitas, formadas por la estrofa y el estribillo o bien, por el estribillo y la copla, aunque un porcentaje minoritario son uniseccionales (estrofas) o bien, tripartitas (estrofa, estribillo y copla)⁹⁰⁵. Se aprecia claramente la diferencia entre cada una de las secciones por las barras que ponen los copistas al final de cada una de estas, en donde a veces, se copia la segunda o la tercera sección en el pentagrama siguiente y otras veces en el mismo pentagrama, pero separadas por líneas. Luego, los amanuenses escriben la primera estrofa y el estribillo, o bien, el texto de la copla y el del estribillo, debajo de cada uno de los pentagramas con música, independiente de la forma poética que tenga, con excepción de las obras de carácter unitario. Esta situación se presenta mayoritariamente tanto en el libro del tiple como en el del alto. Distinta es la situación del bajo, ya que es donde se presentan los textos más completos. Aquí, el resto de las estrofas suelen estar copiadas generalmente en la parte inferior de cada una de las páginas. En el caso de que falte espacio, el copista indica mediante el dibujo de una mano la continuación del texto en la página siguiente⁹⁰⁶, aunque esta situación sucede de manera excepcional en el manuscrito. También, el copista opta por escribir el texto faltante de la primera sección musical en el pentagrama en donde termina la sección,

⁹⁰⁵ Se puede ver en detalle las secciones musicales de las obras, en las Tablas correspondientes que se encuentran en el apartado de Anexos.

⁹⁰⁶ BNM: M. 1370. *Romances y Letras...*, pp. 4-5 del libro del bajo. Véase la obra, *De las vistosas armas*.

aunque esto también es excepcional⁹⁰⁷ y se presenta en algunas ocasiones en las obras tripartitas (es decir, en obras que tienen estrofa, estribillo y copla)⁹⁰⁸. También debemos indicar, que hay algunas en donde el único texto que aparece es el íncipit de una de las secciones, generalmente la estrofa y/o el estribillo. La disposición del texto en las obras en lengua romance, creemos que obedece a una costumbre que existía en la época para lograr el mejor aprovechamiento del espacio, ya que la copia del texto en otra parte que no sean los pentagramas, no se observa solo en *Romances y Letras*, sino que también en otras fuentes del período, incluso más avanzado el siglo⁹⁰⁹. La copia del texto de la manera que hemos señalado, no necesariamente obedece a que la obra se debía de interpretar de esa misma manera, como ya lo ha planteado Alejandro Vera, aunque Querol- como lo indica el musicólogo-, en su edición de *Romances y Letras* o de otras fuentes del período, suele escribir el estribillo completo después de la primera estrofa⁹¹⁰.

Por último, tanto la o las estrofas y el estribillo de las obras en lengua romance, tienen un tratamiento textural particular, siendo predominante la textura homofónica en el caso de la estrofa y contrapuntístico en el caso del estribillo. En el caso de las obras en latín, tienen diferente tratamiento, yendo desde lo homofónico a lo contrapuntístico-imitativo⁹¹¹.

⁹⁰⁷ *Ibidem*, p. 56 en el libro del bajo. Véase la primera sección de la obra, *Si por Rachel gentil zagala*.

⁹⁰⁸ Sobre la disposición de los textos en otros Cancioneros del período, véase, VERA: *Música vocal profana en la Corte de Madrid...*, pp. 121-122.

⁹⁰⁹ Puede verse por ejemplo, lo que sucede en el *Libro de Tonos Humanos*. Véase, *Ibidem*, pp. 121-123.

⁹¹⁰ La forma de interpretación del texto en otras fuentes del período ha llamado la atención de Alejandro Vera, poniendo como ejemplo lo que pasa en el *Cancionero de Onteniente*. Véase, *Ibidem*, p. 123.

⁹¹¹ Para más detalle, véanse las Tablas correspondientes en el apartado de Anexos, elaboradas según las obras transcritas.

Formas poéticas⁹¹²

Los textos de *Romances y Letras* tienen variadas formas poéticas. Podemos encontrar romances simples, romances con estribillo, romancillos, letrillas, madrigales, sonetos y posiblemente alguna octava real y algún sexteto lira. Pero la gran mayoría pertenecen al tipo de romances con estribillo y a letrillas, por lo que a continuación pasaremos a ver algunas cosas relativas a estas formas.

Romances con estribillo

El romance nuevo surge en las últimas décadas del siglo XVI, siendo sus principales impulsores Lope de Vega y Luis de Góngora. La forma se encuentra compuesta por una cuarteta de versos octosílabos con rima asonante en los versos pares⁹¹³. Los autores consideran diferentes aspectos al señalar algunos de sus rasgos distintivos, como en el caso de Tomás Navarro Tomás, quien indica que una de sus características principales es el empleo de la rima aguda⁹¹⁴, lo que se ha podido constatar en otras fuentes musicales del período, como en el *Libro de Tonos Humanos*. En cambio, para Fernández Montesinos, la característica más importante es, “la

⁹¹² El detalle de las formas poéticas de las obras en lengua romance puede verse en la Tabla correspondiente en el apartado de Anexos.

⁹¹³ Véase, VARELA, Elena; MOÍNO, Pablo; JAURALDE, Pablo: *Manual de métrica española*. Castalia Universidad. Madrid, 2005, p. 376; JAURALDE, Pablo (dir.): *Poesía Manuscrita. Manual de investigadores*. Calambur. Madrid, 2003, p. 145.

⁹¹⁴ NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica Española*. Editorial labor. Madrid, 1991, p. 289. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 124.

acentuación cada vez mayor de su tono lírico”⁹¹⁵, la que se ve acrecentada por la presencia del “estribillo”⁹¹⁶. El tono lírico de los romances, se ve confirmado por su mayor presencia en las fuentes en el siglo XVII que en el siglo anterior y por la estrecha colaboración entre los poetas y músicos de la Corte española⁹¹⁷. A esto debemos agregar que de alguna manera, el gran desarrollo que alcanzó la poesía, plasmada en la diversidad de formas cultivadas y en la predilección por el romance y por la letrilla, se debe a la educación humanista que impartieron los jesuitas en sus colegios, por lo que no es casualidad que Lope de Vega, alumno del Colegio Imperial de Madrid⁹¹⁸, haya sido uno de los impulsores del romance nuevo, teniendo cuenta los estrechos vínculos que mantenía la Compañía con la Corte.

Durante los siglos XV y XVI los romances simples (uniseccionales) tuvieron gran presencia en las fuentes, pero durante el siglo XVII la tendrán los romances con estribillo, situación que se observa claramente en aumento, en los cancioneros musicales y a su vez de manera gradual, la desaparición de los primeros⁹¹⁹. En nuestro *Cancionero* vemos un claro predominio del romance con estribillo, perteneciendo a este tipo según nos parece, 51 de las 134 obras que contiene, lo que equivale a un 38 % aproximadamente del repertorio total de la fuente. Los romances simples en cambio, son escasos, con solo 4 obras, lo que representa un 3 % aproximado.

Al comparar la forma poética con la musical, vemos que existe una relación muy cercana y nos damos cuenta de que los romances con estribillo, según las distintas secciones y sus indicaciones de interpretación, presentan diferentes características, por

⁹¹⁵ FERNÁNDEZ MONTESINOS, J.: “Algunos problemas del romancero nuevo”. En: *Ensayos y estudios de literatura española*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1970, p. 113. Citado en, *Ibidem*, p. 125.

⁹¹⁶ FERNÁNDEZ MONTESINOS, J.: “Algunos problemas...”, p. 117. MENÉNDEZ PIDAL: *Romancero Hispánico*. 2 vols. Espasa Calpe. Madrid, 1953, pp. 150-153. Citados en, *Ibidem*.

⁹¹⁷ Véase, ROBLEDO: *Juan Blas*..., pp. 34-39; 49-50; QUEROL, Miguel (ed): *Cancionero musical de Lope de Vega*. 3 vols. IEM, CSIC. Barcelona, 1986-1991, vol. II, pp. 8-11. Citados en, *Ibidem*.

⁹¹⁸ SIMÓN DÍAZ: *Historia del Colegio Imperial*..., pp. 35-37.

⁹¹⁹ VERA: *Op. cit.*, p. 125.

lo que proponemos, en lo general, la siguiente clasificación según vemos en nuestra fuente:

1. Romance con estribillo final: Aquí el copista escribe las estrofas del romance y el estribillo al final, sin indicaciones de su intercalación entre la o las estrofas.
2. Romance con estribillo final con indicación: El copista copia todas las estrofas y al final indica, mediante el íncipit, el canto del estribillo.
3. Romance con estribillo intercalado A: El copista indica la interpretación completa del estribillo cada dos estrofas.
4. Romance con estribillo intercalado B: El copista indica la interpretación del estribillo cada tres estrofas.
5. Romance con estribillo intercalado C: El copista indica la interpretación del estribillo cada cuatro estrofas.
6. Romance con estribillo intercalado y al final: El copista indica la intercalación del estribillo al término de la tercera estrofa y al final del mismo.
7. Romance con estribillo con letrilla intercalada: Aquí el copista escribe la estrofa del Romance, el estribillo y luego una letrilla. Después del término de la letrilla, aparecen copiadas las otras estrofas del romance indicándose la interpretación del estribillo al final de las mismas (Ej. *Párate estrella para*)

8. Romance con estribillo intercalado parcialmente: El copista escribe el estribillo y luego las estrofas del romance, indicando la intercalación parcial del primero cada dos estrofas (Ej. *Templa Bras ese salterio*)

9. Romance con estribillo intercalado y refrán: Aquí el copista escribe primero el estribillo del romance y luego las estrofas. Se indica intercalar un refrán antes del estribillo cada tres estrofas. Esto sucede solo en una obra del *Cancionero* (Ej. *Porque Nisse se casa*). De esta manera, creemos que se podría considerar que el refrán y el estribillo, pasan a constituir una sola sección.

10. Romances que comienzan con el estribillo: Romances que comienzan con el estribillo seguido de la o las estrofas.

Como vemos, la variedad en los tipos de romances presentes en *Romances y Letras* da testimonio de la riqueza de la forma. Los romances pertenecientes a los tipos 4 y 5 creemos que son variantes del tipo 3. En cuanto al tipo 10, hay que recordar que lo común durante la primera mitad del siglo XVII era comenzar por el estribillo, ya que lo contrario es un rasgo que se observará más avanzado el siglo⁹²⁰, por lo que desde este aspecto, estos romances anticipan de alguna manera lo que sucederá posteriormente con la forma.

Las indicaciones de intercalación del estribillo en nuestro *Cancionero*, aparecen siempre en los romances que tienen más de una estrofa. En ningún caso aparecen anotaciones que nos indiquen una interpretación del estribillo diferente a las señaladas, como sucede, por ejemplo, en el *Libro de Tonos Humanos*, en donde el copista principal

⁹²⁰ QUEROL: *Romances y Letras*..., pp. 16-17; QUEROL: "El romance polifónico...", p. 117; ROBLEDO: *Juan Blas*..., p. 80. Citados en, *Ibidem*, p. 128.

indica que los romances que comienzan por el estribillo podían cantarlo antes, con lo cual se estaría adoptando la disposición más frecuente durante la primera mitad del siglo. Este hecho sugiere que había flexibilidad en la práctica en cuanto a la interpretación de esta forma, ya que ambas secciones son cuerpos relativamente independientes⁹²¹. Quizás estos aspectos también son testimonio de ambigüedad, ya que la forma estribillo-romance, no se encontraba todavía consolidada en la época en que se compiló el *Libro de Tonos Humanos*. La ausencia de esta situación en *Romances y Letras* no quiere decir que no se podrían haber ejecutado, ya que creemos que la presencia de romances que comienzan por el estribillo, invita indudablemente a pensar también en esta práctica.

En el caso de los romancillos, éstos se inician con el estribillo (por ejemplo, en *Bailan los pastores*, en *Belén da la vida*) y la repetición de éste se intercala cada tres estrofas. Luego, hay otro caso en donde también se comienza con el estribillo (por ejemplo, *En invierno nacen las flores*), pero no se indica su repetición. Sin embargo, creemos que posiblemente se interpretaba al final de la obra. Otro tipo de romancillo, es aquel en donde no aparece estribillo, como en el caso de *Hermosas alamedas*. Estos romancillos suelen ser penta, hexa⁹²² o heptasílabos, e incluso pueden presentar una mezcla de versos⁹²³.

⁹²¹ *Ibidem*, p. 130.

⁹²² Por ejemplo, en la obra *En Belén da la vida*. BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...*, p. 72.

⁹²³ Véanse por ejemplo, los casos de *Bailan los pastores* y *En invierno nacen las flores* para la mezcla de cinco y seis versos, y *Hermosas alamedas* para la mezcla de los tres tipos. BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...*, pp. 104, 73, 103, respectivamente.

Letrillas

Es una composición en versos octosílabos o hexasílabos que consta de cuatro partes:

1. Cabeza inicial, que puede tener dos, tres o cuatro versos.
2. Mudanza, que suele tener forma de redondilla.
3. Verso de enlace, que rima con la mudanza o queda suelto; verso de vuelta, que rima con el estribillo.
4. Estribillo, que repite todo o parcialmente los versos de la cabeza.

Su forma es como la del villancico, aunque, en opinión de algunos estudiosos, su principal diferencia es “su carácter satírico”⁹²⁴. No obstante, también existen las de carácter religioso o lírico. En cuanto al estribillo, se diferencia del villancico porque su fórmula es breve y entre la mudanza y el estribillo es frecuente la intercalación de pareados con rimas independientes a la de la composición⁹²⁵. Para Jammes, la letrilla y el villancico son “dos nombres más o menos empleados según las épocas y los círculos literarios, pero que designan un molde lírico fundamentalmente idéntico”⁹²⁶. La letrilla, a diferencia del romance, intercala integra o parcialmente el estribillo después de cada copla.

Las letrillas de *Romances y Letras*, corresponden generalmente al esquema planteado. Se observa que en algunas no se presenta el verso de enlace y en otras se presenta primero el verso de vuelta y luego el verso de enlace, es decir, aparecen

⁹²⁴ JAURALDE: *Poesía Manuscrita...*, p. 144.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ JAMMES, Robert (ed.): *Góngora: Letrillas*. Castalia. Madrid, p. 10. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 130.

trocados. Otras no presentan ni verso de enlace ni verso de vuelta, o bien presentan solo el verso de enlace en una de las estrofas, como sucede en, *Qué gran compasión os ve y Válame Dios que los ángeles vuelan*. La ausencia de los versos de enlace y/o de vuelta, invitan a pensar en existía cierta libertad en este aspecto a inicios del siglo, aunque a mediados de la centuria seguiremos encontrando este mismo rasgo en otros cancioneros de la época⁹²⁷.

⁹²⁷ Véase por ejemplo, el caso del *Libro de Tonos Humanos* en, *Ibidem*, pp. 131-132.

Variantes textuales⁹²⁸

En nuestro manuscrito existen abundantes variantes textuales. Del repertorio en lengua en romance, las presentan 45 obras (un poco menos de una tercera parte del total). A continuación, vemos los tipos que hemos identificado:

1. Variantes suelen ser por ausencias de alguna palabra⁹²⁹.
2. Por la ausencia de un verso⁹³⁰.
3. Por la forma diferente de escribir una misma palabra o por errores en la escritura de la misma⁹³¹.
4. Por alteración del orden del texto⁹³².
5. Por cambio de palabras en el texto, lo que en algunos casos causa cambio de sentido⁹³³.

⁹²⁸ Para tener una visión más completa sobre estos rasgos, véase la Tabla de Variantes Textuales en el apartado de Anexos.

⁹²⁹ Este es el caso de las obras *Daba la sombra el alameda*, *El alba que esmaltaba el suelo*, *Una hermosa doncella*, *Que milagro es éste*, *Agora que naces niño* y *Río Manzanares de orillas verdes*. Véase, BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras a tres voces*, pp. 9, 25, 35, 89, 99, 14 s.g. (segundo grupo de obras), respectivamente.

⁹³⁰ Véase el caso de, *Si por Rachel gentil zagala* en, *Ibidem*, p. 56.

⁹³¹ Tal es el caso de *De las vistosas armas*, *Fertiliza tu vega*, *Daba el sol en los álamos madre*, *Encontrándose dos arroyuelos*, *Que milagro es éste*, *A Flansico le puntilla*, *No lloréis Dios*, *Gil porqué no dais un medio*. Véase, *Ibidem*, pp. 4, 33, 45, 50, 52, 71, 89 y 91, respectivamente.

⁹³² Véase *Siete años de pastor*, *En los brazos del alba* en, *Ibidem*, pp. 18 y 2 (s.g.)

⁹³³ Es el caso de la mayoría de las obras que presentan variantes: *Como suele el blanco cisne*, *Llorando está en un portal*, *De las vistosas armas*, *Ignacio es tan bella*, *A una peña tosca y fría*, *Herido con la memoria*, *En Belén están*, *El tardo buey*, *Una hermosa doncella*, *Daba el sol en los álamos madre*, *Ojos negros de mis ojos*, *Mas negra que mi suerte*, *Cielo bordado de estrellas*, *Del sol los divinos rayos*, *Durmiese Cupido al son*, *En la famosa ribera*, *Párate estrella para*, *Cobarde llegó a vuestra real*

6. Por utilización del texto de otra obra del *Cancionero* como variante textual⁹³⁴.

Creemos que los tipos 1 a 4 se deben a errores en el proceso de copia, posiblemente por haberse copiado por el dictado por otra persona. En el caso de los dos últimos, parece haber intenciones claras de una reutilización de estas obras en diversos contextos, ya que no deja de ser importante la cantidad de obras (31) que tienen cambios de palabras.

Por otro lado, una obra que destaca en variantes textuales es, *Riyendose va un arroyo*, cuyo texto de copla es como una variante de la copla del tono, *Saltan risueñas las aguas*. El texto aparece en las voces del summum (tiple) y del alto y en el bajo se presenta la variante a lo divino. Luego, tanto el texto del estribillo como el de la copla, con alguna variante, es la del estribillo y de la copla de la letrilla, *Para todos alegres, para mi tristes*, de Juan Blas de Castro Luis Robledo ha destacado su valor como concordancia, indicando que ambas versiones, si bien son diferentes, tienen ciertas similitudes y tendrían una melodía primaria común⁹³⁵, por lo que pensamos que no sería extraño que nuestro *Cancionero* tuviera una relación más cercana con este compositor. Algo de esto ya lo había mencionado este investigador, quien a propósito de las concordancias de otras obras de Juan Blas, indica que, “[...] El hecho de que los *Romances y Letras...* vayan seguidas las tres composiciones anteriores, *Desde las soberbias torres, Las voces del fuego y Los rayos del sol impiden*, induce a pensar que

presencia, Ya con la salud de flori, Este niño madre, Águilas de las plumas de oro, Albricias dan los arroyos, Entre llorosas memorias, En invierno nacen las flores, Por rondar toda la noche, Saltan risueñas las aguas, Por oír la sirena que alegre canta, Bañando está los granzones, Al ladrón amigos, Hoy tocan clarines madre, Del sol divinos rayos. Véase, Ibidem, pp. 2, 3, 4, 5, 17, 22, 26, 27, 35, 52, 57, 58, 61, 64, 65, 66, 68, 70, 76, 83, 84, 85, 86, 101, 103, 105, 107, 109, 4 s. g., 15 s. g., p. 64, respectivamente.

⁹³⁴ Este es el caso de la obra *Riyendose va un arroyo*. Véase, *Ibidem*, p. 93.

⁹³⁵ Véase para todos estos datos, ROBLEDO: *Juan Blas...*, pp. 69-70.

Juan Blas conoció dicha colección [...]”⁹³⁶. Esto es muy interesante, ya que en primer lugar, refleja la relación del repertorio de nuestra fuente con algunas obras de Juan Blas y en segundo, nos invita a pensar que, es posible que este compositor estuviese en contacto con los jesuitas madrileños. Esta suposición cobra mayor sentido si se tiene en cuenta la cercanía que tenía la Compañía con la Corte, y quizás este acercamiento musical, quedó reflejado en que el *Cancionero* podría incluir dentro de su repertorio- que como sabemos figura mayoritariamente como anónimo-, alguna obra de este compositor.

⁹³⁶ *Ibidem*, p. 76.

Capítulo VI: Estudio Musical de las Fuentes

I. Romances y Letras a tres voces

Los tonos

Durante la primera mitad del siglo XVII se denominó “tono humano” a la música con que se cantaba poesía escrita en lengua romance, como consecuencia de la aparición en las últimas décadas del siglo anterior del romance nuevo. Lope de Vega lo indica en 1596 en su obra *La bella Malmaridada*⁹³⁷.

Los tonos son preferentemente profanos, como dan testimonio los cancioneros del período, aunque en *Romances y Letras* contiene también varios con tema religioso y posiblemente algunos de ellos sean contrafacta de otros con temática profana⁹³⁸. La diferencia entre “tono humano” y “tono a lo divino” se realizará recién hacia la mitad del siglo, como se observa en el *Cancionero de Onteniente* (1645), que contiene tonos de ambos tipos y del cual se conserva solo la voz del tiple⁹³⁹.

Las obras de este género del primer cuarto del siglo son polifónicas, a tres voces generalmente, como en el caso de nuestro manuscrito, en el *Cancionero de la Casanatense*, de *Turín* y en el de *Olot*, aunque en el nuestro se presentan además tonos a dos y a cuatro voces. Esto también se observa en el *Cancionero de la Sablonara*, que contiene composiciones a dos, tres y cuatro voces, y particularmente, en el *Cancionero de Onteniente* que tiene especialmente obras a cuatro. Otra de las fuentes del período cuyo repertorio se supone es a cuatro voces, es El *Cancionero de Lisboa* o de “Ajuda”-

⁹³⁷ “TEODORO: Si es música, quiero oilla/ que es de Lope la letrilla/ y el tono de Palomares”. Véase en, ROBLEDO: *Op. cit.*, p. 47; Citan también este fragmento, VERA: *Op. cit.*, p. 141; FLORES: *Música teatral en el Madrid de los Austrias...*, p. 20.

⁹³⁸ Véase, QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 8.

⁹³⁹ VERA: *Op. cit.*, p. 141

con tres partes conservadas pero en sus obras dice “A4”⁹⁴⁰, tal como sucede en algunas de nuestro *Cancionero*-. Mariano Lambea, ha realizado su edición reconstruyendo la voz faltante⁹⁴¹. Un caso más tardío es el del *Libro de Tonos Humanos*, que, en su mayoría contiene obras a cuatro voces, aunque incluye, también algunos tríos, dúos y excepcionalmente una obra policoral a seis voces. En cuanto al *Cancionero de Coimbra*, este se caracteriza por ser más heterogéneo tanto en contenido como en el número de voces de que dispone⁹⁴².

Por otro lado, en cuanto a la manera de interpretación, la mayor parte de este repertorio era ejecutado por un cantor por cuerda y con acompañamiento instrumental, como dan testimonio de ello las indicaciones que aparecen en las mismas obras o bien las partes instrumentales que se han conservado en algunas fuentes⁹⁴³. Estas composiciones estaban escritas para un determinado grupo vocal, lo que en la música policoral litúrgica de la época era denominado el “coro alto”, es decir, compuesta para la agrupación de dos tiples, alto y una voz grave que podía ser tenor, barítono, bajete/bajo o bien, tres voces divididas en tiple, alto y tenor⁹⁴⁴. Teniendo en consideración estos aspectos, creemos muy probable que las partes del tiple y de alto de *Romances y Letras*, pudieron haber sido interpretadas por capones, ya que estos eran

⁹⁴⁰ *Ibidem*, p. 142

⁹⁴¹ Véase, LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (Eds.): *La música y la poesía en los cancioneros polifónicos del siglo XVII. III. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Vol I. Sociedad Española de Musicología-CSIC. Madrid, 2004; *La música y la poesía en los cancioneros polifónicos del siglo XVII. III. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Vol II. Sociedad Española de Musicología-CSIC. Madrid, 2006.

⁹⁴² Véase, BRITO: “A little-Know collection of portuguese baroque villancicos and romances”. En: *Recherch Chronicle of the Royal Musical Association*, 15 (1979), p. 17-37. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 142.

⁹⁴³ Un ejemplo de ello lo constituye la notación en alfabeto italiano para guitarra que se encuentra en el *Cancionero de la Casanatense* o en el *Segundo libro de Tonos y Villancicos* de Juan Aranés, la cifra catalana para guitarra que aparece en el *Cancionero de Olot*, las indicaciones de acompañamiento para la guitarra que aparecen en el cuaderno del bajo de *Romances y Letras a tres voces* o las partes de guión del *Libro de Tonos Humanos*. Véase, ROBLEDO: *Op. cit.*, pp. 89-93; VERA: *Op. cit.*, pp. 143-144.

⁹⁴⁴ Como ya sabemos, en nuestro *Cancionero* las obras se encuentran escritas en tres cuadernos independientes para las voces de summum (tiple), alto y bajo, aunque en este último, según nos parece, no se trataría de un bajo como tal, ya que la tesitura de esta voz se ajusta más bien a la de un bajete o barítono.

muy solicitados en la época por su buena voz- especialmente en las capillas catedralicias⁹⁴⁵-, más aún teniendo en cuenta que se ha considerado que en España, no hubo zonas ajenas al fenómeno de los cantores castrados⁹⁴⁶. Ahora bien, hay dos hechos en particular que creemos pueden ayudar a que esta hipótesis goce de mayor consideración. En primer lugar, recordemos la ocasión en que en 1642 la capilla de músicos del Convento del Carmen Calzado, bajo la dirección del Fray Manuel Correa, concurrió al Colegio Imperial para participar en la ejecución musical en una fiesta religiosa de la congregación de la Inmaculada. Es posible que en aquella oportunidad hayan participado este tipo de cantores, ya que se sabe que las partes de tiple en esta agrupación, eran confiadas a capones como Fray Diego Pizarro, carmelita y copista del *Libro de Tonos Humanos* que vivió en este convento y que posiblemente acudió en esa oportunidad al Colegio Imperial, ya que se estima que este religioso habría residido en Madrid entre 1642 y 1657⁹⁴⁷. En segundo lugar, es sabido que en la cámara de palacio, los triples eran interpretados por falsetistas o por castrados⁹⁴⁸, por lo que esta práctica, y más aún dado los estrechos vínculos que mantenían los jesuitas con la Corte, podría haber llegado también a la interpretación de las obras de *Romances y Letras*.

Como ya sabemos, la disposición de las voces en el *Cancionero* se realiza en tres cuadernos (summum-Tiple-, alto y bajo), teniendo cada uno el repertorio para la voz correspondiente, aunque a veces, seguramente por errores en la compilación o en la copia, las partes aparecen trocadas⁹⁴⁹. Al estar ubicados en cuadernos separados- como en el *Cancionero de Lisboa*-, el repertorio se organiza en base a un índice y las voces no

⁹⁴⁵ Véase, MEDINA: *Los atributos del capón...*, p. 46.

⁹⁴⁶ *Ibidem*.

⁹⁴⁷ Véase, VERA: *Op. cit.*, p. 3.

⁹⁴⁸ Véase en, ROBLEDO: *Op. cit.*, p. 46. Citado en, *Ibidem*, p. 142.

⁹⁴⁹ Un ejemplo de esto lo constituye la obra *Del cielo de Manzanares*, en donde la parte del alto aparece en el tiple y las del tenor aparecen en el alto. Véase, *Romances y Letras...*, pp. 16-17 y 17-18 de la paginación moderna respectivamente.

se disponen a la manera de un libro de facistol, como sucede en el *Cancionero de la Sablonara* o en el *Libro de Tonos Humanos*⁹⁵⁰.

En cuanto a la estructura formal, gran parte de las obras son bipartitas y en menor medida uniseccionales o tripartitas⁹⁵¹. En el caso de las primeras, la mayoría son romances con estribillo. En el caso de las segundas, presentan distinta tipología. En el caso de las terceras, los textos corresponden a distintos tipos de romances, como romances con estribillo, romances con estribillo con romancillo intercalado, romances con estribillo y copla, romance con desfecha, etc.

⁹⁵⁰ Sobre este aspecto véase, VERA: *Op. cit.*, p. 143.

⁹⁵¹ Según vemos, las uniseccionales tienen distinta tipología textual y son 17. En el caso de las obras tripartitas, son 11.

Rasgos melódicos

Los tonos en lengua romance

El padre José López-Calo ha realizado una síntesis de los rasgos melódicos que son característicos de la música española del siglo XVII. Un aspecto interesante sobre este tema, es el carácter armónico que gradualmente comienza a adquirir la voz de bajo, saltos desusados y la aparición de un estilo solístico que se caracteriza por dar lucimiento al cantor. Para la música en lengua romance, menciona el uso del compás ternario, su carácter silábico y la abundancia de síncopas⁹⁵². En el caso de nuestro *Cancionero*, se observan varios de estos rasgos, por lo que a continuación daremos una mirada a los que nos han parecido más importantes presentes en el repertorio en lengua romance.

Según vemos, la fuente presenta compás ternario, principalmente el de proporción menor, aunque el compasillo no deja de tener una importante presencia, posiblemente, debido a que en *Romances y Letras* por ser una fuente del temprano barroco, no se observa el amplio predominio que tendrá este tipo a medida que avanza el siglo y que es posible observar en otros cancioneros posteriores⁹⁵³.

⁹⁵² Véase, LÓPEZ –CALO: *Historia de la música...*, pp. 37-53. Citado en, *Ibidem*, p. 147. Como fuente complementaria, puede consultarse en el caso de los villancicos sacros en el siglo XVIII, TORRENTE, Álvaro: *The Sacred villancico in early eighteenth-Century Spain: The Reportory of Salamanca Cathedral*. Tesis Doctoral. Universidad de Cambridge, 1997.

⁹⁵³ Tales son los casos del *Cancionero de la Sablonara*, en donde en 61 de los 75 tonos se observa el compás ternario de proporción menor y del *Libro de Tonos Humanos*, en donde 210 de los 222 tonos que contiene, hacen uso de este tipo de compás. Véase respectivamente, ETZION: *Cancionero de la Sablonara...*, pp. 1-251 de la tercera parte. Transcripción musical; VERA: *Op. cit.*, p. 147. Una situación semejante, aunque es una fuente temprana, se observa también en el del *Cancionero de Olot*, en donde 67 de 84 obras presentan compás ternario, quedando en evidencia que la diferencia entre obras escritas en compás ternario y binario es menor, tal como sucede en nuestro *Cancionero*. Véase, CIVIL i CASTELLVÍ: *Cançoner de la Garroxa...*, pp. 2-119 de Parte musical.

Otro rasgo, es el empleo de figuras de menor duración, como es el caso de semínimas en cada una de las secciones. Se observa también un abundante uso de mínimas o semínimas con puntillo de aumentación, seguidas de una semínima o de una corchea, así como abundantes síncopas. Sin duda, la mayor riqueza rítmica se observa en el estribillo.

En cuanto a su movimiento, la mayoría de las obras presentan compensación, rasgo característico de la melodía renacentista. Pero también presentan otras más ligadas a la melodía barroca, como la presencia de pasajes con notas repetidas que asemejan la declamación del texto⁹⁵⁴ o como la estructura de las frases melódicas en pequeños motivos separados por silencios de semínimas, de las cuales también hay abundantes ejemplos⁹⁵⁵ y han merecido más de algún juicio negativo por parte de algunos especialistas⁹⁵⁶. Como dice Alejandro Vera, estos motivos se deben al carácter popularizante que conlleva una búsqueda intencionada de ligereza en este tipo de obras más que a la incapacidad de los compositores⁹⁵⁷, pero también creemos que éste debió de obrar de manera intencionada, por la naturaleza misma de las melodías, ya que posiblemente algunos de estos tonos están basados en melodías populares. Este procedimiento permitiría retener mejor el discurso melódico en frases cortas en quienes las escuchaban, que en grandes frases con mayor elaboración, por lo cual, según nos parece, el compositor tendría muy presente al auditor que iba a degustar este tipo de repertorio al momento de su creación.

⁹⁵⁴ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras*... Son muchas las obras que presentan este rasgo. Véanse como ejemplos: en la segunda parte de *Siete años de pastor* (p. 18); en el estribillo de *En Belén están* (p. 26); en la estrofa y en el estribillo de *Ya es tiempo de recoger* (p. 30); en ambas secciones de *Con el viento que corre* (p. 60) y especialmente en el estribillo de *Cuando crecen más las olas* (p. 82).

⁹⁵⁵ *Ibidem*. Tal es el caso en ambas secciones de *Por no asistir al estrago* (p. 43). Y en el caso de las obras transcritas, en *Bailan los pastores* (p. 73), especialmente en la copla y en ambas secciones de *Este niño madre* (p. 83), que pueden verse en el segundo volumen de esta Tesis.

⁹⁵⁶ Véase, VERA: *Op. cit.*, p. 149.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

Desde el punto de vista interválico, observamos que existe clara diferenciación entre las voces superiores o agudas y la voz grave. Las partes de los cuadernos del tiple y del alto se mueven por grados conjuntos o por intervalos cercanos, como terceras, cuartas, quintas o sextas, aunque se observa una marcada tendencia a moverse en terceras, en cambio el bajo, lo hace abundantemente por salto, lo que se relaciona sin duda con su carácter armónico⁹⁵⁸, típico de la estética barroca. Dicha diferenciación la recomendaba Andrés Lorente al compositor, en su tratado *Escuela Música*⁹⁵⁹.

En cuanto a los saltos del bajo, vemos que son frecuentes los de cuarta, quinta y octava, típicos de un bajo armónico barroco, característica que ya podemos observar en este repertorio pese a lo temprano de su origen. Luego, hay algunas obras en donde se aprecia que los saltos- entre ellos el de octava⁹⁶⁰-, se realizan con figuras de menor duración, llamando la atención la rapidez con que se da el paso del registro agudo al grave y viceversa, provocando que esta voz se mueva más cerca o más lejos de las otras dos⁹⁶¹.

Por otra parte, los pasajes o secciones “a solo” en el *Cancionero*, aparecen en las tres voces, pero no son abundantes y manifiestan las mismas características que hemos descrito para cada una de las partes⁹⁶². En un solo caso se observa en un estribillo un motivo melódico expuesto “a solo” por el tiple I, seguramente ejecutado ornamentado y acompañado por algún instrumento polifónico y luego en pasajes contrapuntísticos-

⁹⁵⁸ Resulta interesante que en este aspecto nuestro *Cancionero* sea semejante al *Libro de Tono Humanos*, existiendo una diferencia posible cercana a los treinta o cuarenta años, entre la compilación de uno y del otro. Véase, *Ibidem*, p. 148.

⁹⁵⁹ LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*. 1672. Vol I. Edición de José Vicente González Valle. Institución Milá i Fontanals. CSIC. Barcelona, 2002, p. 279. Véase también, *Ibidem*.

⁹⁶⁰ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...* A modo de ejemplo, véanse las obras, *Llorando está en un portal* (p. 3 s. g.) y en *Ya desatan sus cristales* (p. 53). No observamos este rasgo frecuentemente en las obras transcritas.

⁹⁶¹ Ejemplo de esto se observa en el compás 5 en la voz del bajo de la obra *Llorando está en un portal*. Véase, QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 5. En el caso de las obras transcritas, se puede ver el compás 43 de *Encontrándose dos arroyuelos*.

⁹⁶² BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...* Tal es el caso de la obra *Párate estrella para* (p. 68).

imitativos con las otras voces⁹⁶³, procedimiento que será más usado a medida que avanza el siglo, como por ejemplo, en el *Libro de Tonos Humanos*, en donde es frecuente encontrarlo⁹⁶⁴. De alguna manera, estos pasajes o secciones dan testimonio del creciente gusto por el estilo “a solo” y, según creemos, están anticipando el estilo solístico del género que será propio de la segunda mitad del siglo.

⁹⁶³ *Ibidem*. La obra en cuestión es el villancico, *Minguillo vamos a ver* (p. 11 segundo grupo).

⁹⁶⁴ Véase, VERA: *Op. cit.*, p. 149.

Las obras en latín

Romances y Letras contiene cinco obras con texto en latín que se encuentran distribuidas en ambas partes del *Cancionero*. Son obras de carácter religioso y en su mayoría, creemos, responde a un uso litúrgico.

En el diseño melódico-estructural de estas obras, se observan claramente los estilos renacentista y barroco, lo que permite dividir las en dos grupos. No nos debe de extrañar la presencia de obras en estilo antiguo, debido a la importancia que ha tenido para la iglesia la música de esta naturaleza, especialmente después del Concilio de Trento, ya que la música religiosa del barroco ha sido considerada como una herencia directa de la del siglo XVI. Ésta, irá incorporando gradualmente los nuevos elementos hasta conformar una música religiosa plenamente barroca, por lo que la de inicios de siglo nada tendrá que ver con la del final de la centuria⁹⁶⁵.

Las melodías de dos de las obras y de los *Psalmi*, nos parece que son de tipo renacentista⁹⁶⁶ o en estilo antiguo, estando las dos primeras diseñadas en largas frases en textura contrapuntística-imitativa, mientras que la salmodia, en el estilo de fabordón⁹⁶⁷. Las melodías de las cuatro obras restantes presentan características barrocas y corresponden a un primer⁹⁶⁸ y a un segundo tipo⁹⁶⁹, en estilo contrapuntístico-imitativo

⁹⁶⁵ LÓPEZ-CALO: *Historia de la música...*, p. 37.

⁹⁶⁶ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...* Las obras son, *Deprecabuntur omnes* (p. 75), el salmo *Laudate Dóminum* (pp. 9-10 segundo grupo) y *Psalmi* (Tonos Salmódicos, p. 10 segundo grupo).

⁹⁶⁷ Véase, BRADSHAW, Murray: "Falsobordone": En: *The New Grove of music and musicians*. Versión On Line (Consultado 09-03-2008), pp. 280-283. También puede consultarse en el contexto español, ZAUNER ESPINOZA, Sergi: "El fabordón hispánico como *res facta* salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico". En: *Revista de Musicología*, Vol. XXXVIII Nº 1 (2015), pp. 47-77.

⁹⁶⁸ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...* La obra es *O sacrum convivium* (p. 74)

⁹⁶⁹ *Ibidem*. Las obras están incluidas en el segundo grupo y son: *Fit porta Christi*, *Kyrie* (letanía, p. 8) y *Salve Regina* (p. 9).

y en estilo homorrítmico respectivamente, según los indicados para las obras en latín por el padre López-Calo⁹⁷⁰.

Como era de esperar, casi la totalidad de éstas se encuentran en compás binario⁹⁷¹, predominando claramente el compás mayor, usado frecuentemente en la música religiosa. Además, se presentan valores de mayor duración que en las obras en lengua romance, apareciendo frecuentemente breves, semibreves, mínimas y en menor medida corcheas. Se aprecia también, abundante uso de síncopas y de la agrupación rítmica; mínima con puntillo de aumentación- semínima- mínima, es decir, un dactílico⁹⁷², pero con valores doblados. También advertimos el uso de progresiones melódicas⁹⁷³.

En cuanto al movimiento melódico, éste es compensado. En líneas generales, no se observan diferencias en términos de estructura entre las voces en las obras en estilo antiguo, aunque *O sacrum convivium*, según nos parece, presenta cierta tendencia armónica en el bajo, una situación parecida a la que evidencian en el bajo las obras en estilo homorrítmico. Las voces superiores se mueven por intervalos conjuntos, cuartas, quintas, sextas o a veces en octavas, resolviendo por movimiento contrario cuando esto ocurre. Las disonancias son tratadas como notas de paso o bien como síncopas en los puntos cadenciales.

Las obras en este estilo, saltan máximo una tercera o cuarta y el bajo presenta saltos de cuarta o quinta, realizando además cadencias V-I, situación que es más evidente en las obras en estilo homorrítmico. En el resto, las voces superiores también

⁹⁷⁰ LÓPEZ-CALO: *Op. cit.*, pp. 38-43.

⁹⁷¹ Durante gran parte del siglo XVII se mantiene la costumbre de escribir las obras en latín en compás binario. Véase, LÓPEZ-CALO: *Op. cit.*, p. 52. Pero, al parecer, esta tendencia viene desde el siglo anterior, ya que por lo menos dos de éstas fueron compuestas en el siglo XVI. Creemos por lo menos, que así fue en el caso de una de ellas, el salmo *Laudate Dóminum*.

⁹⁷² El padre López-Calo distingue este ritmo en la obra de Juan Bautista Comes. Véase, *Ibidem*, p. 45.

⁹⁷³ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...* En la *Salve* (p. 7), se aprecia una clara progresión en las palabras "O pia". Véase también el II volumen de Transcripción musical de nuestra Tesis.

proceden por grados conjuntos o saltan una tercera, cuarta, quinta, una sexta⁹⁷⁴ y, aunque mucho menos, una octava⁹⁷⁵.

Por otro lado, las frases en las obras en el primer estilo son amplias y están condicionadas a la estructura del texto. En cambio en las otras, son más cortas, con presencia de abundantes silencios, lo que produce una escisión en el discurso melódico. Es más, en algunas ellas esta situación podrían reflejar que éstas se encontrarían incompletas, posiblemente, obras policorales a las que les faltaría otro coro. Las obras que presentan esta situación son; *Salve Regina* (p. 7), *Fit porta Christi* (p. 8) y el salmo *Laudate Dóminum* (pp. 9-10), de la cual sí hemos podido comprobar que se trata de una obra policoral. Sin embargo, creemos que no podemos descartar esta posibilidad también para los otros casos, más aún teniendo en cuenta algunos aspectos, como los silencios, la falta de algunas consonancias como la 3ª en el caso de la *Salve*, lo que provoca un vacío que es evidente⁹⁷⁶. También es posible que los *Psalmi* pudieran haber tenido una voz más, ya que se nota cierto vacío y el estilo típico de éstos solía ser a cuatro voces⁹⁷⁷. Además, no sería extraño tampoco que los que aparecen en nuestro *Cancionero* inmediatamente después del salmo *Laudate Dóminum*, pudieran tener alguna relación con los incluidos en el *Cancionero de Gandía*, proveniente de la Colegiata sobre la cual San Francisco de Borja pudo haber tenido gran influencia, que como es sabido, contiene sólo música religiosa del siglo XVI y en especial, gran cantidad de fabordones, aunque estos son a cuatro voces⁹⁷⁸.

⁹⁷⁴ Véase la *Salve*, en donde dice, “O dulcis virgo María, María”.

⁹⁷⁵ Véase la *Salve*, en donde dice, “Eia ergo, advocata nostra”.

⁹⁷⁶ Véase la obra en el ya referido II volumen de esta Tesis.

⁹⁷⁷ Véase, BRADSHAW: *Op. cit.*, p. 280.

⁹⁷⁸ Véase, CLIMENT, José (ed.): *Cançoner de Gandía*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1995, pp. 7 y 9. Véase asimismo, pp. 156-167 algunos de estos.

Por último, las secciones “a solo” que aparecían en el repertorio en romance, casi no se observan en estas obras. La única en donde esto sucede es en la letanía, *Kyrie eleison*, que alterna las partes polifónicas del coro con las del tiple “a solo” -se repite la sección, pero solo por el tiple- que canta gran cantidad de notas repetidas, en el estilo recitativo típico de la letanía⁹⁷⁹. Este tipo de repetición se observa también en las dos secciones finales de la obra *Deprecabuntur omnes*, aunque aquí es ya diferente⁹⁸⁰.

No nos parece que sería errado pensar que esta letanía pudiera ser una copia de alguna que se hubiese cantado en la Real Capilla y que haya sido una de las obras que pereció en el incendio que lamentablemente destruyó parte del Alcázar madrileño en el siglo XVIII. Ya hemos comentado el cercano vínculo que tuvo la Compañía con la Corte. Es más, recordemos la ocasión en que concurrió la familia real a la iglesia del Colegio Imperial, en donde la Capilla interpretó una letanía en honor a la Virgen, lo que creemos, ayuda a tener mayor consideración esta idea.

⁹⁷⁹ Sobre la letanía véase, LÓPEZ-CALO, José: “Letanía”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. SGAE. Madrid, 2000.

⁹⁸⁰ Las dos secciones finales en *Deprecabuntur omnes*, el salmo y la doxología, presentan también gran cantidad de notas repetidas, siendo semejantes a un recitativo polifónico.

Indicaciones de Interpretación

En nuestro *Cancionero* no se observan indicaciones directas de interpretación, rasgo que suele ser común en fuentes de este tipo durante la primera mitad del siglo. Un caso atípico lo constituye el *Libro de Tonos Humanos*, pues presenta indicaciones de agógica y de dinámica⁹⁸¹. Sin embargo, en la letanía de que hablábamos (p. 6 del s. g. del manuscrito), aparecen unas especies de líneas divisorias que claramente no corresponden a las hechas por el copista. Son líneas cuyo trazo tiene una profundidad diferente a los ya realizados y no se extienden a lo largo de todo el pentagrama. Seguramente fueron escritas después de ser copiada la obra. Pensamos que pueden ser “indicaciones de interpretación indirectas” que nos señalan puntos de respiración y fraseos determinados por el texto, que se ponían en práctica al momento de la interpretación⁹⁸². Podría pensarse que estas líneas fueron escritas en algún momento por quien o quienes la interpretaron, incluso, se podría considerar que se hicieron para tener presentes las indicaciones realizadas por el encargado musical de la capilla que interpretó en algún momento esta obra.

La presencia del repertorio en latín en nuestra fuente, invita a pensar que al momento de su interpretación, las obras pudieron ser acompañadas por órgano. Estas ideas tienen mayor consideración y si se recuerda lo indicado en el apartado anterior, pues, según hemos visto, los jesuitas disponían de este instrumento y si recordamos, a algunas de estas obras parecen faltarles algunas partes (voces), las que podrían haberse interpretado acompañadas por éste. También, en el caso de las obras en lengua romance, debido a la presencia de algunas indicaciones de acompañamiento para la guitarra y de

⁹⁸¹ Véase, VERA: *Op. cit.*, p. 150.

⁹⁸² Véase el apartado de Anexos, en el que figuran imágenes del manuscrito de esta obra.

otros signos, es posible que a la hora de interpretarse se acompañaran con este instrumento. Trataremos con mayor detalle esto último, en un par de apartados más adelante.

El acompañamiento instrumental

En el barroco, los tonos en lengua romance fueron acompañados con instrumentos, lo que se ve confirmado por la presencia de ciertos rasgos en las fuentes y avalada por varios estudios⁹⁸³. En las coplas o en los fragmentos “a solo” de algunas de las obras de este tipo, es difícil de que se pudieran cantar sin algún tipo de acompañamiento, es más, algunas de las fuentes de la época llevan cifrado para guitarra⁹⁸⁴ y/o indicaciones, como en el caso de nuestro *Cancionero*. Otros, en cambio, llevan un guión acompañante⁹⁸⁵. Sin duda, la notación para guitarra y los guiones dan testimonio de que el acompañamiento se formaba por un relleno de tipo acórdico y una melodía de bajo instrumental, elemento que forman parte del bajo continuo. Los instrumentos que se utilizaban eran por orden de preferencia, la guitarra, el arpa, el laúd, la tiorba y la lira da gamba, mientras que el guión era ejecutado por la vihuela de arco y especialmente por el violón⁹⁸⁶, pudiendo los instrumentos de tecla como el clave, ejecutar ambos.

Pero hay otros aspectos que no están directamente relacionados con los cancioneros que permiten corroborar también que los tonos debían ejecutarse acompañados por instrumentos. Se trata de las cifras para guitarra que se hallan en diversos cancioneros poéticos, como en el caso de las cifras que aparecen sobre el texto de la obra de nuestro *Cancionero*, *Encontrándose dos arroyuelos* (p. 71), que

⁹⁸³ Véase por ejemplo, VERA: *Op. cit.*, p. 150; ROBLEDO: *Tonos Divino y a lo humano en el Madrid Barroco*. Editorial Alpuerto. Madrid, 2004, el apartado “El tono en la cultura española del barroco”, pp. 26-29; FLORES: *Op. cit.* Véase especialmente el apartado 1.1. “Música vocal en la primera mitad del siglo XVII: tonos en estilo polifónico”, pp. 19-30.

⁹⁸⁴ Estos son el *Cancionero de Olot*, el *Cancionero de la Casanatense* y el *Libro segundo de Tonos y Villancicos de Juan Aranés*. Véase, ROBLEDO: *Juan Blas...*, pp. 89-93 y VERA: *Op. cit.*, p. 151.

⁹⁸⁵ Tal es el caso del *Cancionero de Lisboa* y del *Libro de Tonos Humanos*. Véase, QUEROL: “Dos nuevos cancioneros...”, p. 105; VERA: *Op. cit.*, p. 151.

⁹⁸⁶ Para estudios relacionados con este tema véase, *Ibidem*.

comentaremos en el apartado siguiente y que da testimonio de primer orden del uso de la guitarra como instrumento acompañante en este tipo de repertorio en una fuente literaria⁹⁸⁷.

En el caso de las obras con texto en latín, éstas no presentan indicaciones de acompañamiento, aunque por ser música religiosa de carácter litúrgico, podría pensarse que pudieron ser acompañadas por órgano. El salmo *Laudate Dóminum* no se conserva completo. De las ocho voces para las que se encuentra escrito en dos coros, solo las partes de tiple, tenor y bajo del primero se hallan en el *Cancionero*. Creemos que fueron incluidas porque la versión de *Romances y Letras* es una adaptación para un grupo de tres voces, posiblemente, para los cantores de que disponía el Colegio Máximo en Alcalá de Henares o bien, el Colegio Imperial de Madrid, por lo que el resto de las voces, se debieron haber ejecutado con órgano, más aún teniendo en cuenta que los jesuitas del Imperial disponían de órganos en sus dependencias, como vimos más arriba. También es posible que las voces faltantes se encuentren en otro manuscrito, lo que no implica que no pudieron acompañarse con órgano. De hecho, fue bastante habitual en la época, como se puede observar en las obras de Tomás Luis de Victoria. En el caso de que parte del repertorio se encuentre repartido en dos manuscritos ¿Qué podría explicar esto? Quizás, por razones de interpretación, para facilitarla, pues podríamos suponer que incluso uno de los cantores podría ser el que guiaba al grupo. No lo sabemos. Dejamos planteadas estas cuestiones.

⁹⁸⁷ Para fuentes literarias en la primera mitad del siglo véase, FLORES: *Op. cit.*, pp. 19-30.

La guitarra como acompañamiento

Aunque este aspecto ya ha sido abordado en estudios anteriores, nos ha parecido adecuado mencionar algunas cuestiones sobre este tema antes de ver lo que sucede en nuestro *Cancionero*. Para más detalle sobre el acompañamiento de la guitarra en este tipo de repertorio, remitimos a la bibliografía que citaremos a continuación.

La utilización de la guitarra para el acompañamiento de los tonos en lengua romance es un rasgo que distingue a España de otros países europeos⁹⁸⁸ y su uso en el período que estudiamos, ha sido confirmado a través de distintas fuentes. De hecho, era tal la importancia que tuvo este instrumento que comenzó a ser utilizado en la Corte muy pronto, desde la entrada de los músicos de cámara de Felipe III en 1599, en donde tres de los cinco, eran con toda seguridad, guitarristas. Además de Mateo Romero, consumado guitarrista de la época, como es sabido llegó a ser Maestro de la Real Capilla de Felipe IV y maestro de los músicos de cámara desde por lo menos, 1628⁹⁸⁹.

En el caso de la Compañía, ya hemos visto algunos testimonios que confirman el uso de la guitarra en la celebración de algunas fiestas religiosas. Nos consta, al menos, en la Provincia de Toledo, en 1601 en Villarejo, en donde se realizaron bailes y se utilizaron guitarras en la fiesta de la natividad⁹⁹⁰. Otros testimonio de la presencia de este instrumento en los jesuitas, son, por ejemplo, las indicaciones para guitarra

⁹⁸⁸ Véase, STEIN, Louise: "Accompaniament and continuo in Spanish baroque music". En: *Actas del Congreso Internacional España en la música de Occidente*. Vol. 1. INAEM. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, p. 361. Citado en VERA: *Op. cit.*, p. 154.

⁹⁸⁹ Véase, ROBLEDOS: *Juan Blas...*, p. 55. Sobre la presencia de la guitarra en el acompañamiento de los cancioneros contemporáneos véase el apartado 10.3 completo, pp. 54-57; VERA: *Op. cit.*, p. 154.

⁹⁹⁰ ARSI: *Toletan. Epist. Gener. 1600- 1610*, fs. 71-72.

presentes en nuestro *Cancionero* y las obras para guitarra contenidas en un Libro de Cuentas del Colegio Imperial⁹⁹¹.

Por aquella época, la guitarra constaba de cinco órdenes, cuatro de ellas dobles y su afinación correspondía con las cinco primeras cuerdas de la guitarra actual. La segunda y la tercera cuerda estaban dobladas al unísono y la cuarta y la quinta, tenían bordones a la octava inferior, lo que era costumbre en España. Algunos destacados tratadistas del siglo XVII⁹⁹² nos hablan sobre las bondades de estas órdenes, que sin duda permitían brindar mayor sonoridad al instrumento. Lucas Ruiz de Ribayaz, en su libro *Luz y Norte Musical* de 1677, indica lo siguiente:

“[...] Las órdenes de la guitarra son cinco, que aunque se acostumbra encordar este instrumento con nueve cuerdas, rigurosamente bastaban las cinco, pues las demás son para darle mayor cuerpo a las voces [...]”⁹⁹³.

Por su parte, Gaspar Sanz, recomienda el uso de los bordones en el acompañamiento de los tonos⁹⁹⁴.

El desarrollo del tono humano coincide con la masificación de la guitarra en España, en especial, con el estilo rasgueado que se hallaba extendido plenamente en las últimas décadas del siglo XVI⁹⁹⁵.

⁹⁹¹ AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 774.

⁹⁹² Fueron publicados destacados tratados sobre este instrumento. Véanse por ejemplo: AMAT, Joan Carlos: *Guitarra española de cinco órdenes*, por la viuda Anglada y Andrés Lorenzo, Lérida, 1627 (1ª edición de 1596); DOICI DE VELASCO, Nicolás: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, Nápoles, 1640; SANZ, Gaspar: *Instrucción de Música sobre la guitarra española*, herederos de Diego Dormer, Zaragoza, 1697 (1ª edición de 1674); RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Note Musical. Para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano*. En Madrid: por Melchor Álvarez. Año de 1677.

⁹⁹³ RUIZ DE RIBAYAZ: *Op. cit.*, p. 1.

⁹⁹⁴ VERA: *Op. cit.*, p. 155.

⁹⁹⁵ PELINSKI, Ramón: *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*. Tutzing, Hans Schneider, 1971, pp. 93-94; ROBLEDO: *Juan Blas...*, p. 56. Citados en, *Ibidem*.

El autor del primer método para este instrumento, Juan Carlos Amat, nos habla de un sistema de 12 “puntos” naturales y 12 bemolados, que corresponden a los actuales acordes mayores y menores. Estos eran suficientes para cifrar cualquier tono en este estilo y debían hacerse desde el bajo⁹⁹⁶. Cobra más sentido aún, si se tiene en cuenta que el sistema de Amat aparece en la voz más grave del *Cancionero musical de Olot*⁹⁹⁷.

A cada una de las notas de un punto, Amat las designó con los nombres de bajete, alto y tiple⁹⁹⁸, los que no siempre quedan en este orden en el instrumento. El tiple queda generalmente por debajo de las otras dos voces, lo que produce un intervalo de cuarta desde el bajo, que es característico en la guitarra. Luego, Nicolás Doici de Velasco en su tratado, *Nuevo modo de cifra*, expresa que esta disonancia es inevitable en el estilo rasgueado, pero que el apoyo del guión hace que sea menos notoria⁹⁹⁹. Además, propone que tanto éstas como otras “imperfecciones” pueden corregirse aplicando un complejo sistema de cifras, utilizando combinadamente el estilo rasgueado con el punteado, lo que permite realizar en la guitarra con exactitud los intervalos de cualquier obra musical, además de ejecutar perfectamente las ligaduras en sus tres partes; preparación, retardo y resolución¹⁰⁰⁰.

Prácticamente ninguno de los tratados que hasta aquí hemos comentado, trata el tema de la improvisación del acompañamiento sobre un bajo que no se encuentra cifrado, una práctica que se puede deducir de algunos cancioneros¹⁰⁰¹, como es el caso del nuestro. A este respecto, se refiere Gaspar Sanz en su, *Instrucción de música*, en donde ofrece doce reglas¹⁰⁰² que debieron ser bien conocidas por los músicos

⁹⁹⁶ AMAT: *Op. cit.*, fol. 6v-20v. Citado en, *Ibidem*.

⁹⁹⁷ ROBLEDO: *Op. cit.*, p. 56; *Ibidem*.

⁹⁹⁸ AMAT: *Guitarra española...*, fol.6; *Ibidem*.

⁹⁹⁹ DOICI DE VELASCO: *Op. cit.*, p. 17. Citado en, *Ibidem*.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*, pp. 22-32. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁰¹ Alejandro Vera ya lo menciona para el caso concreto del *Libro de Tonos Humanos*. Véase, *Ibidem*, p. 157.

¹⁰⁰² SANZ: *Instrucción de Música, Documentos y advertencias*, fol. 2-10. Véase una explicación más detallada en la edición de Rodrigo de Zayas, pp. XXXV-XLV. Citado en, *Ibidem*.

instrumentistas en el siglo XVII, permitiendo ejecutar tanto pasajes diatónicos y consonantes, como algunas disonancias acentuadas, que generalmente no llevaban cifrado¹⁰⁰³.

Sin duda que el contenido de estos tratados confrontados con la teoría de la época, nos ofrece una visión mucho más completa del problema del acompañamiento¹⁰⁰⁴ y a la vez, deja ver una rica y variada práctica musical. Sin embargo, se piensa que en un acompañamiento, el relleno de los acordes y la armonía no eran exactos, como sucedía con el bajo cifrado, sino que existían procedimientos que permitían a los intérpretes simplificar giros e intervalos más difíciles¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰³ Más detalle sobre esto, su aplicación en la práctica y sobre otros aspectos relacionados con el acompañamiento de la guitarra y la teoría de la época, puede verse en, *Ibidem*, pp. 158-160.

¹⁰⁰⁴ Véase las aportaciones que realiza Alejandro Vera al respecto citando a Nassarre y su tratado *Escuela Música*. El autor termina su apartado sobre la guitarra concluyendo que las reglas referidas por Sanz y por Nassarre explican que en gran medida que las cifras no fuesen necesarias y que sistemas como el de Amat, resultasen apropiados para acompañar tonos y villancicos polifónicos. Véase, *Ibidem*, pp. 159, 160.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, p. 159.

Indicaciones para guitarra en Romances y Letras a tres voces

Al observar nuestro *Cancionero*, vemos que presenta ciertas indicaciones que sugieren un acompañamiento instrumental para la guitarra en las obras en lengua romance. Estas indicaciones se encuentran en la voz más grave, en el libro del bajo. La más conocida y que ha sido citada en algunos estudios es la que aparece en el margen superior de la obra, *Ya con la salud de Flori* (p. 66), que dice “1° tono por cruzado remiso”¹⁰⁰⁶. Según Luis Robledo, esta anotación hace referencia al uso del sistema alfabético italiano o al de la cifra castellana en estilo rasgueado, que da como resultado el acorde de re mayor¹⁰⁰⁷.

Luego, en todos los estudios en donde se habla sobre las indicaciones de acompañamiento para este instrumento en los cancioneros musicales del siglo XVII, se menciona esta indicación como la única existente en *Romances y Letras*. Creemos que esto no es así, pues parece que se han pasado por alto algunos rasgos que evidentemente nos invitan a pensar que en otras obras existen este tipo de indicaciones. Veamos. En primer lugar, los signos solo atañen a la voz del bajo, que como bien sabemos, es considerado el fundamento de la composición- más aún en el caso de la música barroca-, por lo que parece adecuado pensar que podrían corresponder a indicaciones de acompañamiento instrumental. En segundo lugar, llama la atención que estas anotaciones o signos aparezcan solo en algunas obras en romance. De esta manera, en la obra *En belén están* (p. 26), aparece sobre la primera nota un seis entre paréntesis (6). Creemos que esta cifra correspondería a una tríada de “La menor” en nuestro sistema de acordes, pero, la obra se encuentra escrita en el I tono transportado en claves altas, con

¹⁰⁰⁶ Véase esta indicación por ejemplo en, ROBLEDO: *Op. cit.*, pp. 56, 89; VERA: *Op. cit.*, p. 151.

¹⁰⁰⁷ ROBLEDO: *Op. cit.*, p. 89.

lo cual su final es “Sol” y al momento de interpretarse, debería ser transportada, posiblemente, una cuarta baja, según las normas existentes en la época, lo que no calza con la cifra de acompañamiento. Una situación parecida se observa en la obra, *En la famosa ribera* (p. 66), en donde aparece en el margen superior antes de comenzar el primer pentagrama, la letra “p” minúscula entre paréntesis (p), lo que correspondería a la “patilla” en la cifra castellana, equivalente a la tríada de “La mayor” en nuestro sistema de organización sonora. Pero, la obra se encuentra escrita también en el I tono transportado con final “Sol” y en claves altas con bemol, por lo que también debería transportarse una cuarta baja. La última obra en la que aparecen este tipo de indicaciones es en, *Mirando está el rey Fernando* (p. 1, segundo grupo de obras), en donde se presenta un dos entre paréntesis (2), pero este se encuentra tachado, seguido de un uno entre paréntesis con dos puntos (1:), al que le sigue una “p” entre paréntesis (p). Ahora bien, la cifra “1” correspondería a una “tríada mayor de Sol” y la “p”, a la patilla. La obra se encuentra en el IX tono transportado en claves mixtas bajas. Como vemos, en ninguna de éstas hay correspondencia con el “cifrado”. Ante esto, creemos que una explicación viable es pensar que estas cifras no corresponderían, posiblemente, a una guitarra común, sino más bien a un instrumento transpositor. Puede tratarse de una “guitarriglia” o “tiple de guitarra”, instrumento que se encuentra afinado una cuarta alta y que Luis Robledo ha demostrado su utilización como tal, utilizado para el acompañamiento de los tonos en algunas fuentes de la época¹⁰⁰⁸, por lo que no resultaría extraño que esto también sucediese en nuestro *Cancionero*, más aún teniendo en cuenta que algunas de las obras estudiadas por Robledo pueden ser contemporáneas de algunas de las nuestras.

¹⁰⁰⁸ Véase, *Ibidem*, pp. 90-93.

Las obras *En Belén están* y *En la famosa ribera*, se encuentran escritas en claves altas con bemol, por lo tanto, deben ser transportadas una cuarta baja. Al realizar este transporte, la nota final pasa a ser “Re”, calzando sin problemas con la cifra 6 y la patilla que aparecen respectivamente al inicio de éstas. En el caso de, *Mirando está el rey Fernando*, se encuentra en claves mixtas bajas, también con final en “Re”, por lo que no necesita transporte. El número “1” que aparece sobre el primer pentagrama, correspondería, según la cifra castellana, a una “tríada mayor de Sol”, como ya se ha dicho, pero lo cierto es que viendo con más detalle el contexto, creemos que esta cifra estaría indicando otra cosa. Para que calce el acompañamiento del tiple de guitarra con las voces, éste debería transportarse una quinta ascendente y la patilla que le sigue, también, lo que no calzaría con las voces, con lo cual, habría que descartar al tiple de guitarra como instrumento acompañante, al menos en esta obra. Pero, creemos que ese “1” no sería indicativo de una cifra, sino que posiblemente, el copista lo que quiso fue consignar el “modo”. Que la obra estaba “escrita en el primer modo”. El “2” entre paréntesis que le antecede, suponemos que aparece tachado porque el copista posiblemente se equivocó, pensando que se trataba del “II modo”, ya que tienen la misma final. Luego, lo que hizo fue escribir el “1” seguido de dos puntos indicando la patilla (p), que al ser ejecutada por un tiple de guitarra una cuarta alta, calza sin problemas con la primera tríada de las voces en “Re”. Ahora bien, la obra se encuentra escrita en IX tono transportado, pero es justificable que el copista haya pensado que se encontraba en el I tono, ya que el I y el IX tono son similares¹⁰⁰⁹ y no difieren en su esencia, a pesar de que uno sea “natural” y el otro “transportado”¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁹ Cerone dice “[...] el Primero Tono tiene mucha conveniencia y semejanza con el Noveno”. Véase, CERONE: *El Melopeo y Maestro...*, p. 885.

¹⁰¹⁰ “[...] En conclusión, que en sustancia las misma cosa son los doce Tonos accidentales, que los naturales: porque el accidental no difiere del natural, si no que el natural va por unos signos, y el accidental va por otros diversos. Advirtiendo que los accidentales siguen el termino que los naturales, contando desde su fenecimiento, como los naturales desde el suyo...”. Véase, *Ibidem*, p. 908.

Con respecto a las grafías, pensamos que las realizó el mismo copista en los tres últimos casos y las cifras, fueron agregadas después de ser copiadas las obras, diferente a lo que sucede en *Ya con la salud de Flori*, en donde la indicación de acompañamiento parece haber sido escrita en el momento en que se copiaba la obra. El copista de las cifras y el copista de la indicación creemos que son el mismo, ya que en la obra, *El tardo buey* (p. 27 primer grupo de obras) que aparece inmediatamente después de, *En Belén están*, está consignado el nombre del compositor, “de Garzón”, en el margen superior sobre el primer pentagrama, con lo que parece ser la misma grafía que la de las cifras.

Por otro lado, en las obras, *Herido con la memoria* (p. 22), *El tardo buey* (p. 27), *Crecen en los amadores* (p. 48), *Amor loco* (p. 63) y *Cuantos años ha que veo* (p. 77), en los márgenes derecho o izquierdo aparece una “cruz”, lo que nos invita a pensar que podría corresponder a una indicación de “cruzado”. En el caso de la primera, su final es “Sol” y se encuentra escrita en claves altas con bemol, por lo que debe ser transportada una cuarta baja. Ahora bien, si el cruzado se realiza con una guitarra normal calzaría perfectamente. En el caso de la segunda, su final es “La” y se encuentra en claves altas sin bemol, por lo que debería ser transportada una quinta baja, con lo cual también calzaría perfectamente si el acompañamiento se ejecutase con una guitarra normal. En el caso de la tercera obra, su final es “Re” y se encuentra escrita en claves altas con bemol, por lo cual habría que transportarla una cuarta baja, pero no calzaría con el cruzado. Otra posibilidad sería transportarla una quinta baja, ya que el sistema de transporte por orden de preferencia durante la primera mitad del siglo XVII era a la cuarta, a la quinta o más raramente, a la tercera¹⁰¹¹ y el transporte a la cuarta todavía no se encontraba plenamente establecido en la época del *Cancionero*.

¹⁰¹¹ VERA: *Op. cit.*, p. 161.

En el caso de *Amor loco*, su final es “Sol” y se encuentra escrita en claves mixtas bajas, con lo cual no necesitaría transporte y en estas condiciones no calzaría con la cifra. Pero, si pensamos que esta obra debe ser ejecutada por un instrumento transpositor, como un “tiple de guitarra” por ejemplo, calzaría perfectamente, ya que la cifra debe transportarse una cuarta más alta.

Una situación similar sucede con la última de las obras, cuyo final es “Do” y se encuentra escrita en claves altas, por lo que debería ser transportada una quinta descendente, ya que no tiene bemol. Pero, en ese caso, no calzaría con el acompañamiento. Pero, si en vez de bajar una quinta se baja una cuarta, calzaría sin problemas al utilizar también un tiple de guitarra.

Por último, el hecho que solo aparezca una sola cifra por obra, nos sugiere que estas actuaban como “guía” para el instrumentista. Recordemos que en el apartado anterior mencionábamos que Alejandro Vera había concluido que, según las reglas aportadas por Sanz y por Nassarre, éstas hacían que no fuese necesaria la consignación del cifrado en una obra. Luego, a la luz del resto de los signos que aparecen en *Romances y Letras*, creemos que todos pueden corresponder a la cifra castellana, incluida la anotación de *Ya con la salud de Flori*.

Lo comentado con respecto a las indicaciones para acompañamiento de guitarra y los signos que creemos pueden indicar o sugieren acompañamiento de este tipo, invitan a pensar que los tonos en lengua romance podrían haberse interpretado con una guitarra común de la época o con instrumentos pertenecientes a la familia de ésta. Quizás, porque en el momento en que se realizaron las consignaciones de acompañamiento y los otros signos, la guitarra común y el tiple de guitarra, eran de los que se disponía en aquel momento. Según hemos visto, en la celebración de fiestas religiosas determinadas, se utilizaba la guitarra para acompañar el repertorio, que

además de cantarse, también en algún caso se bailaba. Tal es el caso de la fiesta de navidad de comienzos del siglo en Villarejo. Si buscamos un punto de encuentro entre todos estos hechos, nos parece que coge mayor sentido la suposición del carácter funcional de este repertorio y también, del carácter popularizante que podrían presentar algunas de sus obras.

El compás¹⁰¹²

A continuación vemos una relación del tipo de compás que presenta el repertorio del *Cancionero*:

Compás	Número de obras
C	44
C/	10
C3	56
C/3	2
O	0
O/	1
C/-O/3	1
C3-C o C- C3	14
C3-C/ o C/- C3	5
C/-C3-C	1
Total	134

Observamos que el repertorio en lengua romance se encuentra escrito en una, dos o tres secciones: estrofa, estribillo y copla. Como vemos, existe un claro predominio

¹⁰¹² La relación de los compases en cada una de las obras del *Cancionero*, se pueden observar claramente en las Tabla que se encuentran en el apartado de Anexos.

del compás de proporción menor, al que le sigue el compasillo. Luego, tanto el compás mayor como el ternario de proporción mayor tienen escasa presencia.

Por otra parte, un total de ciento siete obras presentan un solo compás, lo que nos demuestra que en este aspecto nuestro manuscrito es todavía predominantemente renacentista, ya que en el período anterior era habitual que ambas secciones, estrofa y estribillo, tuviesen el mismo compás.

Con respecto a las obras que tienen secciones en distintos compases, debemos indicar que en estas obras, tienen mayor presencia las que alternan compasillo con compás mayor o viceversa. Observamos claramente, como cuando la estrofa se encuentra en compasillo, el estribillo se encuentra en compás ternario de proporción menor. Estas características ya fueron comentadas por Miguel Querol en su ya citada edición del *Cancionero*¹⁰¹³.

Si analizamos los compases por sección, vemos que claramente en las estrofas predomina el compasillo, siendo notable, sin embargo, la presencia del compás de proporción menor. El otro compás que aparece, aunque con menos presencia, es el compás mayor¹⁰¹⁴. Los otros compases no tienen representación en este tipo de sección y el cambio de compás tampoco, aunque cuatro obras presentan dos secciones musicales a manera de “estrofas”, condicionadas por su forma poética: tres sonetos y un romance con estrofas de ocho versos¹⁰¹⁵. En el caso de los sonetos, una primera sección abarca las cuartetos y la segunda los tercetos y en el caso del romance, la primera los cinco primeros versos y la segunda los tres últimos, resultando ésta más interesante desde el punto de vista musical, ya que el último verso aparece desde el punto de vista poético prácticamente igual en cada una de las estrofas, otorgándole unidad poética al romance.

¹⁰¹³ QUEROL: *Romances y Letras...*, pp. 14-16.

¹⁰¹⁴ Aparece en nueve obras.

¹⁰¹⁵ Las obras son respectivamente: *El tardo buey*, *Siete años de pastor*, *Si por Rachel gentil zagala* y *De las vistosas armas*.

Si esto lo sumamos a que en cada exposición del texto aparece la misma música, lo que resulta es una especie de estribillo musical.

En el caso del estribillo, vemos que la mayoría se encuentra en proporción menor, seguido por el compasillo. El otro que encontramos, aunque con mucha menor presencia, es el compás mayor (cuatro obras) y en último lugar, el compás de proporción mayor (solo en una obra). Un caso especial es la *Ensalada*, ya que el estribillo suele aparecer después de la copla, produciéndose en éstos cierta alternancia entre el compás mayor y el compás de proporción menor. No hay cambios de compás en la sección.

A diferencia de lo que sucedía con la estrofa, vemos que en el estribillo hay hasta tres cambios de compás¹⁰¹⁶, aunque en la mayoría del repertorio no sucede, pues solo se observa en once de las obras en lengua romance. Los cambios de compasillo a compás de proporción menor, de compás mayor a proporción menor o viceversa y la vuelta al compás inicial- en el caso de las obras que presentan hasta tres cambios de compás-, además de conferir unidad rítmica y equilibrio a la sección, obedecen según nos parece, a los requerimientos del texto y al sentido musical que el compositor pretende dar en ese momento.

En el caso de la copla, que aparece antecediendo o sucediendo al estribillo, podemos apreciar que de las setentaicinco obras que la tienen, cincuenta y seis están escritas en compás de proporción menor. Le sigue el compasillo, aunque solo con siete obras. El compás mayor y el compás de proporción mayor presentan una obra cada uno y el resto de los compases no aparecen representados. Tampoco se observan en esta sección cambios de compás.

¹⁰¹⁶ Los cambios de compás en esta sección se observan con mayor frecuencia en el período barroco.

En cuanto a las obras con texto en latín¹⁰¹⁷, la mayoría son de carácter unitario. *Deprecabuntur omnes* es la única que presenta tres secciones. Luego, se observa en la letanía *Kyrie eleison*, cierta tendencia a seccionar la obra por requerimientos del texto y reiteración del compás. Ahora bien, cuatro de las siete obras de este tipo, presentan compás de proporción mayor como era de esperar, pues, como se sabe, este compás fue muy usado en este tipo de repertorio. De las restantes, una se encuentra en compás de proporción mayor y otra en compasillo. Los cambios de compases se observan solo en el salmo *Laudate Dóminum in sanctus eius*.

¹⁰¹⁷ Para una visión más en detalle puede verse la Tabla respectiva en el apartado de Anexos.

Las claves

1. Sistema de claves en el repertorio en lengua romance

Para analizar el sistema de claves empleado en las obras en lengua romance, debemos observar cuidadosamente lo que sucede en cada una de ellas¹⁰¹⁸. De esta manera, podemos hacer una relación de los distintos tipos de claves presentes en el *Cancionero*. En cuanto a las “claves altas”- entre las que consideramos a las obras escritas en claves altas como tal, claves altas con bemol, claves mixtas altas y claves mixtas altas con bemol-, vemos que existe un claro predominio de las claves altas con bemol, así como al contrario, la ausencia casi por completo de claves mixtas altas con bemol. Veamos a continuación:

Claves altas	Cantidad de obras
Claves altas	33
Claves altas con bemol	42
Claves mixtas altas	10
Claves mixtas altas con bemol	1
Total de claves altas	86

¹⁰¹⁸ Véase la Tabla correspondiente en el apartado de Anexos.

El evidente predominio de las claves altas con bemol, nos indica que las obras al momento de la interpretación debieron de transportarse según los criterios de la época. Praetorius, en su *Syntagma musicum*, indicaba que el transporte a la cuarta descendente no estaba estandarizado, hecho que solo se consolidará, como ya hemos dicho, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, recomendando transportar una cuarta descendente para aquellas obras en claves altas con bemol y una quinta descendente para aquellas obras escritas en claves altas sin bemol, planteando eso sí, algunas excepciones¹⁰¹⁹.

En relación con las “claves bajas”, tal como en el caso de las claves altas, incluimos al resto de los tipos de claves bajas, observándose un claro predominio de las claves mixtas bajas y por el contrario, la ausencia total de claves mixtas bajas con bemol. Veamos a continuación la relación:

Claves bajas	Cantidad de obras
Claves bajas	6
Claves bajas con bemol	10
Claves mixtas bajas	24
Claves mixtas bajas con bemol	0
Total de claves bajas	40

Después de observar estas relaciones, vemos que el repertorio del *Cancionero* se encuentra escrito mayoritariamente en “claves altas”, existiendo un claro predominio de las claves altas con bemol. Si bien, es evidente que las claves bajas tienen menor

¹⁰¹⁹ Véase, PRAETORIUS, M.: *Sintagma musicum*. Wolfenbüttel, 1619. Vol. III. Ed. facsimil Bärenreiter, 1958, pp. 80-01. Citado en, ROBLEDO: *Op. cit.*, p. 88.

presencia, observamos la misma cantidad de obras escritas en claves mixtas altas con bemol que obras escritas en claves bajas con bemol. Las claves bajas solo tienen mayor presencia en el caso de las claves mixtas bajas, en todos los otros casos, presentan menor número.

En la estadística que acabamos de presentar, no consideramos los fragmentos de las obras, *Albricias dan los arroyos* y *Ya con la madre del tiempo*, que aparecen repetidas al final del *Cancionero*, ya que, según hemos observado, no presentan cambios en las claves en relación a cómo habían aparecido anteriormente.

Por otro lado, solo en una obra no nos ha sido posible determinar el sistema de claves, debido a que, al parecer, presenta errores de copia. Se trata de, *Del cielo de Manzanares*, que se encuentra casi al final del segundo grupo.

Para finalizar este apartado, presentamos una relación de todo el sistema de claves del repertorio en lengua romance, lo que ayuda a respaldar lo indicado más arriba. Veamos:

Claves	Cantidad de obras
Claves altas	86
Claves bajas	40
Indeterminadas	1
Total	127

2. Sistema de claves en el repertorio en lengua latina

El repertorio en lengua latina presenta un total de seis obras, más, unos tonos para cantar salmos¹⁰²⁰, número muy minoritario en relación al repertorio en lengua romance, pero no por eso menos importante.

Veamos a continuación la relación de “claves altas” y de “claves bajas” en este tipo de repertorio:

Claves altas	Cantidad de obras
Claves altas	0
Claves altas con bemol	0
Claves mixtas altas	0
Claves mixtas altas con bemol	2
Total claves altas	2

Claves bajas	Cantidad de obras
Claves bajas	2
Claves bajas con bemol	2
Claves mixtas bajas	0
Claves mixtas bajas con bemol	0
Total claves bajas	4

¹⁰²⁰ Para más en detalle, véase la Tabla correspondiente en el apartado de Anexos.

Según vemos, la mayor parte de esta música se encuentra escrita en claves bajas. Una situación “especial”- que es como consideraremos a éstos- presentan los *Psalmi*, formados por cuatro tonos para cantar salmos. Es lo último con texto latino que aparece en el *Cancionero* y por su diferente tipología en relación con el resto las obras latinas, nos ha parecido pertinente presentarla de manera independiente:

Psalmi	
Primer tono	Claves bajas
Cuarto tono	Claves bajas
Octavo tono	Claves altas
Séptimo tono	Claves mixtas altas

Como vemos, existe igual cantidad de claves altas que de claves bajas, a diferencia de las obras en latín en donde predominan las claves bajas.

Finalmente, si hacemos una relación de las claves en todas las obras del manuscrito, vemos lo siguiente:

Claves	Cantidad de obras
Claves altas	88
Claves bajas	44
Indeterminada	1
Especial (Psalmi)	1
Total	134

Según podemos concluir, observamos claramente el predominio de claves altas en el *Cancionero*, por lo que la mayoría de las obras debieron de haber sido transportadas en el momento de su interpretación. La presencia de claves altas y su evidente transporte, reflejan una característica propia de la música española de aquella época, ya que en otros países de Europa la música solía estar escrita en claves bajas, respondiendo este repertorio “jesuita” a las características de la música española como tal, rasgo que comparte con otros cancioneros españoles del período.

El transporte

Como ya hemos dicho, Praetorius, en su *Syntagma musicum* se refiere a los intervalos que recomendaba para transportar las obras. El intervalo de cuarta comenzó a utilizarse más sistemáticamente a partir de la segunda mitad. Nosotros, hemos considerado como criterio para las transcripciones realizadas de algunas obras de la fuente, el transporte a una quinta descendente para las obras escritas en claves altas sin bemol y una cuarta descendente para las obras escritas en claves altas con bemol¹⁰²¹.

Más arriba, hemos visto una relación de las obras escritas en claves altas, lo que ya nos da una idea de las obras de deberían ser transportadas, aunque-como ya hemos dicho-, no consideramos en esta relación la obra que hemos llamado “indeterminada” y a los *Psalmi*. La primera, por no tener la certeza de que efectivamente se encuentra en claves altas y la segunda, por su diferente tipología en relación con el resto de las obras del *Cancionero*. De esta manera, la relación de obras que deberían ser transportadas según los intervalos a los que nos hemos referido, quedaría de la siguiente manera: Obras a transportar a la cuarta inferior: cuarenta y cinco; Obras a transportar a la tercera inferior: 0; Obras a transportar a la quinta inferior: cuarenta y tres.

A grandes rasgos, parece sencilla la clasificación, pero viendo el repertorio más en detalle, observamos interesantes matices y vemos que los límites establecidos para el transporte a los intervalos no son tan rígidos, como por ejemplo, en el caso de la obra, *A penas el sol rayaba*, que se encuentra en claves mixtas altas y a la que correspondería transportarla a la quinta inferior, pero no es posible hacerlo, ya que el tiple quedaría demasiado bajo (en dos oportunidades llegaría a un La 2 y en una, a un Fa 2) y

¹⁰²¹ Véase un criterio similar en, EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII*. 4 Vols. (Tipología, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza). Tesis Doctoral, edición en Microficha. Bellaterra, Publicaciones Universidad de Barcelona. Barcelona, 1998.

sobrepasaría los límites establecidos por Praetorius para las voces. Tampoco podríamos transportarla a la cuarta por la misma razón, por lo que tendríamos que hacer una excepción y hacerlo a una tercera, intervalo permitido, por cierto, también en la época. Una situación parecida es la que ocurre con la obra, *Vuelan mis suspiros*, escrita en claves altas sin bemol y a la que le correspondería transportar a la quinta, pero en el caso que así se hiciese, el tiple también saldría del límite (en una oportunidad un Sol 2, seguido de un La 2 y de un Si 2), por lo que sería mejor hacerlo a la cuarta descendente y así se evitaría que se pasase en dos puntos.

Otra situación similar sucede con la obra, *Cuantos años ha que veo*, escrita en claves altas sin bemol y a la que le correspondería también ser transportada a una quinta descendente. Pero, al realizar un análisis más detallado de la tesitura de las voces,¹⁰²² vemos que la obra también podría ser ejecutada sin transporte (tiple: sol3-mi4; alto: do3-la3; bajo: do2-mi3), la voz del alto por un tiple II y la del bajo por un tenor, ya que sus tesituras también quedarían dentro de los límites.

De esta manera, el cuadro de obras transportadas y de intervalos en *Romances y Letras* queda finalmente de la siguiente manera:

Obras a transportar a la cuarta inferior	46
Obras a transportar a la quinta inferior	41
Obras a transportar a la tercera inferior	1
Total de obras transportadas	88

¹⁰²² Para la tesitura transportada a la quinta descendente, véase Tabla Tesitura de las Voces.

Según vemos, la mayor cantidad se encuentra sujeta a transporte, siendo casi la misma cantidad de obras transportadas a la cuarta, que a la quinta inferior. El intervalo de cuarta sería el predominante, lo que sugiere la predilección por éste para el transporte en la época, anticipando de alguna manera, su posterior consolidación en la segunda mitad del siglo.

Las voces

El esquema de claves observado nos sirve, en principio, para poder reconocer cada tipo de voz, pero lo cierto es que solo mediante un análisis detallado de las tesituras de las voces podemos tener una idea más certera sobre este aspecto¹⁰²³. Así, vemos que la mayoría de las obras- noventaicinco-, calzan con la agrupación tiple- alto-tenor (T-A-Ten). La tercera voz es muy especial, ya que es más bien un barítono, que para la época viene a ser un “bajete”¹⁰²⁴. La segunda agrupación más representada es la de tiple-alto-bajo (T-A- B), con veintidós obras. Les siguen, aunque con menor presencia, las agrupaciones: tiple-tenor-bajo (T- Ten- B) (cuatro casos), tiple I- tiple II-tenor (TI-TII-Ten) (cuatro), TI-TII-B (tres), TI-TII-A (uno), alto I- alto II- bajo (AI-AII-B) (uno), T-Ten I-Ten II (uno); y A-Ten-B (dos). Esta gran variedad de combinaciones de grupos vocales, invita a pensar en un primer momento, que se disponía de tal cantidad de cantores que permitían interpretar el repertorio según este aspecto. Pero nosotros creemos que esto no es tan así, ya que la mayor cantidad de obras se encuentran destinadas para el grupo: tiple, alto y tenor (Bajete) y este mismo, con ciertas adecuaciones, podría interpretar el resto de las obras, que en número, son considerablemente inferiores. Sin embargo, pensamos que tampoco es posible descartar la posibilidad de que en algún momento, se hayan interpretado algunas de estas obras minoritarias, con los grupos vocales que se señalan, o bien, con algunos grupos semejantes. La idea del predominio del grupo vocal indicado más arriba, creemos que se respalda por la denominación que dio el copista principal y/o el compilador a cada uno de los libros que conforman el *Cancionero*. Esta diferencia que se observa entre los

¹⁰²³ El detalle de las tesituras de las voces puede verse en las Tablas correspondientes, en el apartado de Anexos.

¹⁰²⁴ Sobre el bajete véase, ROBLEDO: *Op. cit.*, p. 90.

grupos vocales indicados en la fuente y los resultantes del análisis de las tesituras, creemos que son testimonio de la necesidad de “adaptación” de este repertorio, para ser interpretado según los recursos de que se disponía en el entorno jesuita. Otro hecho que creemos respalda esta idea, es que existen ciertos rasgos de la fuente que hacen pensar- y se ha podido comprobar en algunos casos-, que algunas obras fueron escritas originalmente para “más de tres voces”. De hecho, tres de ellas llevan la anotación “A4”¹⁰²⁵. Al parecer, los primeros en llamar la atención sobre este aspecto fueron Higinio Anglés y José Subirá, como se puede ver en el primer volumen del Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional¹⁰²⁶. Luego, algunas de estas obras- según hemos llegado a comprobar y queremos hacer una mención de las que creemos estar más seguros-, son, *Al ladrón amigos*, escrita originalmente a cuatro voces y que el musicólogo Mariano Lambea, así lo ha demostrado en su Tesis Doctoral¹⁰²⁷. La obra, *Del cielo de Manzanares*, es bastante singular, ya que, si se observan las partes conservadas, se nota claramente que falta por lo menos una voz, el tiple, según nos parece, por lo tanto, sería una obra escrita a cuatro voces y no a tres, como aparece en el *Cancionero*. Una situación especial presenta la obra *Laudate Dóminum*, escrita para tres voces en la fuente y en el grupo vocal menos representado de tiple- tenor- bajo, según las tesituras-otro rasgo de “adaptación”, por cierto-, pero que hemos llegado a comprobar- como ya hemos adelantado-, que se trata efectivamente de una obra policoral, a ocho voces, escrita para dos coros a cuatro voces mixtas cada uno¹⁰²⁸, lo que la convierte en una de las obras con mayor número del *Cancionero*, y hasta el momento, la única que hemos comprobado en estilo policoral.

¹⁰²⁵ Las obras son, *Bañanado estás los granzones*, *Tono sin texto* y *Al ladrón amigos*, que se encuentran en la segunda parte del manuscrito.

¹⁰²⁶ ANGLÉS; SUBIRÁ. *Catálogo musical...*, pp. 260-265.

¹⁰²⁷ Véase, LAMBEA, Mariano: *Los Villancicos de Joan Pau Pujol...*, Vol. I, pp. 60-61; Vol. II, pp. 68-70, Vol. III, pp. 21-28; Vol. IV, pp. 21-28.

¹⁰²⁸ Las partes contenidas en *Romances* y *Letras*, corresponden originalmente a las voces con la misma denominación del Coro I.

Para finalizar este apartado, realizamos un resumen de los grupos vocales- según el análisis de sus tesituras-, que podrían eventualmente haber interpretado el repertorio de *Romances y Letras*- incluyendo las que originalmente parecen o aparecen a más voces-, aunque sin olvidar que el grupo vocal predominante y que posiblemente fue considerado para interpretar las obras en su gran mayoría, es el de tiple-alto- tenor (bajete):

Agrupación vocal	Nº de obras
T- A- Ten	94
T- A- B	22
T- Ten- B	5 ¹⁰²⁹
TI- TII- Ten	4
TI- TII- B	3
TI- TII- A	1
AI- AII- B	1
T- Ten I- Ten II	1
A- Ten- B	1
(T I) ¹⁰³⁰ - TII- A-Ten (<i>Al ladrón amigos</i>)	1
(T)- A- Ten- B (<i>Del cielo de Manzanares</i>)	1
T- (A)- Ten- B/ (T II- AII- Ten II- B II) (<i>Laudate Dóminum</i>)	1
Total	134

¹⁰²⁹ Los *Psalmi*, presentan, según el análisis de sus tesituras, este grupo vocal, que a primera vista es el mismo del salmo *Laudate Dóminum*. Posiblemente, éste sea otro caso de policoralidad en el *Cancionero*, con una agrupación igual o semejante a la del *Laudate*, pero como no hemos podido llegar comprobarlo lo incluimos aquí.

¹⁰³⁰ Lo indicado entre paréntesis, corresponde a las voces faltantes.

Ámbito¹⁰³¹

En cuanto a este rasgo, vamos a describir brevemente lo que sucede con las obras en general y con los distintos grupos vocales mencionados. De este modo, vemos que en el caso de la voz de tiple, el ámbito va desde un La2 hasta un Fa4 (6ª menor), en el alto desde un Mi2 hasta un Sib3 (7ª menor compuesta) y en el bajo, desde un Mi1 a un Fa3 (9ª menor compuesta). El ámbito general de la obra va desde el La1 hasta el Fa4 (6ª m compuesta).

En cuanto a la relación de este elemento en los grupos vocales, se observa que en el caso del grupo más representado, tiple- alto- tenor (con noventaicinco obras), el tiple se extiende desde un La2 hasta un Fa4 (6ªm compuesta), el alto desde un Mi2 a un Sib3 (5ª dism. compuesta) y el tenor desde un La1 hasta un Fa3 (6ªm compuesta). En el caso de los grupos menos representados, vemos que en tiple I-tiple II-alto (una obra), el tiple I se extiende desde un Mi3 hasta un Re4 (7ªM), el tiple II desde Si2 hasta un Re4 (3ªm compuesta) y el alto desde un Sol2 hasta un La3 (9ªM). En el caso del grupo formado AI-AII-B, el alto I se extiende desde un Sol2 hasta un La3 (9ªM), el alto II desde un Mi2 hasta un Fa3 (9ªm) y el bajo, desde un Sol1 hasta un Do3 (4ª J compuesta). Luego, en el grupo T-Ten I-Ten II (una obra), el tiple I se extiende desde un Do3 hasta un Re4 (9M), el tenor I desde Do2 hasta un Mi3 (3ªM compuesta) y el tenor II desde un Do2 hasta un Do3 (8ª J). El resto de los grupos vocales, vemos su situación a través del siguiente cuadro:

¹⁰³¹ El código de altura utilizado, puede verse al final del apartado de Anexos.

Grupo Vocal	Ámbito por voz
T-A-B (veintidós obras)	tiple: sib2-re4, alto: re2-la3, bajo: mi1-re3.
T-Ten-B (cuatro obras)	tiple: sib2-do4, tenor: mi2-re4, bajo: fa1-sib2.
TI-TII-Ten (cuatro obras)	tiple I: si2-re4, tiple II: la2-re4, ten: re2-fa3.
TI-TII-B (tres obras)	tiple I: do3-fa4, tiple II: sib2-mi4, bajo: fa1-do3.
A-Ten-B (dos obras)	alto: si1-sol3, tenor: sol1-re3, bajo: fa1-do3

Según podemos observar, en alguno de los grupos la máxima extensión de una de sus voces es de una 3ª compuesta, es decir, de una 10ª. Este hecho, si se le vincula con el ámbito de la obra, nos parece que da testimonio de lo conservador que es este repertorio en este aspecto. Luego, en la mayoría de los casos las melodías se mueven sin grandes saltos y con un diseño melódico dentro de una extensión no muy extensa, rasgos que de alguna manera podemos también asociar como una de las características del tono, que como sabemos, es el género presente mayoritariamente en esta fuente. Todos estos datos, van ratificando de alguna manera que el repertorio mayoritariamente presente en el *Cancionero*, se podría considerar como perteneciente al primer barroco.

Modos

Para el estudio de este aspecto, vamos a basarnos especialmente en las consideraciones realizadas por el teórico Pietro Cerone en su obra, *El Melopeo y Maestro*, ya que es uno de los teóricos que más cerca se encuentra cronológicamente del período que estudiamos¹⁰³², por lo que veremos a continuación, algunas cuestiones para abordar este tema.

Para Cerone, la comparación, especialmente, entre las finalis y las claves de las obras, además de otros aspectos¹⁰³³, permite clasificar los modos en “naturales” y “transportados”. Otros teóricos de la época, como Diego Montanos, distingue ocho tonos “naturales” y “accidentales”¹⁰³⁴ y Pablo Nassarre y Andrés Lorente¹⁰³⁵ distinguen ocho tonos que pueden ser “naturales” (en claves altas) o “transportados” (en claves bajas). En ninguno de estos casos, los tonos corresponden con los antiguos clasificados en “auténticos” o “plagales”. Recordemos que la ampliación del sistema fue realizado por Glareanus en el siglo XVI, incluyendo los modos LA y DO, que corresponden a los tonos naturales del IX al XII de Cerone.

Luego, el teórico italiano clasifica las cláusulas en “Regulares o principales” e “Irregulares”. En el caso de las primeras, distingue dos tipos; las finales e intermedias, ocupando estas últimas el segundo lugar en importancia. En el caso de las “Irregulares o

¹⁰³² Sobre otros sistemas para el estudio de la estructura modal en otros cancioneros de la época véase, ETZION: *El Cancionero de la Sablonara...*, pp. xxvi-xxviii; VERA: *Op. cit.*, p. 174-177.

¹⁰³³ Cerone se refiere a otros aspectos además de los ya mencionados a la hora de distinguir el tono en una obra. Véase, CERONE: *Op. cit.*, p. 912; EZQUERRO (Ed): *El Melopeo...*, Vol. II, p. 1144.

¹⁰³⁴ BNM: M. 2831. MONTANOS, Francisco de: *Arte de Música theorica y pratica*. Imprenta de Diego Fernández. Valladolid, 1592, Tratado III, “De Compostura” pp. 28, 5, 6, 7, 8.

¹⁰³⁵ BNM: M. 96. NASSARRE, Pablo: *Fragmentos Músicos*. Imprenta Real de Música por Don José de Torres. Madrid, 1700, pp. 60-63. Hay edición facsímil de Álvaro Zaldívar que también hemos consultado. Véase, SALDIVAR, Álvaro (ed.). *Pablo Nassarre: Fragmentos Músicos*. Vol. 1. Edición facsímil de la obra editada en Madrid, en 1700. Diputación provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1988, pp. 60-63; BNM: M. 1105. NASSARRE, Pablo: *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Por los herederos de Diego Larumbe. Por los herederos de Manuel Román. Zaragoza, 1723-1724. Vol. I, pp. 307-310; LORENTE: *El porqué de la Música...*, pp. 562-566. Para consulta y para otras fuentes véase, VERA: *Op. cit.*, p. 175.

peregrinas”, corresponde a las cláusulas de paso, porque no son propias del tono. Veamos los que indica:

“[Las cláusulas regulares o principales] [...]Y se distinguen en dos maneras, es a saber en cláusulas finales, y en cláusulas intermedias. Son llamadas finales, porque se hacen a donde los tonos fenecen y terminan su canto, las quales como más principales, tienen el primer grado. Las otras se llaman cláusulas intermedias, porque se hacen adonde los tonos y sus diapasones demedian; las quales tienen el segundo lugar. Mas las cláusulas irregulares o peregrinas, llamadas vulgarmente cláusulas de paso, son las que se hacen en las otras cuerdas [...]”

Luego, Cerone es bastante claro y deja establecido en qué lugar de la obra deben usarse:

“[...] De las cláusulas finales usamos en el proceso y fin de las obras, y con todo esto se llaman finales, por razón que se hacen en los signos, en que los tonos fenecen. De las cláusulas intermedias, usamos solamente en el proceso de las obras; y por eso se llaman intermedias, porque se hacen en los signos, en que los tonos demedian. De las cláusulas de paso, hemos de usar pocas veces, por razón de no ser propias ni naturales a los tonos [...]”¹⁰³⁶.

Teniendo en cuenta estas cuestiones, hemos procedido a clasificar las obras de acuerdo a la estructura modal planteada por el teórico, de lo que ha resultado lo siguiente¹⁰³⁷:

¹⁰³⁶ Véase para estas citas, CERONE: *Op.cit.*, p. 883; EZQUERRO (ed.): *El Melopeo...*, Vol. II, p. 1115.

¹⁰³⁷ No incluimos en este cuadro los tonos *Salmi* (p. 10 segundo grupo), por pertenecer a una tipología diferente al resto del repertorio del *Cancionero*.

Modo	Finalis	N° de obras Claves altas	N° de obras Claves altas con b	N° de obras Claves bajas	Total de obras	Porcentaje %
I natural	RE			8	8	5.9
II natural	RE	4			4	2.9
III natural	MI			2	2	1.4
IV natural	MI				0	
V natural	FA				0	
VI natural	FA				0	
VII natural	SOL	1			1	0.7
VIII natural	SOL				0	
IX natural	LA	7			7	5.2
X natural	LA			2	2	1.4
XI natural	DO			3	3	2.2
XII natural	DO	21			21	15.6
I transportado	SOL		17		17	12.6
II transportado	SOL	5	2	4	11	8.2
III transportado	LA		1		1	0.7
IV	LA			3	3	2.2

transportado						
V transportado	SI				0	
VI transportado	SI	1	1		2	2.2
VII transportado	DO			2	2	2.2
VIII transportado	DO		1		1	0.7
IX transportado	RE	3		9	12	8.9
X transportado	RE		7		7	5.2
XI transportado	FA	1	15		16	11.9
XII transportado	FA	1		10	11	8.2

Al realizar un breve análisis de estos datos, vemos que la mayor cantidad de obras (ochenta y tres),- equivalente aproximadamente, al 62 % del *Cancionero*-, se encuentran en tonos transportados, característicos en la música española de la época¹⁰³⁸, observándose la supremacía del I y del XI tono. En el caso de las escritas en tonos naturales (cuarentaiocho), tienen una importante presencia el I y el IX tono, pero la

¹⁰³⁸ Véase, VERA: *Op. cit.*, p. 176.

mayor cantidad se encuentra en el XII tono, equivalente a un 15.6% de las obras, posiblemente, porque las composiciones profanas y religiosas en lengua vulgar, hacían mayormente uso de estos cuatro modos¹⁰³⁹. Cerone observa claramente esta situación,

“[...] No hay duda ninguna que en las composiciones latinas mucho más se observan los tonos y las cláusulas que en los vulgares, en las cuales las mas de las veces (hablo agora con unos particulares de mi nación) no solamente no se siente observación ni regla chica ni grande del tono, mas tampoco del género: procedendo no solamente en una parte sola, mas a veces en todas, por desaproportionados intervalos [...]”¹⁰⁴⁰

El importante uso del XII tono natural y la importante presencia que tiene también el IX tono, son testimonios de la tendencia que se observa en la música de aquella época hacia la bimodalidad del sistema tonal, que quedará plenamente establecido en el barroco medio.

Por otra parte, Lorente indica- según su denominación-, que el quinto tono accidental es el más usado¹⁰⁴¹. Este tono es el equivalente al IX tono transportado de Cerone¹⁰⁴². Vemos que aunque en el *Cancionero* no es el tono más representado- como sucede por ejemplo en el *Libro de Tonos Humanos*¹⁰⁴³-, su presencia es muy importante, ya que prácticamente se encuentra presente en la misma cantidad de obras que el I tono transportado. Posiblemente, su presencia no es tan numerosa, en parte, por la diferencia existente entre la fecha de confección del manuscrito y la fecha de edición del tratado de Lorente, en donde ya existía, posiblemente, un mayor interés de componer en este tono. En cambio, durante las primeras décadas del siglo XVII, la situación podría haber sido

¹⁰³⁹ ROBLEDO: *Op. cit.*, p. 94.

¹⁰⁴⁰ CERONE: *Op. cit.*, p. 915. Citado en, *Ibidem*.

¹⁰⁴¹ LORENTE: *El porqué de la Música...*, p. 564; VERA: *Op. cit.*, p. 176.

¹⁰⁴² CERONE: *El Melopeo...*, p. 911; EZQUERRO (ed.): *El Melopeo...*, Vol. II, p. 1143.

¹⁰⁴³ VERA: *Op. cit.*, p. 176.

distinta, dada la importancia que dieron los compositores a la creación de obras en los nuevos tonos y también la cercanía que tenía el repertorio con el período anterior, en donde el I tono natural, también tuvo una presencia importante.

Indicaciones de modos

En las obras *Mirando está el rey Fernando* (p. 1 segundo grupo de obras) y *Ojos negros de mis ojos* (p. 57), aparecen algunas anotaciones en el libro del bajo que nos llaman profundamente la atención y que nos invitan a pensar que más que tratarse de indicaciones de acompañamiento para la guitarra como tal, se tratarían de indicaciones modales con la finalidad de orientar el acompañamiento musical de estas obras, posiblemente, para la guitarra. Sobre la primera, ya nos hemos referido en el apartado para este instrumento y en el caso de la segunda, observamos que sobre el primer pentagrama se encuentra escrito un número “1”. Esto, inmediatamente nos invita a pensar que se trata de una cifra de acompañamiento para la guitarra, en la llamada cifra castellana. Pero, si pensamos que la cifra es para una guitarra común, ésta correspondería a una tríada de Sol, lo que no calza con otros rasgos de la obra: como que se encuentra en el I tono natural, en claves mixtas bajas y que su final sea Re. Ahora bien, si pensamos que la cifra corresponde a un instrumento transpositor, como el Tiple de guitarra, tampoco correspondería, ya que se tendría que transportar una cuarta ascendente, o sea, a una tríada de Do. Recordando lo ocurrido con *Mirando está el rey Fernando*, pensamos que ese número “1”, sería más bien, indicativo del tono en que se encuentra la obra, o sea, el I tono, calzando sin problemas con los rasgos modales que hemos mencionado, por lo que solo en estos dos casos, habría indicaciones de modos en nuestra fuente.

Tratamiento de la disonancia¹⁰⁴⁴

Algunos rasgos propios de la música barroca, como la tendencia hacia la tonalidad, las estructuras cadenciales y las modulaciones rápidas efectuadas a través del uso de tríadas de séptima de dominante, se presentan antes en las obras en lengua romance a tres o a cuatro voces, que en el repertorio litúrgico en latín¹⁰⁴⁵.

La mayor libertad en el tratamiento de la disonancia durante el siglo XVII tiene que ver con varios aspectos, como la presencia de disonancias en cualquier parte del compás, el mayor uso de figuras menores y el cambio en la percepción del compás ternario. De hecho, teóricos de la época como Nassarre y Lorente, plantearon que las disonancias en el compás de proporción menor se podían realizar en la segunda y en la tercera mínima por ser figuras menores. Esta situación la observamos claramente ya en obras de nuestro *Cancionero*, como en *Ola zagalejos*¹⁰⁴⁶ o en *Bailan los pastores*¹⁰⁴⁷, llegando a ser totalmente normal a mediados de siglo, como se puede observar en el *Libro de Tonos Humanos*¹⁰⁴⁸.

Según hemos visto en las obras transcritas, las disonancias no preparadas son las que menos presencia tienen, lo que es esperable si pensamos que nos encontramos ante un repertorio que todavía tiene mucho de renacentista. Luego, las disonancias son generalmente de séptima, novena, segunda o de cuarta justa, esta última, considerada

¹⁰⁴⁴ Para profundizar sobre este aspecto en el repertorio del período, puede verse por ejemplo: ROBLEDO: *Op. cit.*, pp. 100-101; VERA: *Op.cit.*, pp. 177-184.

¹⁰⁴⁵ QUEROL, Miguel: *Música Barroca Española. Vol. I. Polifonía profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*. CSIC, IEM. Barcelona, 1970, p. 8. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁴⁶ Compás 22 de la edición de Querol. Véase, QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 22 parte musical. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 179.

¹⁰⁴⁷ Véase la obra en el Volumen II de la Tesis, compás 43.

¹⁰⁴⁸ Véase, VERA: *Op. cit.*, p. 179.

disonante desde el bajo y varias tríadas mayores con séptima y otras disminuidas que tienen menor presencia.

Además, las disonancias se presentan mayoritariamente como notas de paso, notas de vuelta, o como síncopas. En el caso de las primeras, observamos que están presentes tanto en compás binario (compasillo o compás mayor) como en compás ternario (compás de proporción menor o proporción mayor), siendo uno de los casos más interesantes el de la obra, *Ya con la salud de Flori*, en la aparecen algunas que forman tríadas disminuidas a la manera de una VII7¹⁰⁴⁹ o bien, mayor, a la manera de una V7¹⁰⁵⁰. En el repertorio el latín el más interesante se presenta en el salmo *Laudate Dóminum*¹⁰⁵¹.

En el caso de las notas de vuelta, se manifiestan tanto en compás binario como en compás ternario, presentándose tanto en figuras mayores como en menores. Luego, las síncopas representan los casos más interesantes, a nuestro juicio, en el tratamiento de la disonancia. Aparecen por lo general disonando en tiempo fuerte, para luego resolver en una consonancia, manifestándose los siguientes tipos rítmicos; ambas notas en mínimas¹⁰⁵² en compás binario, en valores reducidos en compás ternario¹⁰⁵³ o la segunda nota con menor valor¹⁰⁵⁴. Sin embargo, se presentan algunos casos que salen de estas generalidades y que nos parece pertinente comentar, debido a la importancia a la hora de situar el repertorio en el período que estudiamos.

Un primer caso los vemos por ejemplo, en la obra *En invierno nacen las flores*, en donde disuenan ambas notas de la síncopa¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁴⁹ Véase, compás 8 en el tenor. No tiene tercera y se ubica en la parte débil del compás.

¹⁰⁵⁰ Véase, compás 24 en el tenor. No tiene tercera y se ubica en la parte débil del compás. Véase otro caso en el tenor del compás 23 también la parte débil, en donde se produce una disonancia de 7M y 9m entre tenor y alto y entre tenor y tiple.

¹⁰⁵¹ Véase, compás 54 en el que la nota de paso produce una falsa relación entre tiple I y tenor I.

¹⁰⁵² Véase por ejemplo, el compás 11 del alto en *Abrasándose está Troya* en el Volumen II de la Tesis.

¹⁰⁵³ Véase por ejemplo, compases 4-5 del alto en *Jesús, Joseph y María*.

¹⁰⁵⁴ Véase por ejemplo, el compás 48 del alto en *Abrasándose está Troya*.

¹⁰⁵⁵ Véanse compases 53 y 54.

Otro caso, es el de una síncopa que comienza al alzar, formando un intervalo de cuarta entre el tiple y el bajo, que resuelve en una quinta disminuida. Cerone consideraba lícita esta disonancia a tres voces, si después le seguía una tercera mayor¹⁰⁵⁶, como sucede en *Bailan los pastores*¹⁰⁵⁷. Esta disonancia la encontramos también en otras fuentes posteriores, como en el *Cancionero de la Sablonara* y en el *Libro de Tonos Humanos*¹⁰⁵⁸, por lo que su presencia en este tipo de repertorio ya lo encontramos desde inicios del siglo, aunque posiblemente, no sea tan numerosa en cantidad como lo será posteriormente. Una variante de ésta podría ser la que se observa en *Ya con la salud de Flori*, en donde el intervalo en vez de cuarta, es una séptima, siendo todo lo demás prácticamente igual¹⁰⁵⁹. Luego, otra podría ser aquella en la que se produce una séptima que resuelve en una tríada disminuida en primera inversión, como una VII6, a la que le sigue una tercera, que podemos apreciar en *Encontrándose dos arroyuelos*¹⁰⁶⁰ y en, *En invierno nacen las flores*¹⁰⁶¹, aunque la quinta disminuida se alcanza de manera diferente. En el caso de la primera, por salto y en la segunda, de manera gradual. Otro caso parecido, es la resolución en una tríada disminuida en primera inversión, aunque diferente de la anterior, en *En invierno nacen las flores*¹⁰⁶² y en *Ya con la salud de Flori*¹⁰⁶³, resolviendo la síncopa en esta última, en quinta disminuida.

Otras modalidades de disonancia presentes son, en primer lugar, las que se realizan por salto sin preparación, como se observa en *Bailan los Pastores*¹⁰⁶⁴ y en

¹⁰⁵⁶ CERONE: *El Melopeo...*, p. 642. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 180.

¹⁰⁵⁷ Compases 35-37.

¹⁰⁵⁸ Véase, VERA: *Op. cit.*, pp. 180-181.

¹⁰⁵⁹ Véase compases 47-48.

¹⁰⁶⁰ Véase compases 73-74.

¹⁰⁶¹ Véase compases 25-26.

¹⁰⁶² Véase compases 34-35.

¹⁰⁶³ Véase compases 52-53.

¹⁰⁶⁴ Véase compases 26 y 40. En este último coincide con la resolución de la síncopa en el bajo en una tríada aumentada como si fuese una VII65.

Laudate Dóminum, en el caso de las obras latinas¹⁰⁶⁵. Otras son las apoyaturas que se presentan en diferentes voces¹⁰⁶⁶, la anticipación¹⁰⁶⁷ y los tritonos resueltos por movimiento contrario¹⁰⁶⁸.

A pesar de lo conservador que se observa nuestro *Cancionero* también en este aspecto, vemos que hay varios casos que presentan un tratamiento más libre de la disonancia, indicios claros de los cambios que ya se operaban en las primeras décadas del siglo.

¹⁰⁶⁵ Véase compás 85 de nuestra versión. Véase el alto II en la versión de Hilarión Eslava.

¹⁰⁶⁶ Véase por ejemplo, compases 30 del bajo y 51 del alto en *Bailan los Pastores*. También en el compás 48 del alto en *Este niño madre*.

¹⁰⁶⁷ Véase por ejemplo, el compás 10 del bajo en *Bailan los Pastores*. Un ejemplo en metro binario lo encontramos en el tiple de *Psalmi I Tono*, compás 18.

¹⁰⁶⁸ Véase la obra *Agora que naces niño*, compás 25; *En invierno nacen las flores*, compases 76-77; *Jesús, Joseph y María*, compás 34.

Relación Texto- Música

Como es sabido, en los humanistas de los siglos XV y XVI despertó el interés por la cultura greco-romana, que durante la edad media había estado mayormente oculta, inquietud que favoreció la recuperación de obras literarias principalmente y que en el renacimiento se tradujo en la recuperación y estudio de creaciones de estas culturas, extendiéndose a todos los ámbitos del saber. Éstas, fueron tomadas como modelos para nuevas creaciones, ya que el hombre renacentista intentaba dar respuesta a sus interrogantes ajustando todo a los moldes de la cultura clásica.

La causa de que los teóricos y músicos prácticos barrocos se interesaran por los principios, procedimientos y técnicas de la retórica, se debe a dos hechos fundamentales. En primer lugar, con la invención de la imprenta, la poética y la retórica- esta última había perdido importancia durante la edad media frente a la gramática, la lógica o la dialéctica-, recuperaron el interés de los humanistas por su estudio, permitiendo que vieran nuevamente la luz los antiguos libros de retórica de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Platón, encontrando en un primer momento, aplicaciones en las polémicas renacentistas como la Reforma y la Contrarreforma, como por ejemplo, los casos de Martín Lutero y de la Compañía de Jesús¹⁰⁶⁹. Dichas

¹⁰⁶⁹ Véase, GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Música y Retórica: Una nueva trayectoria de la “Ars Musica” y la “Música Práctica” a comienzos del Barroco”. En, *Revista de Musicología*, vol. X (1997), p. 814, 835-841. En este artículo, el autor entrega un apéndice bibliográfico separado por temáticas, lo que permite tener una visión general sobre los tratados y publicaciones existentes sobre esta materia. Asimismo, para tener una visión general de la evolución de la retórica en castellano véase, LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Autónoma Nacional de México. México D. F. México, 2000, pp. 19-31. También del mismo autor, y sobre todo para un estudio interdisciplinario y mucho más en profundidad sobre retórica, música y las relaciones entre estas y su aplicación en algunos repertorios del siglo XVII, puede consultarse su Tesis Doctoral: LÓPEZ CANO, Rubén. 2004: *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*. Universidad de Valladolid. Versión on-line: www.lopezcano.net (Fecha de consulta: 10/09/2009). Puede verse como bibliografía complementaria sobre el tema, GROUT, Donald: *Op. cit.*, pp. 324-325; BIANCONI, Lorenzo: *Historia de la Música*. Vol. V. Edición española, Ediciones Turner.

disciplinas, comenzaron a influenciar la música a partir del primer tercio del siglo XVI, lo que conducirá ya a principios del siglo XVII, a la elaboración de una teoría retórico-musical que quedó manifiesta en tratados con el nombre genérico de “música poética”, a la manera de la “poética literaria”¹⁰⁷⁰. Asimismo, en el siglo XVI, se observaba la relación entre música y retórica en tratados que provenían incluso de ambientes escolásticos de Italia, Alemania o España, como por ejemplo, el *De Musica* (Salamanca, 1577) de Francisco Salinas o la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) de Juan Bermudo¹⁰⁷¹. En segundo lugar, el deseo de teóricos y de compositores por ver que la música fuese capaz de mover y sacudir los “afectos” en un auditorio, a la manera de los oradores en sus discursos (es decir, la representación del contenido semántico y emocional del texto, uno de los rasgos más importantes de la música del siglo XVII). Por lo cual, se tomaron de la retórica las herramientas necesarias para lograr este fin, creándose como consecuencia, una compleja teorización retórica de la música.¹⁰⁷²

La preocupación por el estudio de la retórica no estuvo ajena al ámbito jesuítico. José Vicente González Valle en su artículo ya citado, menciona en el apartado IV subtítulo, *Del “Ars Musica” a la “Musica Rhetorica”*, el *Tratado de Oración* de Martín de Azpilcueta, publicado en Venecia en 1601, en el que, en palabras de este destacado musicólogo, “se ocupa muchísimo de la adecuación de la música al texto, a su declamación y al papel que debe desempeñar la música en el culto”¹⁰⁷³. Esta obra debe de tratarse, seguramente, del tratado del célebre canonista del mismo nombre, conocido como “Doctor Navarro”, tío del jesuita Juan de Azpilcueta, pariente de San Francisco Xavier y que fue conocido como “el Xavier de Sudamérica” por su destacada labor

Madrid, 1986, pp. 51-56; También puede verse el caso de la relación música y palabra en el contexto italiano a través de la obra de Claudio Monteverdi, tan importante a la hora de analizar este tema en el contexto general. TOMLINSON, Gary: *Monteverdi and the end of the Renaissance*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, 1987, pp. 33-147, especialmente.

¹⁰⁷⁰ LÓPEZ CANO: *Música y Retórica...*, pp. 33-34.

¹⁰⁷¹ GONZÁLEZ VALLE: “Música y Retórica...”, pp. 816-817.

¹⁰⁷² LÓPEZ CANO: *Op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁷³ GONZÁLEZ VALLE: *Op. cit.*, p. 819.

apostólica desarrollada en esta parte del continente americano¹⁰⁷⁴. Otro caso, es el del célebre jesuita Juan de Mariana, con su obra *Tractatus libri septem*, publicado en Colonia en 1609, en el que se refiere a la retórica y a las teorías del afecto. El interés por la retórica no parece ser excepcional en los jesuitas, ya que en sus estupendas librerías se encontraban abundante bibliografía sobre este tema, es más, algunos fueron impresos en las mismas imprentas que tuvieron los padres de la Compañía en distintas ciudades, como en Valladolid¹⁰⁷⁵, aunque para el Real Consejo, los jesuitas tuvieron “estancada” esta área, como lo manifestaron después de la expulsión, en la Real Cedula de Provisión del 5 de octubre de 1767:

“[...] En lo tocante a Primeras Letras, Latinidad y Retórica que tuvieron en sí como estancada los citados regulares de la Compañía de que nació la decadencia de las letras humanas porque deteniéndose poco en la enseñanza aspiraban a otros estudios y manejos de su Orden [...]”¹⁰⁷⁶.

Como vemos, las declaraciones del Real Consejo parecieran ser muy extremas y poco objetivas, ateniéndonos a las publicaciones realizadas por miembros de la propia Compañía o por los libros que custodiaban sus bibliotecas. Podemos agregar que la biblioteca principal del Colegio Máximo de Alcalá- lugar de donde proviene *Romances* y *Letras* como hemos visto más arriba-, según un catálogo de esta dependencia realizado en 1759 y conservado actualmente en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense¹⁰⁷⁷, contaba con una división temática denominada *Oratores et poetae*, que abarcaba desde los *plutei* o estantes, del 332 al 346, es decir, un total de 15

¹⁰⁷⁴ GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo: *San Ignacio de Loyola. Nueva Biografía*. 2 Tomos. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1986, II tomo, p. 970.

¹⁰⁷⁵ Sobre la presencia e impresión de libros de retórica véase, BARTOLOMÉ MARTINEZ, Bernabé: “Las librerías e imprentas de los jesuitas (1540-1767): Una aportación notable a la cultura española”. *Hispania Sacra*, 40 (1988), p.338. Sobre la presencia de los libros de este tema en las bibliotecas jesuíticas, se puede ver también el resumen que hace el autor de este artículo, p. 350.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*, p. 348.

¹⁰⁷⁷ Sig.: (BUC, BH), ms. 310. Véase en, MIGUEL ALONSO: “Nuevos datos...”, p. 462.

estantes¹⁰⁷⁸, lo que ratifica la preocupación por estos temas por parte de los jesuitas, indudablemente dedicados a la enseñanza. Pero las contribuciones de los jesuitas a la retórica fueron mucho más amplias. La relación entre las teorías del afecto y la música que se sistematizaron tempranamente en Italia y en Alemania, apareciendo en esta última a principios del siglo XVII, una serie de figuras retóricas con significado específico. En España, la importancia de “contrahacer” el texto fue destacada por Bermudo¹⁰⁷⁹ en su tratado ya mencionado y por Francisco de Montanos, en su *Arte de Música* (1592), en el que indica:

“[...] Para ser buena compostura, ha de tener las siguientes partes: buena consonancia, buen aire, diversidad de pasos, imitación bien puesta, que cada voz, cante bien, pasos sabrosos. Y la parte más esencial hacer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o lijera, lejos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el efecto que la letra pretende para levantar a consideración los ánimos de los oyentes [...]”¹⁰⁸⁰.

Esta recomendación será citada posteriormente por Cerone en *El Melopeo* (1613) y por Andrés Lorente en *El porqué de la Música* (1672)¹⁰⁸¹. A diferencia de los teóricos italianos y de los alemanes, los españoles fueron mucho más abiertos en estos aspectos, permitiéndose toda clase de “licencias”, como vemos en el caso de Lorente¹⁰⁸². Además, el primero nos entrega de manera bastante clara una serie de indicaciones a tener en cuenta a la hora de afrontar la relación música-texto en la

¹⁰⁷⁸ *Ibidem.*, p. 465.

¹⁰⁷⁹ Por ejemplo, Bermudo recomienda que cuando la letra cante triste se debe de usar el bemol. Véase, LAMBEA; JOSA: *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. V. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa*. Vol. II..., p. 89.

¹⁰⁸⁰ MONTANOS: *Arte de Música*. Libro 4, de compostura, fol. 3-3v. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁸¹ CERONE: *El Melopeo*..., p. 695-citado por LAMBEA: *La Música y la Poesía*..., p. 80- y LLORENTE: *EL Porqué de la música*..., p. 483. Citados en, *Ibidem.*, p. 171.

¹⁰⁸² Por ejemplo, permite usar quinta aumentada, entradas disonantes y disonancias acentuadas “cuando la letra lo pidiere”: LORENTE: *El porqué de la música*..., pp. 285, 377 y 541. Citado en, *Ibidem*, p. 171.

composición de una obra, en el apartado, *De cómo imitar con el canto el sentido de la letra, adorna muy mucho la Composición*, del capítulo V de su *Melopeo*:

“[...] Por principio esto digo, que para acompañar bien la letra y el sentido de la palabra, es necesario aplicarle la armonía que sea formada de un número semejante a la naturaleza de la materia contenida en el sentido de la oración [...]”¹⁰⁸³.

En España, una visión más exhaustiva del tema será entregada en el siglo siguiente por el destacado teórico jesuita Pedro de Ulloa, con su obra *Música universal o principios universales de la música*¹⁰⁸⁴.

Pasando ahora a un segundo momento, nos centraremos en nuestro manuscrito, que se ve representado musicalmente a través de varios aspectos. Por un lado, el rítmico, a través de una mayor diversidad, riqueza que da lugar a gran cantidad de sincopas y hemiolas, características de los tonos humanos¹⁰⁸⁵ y sobre la cual Judith Etzion, en su edición del *Cancionero de la Sablonara*, ya había manifestado en cierto repertorio de nuestra fuente, diciendo:

“[...] varios estribillos en compás binario asumen el foco de interés compositivo, debido a su carácter descriptivo, a través de rápidos pasajes de *parlando*, un gran número de repeticiones de palabras, frases cortas, y breves entradas imitativas. Cuando se ven de manera aislada, estos rasgos no son, de ninguna manera, innovadores, ya que pueden observarse en obras polifónicas

¹⁰⁸³ Véase, CERONE: *El Melopeo*..., pp. 665-671. Citado en, GONZÁLEZ VALLE: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”. En, *Anuario Musical*, 43 (1988), pp. 103-109. Además, el musicólogo nos entrega citas de otros teóricos.

¹⁰⁸⁴ ULLOA, Pedro de: *Música universal o principios universales de la música*. Imprenta de Bernardo Peralta. Madrid, 1717. Citado en, GONZÁLEZ VALLE: “Música y Retórica...”, p. 841. Para una descripción de este tratado puede consultarse, LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. CSIC., Instituto Español de Musicología. Madrid, 1974, pp. 74-88. Asimismo, aparece un breve resumen del tratado en, SERRANO VELASCO, Ana et al: *Estudio sobre los teóricos españoles de Canto Gregoriano de los siglos XV al XVIII*. SEdeM. Madrid, 1980, pp. 53-55, y sobre aspectos de la interválica, pp. 158-159.

¹⁰⁸⁵ VERA: *Op cit.*, p. 169.

de la segunda mitad del siglo XVI [...] Entre los ejemplos más distintivos (de corte popularizante) se encuentran las secciones a modo de ´guerra`, que probablemente siguen el modelo de las canciones descriptivas francesas de ´batalla`. Estas también figuran en *Romances y Letras a tres voces* y en *Cancionero de la Sablonara* [...]”¹⁰⁸⁶.

Además, manifiesta que esta mayor riqueza rítmica pareciera presentarse a partir de comienzos del siglo XVII por influencia de los ritmos de danza (la seguidilla y la folía, por ejemplo) estudiando algunos patrones rítmicos¹⁰⁸⁷. Este ritmo de danza lo observamos particularmente, en dos obras transcritas en ritmo ternario: *Con el pecho en la boca y Bailan los pastores*. Un ejemplo más interesante es la segunda, en donde es claramente visible, ya que la música asemeja a una danza que va describiendo justamente lo que dice el texto¹⁰⁸⁸.

Luego, el hecho en cuestión se vincula también con la variedad rítmica y acentual que son propias de las poesías en castellano del período, (distinto de la lengua latina, cuyas sílabas son fijas y de acento melódico, ya que en el castellano la duración de las sílabas no son fijas y su acento es intensivo) como lo ha estudiado y manifestado José Vicente González Valle, lo que llevaría al compositor a usar una mayor cantidad de ritmos con el objetivo de recoger a través de la música, todos los matices del texto¹⁰⁸⁹. Pero creemos que también debemos considerar el carácter popularizante mencionado por Etzion y Alejandro Vera y también, el cambio en el sistema de organización sonoro que comienza a operar a fines del siglo XVI. El nacimiento de la tonalidad y todo su vocabulario, trae consigo cambios determinantes para una mayor

¹⁰⁸⁶ ETZION: *Cancionero de la Sablonara*..., p. li

¹⁰⁸⁷ Véase, *Ibidem*, pp. lii-liv. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 169.

¹⁰⁸⁸ Véase, Compases 1-6, en la obra, en la transcripción de la obra en el volumen II de esta Tesis.

¹⁰⁸⁹ GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Relación música/texto en la composición musical en castellano del siglo XVII. Nueva estructura rítmica de la música española”. En, *Anuario Musical*, n° 47 (1992), pp. 103-132. Citado en, VERA: *Op. cit.*, p. 169-170.

legibilidad del texto. Al volverse más vertical el contrapunto, va favoreciendo la polarización de las voces, y por ende, la importancia queda destinada a la voz más aguda y a la voz más grave, siendo la voz más aguda la que lleve la melodía principal. Además, los bloques sonoros, si bien no son nuevos en la música, a partir de este período adquieren un sentido diferente, situación que se irá percibiendo a medida que se vaya estableciendo con mayor fuerza la tonalidad, lo que irá permitiendo una mayor destreza rítmica en éstos y a la vez de cada voz o parte en particular. De hecho, esta mayor riqueza rítmica entre ambos tipos de repertorio, es claramente perceptible en nuestra fuente, aunque es mayor en las obras en lengua romance, tanto en compasillo como en compás ternario de proporción menor. Veamos por ejemplo, cómo se manifiesta este aspecto el en caso de los versos heptasílabos melódicos¹⁰⁹⁰ en compás de proporción menor, y octosílabos melódicos¹⁰⁹¹ en compasillo en algunas de las obras transcritas. Heptasílabos y octosílabos melódicos en lengua castellana (los números 1 y 2 con valores reducidos a la mitad) v/s versos en lengua latina en *Romances y Letras*¹⁰⁹². Ejemplo 9:

¹⁰⁹⁰ VARELA, ELENA et all: *Manual de métrica española*. Castalia Universidad. Madrid, 2005, p. 145.

¹⁰⁹¹ *Ibidem*, p. 151.

¹⁰⁹² Las melodías de las obras son las siguientes: 1. *Con el pecho en la boca* (verso 1), 2. *Este niño madre* (verso 3), 3. *Abrasándose está Troya* (verso 1), 4. *Agora que naces niño* (verso 3), 5. *O Sacrum Convivium*, 6. *Deprecabuntur Omnes*, 7. *Fit porta Christi*.

① ② ③

9 ④

18 ⑤ ⑥

24 ⑦

30

Vemos que en el caso de las obras en romance, el compositor evita comenzar en el “dar”, para no acentuar la primera sílaba. Luego, la variedad rítmica en obras en compás ternario de proporción menor, es mucho más rica que en las de compasillo, lo que es posible apreciar, por ejemplo, en las figuras con puntillo o en las síncopas, las que, en muchos casos, se encuentran relacionadas con el vigor de los textos, pero también, con aspectos puramente musicales que el compositor adopta según su voluntad, cuestiones que se observan también, en otros cancioneros del período, como en el *Libro de Tonos Humanos* a mediados de siglo y que como vemos, comienzan a manifestarse ya como características de este tipo de repertorio de manera muy temprana¹⁰⁹³. Esta variedad rítmica se observa en los tonos en compasillo, la que es

¹⁰⁹³ VERA: *Op. cit.*, p. 170.

mayor que las obras en compases binarios o ternarios en lengua latina, aunque en el caso del ejemplo, la obra refleja mayor flexibilidad y ligereza rítmica que sus pares en compás binario de proporción mayor.

En cuanto a la representación del texto, en el plano objetivo, el movimiento sugerido puede representarse de distintas formas, expresándose su dirección con giros ascendentes o descendentes, su velocidad o ligereza con ritmos punteados y figuras de corta duración y su lentitud o detención, a través de figuras de mayor duración que suspenden el curso de la música y de los cuales se pueden observar posteriormente varios ejemplos en el *Libro de Tonos Humanos*¹⁰⁹⁴. Esta representación objetiva, es realizada gracias al uso de las figuras retóricas que según Vicente González Valle, son las más usadas por los compositores y las que se pueden clasificar a grandes rasgos, en los siguientes tipos: figuras descriptivas, figuras melódicas, figuras de pausa, figuras enfáticas, figuras de fuga y figuras de frase¹⁰⁹⁵.

En *Romances y Letras* tenemos varios casos que podemos comentar a partir de las obras transcritas. Veamos. Melodías descendentes, de los que resulta una especie de anábasis, ante un texto referido a la tristeza¹⁰⁹⁶ o ante palabras relacionadas con la realidad del ser humano como “mortal”¹⁰⁹⁷, “tierra”¹⁰⁹⁸, “mundo”¹⁰⁹⁹ o para indicar el sentido estricto del significado de palabras como “bajar” o “bajan”¹¹⁰⁰. También observamos que los compositores hacen uso de la naturaleza de la tríada para representar el significado de algunas palabras, como por ejemplo, “muerte o muere”, que en este caso se realiza mediante una tríada menor¹¹⁰¹. Pero, no siempre realizan este

¹⁰⁹⁴ *Ibidem.*, pp. 171-172.

¹⁰⁹⁵ GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Música y Retórica...”, pp. 830-835.

¹⁰⁹⁶ Véanse todas las voces en *Abrasándose está Troya* (compases 9-12).

¹⁰⁹⁷ Véanse tiple I y tiple II en *Bailan los pastores* (compases 61-62)

¹⁰⁹⁸ Véase en el tiple los compases 31, 39, 43, 47, etc. de *En invierno nacen las flores*.

¹⁰⁹⁹ Véase el tiple de *En los brazos del alba* (compases 10-11).

¹¹⁰⁰ Véase el tiple de *En invierno nacen las flores* (compás 32), alto (compás 36) y tenor (compás 33) por ejemplo, ya que el diseño melódico y el texto se repiten en varias oportunidades.

¹¹⁰¹ Véase *Este niño madre* (compases 17, 20 y 30).

tipo de significaciones, ya que por ejemplo, en la palabra “noches”, de la letrilla *Jesús, Joseph y María*, se realiza un giro ascendente en todas las voces pero en momentos distintos, con un mismo diseño melódico y casi a la misma altura si consideramos que el tenor lo canta una octava más grave¹¹⁰². Todo esto ocurre en el estribillo, seguramente para dar énfasis o recordar el texto¹¹⁰³, por lo que creemos que se trata de una analepsis. Pero, posiblemente en este repertorio abundan también las figuras enfáticas y descriptivas, ya que en el caso de la primera, parece presentarse la mimesis¹¹⁰⁴ y en el caso de la segunda, la fuga¹¹⁰⁵, que notamos por ejemplo, en *Agora que naces niño* y *Abrasándose está Troya*, ambas obras escritas en compasillo.

En el caso del repertorio en proporción menor, solo una posee tres secciones. Es el romance-letrilla *Ya con la salud de Flori*, por lo que vamos a comentar puntualmente lo que sucede en la sección del romance. Aquí, en el último verso, se repite un tono prácticamente abajo, aunque cambiando el final para ser posiblemente más resolutivo, por lo que parece que el compositor hace uso de una especie de epizeuxis y poliptoton, para destacar el verso que dice, “los valles paraísos”¹¹⁰⁶, que tiene relación con los versos “bajéis a estos valles/a matar de amor” del estribillo, anticipando las partes más importantes de esa sección, además de otorgarle unidad a la obra.

Pero la riqueza de las figuras retóricas, parece manifestarse con mayor fuerza en el estribillo. Entre ellas podemos apreciar, posiblemente, una aposiopesis¹¹⁰⁷, que parece

¹¹⁰² Compases 19 para el tiple I, 41 para el tiple II y 39 para el tenor de la obra.

¹¹⁰³ [Estribillo]... estrofa independiente que suele comentar lo dicho en el romance, recalcando la idea central o moraleja que se desprende de éste. Véase, VERA: *Op. cit.*, p. 125.

¹¹⁰⁴ Véase *Agora que naces niño*, compases 49-58; *Abrasándose está Troya*, compases 29-58. En esta última, parece que la mimesis se mezcla con la fuga, ya que el texto sugiere la idea que tiene el ser humano de “huir”, “escapar” de la muerte, que musicalmente creemos que se manifiesta con figuras de menor duración. Pero esta situación, el compositor parece manifestarlo como “imposible”, ya que gradualmente va incorporando al acercarse al final del estribillo, figuras de mayor duración en las palabras “contra la muerte”, además de pasar de una imitación a una textura contrapuntística más cercana a la homofonía.

¹¹⁰⁵ Véase *Agora que naces niño*, compases 18-33.

¹¹⁰⁶ Véase compases 14-27.

¹¹⁰⁷ Véase, *Este niño madre*, compases 15-20, en donde un silencio de semínima aparece en todas las voces después de la palabra “muere”.

formar parte de lo que parece ser un poliptotón¹¹⁰⁸. También en esta sección, parece frecuente la mezcla de figuras, pues por ejemplo, apreciamos el caso de una catábasis mezclada también con un poliptotón¹¹⁰⁹.

Otras de las figuras que apreciamos en el repertorio en proporción menor, son las de tipo imitativo, como la fuga¹¹¹⁰ y la mimesis. Esta última, también aparece mezclada en algunas ocasiones¹¹¹¹. La epizeusis, es otra figura que puede aparecer mezclada o relacionada con otras¹¹¹².

¹¹⁰⁸ Véase, *Este niño madre*, compases 15-34. Luego, en toda la copla, si bien el texto aparece en interrogación, la música en cambio termina cada frase de manera resolutiva, sin titubeos. Un contraste que permite acentuar el sentido del texto.

¹¹⁰⁹ En *Bailan los pastores*, compases 7-19, en el segundo verso del estribillo la música se desenvuelve en figuras de mayor duración. Parece que aquí el compositor aplica una figura descriptiva ante el verso “míralos Joseph”, es decir: mira a los pastores que bailan. Para dar esta idea el compositor presenta una catábasis, ya que la melodía es descendente, con lo que parece demostrar la “naturaleza humana” de los pastores y recalca esta idea repitiendo el verso, con el mismo diseño melódico pero, la melodía a una mayor altura, por lo que parece que estamos en presencia de una especie de poliptoton. Otro caso de mezcla de figuras puede producirse en esta misma obra al final del estribillo, compases 37-43, en donde se repite el verso “se deja prender”, después de la secuencia imitativa para reforzar o destacar este último verso, por lo que el compositor podría haber utilizado aquí algún tipo de figura enfática pero no sabemos con certeza cual, aunque podría ser una mezcla entre palillogia y poliptotón, ya que musicalmente es una especie de variante del último fragmento imitativo, en donde los triples se cruzan, manteniendo la misma relación interválica de tercera y los mismos sonidos al inicio del motivo melódico, aunque lo que le sigue se presenta de manera diferente.

¹¹¹⁰ Véase *Bailan los pastores*, compases 19-37 (primer tiempo), en donde los últimos versos del estribillo son tratados con un contrapunto más desarrollado en estilo imitativo. Las voces cantan “De amores Dios hombre se deja prender”, por lo que creemos que está haciendo uso de una figura de tipo descriptiva, la fuga.

¹¹¹¹ Véase, *Con el pecho en la boca*. En el estribillo, compases 1-36. El compositor hace uso de una figura enfática imitativa, posiblemente de una mimesis, que se mezcla con otras figuras para acentuar aun más el texto. Los pares de versos se repiten. En el caso de los dos primeros, compases 1-18, parece que el compositor hace uso además de una analépsis. En cambio, en el caso de los dos últimos, compases 19-40, la melodía expuesta la primera vez, parece después pasar alto y algunos compases, 31-32, son iguales a los 25-26 expuestos por el tiple, para continuar con una nueva repetición de los versos con la música con mayor números de variaciones, por lo que puede tratarse de una especie de poliptoton. Otro caso en donde parece mezclarse la mimesis con otras figuras, ocurre *En invierno nacen las flores*, en donde lo más interesante parece suceder en los dos últimos versos. Al parecer, se mezclan la catábasis con la mimesis en una imitación basta-compases 26-57- en la que al finalizar, llama la atención una nota pedal que realiza el tenor sobre la palabra “cielos” y que sale de contexto. Esto, nos sugiere una anábasis: las notas de mayor duración que se encuentran ligadas dan la sensación de “eternidad”, que se confirma al terminar en la finalis, con lo cual, el tenor hace un movimiento ascendente, “hacia arriba”, produciéndose una cadencia V-I, una cadencia “resolutiva”, lo que da la idea de que “el cielo es el fin”, y la sección termina en textura homofónica, seguramente para dar unidad a la obra, produciéndose, al parecer, una especie de complejo pero que se manifiesta a nivel de texturas.

¹¹¹² En los dos últimos versos del estribillo de *Ya con la salud de Flori*, el compositor aplica textura imitativa. Se observa una mezcla de figuras. Por ejemplo, en “Bajéis a estos valles”, compases 40 a 60, el compositor va bajando la melodía, por lo que creemos que hace uso de una catábasis. Luego, la melodía expuesta por el tiple es imitada por el alto a la quinta y por el tenor a la octava, por lo que creemos que estamos en presencia de una mimesis. Pero la melodía al ser repetida, se presenta a la vez un tono más bajo, lo que se observa en toda las voces, por lo que estamos en presencia posiblemente, de una epizeusis.

Luego, otra manera de representación del significado del texto, parece ser a través de la notación musical, ya que en algunas obras se observa el uso del ennegrecimiento¹¹¹³.

Por otro lado, en el caso de las coplas, no parecen presentarse figuras retóricas, salvo excepciones. Una característica común de esta sección, según vemos, es que cada verso se encuentra antecedido o separado por una pausa en todas las voces simultáneamente y en textura homofónica¹¹¹⁴.

Luego, en alguna de las obras, los dos últimos versos aparecen sin separación, como si fuese una sola frase¹¹¹⁵. En otras, el último verso aparece fragmentado por un silencio y luego se presenta completo¹¹¹⁶.

El ennegrecimiento se manifiesta de manera tímida en esta sección, ya que solo lo observamos en alguna obra y en muy pocos momentos¹¹¹⁷.

Luego, al último verso, le antecede una pausa antes de que comience su exposición y se observa cada vez que aparece en cada una de las voces. El verso dice: “a matar de amor”, con lo cual, seguramente la pausa es una especie de aposiopesis, que anticipa la idea de la muerte que se va a expresar. Además, la melodía de este verso es repetida un tono más bajo, por lo que parece que nuevamente estamos en presencia de una epizeuxis. La sección termina con la repetición de este último verso, con una pausa en todas las voces simultáneamente (aposiopesis) y en textura homofónica.

¹¹¹³ Véase el caso de *Este niño madre*, que en el estribillo, en el segundo verso con forma de pregunta “¿quién es me decid?”, compases 4-14, parece representarse a través del ennegrecimiento, elemento que contrasta claramente con el cambio de notación en el verso que le sigue y que después se vuelve a repetir, “que parece que muere”, compases 15-22 y 28-30 (dos primeros tiempos), aunque en el último verso se vuelve a presentar el ennegrecimiento “de amores de mí”, compases 23-27 y 30-32. Parece que el compositor desea aventurar el significado del texto con el ennegrecimiento y en el último, resaltar además, un afecto, “el amor”. Otro ejemplo lo observamos en, *Ya con la salud de Flori*, en donde durante los dos primeros versos aparece ennegrecimiento en donde dice, “mas bella que el sol”, compases 30-37, con lo cual, el compositor intenta resaltar la belleza de esta zagala, de esta mujer rubia, idea que tiene que ver la tipología de la dama a la cual Mariano Lambea se ha referido en algunos de sus trabajos anteriores. Véase por ejemplo, LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola: *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Hispanic Society of America)*. CSIC-SEdeM. Madrid, 2008.

¹¹¹⁴ Véanse, *Bailan los pastores*, compases 49-66, *Con el pecho en la boca*, compases 41-57, *Este niño madre*, compases 43-49. Asimismo, en *Ya con la salud de Flori*, compases 64-94, cada verso de la copla aparece separado por una pausa en todas las voces como en los casos anteriores, pero además, sucede una cosa interesante, porque el compositor ocupa la misma música de los versos 1 al 4 para los versos 5 al 8, claro, con pequeñas variantes por las diferencias de texto, por lo que en este caso podríamos estar delante de una palilogía, para recordar los cuatro primeros versos de la copla: “con salud bajéis/a esparcir amores/ya que broten flores/ do los pies ponéis”, idea que se aprecia en la parte imitativa del estribillo: “bajéis a estos valles/ a matar de amor”. Pero todo esto tiene sentido con lo que dicen los otros cuatro versos de la copla: “mil años gocéis/vuestro hermoso abril/Flori y otros mil/ dando luz al sol”, es decir, tiene que ver con Flori. Además, la luz de Flori, es más fuerte que la del sol y se expresa a través de una triada mayor con que termina la sección antes de repetir el estribillo parcialmente.

¹¹¹⁵ Véase, *En invierno nacen las flores*, compases 78-86.

¹¹¹⁶ Véase, *Bailan los pastores*, compases 61-66.

Según nos parece, el compositor contrapone el estribillo con el romance o con las coplas, no solo por el cambio de textura, sino también, por el tratamiento de los versos. El principio contrastante y la importancia del estribillo queda claramente manifiesto en las obras transcritas. Asimismo, como hemos visto en alguna, después de la copla se indica la repetición parcial del estribillo, lo que refuerza la idea de que esta sección viene a ser la más importante de la composición.

En el caso de las obras con texto en latín, el uso de figuras retóricas, al parecer, no tienen la misma relevancia que en el repertorio en lengua romance. Se observa más bien, la intención de representar a través de la música lo que va diciendo el texto, pero no en todos los momentos, por lo que este tipo de música sigue hasta cierto punto, la línea conservadora del renacimiento. Por ejemplo, en el *Kyrie eleyson* (la letanía), al comienzo de la sección del “Kyrie” y al igual que el final de la del “Agnus Dei”, las voces cantan en largos valores y en textura homofónica¹¹¹⁸, con lo cual, se intenta representar la idea de “súplica”, que se acentúa mucho más al cantar la voz la textura homofónica, ya que nos da la idea de que es una “súplica de todos, de la humanidad”, solicitando la misericordia de Dios para que perdone los pecados y por la paz: “Señor, ten piedad de nosotros” o “Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo...”¹¹¹⁹

Luego, observamos que ante palabras como “miserere”, “te rogamus”, “penitentias”, “peccata”¹¹²⁰, “lacrimarum”¹¹²¹, se producen giros descendentes, por lo que podríamos estar ante una catábasis. Otro ejemplo lo constituye la palabra “passionis” en la obra *O Sacrum Convivium*, en donde esta última manifiesta el giro descendente en imitación no estricta en todas las voces, con lo cual, podría tratarse de

¹¹¹⁷ Véase, *Este niño madre*, compases 38-42, 44 y 46-47. Los versos de la copla están planteados como preguntas, por lo que ennegrecimiento podría intentar representar la “idea de pregunta”, como hemos planteado también en el estribillo. Véase también en las obras en compás ternario de proporción menor, como por ejemplo, en *Ya con la salud de Flori*, compases 65, 69-71, 77, 85, 89, 93.

¹¹¹⁸ Si bien esto se observa en toda la obra, se acentúa mucho más en estas secciones.

¹¹¹⁹ Véase el *Kyrie*, compases 1-25; 87-113, respectivamente.

¹¹²⁰ Véase el *Kyrie*, por ejemplo, compases 28-29, 54, 62-63, 89-90 respectivamente.

¹¹²¹ Véase asimismo, la *Salve*, por ejemplo, compás 22.

una mezcla entre catábasis y mimesis¹¹²². Asimismo, en las palabras “Dei”¹¹²³ o “celebrat”¹¹²⁴ por ejemplo, la melodía realiza un giro ascendente, por lo que al contrario, estaríamos presente ante una posible anábasis. Además, en *O Sacrum Convivium*, la palabra “Aleluya” que aparece como punto final de la obra, se presenta en una breve sección imitativa, primero como una especie de pregunta- respuesta entre el tiple y el resto de las voces, cuya línea melódica termina en un giro ascendente, a lo que inmediatamente después, canta un motivo melódico escalístico ascendente de cuatro notas que ya había sido anticipado por el tenor en la pregunta – respuesta que ahora es imitada por el resto de las voces, por lo que también podríamos estar en presencia de una mezcla entre anábasis y mimesis¹¹²⁵.

La parte final de la primera sección de *Deprecabuntur Omnes*, termina con un “Aleluya” en estilo imitativo cuyo diseño melódico comienza en el agudo, luego baja una quinta para luego terminar subiendo, lo que nos sugiere que podría tratarse de la mezcla de las tres figuras retóricas mencionadas anteriormente¹¹²⁶.

Por otro lado, también observamos cómo la música pretende representar el significado del texto. Por ejemplo, en las palabras “ad te clamamos” de la *Salve*, la línea melódica del tiple sube desde el Sol (segunda línea) hasta el Do siguiente, bajando a continuación hasta el Si (tercera línea), con lo que podemos observar la frase, “a ti clamamos los desterrados hijos de Eva”, representando la idea de “clamor”¹¹²⁷. Otra manera de representar el texto, es a través del cambio de texturas. Por ejemplo, en esta

¹¹²² Véase, *O Sacrum Convivium*, compases 15-20. Además, puede verse una posible mezcla entre estas dos figuras, pero con un sistema de imitación pregunta-respuesta a la manera policoral, entre el alto-tenor y el tiple, en la obra *Deprecabuntur Omnes*, compases 10-12.

¹¹²³ Véase el *Kyrie*, por ejemplo, compás 88.

¹¹²⁴ Véase, *Fit porta Christi*, compases 22-23.

¹¹²⁵ Véase *O Sacrum Convivium*, compases 40-47. Asimismo, puede verse una posible mezcla en *Deprecabuntur Omnes*, compases 1-2; 6-8. Creemos que otro ejemplo lo podemos observar en *Laudate Dóminum*, en donde el diseño melódico a imitar con que comienza la obra sobre la palabra “Laudate” (“Alabadle”), es ascendente.

¹¹²⁶ Véase *Deprecabuntur Omnes*, compases 19-25.

¹¹²⁷ Véase la *Salve*, compases 9-11.

misma obra, las palabras del inicio de la antífona, “Salve Regina, mater misericordiae” (Salve, reina y madre de misericordia) se cantan en textura homofónica¹¹²⁸. Luego, en las palabras, “benedictum fructus ventris tui” (fruto bendito de tu vientre), la música cambia a una textura contrapuntística imitativa¹¹²⁹, aunque creemos que podemos generalizar que en esta obra se utiliza la textura homofónica para tratar los versos más dolorosos y tristes y la textura contrapuntística para los versos más alegres, esperanzadores y afectivos. Observamos también en este tipo de repertorio, que la textura homofónica se usa, al parecer, para que se comprenda mejor el texto, imitando “el lenguaje hablado”¹¹³⁰

Otras de las posibilidades retóricas son las figuras de pausa. La obra que, al parecer, posee estas figuras es la *Salve*, en donde las continuas pausas, que hay después de cada verso, podrían corresponder al uso de homoioteleuton, que puede aparecer mezclada con otras figuras, como un posible epizeuxis¹¹³¹. En otras obras, la presencia de pausas breves en todas las voces, nos indican la separación de los versículos, lo que podría estar relacionado con la presencia de una posible aposiopesis, ya que se está poniendo fin a una frase¹¹³².

Ahora bien, la obra *Fit porta Christi*- cuya melodía tiene un origen medieval-, las pausas que presenta, más que corresponder a figuras retóricas¹¹³³, se deben a que

¹¹²⁸ Véase la *Salve*, compases 1-5.

¹¹²⁹ Véase la *Salve*, compases 39-43.

¹¹³⁰ Véase por ejemplo, las dos últimas secciones en *Deprecabuntur Omnes*, compases 26-40, en donde de los compases 31 a 40, aparece la “doxología”, que se suele cantar como si se estuviese hablando. Además, en los *Psalmi*, se nota una evidente tendencia a imitar el lenguaje hablado.

¹¹³¹ Véase la *Salve*, compases 36-38.

¹¹³² Véase por ejemplo, *Deprecabuntur Omnes*, compás 35; *Psalmi* I tono, compás 12; *Psalmi* IV tono, compás 13; *Psalmi* VIII tono, compás 11. En *Psalmi* VII tono, no presenta pausa. Otro ejemplo se observa en *Laudate Dóminum*, compás 87, en donde una pausa en toda las voces, da paso a los dos versos finales en valores más largos que hablan sobre el “Espíritu Santo y Dios” lo que nos entrega la idea de “eternidad”-como en una de las obras en lengua castellana vista más arriba-, y se trata en un estilo más contrapuntístico que en muchos de los versos anteriores de la obra.

¹¹³³ Como la melodía tiene un origen medieval, la idea de aplicar los recursos de la retórica a la música no estaba tan extendida como en el renacimiento y sobre todo en el barroco. A pesar de ello, como hemos podido apreciar, algunos rasgos invitan a pensar en cierta preocupación por el tema por parte del

esta obra se cantaba en dos coros y la versión polifónica conservada en el *Cancionero* creemos que corresponde a uno de éstos, posiblemente el primero.

En cuanto al salmo *Laudate Dóminum*, nos parece que el compositor hace uso de una gama amplia de recursos musicales para la representación del texto, que va desde pintura de palabras hasta el uso de figuras retóricas. No es nuestro objetivo detenernos más en estos aspectos, ya que si hiciéramos un análisis mucho más exhaustivo de esta obra, seguramente encontraríamos muchísimas más cosas, pero sí mencionaremos algunas que nos han parecido interesantes. Por ejemplo, el compositor se vale también de los distintos tipos de compases para la representación del texto. De esta manera, cuando el texto refiere a instrumentos musicales como la trompeta, el salterio y la cítara, cambia de compás, de mayor a compás ternario, para diferenciarlo de los instrumentos que se indican después: pandero, cuerdas, órgano y címbalos. Este contraste, se podría explicar posiblemente, porque los primeros fueron utilizados en la antigüedad, incluso la cítara, en cambio los otros tienen un uso mucho más moderno. Además, el cambio de textura, de contrapuntística imitativa a homofónica, nos sugiere la idea de que la “alabanza debe ser con éstos al mismo tiempo, todos juntos, toda la humanidad”.

Por otro lado, otro aspecto que creemos interesante comentar en cuanto a la representación del texto, es la disonancia. Más arriba hemos visto su tratamiento en el *Cancionero* a través de las obras transcritas, lo que nos sirve, hasta cierto punto, de precedente. Si bien, hay algunas disonancias tratadas como síncopas o notas de paso ante palabras que sugieren emociones o afectos, como “suspiros”, “fiero”¹¹³⁴ u “oscura”¹¹³⁵ y hay otras más elaboradas, con tríadas de séptima, en palabras como

compositor, más aún si tenemos en cuenta que la versión polifónica de *Romances y Letras* es una versión en donde se observa la aplicación de recursos compositivos del renacimiento o de un barroco incipiente.

¹¹³⁴ Véase *Abrasándose está Troya*, compases 11 y 20 respectivamente.

¹¹³⁵ Véase *Jesús, Joseph y María*, compás 52.

“eterno”¹¹³⁶. Además, sobre la palabra “el” del verso, “se quedó dormido el bien de mi mal” de, *Con el pecho en la boca*, se forma una síncopa con una tríada de séptima sin preparación, lo que resulta muy interesante, ya que la expresión “...el bien de mal” y la síncopa como resultado del ennegrecimiento, nos sugiere que esa expresión de contrarios desea ser destacada por el compositor¹¹³⁷. Otro caso lo podemos observar en la obra, *En invierno nacen las flores*, en donde en las dos primeras letras del verso, “y a la tierra se bajan los cielos”, se observan una tríada de séptima sobre un pedal del tenor, lo que nos sugiere que de esa manera el compositor prepara al oyente para que escuche el resto del verso, reflejando la imperfección humana de la palabra “tierra” y destacando la infinidad del “cielo” a través del pedal¹¹³⁸. Otro ejemplo nos lo ofrece la obra *Ya con la salud de flori*, en donde en el verso, “a matar de amor”, el compositor destaca las dos últimas palabras utilizando una tríada con séptima¹¹³⁹. Otro caso interesante sucede en, *Bailan los pastores*, en donde el tiple II salta hacia una disonancia que forma parte de una tríada con séptima sin la quinta¹¹⁴⁰.

Por último, otro tipo de tríadas que enriquecen la paleta de disonancias son las tríadas disminuidas. Lo vemos ante palabras afectivas como, “muerte”¹¹⁴¹ o para resaltar ciertas expresiones como en el verso “¿Quién es, me decid?”, de *Este niño madre*, en donde el compositor resalta la palabra “decid”, mediante el uso de una tríada disminuida¹¹⁴². Ahora bien, vemos que de las obras transcritas en lengua castellana, hay dos que destacan por una mayor cantidad de disonancias más agresivas. En el caso de *Bailan los pastores*, nos encontramos con una interesante sobre la palabra “Joseph”, en donde la nota del bajo es una especie de anticipación de la nota que viene en el siguiente

¹¹³⁶ Véase *Bailan los pastores*, compás 59.

¹¹³⁷ Véase *Con el pecho en la boca*, compases 23 y 24.

¹¹³⁸ Véase *En invierno nacen las flores*, compases 53-54.

¹¹³⁹ Véase *Ya con la salud de Flori*, compás 54.

¹¹⁴⁰ Véase *Bailan los pastores*, compás 40.

¹¹⁴¹ Véase *Abrasándose está Troya*, compás 33, uso de una 5ª dism.

¹¹⁴² Véase *Este niño madre*, compás 11.

compás, por lo que puede tratarse de una *anticipatio notae* o prolepsis¹¹⁴³. Asimismo, vemos que en el verso, “de amores Dios hombre se deja prender”, que cantan las voces simultáneamente, se encuentra fragmentado por la imitación en donde aparece una tríada con 3^a y 5^a disminuida, que podría pertenecer a la familia de las sextas aumentadas en el lenguaje armónico¹¹⁴⁴. En el caso de *Ya con la salud de Flori*, en el verso “a matar de amor”, que cantan fragmentadas las voces, aparece una tríada de 7^a disminuida sin 3^a sobre las dos últimas palabras¹¹⁴⁵ y más adelante sobre el mismo texto, una tríada disminuida en primera inversión¹¹⁴⁶. También se presenta una tríada de séptima disminuida sin 3^a sobre la palabra “divinos”¹¹⁴⁷ y finalmente, sobre la palabra “paraíso” se observan dos disonancias que llaman la atención; la primera, una tríada de 9^a sin 3^a ni 5^a y la segunda, una tríada de 7^a sin 3^a¹¹⁴⁸. Con esto, terminamos esta visión panorámica de la relación texto-música en el *Cancionero*, aunque somos conscientes de que es un tema que requiere de mayor especialización y sería necesario trabajarlo de manera independiente, ya que hay mucho más que decir, esperando que los que hemos indicado, ayude a comprender mejor esta fuente.

¹¹⁴³ Véase LÓPEZ CANO: *De la Retórica a la Ciencia Cognitiva...*, p. 945. La disonancia en cuestión aparece en los compases 10 y 16.

¹¹⁴⁴ Véase *Bailan los Pastores*, compás 26. Otros casos del uso de tríadas disminuidas sobre el mismo texto se pueden observar en los compases 28 con una tríada en primera inversión y en el 36.

¹¹⁴⁵ Véase *Ya con la salud de Flori*, compás 4 8.

¹¹⁴⁶ Véase *Ibidem*, compás 52.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*, compás 8.

¹¹⁴⁸ *Ibidem*, compases 23 y 24 respectivamente.

Compositores del Cancionero

La mayor parte de las obras de *Romances y Letras* figuran como anónimas. Afortunadamente, gracias a estudios de concordancias, ha sido posible develar la autoría musical de algunas obras. A continuación, presentamos algunos datos biográficos y de la actividad musical de los compositores identificados en el manuscrito. Incluimos, también, a los que creemos que hemos podido identificar, formulado hipótesis o atribuir. Luego, en atención a las relaciones establecidas, los hemos clasificado en tres grupos.

1. En relación con la Corte

Diego Gómez de la Cruz

Se cree que nació en León alrededor de 1550 y que murió en Madrid el 16 de mayo de 1618. Fue compositor e instrumentista. Tanto su padre como dos de sus hermanos y él mismo, fueron músicos de la Real Capilla. De su familia solo él fue compositor. En 1602 pasó a formar parte del grupo de violones al servicio de Felipe III cuando la Corte se había establecido en Valladolid. Luego, el 30 de octubre de 1604 fue nombrado ministril de la Capilla y considerado apto para ocupar otras plazas. Más tarde, en 1616, es mencionado junto al maestro de violón italiano Stefano Limido, como habituales ejecutantes de violón de la Real Capilla. Gómez de la Cruz, también fue ejecutante de chirimía y de corneta. Murió ciego, dejando constancia de su enfermedad un día antes en su testamento, el 15 de mayo de 1618¹¹⁴⁹.

En nuestro *Cancionero* se conserva como anónimo el tono *Ojos negros de mis ojos* (p. 57) y en el *Cancionero de Medinaceli* (fols. 39v – 40r) también, pero aquí aparece consignado el nombre del compositor. La obra *En el valle del Egido* (fols. 45v – 46r) con texto de Góngora, se conserva también con el nombre del compositor en el *Cancionero de la Sablonara*.

¹¹⁴⁹ ROBLEDO, Luis: “Gómez de la Cruz, Diego”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* second edition. Edited by Stanley Sadie, London, Vol. X . 2001-2002, p. 130; *Juan Blas...*, p.45; ETZION: *El Cancionero de la Sablonara...*, p. xii.

Juan de Palomares

Este compositor nació en Sevilla alrededor de 1575 y murió también allí alrededor de 1603. Fue guitarrista y compositor, siendo uno de los instrumentistas más importantes del siglo XVII y uno de los compositores más innovadores del barroco temprano. En 1615, Suárez de Figueroa le nombró, junto a Juan Blas de Castro y Vicente Espinel, como los mejores guitarristas de su época. Lope de Vega le alabó en varias de sus obras.

Las obras que se conservan de este compositor son, *Lo mejor de mi vida*, que figura como anónima en *Romances y Letras* (p. 190) y cuya misma música aparece en el *Cancionero de Turín* con distinto texto (*En el campo florido*). La otra, *Sobre moradas violetas*, se conserva en el *Cancionero de la Sablonara* (44v – 45r)¹¹⁵⁰ y aparece como un dúo en el *Cancionero de Turín*¹¹⁵¹.

¹¹⁵⁰ GRIFFITHS, John: “Palomares, Juan de.” En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares Coord.). Vol. 2. SGAE. Madrid, 1999, p. 413.

¹¹⁵¹ STEVENSON, Robert: “Palomares, Juan de”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* second edition. Edited by Stanley Sadie, London, Vol. XIX, 2001-2002, p. 17

2. Jesuitas

Gaspar García

Aparece mencionado en *Romances y Letras* como compositor del tono *Este niño madre* (p. 83) y también creemos que es el compositor de la obra *Val[g]ame Dios* (p. 6), ya que en el extremo superior derecho aparecen las letras “G. G.” lo que nos sugiere que podría tratarse de Gaspar García. Al no encontrar información sobre él hasta la fecha, decidimos plantear la hipótesis que podría ser un compositor jesuita. Además, hay que tener en cuenta que la obra *Este niño madre* es la única del manuscrito que lleva rúbrica y el nombre del compositor, siendo éste el segundo más mencionado después de Joan Pujol.

En nuestro afán por dar sentido a nuestra hipótesis, procedimos a revisar catálogos anuales y trienales¹¹⁵² de la Provincia jesuita de Toledo (a la que pertenecía en la época Madrid o Alcalá de Henares, por ejemplo), los que contienen información precisa sobre cada uno de los miembros de la Compañía y su destino. Según íbamos revisando, vimos que coincidentemente en los trienales de 1611 y 1614, aparece un jesuita de nombre Gaspar García, que habría nacido en Valderueda, diócesis de Osma en 1590. Según se indica, éste gozó de buena salud e ingresó a la Compañía en 1605 con 11 años de edad¹¹⁵³. En el año 1606, el hermano Gaspar García-como aparece mencionado durante los primeros años del siglo-, fue novicio de segunda probación en la Casa de Probación de Madrid¹¹⁵⁴. Al año siguiente, lo encontramos en el Colegio de

¹¹⁵² Los Catálogos originales se encuentran en el ARSI en Roma. Copia de estos catálogos, aunque no en su integridad, se encuentran en el Archivo de la Provincia de Toledo de la Compañía de Jesús en Alcalá de Henares.

¹¹⁵³ ARSI.: *Toletana catal. Triennal. 1599-1614*, fols. 330 v.; 378 v.

¹¹⁵⁴ ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo. Fin del año 1606*. f. 50 v.

Toledo como alumno de Lógica¹¹⁵⁵. En 1608 cursó sus estudios de física en el Colegio de Alcalá de Henares¹¹⁵⁶ y durante el año siguiente, el primer año de Artes¹¹⁵⁷. Dos años más tarde lo encontramos en Murcia como alumno de primer año de teología¹¹⁵⁸. Luego, para 1614 García habría cursado ya tres años de Artes y cuatro de Teología¹¹⁵⁹.

Lamentablemente, no se conservan los catálogos entre 1612 y 1618, por lo que no sabemos qué pasó con este jesuita entre esos años, pero suponemos que durante ese lapso de tiempo, terminó sus estudios y se ordenó sacerdote, ya que en el año 1619 aparece con la P. de “Padre” - y no con la H. de “hermano” con que solía aparecer en los catálogos- en el Colegio de Plasencia, en donde se desempeñó como confesor de los estudiantes¹¹⁶⁰. Luego, un año más tarde, está de vuelta en Alcalá en donde se aparece como confesor de hombres¹¹⁶¹.

Los catálogos de los años 1621 y 1622 tampoco se conservan, por lo que las últimas noticias que tenemos de Gaspar García datan de 1620¹¹⁶². Quizás, dejó de pertenecer a esta Provincia o bien emigró a América. Esta última idea, puede tener mayor sentido, ya que en el Archivo de los jesuitas de Alcalá se conserva una carta fechada en el año 1642 perteneciente a la documentación conservada sobre la provincia del Paraguay¹¹⁶³, de un jesuita llamado Gaspar García. Si fuesen la misma persona, esto explicaría, posiblemente, su desaparición de los catálogos españoles. Luego, la rúbrica que mencionábamos más arriba que aparece en la obra en *Romances y Letras*, no

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, *Fin del año 1607*. f. 56 r.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*, *Fin del año 1608*. f. 71 r.

¹¹⁵⁷ Dice, VIº año de artes. Véase, *Ibidem*, *Fin del año 1609*. f. 97 r.

¹¹⁵⁸ *Ibidem*, *Fin del año 1611*. f. 112 r.

¹¹⁵⁹ ARSI.: *Toletana catal. Triennal. 1599-1614*, f. 378 v.

¹¹⁶⁰ *Ibidem*, *Fin del año 1619*. f. 132 v.

¹¹⁶¹ *Ibidem*, *Fin del año 1620*. f. 140 r.

¹¹⁶² Procedimos a la revisión de los catálogos anuales en el ARSI hasta el año 1660 y ninguna noticia aparecía en ellos.

¹¹⁶³ AHPTSI.: *Carta del Padre Gaspar García*. Caja= 87 (II); MARTÍNEZ MARTÍN, Carmen: “Relación de la documentación existente sobre la provincia del Paraguay, en el Archivo Histórico Provincial de Toledo de la Compañía de Jesús, Alcalá de Henares (Madrid)”. *Revista Complutense de Historia de América*. Nº 17, (1991), p. 262.

corresponde con la rúbrica que aparece al final de la carta. Esta situación creemos que se puede explicar si se considerara que la rúbrica del *Cancionero* no pertenece a Gaspar García, sino al copista de la obra, quizás al copista principal, ya que es la única que aparece al interior de la fuente.

Por otro lado, en los catálogos anuales, los jesuitas aparecen clasificados los según su ocupación, como coadjutores, estudiantes o padres sacerdotes. Más arriba indicábamos el caso del destacado arquitecto Francisco Bautista como uno de los pocos en donde aparecía consignado su oficio. Quizás, solo se consignaron en el caso de los jesuitas que fueron realmente destacados en su actividad, pero no nos convence del todo esta idea, ya que aparecen ocupaciones muchos menores para los jesuitas coadjutores, como el de carpintero, hortelano o ropero¹¹⁶⁴. En los catálogos revisados no encontramos ninguna mención sobre el oficio de músico práctico o teórico. Puede que esto último se deba a que la música estaba considerada dentro del *Quadrivium* (aritmética, música, astronomía y geometría)- y no necesariamente porque no hubiese alguno. Recordemos el caso del padre José de Zaragoza-, por lo que su valor fuese más estimado por esto que por el oficio de músico propiamente tal, ya que la práctica de la actividad contradecía las *Constituciones* de la Compañía, como vimos. Recordemos que *Romances y Letras a tres voces*, un *Cancionero* evidentemente musicado, aparece consignado en el inventario del Colegio Máximo de Alcalá dentro del registro XV, en la sección de “Manuscritos y algunos instrumentos matemáticos”. Quizás estas situaciones sean una muestra más de la ambigüedad que parece existió sobre este tema en la Compañía, al menos, durante parte de este período, como ya hemos comentado más arriba.

¹¹⁶⁴ ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo. Fin del año 1604*. f. 23 r.

Ruggiero Giovannelli

Hasta hace poco, habíamos considerado como posible compositor del salmo *Laudate Dóminum* incluido en nuestro *Cancionero*, a Tomás Luis de Victoria¹¹⁶⁵, en atención a una atribución realizada por Hilarión Eslava en el siglo XIX¹¹⁶⁶ y de la cual habíamos dado noticia hace un tiempo¹¹⁶⁷. Pero, poco antes de la presentación de esta Tesis, descubrimos que el verdadero compositor es el italiano Ruggiero Giovannelli. Si bien, esta noticia no es nueva pues Alfonso de Vicente lo había indicado en relación a la versión contenida en la *Lira Sacro Hispana* de Eslava¹¹⁶⁸, lo es en cuanto a la versión contenida en *Romances y Letras a tres voces*.

¹¹⁶⁵ Véase sobre este compositor, PREDELL, Felipe. *Thomas Ludovico Victoria Abulensis*. Opera Omnia. Tomus VIII. Documenta biographica et bibliographica-Appendicis.- Cantiones Sacrae ex Collectionibus non impressis el alié.- Index-. Typis sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum. Lipsiae, 1902-13; LLORENS CISTERÓ, José María. “Victoria, Tomás Luis, de”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares coord.). Vol. 10. SGAE, Madrid. 2002; STEVENSON, Robert: “Victoria, Tomás Luis”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, Versión On Line (Consultado 09-03-2008); SÁBETE ANDREU, Ana María: *Tomás Luis de Victoria. Una pasión por la música*. Diputación Provincial de Ávila. Institución Gran Duque de Alba. Ávila, 2008; SÁBETE ANDREU, Ana (Coord.): *Tomás Luis de Victoria. 1611-2011. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Diputación de Ávila-Institución Gran Duque de Alba. Rigormagrafic, SL. Ávila, 2011; VICENTE, Alfonso de: *Tomás Luis de Victoria. Cartas (1582-1606)*. Fundación Caja Madrid. Madrid, 2008; VICENTE, Alfonso de: *Tomás Luis de Victoria en el siglo XVIII*. Cuadernos de Tomás Luis de Victoria, I. Miján, Industrias Gráficas Abulenses. Ávila, 2012; VICENTE, Alfonso de; TOMÁS, Pilar (Dirs.): *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Machado Libros. Madrid, 2012; SUÁREZ-PAJARES, Javier; SOL, Manuel del (eds.): *Estudios Tomás Luis de Victoria*. ICCMU. Madrid, 2013. Véase, asimismo, ROBLEDÓ, Luis: “Reflexiones sobre los órganos transpositores en la época de Victoria”. En: *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Miján. Industrias gráficas abulenses. Ávila, 1997.

¹¹⁶⁶ ESLAVA, Hilarión (ed.). *Lira Sacro- Hispana*. Gran Colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros Españoles, tanto antiguos como modernos: publicación que se hace bajo la protección de las S. M. La Reina D^a. Isabel II, (Q.D.G.) y dirigida por D. Hilarión Eslava Maestro de su Real Capilla. M. Martín Salazar Editor-Proveedor. Tomo I. Madrid, ¿1852?, pp. 45-54.

¹¹⁶⁷ JORQUERA, Juan Lorenzo: “Una obra de Tomás Luis de Victoria en *Romances y Letras a tres voces*”. Comunicación presentada en el *Simposio Internacional Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Contextos y prácticas musicales*. SEdeM. 23-24 de Septiembre. Ávila, 2011. Sobre la publicación de algunos de los trabajos presentados en este encuentro puede verse, SIERRA PÉREZ, José et all: “Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Contextos y prácticas musicales”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXXV, N^o 1 (2012).

¹¹⁶⁸ VICENTE, Alfonso de: “Los comienzos de la música policoral en el área de la corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas”. En: *La tradizione policorale in Italia, nella penisola Iberica e nel Nuovo Mondo*. Atti del XXXIV Seminario di Studio La musica delle antiche civiltà mediterranea. Fondazione Ugo e Olga Levi, 27-29 ottobre 2005, Iain Fenlon y Juan José Carreras (eds.). A la espera de su publicación. Según se indica, la obra habría sido editada en 1592. Véase en, GALÁN, HERNÁNDEZ,

Giovannelli (n. c. Valletri, Roma, 1560; m. Roma, 7 Enero de 1625) fue discípulo de Palestrina. Integrante de la denominada “Escuela Romana”, base para la posterior conformación de la famosa Accademia di Santa Cecilia¹¹⁶⁹, destacó como uno de los madrigalistas romanos seguidores de su maestro¹¹⁷⁰. Sucedió a Giovanni María Nanino en el cargo de Maestro de Capilla en la iglesia de San Luigi dei Francesi desde el 8 de Agosto de 1583- año desde que se tiene documentada su vida en Roma hasta su muerte- y que ocupó hasta Febrero o Marzo de 1591¹¹⁷¹. Entretanto, él y Luca Marenzio compusieron la música de los intermedios de la comedia *Le stravaganze d'amore*¹¹⁷² de Cristoforo Castelletti¹¹⁷³, que se representó en el Palacio Buoncompagni, Duque de Sora, en marzo de 1585. Habría que agregar aquí que Giacomo Buoncompagni era hijo natural de Gregorio III, pontífice que como ya hemos visto, estuvo muy relacionado con los jesuitas en el siglo XVI. Lamentablemente, de la música compuesta por Giovannelli para los intermedios de esta comedia se conserva solo *Donne, la pura luce*. Asimismo, un dato interesante sobre Castelletti es que años antes, en torno a 1580, había estado bajo la protección de la flamante Clelia de' Cesarini Farnese, hija del famoso cardenal

Silvia: *El movimiento cecilianista y su influencia en la recuperación y edición de la música de Tomás Luis de Victoria*. Trabajo final de máster, Universidad Complutense de Madrid, tutorizado por María Nagore Ferrer, septiembre 2012.

¹¹⁶⁹ CASINI, Claudio: *Storia della Musica. Dall'antichità classica al cinquecento*. Tascabili Bompiani. Milano, 2006. P. 338.

¹¹⁷⁰ GALLICO, Claudio: *Historia de la Música. La época del Humanismo y del Renacimiento*. Tomo 4. Ediciones Turner S.A. Madrid, 2006, pp. 66, 82

¹¹⁷¹ DEFORD, Ruth I.: “Giovannelli, Ruggiero”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On Line. (Consultado:09-03-2008) . p. 1989.

¹¹⁷² STOPELLI, Pasquale (ed.): CASTTELLETTI, Cristoforo. *Le stravaganza d'amore*. Testo critico, introduzione ee note a cura di Paquale Stropelli. Leo. S. Olschki editore. Firenze, MCMLXXXI.

¹¹⁷³ Escritor romano contemporáneo de Giovannelli. (1560?-1596). No se sabe mucho sobre su vida en Roma. Sin embargo, el conocimiento del dialecto napoletano presente en alguna de sus obra, sugieren que pudo haber tenido contactos con el sur de la península. Cultivó especialmente la comedia. Su talento literario es posible apreciarlo desde muy joven, pues ya en 1580 escribió la fabula pastoral titulada *Amarilli*, obra dedicada a la hija del cardenal Alessandro Farnese, que tuvo tres redacciones y un pequeño éxito editorial al final de la tercera década del siglo XVII. Además, estudió Derecho lo que le llevó a desempeñar la actividad de notario. Castelletti fue también auditor de Pierto Albobradini, electo Papa como Clemente VIII, familia a la que se mantuvo muy cercano. Además, tomó las órdenes sacerdotales. Mantuvo una cercana relación espiritual con la congregación del Oratorio y reconoció la dirección espiritual de San Felipe Neri. No se sabe si siendo ya sacerdote adhirió a esta causa, pero, una vez acaecida su muerte el 9 de agosto de 1596, fue sepultado en la iglesia de Santa María della Vallicella, en la tumba de los padres oratorianos. Véase en; *Ibidem*, p. 8.

Alessandro Farnese, quien fue el que auspició la construcción de la iglesia del Gesú de los jesuitas en Roma¹¹⁷⁴. Además, durante este período Castelletti frecuentó el círculo del poeta portugués Gerolamo Ruis, al que se cree pertenecía también el músico Luca Marencio. ¿Habría sido esta la instancia que propició la participación de Marencio en *Le stravaganze*? No lo sabemos, pero lo que está claro es que el autor y el músico se conocían de este círculo.

Durante 1587, Giovannelli se desempeñó como Director de Música en el Collegio Inglese a tiempo parcial. Luego, desde 1591 hasta 1594, ocupó el cargo de Maestro de Capilla en el Collegio Germánico de los jesuitas, centro, que al parecer desde el punto de vista musical, no ha tenido la atención suficiente por parte de los investigadores¹¹⁷⁵. Recordemos que el primero que ocupó este cargo en ese lugar fue Tomás Luis de Victoria.

También Fue miembro de la prestigiosa agrupación *Virtuosa Compagnia dei musici di Roma*, que fue fundada en 1585. En 1589, ocupó el cargo de músico en el Oratorio de la Santissima Trinità dei Pellegrini y como Maestro de Capilla de la Capilla privada del duque de Giovanni Angelo Altaems. En 1595 tomó las órdenes menores.

Sucedió a Palestrina como Maestro de Capilla de la Cappella Giulia en San Pedro, a partir de 1594. También fue miembro de la Capilla Papal desde 1599. Este mismo año comenzó como cantante en la Capilla Sixtina, renunciando a su puesto en la Capella Giulia tres días después.

Por cierto, se sabe que varios cantores de la Capilla Papal tuvieron alguna relación o bien cantaron además en las Capillas del Gesú o del Colegio Germánico, al menos en tiempos del Papa Urbano VIII (durante la primera mitad del siglo XVII)-

¹¹⁷⁴ Para estos datos véase, *Ibidem.*, pp. 5,7, respectivamente.

¹¹⁷⁵ Véase sobre este y otros datos sobre Giovannelli y la actividad musical en el Colegio, CULLEY, Thomas: *Jesuits and Music: I. A study of the Musicians connected with German College in Rome during the 17 th Century and of yheir Activities in Northern Europe*. Jesuits Historical Institute. Rome, 1970, p. 13.

pontífice que visitó en varias oportunidades el Seminario Romano de los jesuitas, que consideraba como el centro propulsor del nuevo vigor del clero romano-. Tal es el caso del soprano Loreto Vittorio da Spoleto, quien dejó una fundación en este templo. El bajo Giovanni Falbo y el contralto Theofilo Gargari cantaban además en la del Gesú y el bajo Nicola Muso en la del Colegio Germánico¹¹⁷⁶. Estos hechos dan para suponer una estrecha relación musical entre la Capilla más importante de Roma y las de la Compañía.

Giovannelli estuvo también al servicio del cardenal Pietro Aldobradini, a quien acompañó en su viaje a Ferrara entre 1598 y 1599. En 1600 se desempeñó como Director de Música de la iglesia de este cardenal, San Nicola in Carcere. Este servicio, hizo que estuviera frecuentemente ausente de la Capilla Sixtina entre 1598 y 1605. En 1607 pasa a ocupar el cargo de *puntatore* en esa Capilla. Luego, entre 1610 y 1613, se desempeña como *Camerlengo* de la misma y desde 1614 pasó a ocupar el cargo de Maestro. En 1615 no fue reelecto, por lo que el cargo pasó a ser ocupado por Paolo Facconio, quien murió ese año.

Giovannelli también realizó una nueva edición del Gradual entre 1614 y 1615¹¹⁷⁷, aunque a veces se ha exagerado esta intervención.

Se retiró en 1624. Sus obras gozaron de gran popularidad y fueron reimprimas frecuentemente, tanto en Italia como en el extranjero.

Su partida de defunción se encuentra en el *Libro dei Morti della parrocchia di S. Maria della Vallicella*¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁶ Sobre esto y más véase, PAGANO, Sergio: “Una visita apostolica alla capella dei cantori pontifici al tempo di Urbano VIII (1630)”. En: *Nuova Rivista Musicales Italiana*, 1 (1982), pp. 41-72.

¹¹⁷⁷ RANDEL, Don Michael: *Diccionario Harvard de la Música*. 2ª Impresión. Editorial Diana, S. A., 1989. México, p.201.

¹¹⁷⁸ Arch. di Stato di Roma. Stato civile. Appendice: Libri parrocchiali reg. 3. Liber mortuorum 15751623 S. Mariae in Vallicella, e. 33y. Citado en, STOPELLI, Pasquale (ed.): *Op. cit.*, p. 9.

En cuanto a su obra, destaca su producción madrigalesca, que se encuentra influenciada por el estilo de la canzonetta. Los poetas que más frecuentemente usa son Tasso, Guarini y Sannazaro. Sus dos primeros Libros de Madrigales a cinco voces, se caracterizan por la ligereza de sus textos, texturas claras, tesituras altas, motivos cortos y distintivos en imitación, acentos en tiempos fuertes y frecuentes secciones de repetición. Asimismo, pequeñas escalas simétricas, creadas en una melodía contrapuntística en inversión y contrastes de grupos de voces, son muy comunes. Sus últimos madrigales a cinco voces se encuentran influenciados por el madrigal de Ferrara de 1590, de corta extensión, asimétricos y fuera del estilo de la canzoneta. Giovannelli, también escribió villanelas, canzonettas (tanto seculares como espirituales) y laudes en los estilos populares de su tiempo.

Entre su producción religiosa, sus motetes a cinco voces, son los más conservadores, pues se encuentran escritos en el estilo de Palestrina, aunque con un lenguaje armónico más moderno. Su lenguaje rítmico también goza de mayor libertad y escritos en modo menor. Sus motetes y misas a 8 y 12 voces, constituyen más de la mitad de su música sacra y están escritos en un estilo más moderno. Los motetes por lo general, comienzan con un motivo relativamente lento que se dirige hacia una textura homofónica con ritmos rápidos y en un estilo declamatorio alternado, frecuentemente, entre ambos coros. Se encuentran escritos mayormente en modo mayor y suelen utilizar la pintura de palabras a través del uso de figuras que destacan palabras determinadas. Aunque no sabemos si estos aspectos se observan también en sus salmos, los podemos ver según nos parece, al menos, en el salmo *Laudate Dóminum*, incluido en nuestra fuente¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁹ La obra tuvo más ediciones, pues también fue impresa en 1608. Véase, *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa*. Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608. En, SAALFRANK, Christian: *Modalitat in der Musik Ruggiero Giovannellis (ca.1555-*

Giovanelli también escribió un pequeño número de obras en el “nuevo estilo”, entre los que cuentan cinco motetes a dos o tres voces con bajo continuo y varias obras policorales con voces solistas en estilo concertante. Sus obras a dos o tres voces utilizan alguna ornamentación en el estilo nuevo, pero son claramente conservadoras en otros aspectos.

3. Otros

[Francisco] Company

Compositor nacido en el siglo XVII. No se ha encontrado hasta el momento nada sobre su vida. Lo que se conserva de su obra, data de inicios del siglo. Dos motetes se conservan en el Archivo Musical del Patriarca de Valencia al interior de ocho cuadernos manuscritos sin signatura. En *Tonos Castellanos* (Ms. 13231), se le atribuyen seis tonos a seis voces¹¹⁸⁰ y otros dos, se encuentran en *Romances y Letras; Ya con la salud de Flori* (p. 76), que aparece con el mismo nombre en el *Cancionero de Medinaceli* (fols. 41 v- 42) y *En dos partes del cielo* (p. 102), del que Querol indicó que aparece atribuido “erróneamente” a Guerrero, pero que en realidad pertenece Company¹¹⁸¹.

¹¹⁸⁰ AGUIRRE RINCÓN, Soterraña: “Francisco Company”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares Corrd.). Vol. 3. SGAE. Madrid, 1999, pp. 850-851.

¹¹⁸¹ Aparece así en el *Cancionero de Medinaceli*, fols. 72v-73. Véase, QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 13.

Fray Juan de Escobar

Compositor y poeta que vivió a comienzos del siglo XVII¹¹⁸². No se conocen datos biográficos¹¹⁸³. Escribió *El Arte de música teórica e practica*¹¹⁸⁴ y publicó en 1620, una colección de motetes en Lisboa¹¹⁸⁵. Otra obra de este compositor es el motete *Clamabat mulier*, que perteneció a don Juan Carreras Dágas y que posteriormente fue propiedad y publicado por la Diputación Provincial de Barcelona. A éstas, se agrega, *Mas hermoso es que el cielo*, conservada en *Romances y Letras* (p. 110).

Diego Garzón

Nació en el siglo XVI. Según las actas de la catedral de Baeza, en Jaén, Garzón fue allí maestro de capilla desde 1562 hasta 1587 aproximadamente. En 1562 fue premiado con 4000 maravedíes más por el cabildo, por haber servido “con mucha diligencia e cuidado e (porque) es persona benemérita”¹¹⁸⁶. Nada aparece de él en los libros de música polifónica del archivo de esa catedral. Sin embargo, Jiménez Cavallé

¹¹⁸² Pedrell dice que este dato proviene de Vasconcellos y que está publicado por Fétis. Véase, PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Vol. I. Ed. V. Berdós. Barcelona, 1897, p. 540; RUISÁNCHEZ, Natalia: “Escobar, Juan de”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares Coord.) Vol. 4. SGAE. Madrid, 2000, p. 719, indica que fue sólo músico.

¹¹⁸³ *Ibidem*.

¹¹⁸⁴ PEDRELL: *Op. cit.* El autor indica la noticia que publica Fétis: “el catálogo de la biblioteca del Rey D. Juan IV (de Portugal) que menciona este libro, no dice si fue impreso o se guardó manuscrito”.

¹¹⁸⁵ Pedrell dice que la noticia de la colección que dan Fétis y Vasconcellos, proviene de “nuestro Nicolás Antonio (¿?). Dice este autor: Juan de Escobar publicó un libro de Motetes, Portugal, 1620.” Véase, PEDRELL: *Op. cit.*, p. 540.

¹¹⁸⁶ JIMÉNEZ CABALLÉ, Pedro: “Diego Garzón”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares Coord.). Vol. 5. SGAE. Madrid, 1999, pp. 530-531.

indica que es posible que los *Responsorios* de Domingo Garzón, sean de su autoría, aceptando que ha habido un error en la transcripción. Además, es posible que el compositor mencionado en varias obras en el *Cancionero de Medinaceli* y el tono *El tardo Buey* (p. 27) de *Romances y Letras*¹¹⁸⁷, sea el creador de estas obras.

Juan de la Peña

Nació en Ajoin (Toledo) en el siglo XVI y murió en Toledo el 27 de julio de 1636. Fue maestro de capilla en Cuenca en 1594. En las actas capitulares de la catedral, fechadas el 25 de agosto de ese año, se dejó consignado que en el desarrollo de los ejercicios de oposición este compositor dejó impresionado al cabildo al cantar un villancico dedicado a San Julián- patrono de esta ciudad-, que él mismo había compuesto. Este hecho influyó en la decisión del tribunal. Se le nombró, pero con la condición de que si Ginés de Boluda, el antiguo maestro de la catedral, volvía, tenía que dejar la plaza. Es justamente en este lugar donde se conservan tres obras que le son atribuidas; *Con el pecho en la boca* (p. 115) y *En un portal seys zagales* (p. 114) aparecen en *Romances y Letras*. La otra obra es *Llena va de flores*, pero desconocemos dónde se conserva¹¹⁸⁸.

En Cuenca vivió duros momentos económicos, lo que le obligó a presentar una queja por el no pago de su salario en 1596. Al año siguiente, solicitó permiso para ir a

¹¹⁸⁷ Estas obras fueron publicadas por Querol. Véase, QUEROL, Miguel (ed.): *Cancionero de Medinaceli*. Tomo I. Barcelona, 1948, p. 25; *Romances y Letras...*, p. 47.

¹¹⁸⁸ CABAÑAS ALAMÁN, Fernando: "Peña, Juan de la". En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares Coord.) Vol. 8. SGAE. Madrid, 2001, p. 579. La tercera obra mencionada por Alamán no aparece en nuestro manuscrito. Véase además, BNM: M. 1370-1772. *Romances y Letras a tres voces*, pp. 114-115.

Toledo a ocupar un cargo en la catedral, en donde según Barbieri, ocupó los de Capellán de coro y Teniente de claustrero o maestro de melodía.

Bernardo [de] Peralta Escudero

Se desconoce el año y el día de su nacimiento, pero se sabe que fue en Falces (Navarra). Murió en Burgos el 4 de noviembre de 1617. Tampoco se conoce con quien pudo adquirir su formación musical. Es posible que tenga alguna relación con el músico cantor Baltasar Peralta, mencionado en la nómina de sueldos de la capilla del Duque de Alba, en Bruselas.

En 1605, Peralta desempeñó la maestría de capilla en la iglesia colegial de Alfaro (La Rioja). Entre el 19 y el 21 de octubre de ese año, se cree que participó en las oposiciones al mismo cargo en Palencia, pero desafortunadamente no obtuvo la plaza. Tampoco la obtuvo en 1607, cuando solicitó la misma plaza en la catedral de El Burgo de Osma. Poco después, obtuvo el cargo en la catedral de Santo Domingo de la Calzada. Luego, el 18 de abril o 18 de mayo de 1609, ganó las oposiciones para la maestría en la catedral de Burgos. Entre el 5 y 9 de diciembre de 1611, opositó para el cargo en la Seo de Zaragoza. Entre los miembros del tribunal examinador, se encontraba el famoso compositor Joan Pujol. Ganó la plaza y fue nombrado maestro de capilla el día 9 de ese mes. A pesar de las muy favorables condiciones que el cabildo le propuso, parece que Peralta no aceptó. Es más, da la impresión de que después de haber opositado no volvió más a Zaragoza, quedándose probablemente en Burgos. Sin embargo, algunos investigadores han indicado que fue maestro de capilla de la Seo y que murió en

Burgos. Posteriormente, en 1616, fue invitado a ocupar el magisterio de la Real Capilla de Madrid, cargo que rechazó. En *Romances y Letras* se conserva la obra, *En invierno nacen las flores* (p. 103), que aparece como de su autoría¹¹⁸⁹.

Joan [Pau] Pujol

Nació en Mataró (Barcelona) y fue bautizado el 26 de junio de 1570. Murió en esa misma ciudad el 17 de mayo de 1626. Hijo del sastre Monserrat-Benet Pujol y de Rafaela, fue el mayor de ocho hermanos de dos matrimonios paternos. Se desconocen datos sobre su infancia y juventud, aunque probablemente, su primera formación musical la recibió en su ciudad natal para luego continuarla, según se cree, en Barcelona con el maestro de la catedral, Andreu Vilanova.

El 18 de marzo de 1593, siendo ya clérigo, fue nombrado coadjutor de la catedral de la ciudad Condal, con derecho a sucesión. Meses más tarde se cree que renunció para ocupar el magisterio en la catedral de Tarragona entre el 29 de octubre y el 29 de noviembre de ese mismo año. Al trasladarse allí, se llevó al escolán Antonio Bañuls, pero el cabildo de Barcelona intentó que éste volviera, según se indicó en una carta dirigida a Pujol, que finalmente no se envió.

Después de un tiempo, se trasladó a Zaragoza en donde, tras aprobar las oposiciones, ocupó el cargo de maestro de capilla en el Pilar. Su nombramiento fue el

¹¹⁸⁹ EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: “Peralta Escudero, Bernardo [de]”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares Coord.) Vol. 8. SGAE. Madrid, 2001, pp. 601-602. Véase, asimismo, QUEROL: *Op. cit.*, p. 12.

23 de enero de 1595, permaneciendo en esta ciudad entre los 25 y los 42 años. Aquí, su actividad docente fue muy importante y también aquí, posiblemente, fue ordenado sacerdote.

Luego, es probable que Pujol conociera a Felipe III en el viaje que realizó a Zaragoza en 1599 con su comitiva.

En 1612 volvió a la catedral de Barcelona, pero ahora como maestro titular, en donde estuvo catorce años y en donde 1622, obtuvo la plaza de maestro de capilla de la parroquia de los santos Justo y Pastor. También estuvo a cargo la capilla musical de la iglesia de San Jorge de la Generalitat, para la que compuso bellísimas obras, hoy conservadas en libros de folios y en cuadernos. A su muerte, sus restos fueron sepultados en la capilla de la Concepción en el claustro de la catedral.

Pujol, es el compositor conocido más representado de nuestro *Cancionero*. Se conservan nueve obras de su autoría: *Salió en los brazos del alba* (p. 51), *Quantos años ha que veo* (p. 77), *Despeñado por un valle* (p. 98), *Abrasándose está Troya* (p. 100), *Entre llorosas memorias* (p. 101), *Por rondar toda la noche* (p. 105), *Saltan risueñas las aguas* (p. 107), *Pajarillo parlero* (p. 110) y *Al ladrón amigos* (p. 15 segundo grupo de obras)¹¹⁹⁰.

¹¹⁹⁰ PAVIA I SIMÓ, Josep: “Pujol, Joan Pau [Joan, Juan]”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares Coord.) Vol. 8. SGAE. Madrid, 2001, pp. 1004-1008. En nuestra fuente, en la página que vendría a ser la 101 del libro del bajo, porque no tiene numeración, aparece mencionado el apellido “Pujol” en el tono, *Despeñado por un valle*. En cambio, en el tono *Pajarillo parlero*, no aparece el nombre ni el apellido de Pujol en ninguno de los cuadernos del manuscrito, pero se ha llegado a establecer su autoría mediante concordancias, ya que esta misma obra aparece en el *Cancionero de Onteniente*. Además, merece reconocimiento como primer trabajo importante sobre este compositor, el ya citado de Inglés: *Johannis Pujol, Opera Omnia*. 2 Vols. Publicación del Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 1926. Por último, destacamos como única monografía extensa y actualizada, la Tesis Doctoral de Mariano Lambea. Véase, LAMBEA, Mariano: *Los Villancicos de Joan Pau Pujol (*1570-+1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Bellaterra, Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 1999 (editada en microficha).

Pedro Riquet [Pere Riquet]

Nació en el siglo XVI. Su actividad musical comienza a destacar a partir de 1598, año en que fue nombrado maestro de capilla en la Seo de Urgel, en donde ejerció hasta 1602, para posteriormente volver, a partir del 13 de diciembre de 1605 y hasta diciembre de 1616. A fines de ese mes, fue nombrado en ese mismo cargo en Tarragona, en donde permaneció hasta el 5 de enero de 1619.

Se conservan solo tres obras de este compositor. Estas se encuentran en la Biblioteca de Cataluña. Son, una misa- *Susanne un jour*, a cuatro voces, considerada su obra más importante- y dos versiones del romance, *Ya es tiempo de recoger*. Una de ellas, tiene el estribillo a cuatro voces y las coplas a siete y la otra tiene las coplas a siete y el estribillo a tres. La segunda de estas versiones data de 1640. Querol atribuye a Riquet la autoría del tono homónimo que aparece en *Romances y Letras* (p. 30)¹¹⁹¹.

¹¹⁹¹ LAMBEA, Mariano: *Incipit de Poesía Española Musicada. c.a. 1465-c.a. 1710*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2000, p. 231; QUEROL, Miguel: *Cancionero Musical de Lope de Vega*. Vol. II, (Poesías cantadas en las novelas), recopilación, transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá, *Cancioneros musicales de Poetas del Siglo de Oro*. Vol. III. Barcelona, CSIC., Institución “Milá i Fontanals”, UEL. Musicología, 1987, pp. 31-33; 34-40; 41-44. En esta última fuente, Querol señala como compositor a Pedro Riquet.

Algunos rasgos compositivos de Gaspar García

Más arriba hemos dado a conocer nuestras hipótesis referentes a Gaspar García, por lo que nos ha parecido pertinente referirnos a algunos de los rasgos compositivos detectados en las obras que pensamos podrían ser de su autoría: *Válame Dios*¹¹⁹² y *Este niño madre*¹¹⁹³, que se encuentran en la primera parte de nuestro *Cancionero*.

A primera vista, se puede observar que ambas se encuentran escritas en claves altas con bemol. Predomina la textura homofónica y existe casi total ausencia de la textura contrapuntística, lo que concuerda hasta cierto punto, con los nuevos aires de composición que se consideraban a comienzos del siglo XVII, haciendo que la exposición del texto sea de manera silábica. Luego, tanto en la copla de *Este niño madre*, como en el estribillo de *Válame Dios*, el compositor utiliza barras de repetición para cantar texto nuevo con la misma música. Además, ambas son poco extensas, siendo *Válame Dios* la más larga con cerca de cincuenta compases. En relación a la forma textual, la primera es un romance con estribillo y la segunda una letrilla, muy frecuentemente usados en el barroco.

A pesar de ser musicalmente diferentes, podríamos decir que no lo son tanto desde el punto de vista de las temáticas del texto, ya que son obras de tipo religioso. Es posible distinguir también, algunos rasgos melódicos comunes. Por ejemplo, si comparamos los estribillos de ambas obras, podemos apreciar que al término del primer verso se realiza el mismo giro melódico en la primera voz. Veamos en el ejemplo 10, un fragmento de *Este niño madre*:

¹¹⁹² BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...*, p. 6.

¹¹⁹³ *Op. cit.*, p. 83.

:[Estribillo]

The musical score consists of three staves: Tiple (Tenor), Alto (Alto), and Bajo (Bass). Each staff has a treble clef with a B-flat key signature and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The Tiple staff ends with a fermata over the final note. The Alto and Bajo staves also end with a fermata over the final note.

Tiple
Es - te ni - ño ma - dre ¿Quién
El que da des - po - jos

Alto
Es - te ni - ño ma - dre ¿Quién
El que da des - po - jos

Bajo
Es - te ni - ño ma - dre ¿Quién
El que da des - po - jos

Son prácticamente iguales desde el punto de vista melódico y con la misma textura. Esta similitud se puede ver si se compara con la versión de *Válame Dios* transcrita por Querol¹¹⁹⁴, independientemente de que no esté transportada y de que los valores se encuentren transcritos a la mitad. Después de exponer el primer verso se observa una pequeña pausa también en ambas obras. Otro rasgo melódico de la primera voz se produce al final del estribillo. En el último verso en cada uno, se realiza un giro melódico ascendente similar, independiente de las diferencias rítmicas. Esta voz termina en la tercera de la tríada, cuestión que se observa en ambas obras. Veamos *Válame Dios* y *Este niño madre* respectivamente, en el ejemplo 11:

¹¹⁹⁴ QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 9, edición musical.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of three staves for voices: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). Each staff has a treble clef and a common time signature (C). The lyrics for all three parts are "can - tan y bue - lan." The second system consists of three staves for instruments: Tiple (top), Alto (middle), and Bajo (bottom). The Tiple and Alto parts have a treble clef, while the Bajo part has a bass clef. All three instruments have a common time signature (C). The lyrics for all three parts are "dea - mo - res de mí." Above the Tiple staff, there is a marking "[Fin] Al" followed by a double bar line and a fermata symbol. The lyrics are hyphenated across the staves to indicate syllables.

El escueto desarrollo contrapuntístico y la poca extensión de las obras, sugieren hasta cierto punto, que la maestría del compositor no debería ser tal. El estilo parece ser más discreto, en textura homofónica, como las obras profanas de inicios de siglo.

Otro rasgo que notamos aunque no de semejanza, sino de diferencia, es que en el caso de *Este niño madre*, el compositor utiliza tríadas en estado fundamental y tríadas invertidas. En cambio en la otra, solo utiliza tríadas en estado fundamental. No se nota ningún patrón o sucesión de tríadas en común, en cambio, sí se presentan algunas tríadas que vienen a ser especies de funciones transitorias. Además, en los estribillos de ambas obras, el compositor usa ennegrecimiento, posiblemente para realzar el sentido del texto, otorgando además, mayor riqueza rítmica a ambas obras. Otro rasgo que las diferencia, es que *Válame Dios* se encuentra en el VIII tono transportado de Cerone y

Este niño madre en el II transportado, pero a la vez constatamos que ambas obras no están escritas en tonos naturales.

Finalmente, considérense estas apreciaciones no como totalmente definitivas, sino más bien, como una aproximación hipotética al estilo de este compositor, ya que falta conocer y examinar mayor cantidad de obras del *Cancionero* y de esa manera poder afirmar con mayor certeza estas ideas, por lo que no descartamos que en esta fuente se puedan conservar más obras de este compositor, debido a que la mayoría aparecen anónimas.

Otros Cancioneros musicales del período

Aunque la vinculación de *Romances y Letras* con otras fuentes musicales de la época es bastante evidente a lo largo de toda la Tesis, nos ha parecido adecuado incluir un apartado en donde podamos ver estas fuentes- las que consideramos como más importantes-, en atención a algunos rasgos comunes, como el tipo de repertorio y compositores, así como también algunas características musicales. No es la idea desarrollar aquí estas cuestiones, ya que excede los límites de nuestro trabajo, pero nos parece interesante hacer mención de ello. Además, no debemos olvidar que algunas de las instituciones que les cobijaron, mantuvieron vínculos bastantes cercanos con la nobleza y con la Corte, con las cuales la Compañía de Jesús estuvo relacionada.

Cancionero de Turín

Esta fuente se conserva en la Biblioteca Nacional de Turín con la signatura Ms. R. I.-14. Contiene repertorio de fines del siglo XVI y se ha planteado que pudo pertenecer a la Duquesa Catalina Micaela o a su Corte.

Se observa un manuscrito, al parecer, poco cuidado y copiado muy rápido, posiblemente con un traslado de piezas sin modelo escrito¹¹⁹⁵. Contiene cuarenta y seis obras, de las cuales diez son a dos voces y las restantes a tres. Doce son romances a dos y a tres voces. Un dato interesante es que el tono *Sobre moradas violetas*, aparece a dos voces, en cambio lo encontramos a tres en el *Cancionero de la Sablonara*¹¹⁹⁶.

Las obras comienzan en el verso del folio anterior al indicado en el índice¹¹⁹⁷ y en ellas no se encuentra indicado el nombre del compositor.

Por otro lado, los textos tratan sobre temas tradicionales y fueron publicados por Bertini¹¹⁹⁸. Éste, realiza una clasificación asignándole una forma literaria con la que Querol no está de acuerdo totalmente¹¹⁹⁹ y Bal y Gay¹²⁰⁰ transcribió y publicó algunas de las obras con textos de Lope de Vega.

Por último, esta fuente contiene tonos a lo humano y a lo divino y algunas de sus obras son concordantes con las contenidas en *Romances y Letras*, como se verá en detalle más adelante.

¹¹⁹⁵ BECKER, Danièle: "Cancionero". En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*. (Emilio Casares Coord.) Vol. 3. SGAE. Madrid, 1999, p. 32.

¹¹⁹⁶ QUEROL, Miguel: *Música Barroca Española. Polifonía profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*. Vol. I. CSIC, IEM. Barcelona, 1970, p. 12.

¹¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 11.

¹¹⁹⁸ BERTINI, G. M.: *Poesie spagnole del seicento* (Collezione di classici stranieri) Torino, 1946. Citado en, *Ibidem*, p. 12.

¹¹⁹⁹ QUEROL, Miguel: "El romance polifónico en el siglo XVII." En: *Anuario Musical*, nº X, (1955), pp. 111-120.

¹²⁰⁰ BAL y GAY, Jesús: *Treinta Canciones de Lope de Vega*. Número especial en homenaje a Lope de Vega de la revista "Residencia" de la Residencia de estudiantes). Imprenta de S. Aguirre, Madrid, 1935.

Cancionero de la Sablonara

Es uno de los cancioneros más estudiados del siglo XVII. Se conserva en la Staatsbibliothek de Munich y está catalogado como Cod. hisp. 2. Cim. 383. Fue copiado por Claudio de la Sablonara¹²⁰¹ para el Duque de Neoburgo en 1624¹²⁰², en donde reunió todas las formas posibles del tono que se cantaba en la Corte. En la dedicatoria, el copista escribe que ha “...buscado y recogido los mejores tonos que se cantan en esta Corte...”¹²⁰³. Consta de setenta y ocho obras que circularon en palacio entre 1615 y 1624, de las cuales, cuarenta y dos son romances. En estos últimos, el estribillo tiene generalmente una extensión dos veces más que la estrofa y en algunos casos, tres. También, en ocasiones, la melodía de estos hace una primera aparición “a solo” y después es cantada por todas las voces, procedimiento que se advierte ya en el *Cancionero de Uppsala*¹²⁰⁴ y que será muy usado en el siglo XVII¹²⁰⁵. Además, se puede ver una situación similar en la página 11 del segundo grupo de obras en *Romances y Letras*.

Algunas de las obras de este cancionero fueron publicadas por Bal y Gay¹²⁰⁶. Una primera edición fue realizada por Jesús Aroca en 1916¹²⁰⁷ sobre la copia que había

¹²⁰¹ Scriptor principal o apuntador de libros de la Real Capilla española. Véase, ETZION: *El Cancionero de la Sablonara...*, p. xix. Desde aproximadamente 1560, se sabe más de los apuntadores activos de la Real Capilla. Pompeo de Russi lo fue entre 1562 y alrededor de 1580. Le sucedió ese año Isaac Bertu, quien trabajó hasta su muerte en 1599, después de lo cual, pasó Sablonara a ocupar el cargo. Véase, AAVV: *Aspectos de la cultura musical en el Corte de Felipe II...*, p. 75.

¹²⁰² BECKER: *Op. cit.*, p. 30. Etzion indica que el cancionero se copió durante la visita del duque a Madrid, entre 1624 y 1625, pero nunca más allá de 1626, ya que Sablonara se retiró “por estar viejo, enfermo y falto de la vista”, como lo dice una documentación de 1633. Luego, en 1626, Mateo Romero, solicitó “un puesto temporal de copista de la plaça que vacó por Claudio. Escritor jubilado de su Real Capilla,” como lo menciona otro documento. Véase, ETZION: *Ibidem*, pp. 11-12. Véase asimismo como bibliografía complementaria sobre Romero, BEQUART, Paul: *Musiciens Néerlandais à la tour de Madrid*. Palais des Académies. Bruselas, 1967 y VERA: *Op. cit.*

¹²⁰³ ETZION: *Ibidem*, p. xx.

¹²⁰⁴ QUEROL: *Op. cit.*, pp. 115-116. También conocido como *Cancionero del duque de Calabria*, s. XVI.

¹²⁰⁵ *Ibidem*, p. 114.

¹²⁰⁶ BAL y GAY: *Op. cit.*

encargado Barbieri a fines del siglo XIX a la Staatbibliothek, de la que Querol indicó “[...] por lo que algún día deberá procederse a su revisión”¹²⁰⁸, ya que seguramente intuía que podía presentar errores.

Los compositores presentes en esta fuente son los siguientes: Miguel de Arizo, Juan Blas de Castro, Mateo Romero (Capitán), Gabriel Díaz, Diego Gómez, Manuel Machado, Juan de Palomares, Joan Pujol y Álvaro de los Ríos. Juan Blas de Castro es el compositor más representado. Recordemos que Pujol, es el más representado en *Romances y Letras*¹²⁰⁹.

Como es sabido, hasta el momento, son dos los estudios más importantes realizados sobre esta fuente. El primero, de Ramón Pelinski en la década de los setenta¹²¹⁰ y el más actual, la edición crítica de por Judith Etzion¹²¹¹.

¹²⁰⁷ AROCA, Jesús (ed.): *Cancionero Musical y Poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara*. Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, 1916.

¹²⁰⁸ QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 8.

¹²⁰⁹ Recordemos que estos son, Diego Gómez, Joan Pujol y Juan de Palomares.

¹²¹⁰ PELINSKI, Ramón: *Die weltliche Vokalmusick Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero de la Sablonara*. Hans Scheneider, Tutzing, 1971. Citado en ETZION: *Op. cit.*, p. xxiii.

¹²¹¹ *Ibidem*.

Cancionero de Medinaceli B (Tonos Castellanos B)

Este manuscrito estuvo durante mucho tiempo en la biblioteca de los duques de Medinaceli de Madrid, pero actualmente se conserva en la biblioteca de don Bartolomé March. Su signatura es Ms. 13.231. Se le conoce también como Tonos Castellanos B, para diferenciarlo del otro cancionero del mismo nombre, pero del siglo XVI.

En dieciséis de sus obras, aparece registrado el nombre del compositor. Entre éstos figuran; Juan Blas, Diego Gómez, [Francisco] Company, Francisco Gutiérrez y Gabriel Díaz. Gómez y Company se hallan representados también en *Romances y Letras a tres voces*.

Se cree que debió de compilarse una década antes que el *Cancionero de la Sablonara*, o bien entre 1610 y 1620¹²¹², el mismo rango temporal que supone Becker para *Romances y Letras*. Luego, de las sesentaisiete obras que contiene, la mayoría son anónimas- rasgo que comparte también con otras fuentes del período- y algunas, presentan concordancias con nuestro *Cancionero*. Además, no lleva índice como su antecesor del siglo XVI, ya que según Querol, “con toda seguridad faltan algunas piezas al final”¹²¹³. De hecho, en la última faltan dos voces¹²¹⁴.

¹²¹² ETZION: “The Spanish Polyphonic cancioneros...,” p. 74

¹²¹³ QUEROL: *Música Barroca Española...*, p. 15

¹²¹⁴ *Ibidem*.

Cancionero de la Casanatense

Se conserva en la biblioteca Casanatense de Roma con la signatura Ms.226. Data aproximadamente de 1620¹²¹⁵ y según Etzion, es posible que se haya compilado en Cataluña, a juzgar por sus textos y porque trece de las veinte obras que contiene, pertenecen a Joan Pujol, Juan Arañés o a Ignacio Mur, todos compositores catalanes¹²¹⁶. Su repertorio se encuentra cuidadosamente seleccionado y en cada obra se indica el nombre del compositor, aspectos que coinciden con el *Cancionero de la Sablonara*¹²¹⁷. Luego, se ha considerado que parte de su repertorio representa una etapa madura y de refinamiento musical de aquella época¹²¹⁸.

En cuanto a sus textos, contiene romances, letras y folías, textos de corte sentimental, algunos pertenecientes a Lope de Vega o a Góngora y que fueron publicados en su momento, por Charles V. Aubrun¹²¹⁹. De los ocho romances de tipo pastoral, cuatro tienen coplas después del estribillo, lo que, en opinión de Etzion, indicaría que debieron haberse creado entre la segunda y tercera década del siglo XVII¹²²⁰. Nuestro *Cancionero* comparte algunos aspectos comunes con esta fuente,

¹²¹⁵ BECKER, Danièle: *Op. cit.*, p. 33.

¹²¹⁶ ETZION: "The Spanish Polyphonic cancioneros...", p. 75

¹²¹⁷ *Ibidem.*

¹²¹⁸ ETZION: *Cancionero de la Sablonara...*, pp.xlviii-l. La autora, señala el *Cancionero de la Sablonara* en el contexto particular de los cancioneros españoles como un "clásico", representativo de una etapa madura, de refinamiento y cristalización musical, señala que otros del período como *Tonos Castellanos B*, *el Cancionero de Olot* y *el Cancionero de la Casanatense* son también fuentes representativas de esta etapa estilística. En el caso particular del *Cancionero de la Casanatense*, dice, contiene 20 obras de gran calidad, en cambio, en el caso de los otros dos, son manuscritos "prácticos", en donde la copia es descuidada y la selección de las obras no ha seguido un criterio riguroso.

¹²¹⁹ AUBRUN, Charles V.: "Chansonniers Musicaux Espagnols du XVII e. siècle (Bibliothèques Casanatense et Estense)." En: *Bulletin Hispanique*. Burdaux, 1949, pp. 269-290. Citado en QUEROL, Miguel: *I. Madrigales Españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*. CSIC, Barcelona, 1981, p. 2.

¹²²⁰ ETZION: *Op. cit.*, p. 75

como algunos de los géneros de sus textos, la presencia de Lope de Vega, de romances con coplas después del estribillo y algunas concordancias musicales.

Libro de Tonos Humanos

Como es sabido, este cancionero se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura M. 1262. Consta de doscientos veintidós obras, la mayoría a cuatro voces y contiene la mayor colección de romances que se conserva, por lo que es considerado una síntesis del género que fue ampliamente cultivado entre 1600 y 1650.

En cuanto a su proceso de copia, una primera parte fue terminada en 1655 y al tiempo después, se incluyeron nuevos tonos, por lo que se terminó de copiar el 3 de febrero de 1656, como se dejó constancia de ello en el manuscrito. Es evidente la presencia de varios amanuenses, pero su copista principal fue Fray Diego Pizarro, del Convento del Carmen calzado de Madrid.

Desde hace algún tiempo, esta colección ha sido objeto de estudio por parte de algunos investigadores, lo que ha arrojado nuevos datos en múltiples aspectos¹²²¹. Los compositores que se encuentran representados en esta fuente son: Fray Manuel Correa, Fray Bernardo Murillo, Manuel Machado, Carlos Patiño, Mateo Romero (Capitán), Felipe de la Cruz, Francisco Navarro, Antonio de Viera (o Vieira) y Nicolás Borly.

Como hemos visto más arriba, este manuscrito tiene algunos aspectos semejantes con nuestra fuente. Recordemos. En primer lugar, el *Libro de Tonos Humanos*, es un cancionero que se origina en una orden religiosa, como la Compañía

¹²²¹Véase por ejemplo, VERA, Alejandro: “Polifonía Profana en la Corte de Felipe IV y el convento del Carmen de Madrid: El Libro de Tonos Humanos (1656).” En: *Revista de Musicología*. Vol. XXV, nº 2. (2002). Asimismo, para mayor conocimiento y del mismo autor, *Música Vocal Profana...* y LAMBEA, Mariano (ed.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos*. CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Vol. I. Barcelona, 2000; LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (eds.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos*. CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Vol. II. Barcelona, 2003; LAMBEA, Mariano y JOSA, Lola (eds.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos*. CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Vol. III. Barcelona, 2005.

de Jesús. Luego, en ambos casos se observa la presencia de más de un amanuense, resaltando el predominio de uno- religioso, como también parece ser también en nuestro *Cancionero*-. Este copista principal es el religioso carmelitano Diego Pizarro y su repertorio, aunque más tardío, es representativo de parte de la música española de la primera mitad del siglo XVII. Éste, responde al género llamado “tono” en sus tipos a lo humano y a lo divino, predominando la forma romance, tal como se observa en nuestra fuente. Además, en ambos cancioneros aparecen indicaciones de acompañamiento instrumental.

Por último, recordemos que las pruebas documentales arrojan interesantes datos sobre algún tipo de vínculo musical que había entre estas dos agrupaciones religiosas, como la visita que realizó en 1642 la capilla de músicos de la orden, al Colegio Imperial. Además, ambas fuentes, se encuentran de alguna manera, vinculadas con la Corte.

Cancionero musical de Olot

Este manuscrito se conserva en la Biblioteca Pública de Olot con la signatura I-VIII (número 97 del inventario). Debido a dos inscripciones que aparecen en la fuente, se cree que perteneció a Mateu Sala Reixach y a su hermano Juan. Además, otra inscripción menciona a un tal Jaime Sala, quien en 1679 se desempeñó como Maestro de Capilla de la Parroquia de San Esteban¹²²².

Esta fuente contiene setentaicuatro obras de carácter profano, escritas para tres y cuatro voces. Sus textos se encuentran en castellano y en catalán¹²²³. La voz grave tiene un cifrado para la guitarra¹²²⁴ que corresponde a la llamada “cifra catalana” de Juan Carlos Amat¹²²⁵. Los compositores que aparecen en la fuente son: Juan Bautista Comes, Joan Pujol, Ignacio Mur, Felipe Pujol, [Francisco] Company y Fray Benito Figuerola.

Este cancionero también presenta algunas similitudes con *Romances y Letras*, pues se encuentra vinculado a la iglesia católica, por lo que podría tener un origen religioso y su repertorio es posible que se haya interpretado en fiestas religiosas. También manifiesta concordancias poéticas y musicales con nuestra fuente.

¹²²² CIVIL I CASTELLVI: *Canconer de la Garrotxa...*, p. 11.

¹²²³ FIGUERAS ROMEU, José: “Las poesías catalanas del manuscrito musical de Olot”. En: *Anuario Musical*. Vol. XVIII, (1963), p. 45.

¹²²⁴ QUEROL, Miguel: “El Cancionero musical de Olot”. En: *Anuario Musical*. Vol. XVIII, 1963, p. 60.

¹²²⁵ ROBLEDO: *Juan Blas...*, p. 56.

II. Obras para violín y guitarra¹²²⁶

Estudio musical

Las obras que encontramos en el Libro 774 en el Archivo Histórico Nacional, corresponden a cuatro danzas, una para violín y las otras tres para guitarra, al parecer de mediados de siglo XVII, ya que la fuente en donde se hallan, ha sido rotulada como Borrador de Libro de Cuentas del Colegio Imperial, de entre los años 1652 y 1654. En principio, pensamos que se trataba de cinco obras, ya que en el caso de la *Chacona francesa y diferencia*, aparece la *diferencia* en el verso del folio anterior a la *Chacona*, pero posteriormente nos dimos cuenta que se trataba de una obra con su “diferencia”, término usado en la música española de la época para denominar a lo que actualmente se conoce como “variación”.

En cuanto a la extensión, las obras son breves, pues no abarcan más allá de una página. Su estilo es variado, ya que por sus títulos corresponden mayormente a danzas europeas: francesa, italiana y española, muy común en el gusto de la música barroca, saliendo de este contexto el “zarambeque”, que fue una danza traída de América y que gozó de cierta popularidad, según vemos, pues la encontramos en algunas antologías españolas para guitarra de los siglos XVII y XVIII¹²²⁷. Estas danzas, al encontrarse todas

¹²²⁶ Sobre estas fuentes puede consultarse, JORQUERA, Juan Lorenzo: “Nuevas fuentes musicales para el estudio de la actividad musical en la Compañía de Jesús de Madrid durante el siglo XVII”. En: *Los Jesuitas. Religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*. Vol. II. (José Martínez Millán, Henar Pizarro, Esther Jiménez, coords.). Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, 2012, pp. 751-762.

¹²²⁷ Véase por ejemplo, RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y norte musical...*, p. 72; En el caso del siglo siguiente, BNM: M. 811. *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. Año de 1709, pp. 99, 108; BPUCh: MURCIA, Santiago de: *Cifras selectas de guitarra* (1722), fol. 35r y 35v; VERA, Alejandro (ed.): *Santiago de Murcia: Cifras selectas de guitarra*. Introducción, transcripción y estudio crítico de Alejandro Vera. A-R- Editions, Inc. Middleton 2010, pp. , pp. 23-25. Además, véase la edición del Códice Saldivar de este mismo compositor: RUSSELL, Craig H.: *Santiago de Murcia's "Códice Saldivar n° 4"*. A treasury of guitar music from Baroque Mexico edited by Craig H. Russell.

en un mismo libro, podríamos considerarlas desde este punto de vista, como una pequeña antología de música barroca para guitarra. Quizás, la cantidad de obras contenidas en este libro pudo haber sido mayor, pues, como ya hemos dicho, varios de sus folios fueron cortados o arrancados y no es excepción a este hecho la parte en donde se encuentran estas danzas.

Suponemos que estas obras debieron de haber gozado de cierta popularidad en la época o bien, puede ser que sean reelaboraciones de danzas que sí lo fueron. Su estilo de copia es descuidado y musicalmente no son muy complejas ni tienen mucha elaboración, lo que nos hace plantearnos algunas hipótesis sobre su inclusión en el Libro 774. En primer lugar, éste es un libro de cuentas del Colegio Imperial, un “borrador” de Alberto Brualla, según aparece consignado en la cubierta anterior- aunque no sabemos si esa inscripción corresponde a la época en que se confeccionó la fuente o bien pudo haber sido escrita posteriormente- y si se observa su interior, parece que así lo fuera, por lo que es lógico que pudiese albergar notas y escritos ajenos a las cuentas del Colegio. Brualla- además de banquero fue músico y guitarrista aficionado según creemos-, pudo haberlas copiado de alguna fuente que estaba en manos de los jesuitas o bien, directamente de una fuente jesuita, ya que este repertorio podría ser creación de algunos de los padres de la Compañía. Luego, es posible también, que este banquero al haber escuchado las obras o al haber tenido acceso a ellas, le gustaron, lo que motivó su copia. Recordemos que más arriba mencionábamos el caso de una de ellas en donde aparecía la indicación “mandado”, lo que hacía suponer que este repertorio pudo haber tenido cierta circulación en el entorno jesuita.

Luego, el descuido en su escritura y su poca elaboración musical, nos hace pensar que Brualla podría haber sido un compositor aficionado y que en un momento de

inspiración las escribió en lo primero que encontró a mano. Nos inclinamos más bien por la primera de estas hipótesis, pero, al no existir de momento pruebas que nos permitan confirmar o descartar alguna, dejamos planteadas todas como posibles.

Fuga de Pavana

Es la obra menos típica de las cuatro. Se encuentra escrita en un tetragrama- o mejor dicho, en cuatro líneas-, razón por la cual en un comienzo pensamos que podría ser para otro instrumento de cuerdas pulsadas, como el arpa o la bandurria¹²²⁸. Tras mucho darle vueltas y realizar varias transcripciones de esta obra, creímos que podría ser para un instrumento a fin, posiblemente para cítara. Posteriormente, el musicólogo brasileño Rogelio Budász, quién tras ver una fotografía de la obra, nos indicó que estaba escrita para violín.

En esta obra, llama profundamente la atención la monotonía rítmica y la falta de equilibrio melódico debido a la gran cantidad de cromatismos que presenta, por lo que la línea melódica se desdibuja en una serie de pequeños motivos en escalas ascendentes y descendentes. Estos motivos no parecen corresponder a los de la línea melódica de una pavana, pero como el título de esta obra alude a una “fuga”, quizás podría tener mayor sentido. De todas maneras la obra resulta extraña, además, solo aparece una línea melódica, lo que nos hace pensar que puede tratarse de una primera voz de una obra polifónica o bien, que podría corresponder a un género diferente al de una fuga¹²²⁹.

¹²²⁸ Veáse, REY, Juan José: “Bandurria”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. SGAE. Madrid, 1999 y el trabajo realizado por este autor y por Antonio Navarro que, tras su revisión, nos ha ayudado a descartar dicha posibilidad. REY, Juan José; NAVARRO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y “laúdes españoles”*. Alianza Editorial. Madrid, 1993, especialmente las pp. 30-66.

¹²²⁹ Véase ejemplos de pавanas en distintas antologías para guitarra en, GARCÍA-ARRINES, Luis (ed.): SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Salamanca, 1674. Institución “Fernando El Católico” de la Exma. Diputación Provincial (CSIC). Zaragoza, 1966, pp. LXXXI [f. 18 r.]; BNM: M. 2209. SANTA CRUZ de, Antonio: *Libro donde se verán pasacalles de los ocho tonos y de los transportados y, asimesmo, fantasías de compasillo, proporción mayor y compás mayor y asimismo de cientos obras para biguela ordinaria que las escribía y hacía Don Antonio de Santa Cruz*, fols. 10 r-11v; RUIZ DE RIBAYAZ: *Luz y norte musical...*, pp. 85-87; BNM: M. 811. *Libro de diferentes cifras...*, p. 96-97, 104, 123-124.

Pero, dado que es para violín, desde este punto de vista nos parece que tiene mayor sentido la primera idea.

Luego, la obra-según se indica- se encuentra escrita en compás ternario de proporción menor, pero al realizar la transcripción, nos pareció que resultaba una obra extraña, con poco sentido musical, por lo que para mejorar este aspecto, decidimos realizarla finalmente en 12/8, compás compuesto, cuaternario de subdivisión ternaria. Éste, se asemeja más al compás de las pавanas ya que suelen estar escritas en compás binario. Quizás, la indicación del compás ternario de proporción menor sea un error del copista.

En cuanto a su estructura, parece estar en el tono I natural de Cerone. Su forma musical es unitaria (A), aunque observamos la repetición de partes de algunos motivos melódicos, pero sin llegar a constituir una sección deferente. Su esquema armónico-modal podemos expresarlo de la siguiente manera:

Modo	Estructura armónico-modal de la Fuga de Pavana
I tono natural (Cerone)	I, V, IV, V, IV, V7, II, I, V, II, I, IV7, V, IV, V, I.

Bacas de guitarra

Las “Bacas” (o Vacas), es una danza que se origina en el siglo XVI. Su presencia es evidente en varias antologías de música para teclado (órgano) o para vihuela española de ese siglo hasta el XVIII¹²³⁰. Grandes compositores, como Luis de Narváez, Diego Pisador, Alonso de Mudarra, Francisco de Salinas y Antonio de Cabezón compusieron este tipo de obra y las incluyeron en sus colecciones. En las antologías aparece titulada también como “Guádame las vacas, Carillo”, texto que corresponde al primer verso del refrán o estribillo de un romance¹²³¹, lo que da una idea sobre su origen. En Italia fue también muy popular- conocido bajo con el nombre de Romanesca-, apareciendo especialmente en libros de laúd del siglo XVII. Su estructura es semejante a la del Pasamezzo Antico, que es idéntica a la Danza de las Hachas- con excepción del ritmo binario de ésta- y cercana a la de la Folía. Coincidentemente, todas fueron fórmulas muy usadas como esquemas musicales para la improvisación y composición musical de aquella época¹²³².

Melódicamente, la obra del Libro 774 es predominantemente diatónica, presentando algunos cromatismos en los compases 9 y 18 de nuestra transcripción. La composición se desarrolla en base a un núcleo melódico de dos compases que corresponden a los dos primeros, ligado íntimamente a un núcleo rítmico que aparece durante toda la obra, siendo-posiblemente- este núcleo rítmico el más importante

¹²³⁰ Véase por ejemplo, las contenidas en: BPUCCh: MURCIA, Santiago de: *Cifras selectas de guitarra* (1722), fol. 11r y 11v; VERA (ed.): *Op. cit...*, pp. 23-25. También en la edición del Códice Saldívar N° 4 del mismo compositor, RUSSELL, Craig H.: *Santiago de Murcia's...*, Vol. II, pp. 152-159.

¹²³¹ RUSSELL: *Santiago de Murcia's...*, Vol. I, p. 58.

¹²³² Véase sobre todos estos datos, BERLANGA FAÜNDEZ, Miguel Angel: “El bajo *Guádame las vacas* y las músicas tradicionales en el sureste español”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII n° 1 (2005), p. 504. Véase asimismo sobre éstos y otros aspectos, GRIFFITH, John: “Guárdame las vacas”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.). Vol. V. SGAE, Madrid, 1999, pp. 937-938.

después de su estructura armónico-modal. Claramente se aprecia la diferencia entre cada una de las secciones. Los compases 16 al 20 corresponden a una “variación melódica”¹²³³ de los compases 12 al primer tiempo del 16.

La obra se encuentra escrita en el noveno modo transportado de Cerone y su estructura armónico-modal la expresamos como vemos a continuación:

Modo	Estructura armónico-modal de Bacas de guitarra
IX tono transportado (Cerone)	III-VII-//:I-(VI)-V:// III-VII- I-IV-V-I [I-IV-V-I-I-IV-V-I]

La estructura corresponde en general con la del género, manifestando un esquema a la manera de la romanesca¹²³⁴, lo que no es de extrañar como ya hemos visto. El VI grado¹²³⁵, no aparece claramente manifiesto en el original, pero se intuye por la nota “Re” corchea que aparece en la voz superior, razón por la cual procedimos a incluir el si bemol (VI grado) en la voz más grave. Además, vemos que este esquema manifiesta una tendencia armónica que se percibe claramente a través del enlace de los grados I-VI-V-I que se observa especialmente en la segunda sección de la obra.

Los distintos esquemas que se presentan (armónico-modal, melódico, etc.), otorgan unidad a la composición a la vez que definen su esencia y la relacionan la forma, pues es una obra que se estructura en base a esquemas.

¹²³³ Recurso que es utilizado también a la manera de “Tema con variaciones” como característica propia del género. Véase, RUSSELL: *Santiago de Murcia s...*, Vol. I, p. 58. Un ejemplo de esta característica lo encontramos en las Vacas que aparecen en el Códice Saldivar N° 4. Véase también en el volumen II de la obra ya citada, pp. 152-159.

¹²³⁴ *Ibidem*, Vol. I, p. 58.

¹²³⁵ Véase compás 6, tercer tiempo de nuestra transcripción.

Chacona francesa y diferencia

En el Libro 774, aparece en el verso del folio la *diferencia* y en el recto del folio siguiente, la *Chay francesa*. A primera vista, esto hace pensar que se trata de dos obras diferentes, pero en realidad creemos que se trata de una sola, pues el término *diferencia*, sabemos que se utilizaba en la época para designar a lo que actualmente se conoce como “variación”. Ahora bien, después de haber realizado la transcripción, se observa inmediatamente la relación entre ambos títulos, lo que da como resultado una obra a la manera de un “tema con variaciones”, quedando la forma musical bajo el esquema “A A”. La palabra “Chay”- que parece ser la que aparece en el título del manuscrito-, creemos que en realidad es “Chaq”, posiblemente una abreviación de la palabra “Chacona”, de ahí el título y el orden que le hemos asignado a esta obra¹²³⁶.

El germen sobre el cual se basa mayormente es un motivo rítmico que se expone al inicio de la composición (compases 1 y 2) y se repite constantemente a lo largo de toda la danza en compás ternario, que en nuestra transcripción hemos realizado en 3/4.

La figura con puntillo seguida de figuras de menor duración, es un ritmo típicamente francés que encontramos frecuentemente en la música barroca y que llegará a ser tan distintivo que a partir del barroco medio se apreciará claramente en la llamada “Obertura a la francesa”, caracterizada por una primera parte con abundantes figuras con puntillo en textura vertical con ritmo de danza, seguida de una segunda parte en

¹²³⁶ Pueden verse Chaconas en las siguientes obras: GARCÍA-ARRINES (ed.): SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española...*, p. CX. [f. 41 r.] ; BNM: M. 811. *Libro de diferentes cifras...*, pp. 102, 112; CORBETTA, Francesco: *La guitarre royale*. Paris, 1674. Biblioteca Musica Bononiensis. Collana diretta da Giuseppe Vecchi dell'Università degli Studi di Bologna, sezione IV N° 185. Riestampa anastatica. Forni editore. Bologna, 1971, p. 22, 26-28; GRANATA, Giovanni Battista: *Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola*. Bologna, 1646. Introduzione di Paolo Paolini. Archivum Musicum. Collana di testi rari 2. Studio per edizioni scelte (SPES). Firenze, ¿?, pp. 55-57; 69 y 70.

textura contrapuntística imitativa que será usada por muchos compositores como introducción a muchas obras vocales e instrumentales.

Por otro lado, en la *diferencia*, la primera parte del motivo se transformará en corcheas, para otorgar-según nos parece-, variedad, virtuosismo melódico y mayor soltura rítmica, lo que la aleja de su predecesora y de su naturaleza como danza, para acercarla más a una obra instrumental, al lenguaje idiomático de la guitarra. Teniendo en cuenta esto último, procedimos a realizar pequeñas modificaciones en la voz más grave, cambiando algunos ritmos para alargar el sonido, ya que al pulsar dos o más cuerdas simultáneamente en este instrumento, a la manera de acordes, éstas quedan sonando. A propósito de las tríadas, aparecen muchas de éstas sin la tercera, lo que demuestra hasta cierto punto, todavía su vínculo con el período anterior.

En cuanto al tratamiento de la disonancia, la obra es bastante conservadora, presentándose abundantemente como nota de paso¹²³⁷, nota de vuelta superior¹²³⁸ o inferior¹²³⁹, además de varias cuartas que se producen desde el la voz más grave¹²⁴⁰- típicas en este instrumento-, consideradas disonantes en el período anterior, lo que hacen que la obra desde este punto de vista sea todavía- por así decirlo-, renacentista. La cuarta que se produce en el tercer tiempo del compás 15, al ser enlazada con la tríada sin tercera del compás siguiente, se produce una quinta directa¹²⁴¹, prohibida tanto en el renacimiento¹²⁴² como en el barroco¹²⁴³. Se podría pensar, que esto es, hasta cierto punto, rasgo del poco dominio técnico del compositor, pero más bien nos parece, que

¹²³⁷ Véase por ejemplo, la segunda nota, si, del compás 1.

¹²³⁸ Compás 24, “Fa #”, segunda nota; compás 27, la, segunda nota.

¹²³⁹ Hay varios casos. Véase a modo de ejemplo, segunda nota, “Re”, compases 10 y 26.

¹²⁴⁰ Son abundantes los casos. Véase a modo de ejemplo, compás 2, la, segunda y cuarta nota, o bien en el compás 15, el “Do”, tercera nota.

¹²⁴¹ Hay otros casos más, por ejemplo, compases 15, octava del tercer tiempo con la quinta de los dos primeros tiempos del compás siguiente.

¹²⁴² SWINDALE, Owen: *La composizione polifonica*. Traduzione dall'inglese di Anna Maria Morazzoni. Oxford University Press, 1962. Casa Ricordi. Milano, 1979 (reimpresión, 2001), p. 29.

¹²⁴³ FUX, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum*. Trad. José F. Ortega. Universidad de Granada, Universidad de Murcia. Granada, 2010, p. 74.

es testimonio de la libertad de éste en los aspectos técnicos, por lo demás, muy frecuente en los compositores.

Luego, desde el punto de vista de su estructura sonora, se encuentra escrita en el modo “La”, es decir, en el noveno tono natural de Cerone¹²⁴⁴, uno de los tonos que comenzaron a ser cada vez más utilizados en el barroco, ya que poco a poco se fue perfilando el sistema bimodal de la música tonal. Este rasgo se nota en esta danza, ya que se observa claramente una mezcla entre tonalidad y modalidad, pero con una clara tendencia hacia el modo de “La menor”, aspecto que es evidente en los puntos cadenciales, “LA-MI” (I-V, semicadencia auténtica) al término de algunos pequeños motivos melódicos (compases 1-2; 17-18) o bien “MI-LA” (V-I, cadencia auténtica) al final de la primera parte (compás 16), pero sin duda, es mucho más ilustrativa la cadencia del final de la *diferencia* (I-IV-V-I, compases 30-32), que evoca claramente a una cadencia completa. Además, presenta una especie de modulación a la tonalidad de la dominante (compases 5-8; 21-24) y una clara progresión melódica (compases 9-16; 25-30). Su tesitura es la²-la⁴¹²⁴⁵ y su ámbito es una 15^a u octava compuesta.

Su estructura armónico-modal la podemos expresar de la siguiente manera:

Modo	Estructura armónico-modal de Chacona francesa y Diferencia
La (noveno tono natural de Cerone; La menor)	<p><i>Chacona</i>: I-V-I-V/III-III[VI] en Mim-V6-V/IV-I-V-VI-IV-V-I-I-VII-VI-II-VI-V/VI-VI[III] en Lam-III-II-I-IV-V-I</p> <p><i>diferencia</i>: I-V-I-V/III-III[VI] en Mim-V-VII/VII-IV-V-I-I-VI-II-V/VI-VI[III] en Lam-I-IV-V-I</p>

¹²⁴⁴ Aunque el tratado de Cerone data de las primeras décadas del siglo, lo tomamos como punto de referencia para mantener el mismo criterio en el análisis de todas las obras de este trabajo.

¹²⁴⁵ Véase el código de voces que hemos empleado en el apartado de Anexos.

Zarambeque de indios

El *Zarambeque* contenido en el Libro 774, tiene el mérito de ser el ejemplo más antiguo en este tipo de danza que se conoce hasta el momento. Es breve en extensión y se encuentra escrito en compás ternario.

La obra se encuentra articulada en tres partes, formada por cuatro compases cada una, siendo las dos últimas, secciones de repetición de la primera. Esta característica permite otorgarle mayor dimensión y variedad al núcleo original, con lo cual la forma musical se puede representar a través del esquema “A A A”.

El germen de la obra lo constituyen los primeros dos compases y los dos siguientes (compases 3 y 4), pasan a ser una variación de los dos primeros. La estructura rítmica del germen se halla contrapuesta, ya que el primer compás está formado solo por corcheas y el segundo solo por semínimas, estructura que conservan los otros dos siguientes.

La tesitura de la obra se extiende desde do3-sol4 y el ámbito a una 12ª. La línea melódica se encuentra inmersa en un tejido de sonidos superpuestos, integrados en una textura homofónica. Está escrito en el modo Do u onceno tono de Cerone, aunque es evidente que su estructura sonora es ya claramente tonal (como un Do mayor), lo que se puede apreciar, por ejemplo, a través de la presencia de grados que se desempeñan a la manera de las tres funciones armónicas principales, I- IV- V, con lo cual, se forman constantes “cadencias completas”. Desde el punto de vista armónico-modal, es una obra mayormente consonante, pero desde el punto de vista interválico (a nivel melódico), encontramos algunos que son claramente disonantes¹²⁴⁶. Además, algunas cuartas que

¹²⁴⁶ Véase por ejemplo, en el compás 1 el salto de 7ª mayor descendente que se realiza al término de primer tiempo y la 7ª menor descendente que se realiza al término del segundo.

se producen desde el bajo son más notorias en el último compás de cada sección, quedando los dos últimos tiempos de cada uno, en lo que podríamos llamar en términos armónicos, “en segunda inversión” y no en estado fundamental como se podría esperar. Según nos parece, esta obra junto a la *Chacona francesa y diferencia* son las más tonales del grupo. Veamos a continuación su estructura armónico-modal:

Modo	Estructura armónico-modal de Zarambeque de indios
Do (onceno tono de Cerone; Do mayor)	I-IV-V-I-I-IV-V-I-I-IV-V-I-I-IV-V-I-I-IV-V-I-I-IV-V-I-I6/4

III. Otras Fuentes Musicales Jesuitas

Nos ha parecido pertinente referiremos brevemente a otras fuentes musicales del siglo XVII que ya han sido estudiadas y que han sido vinculadas, en algunos de los casos, con la Compañía. En éstas, aportaremos nuevos datos e ideas, aunque en el caso de la tercera, se encuentra posiblemente fuera del rango temporal estipulado para este estudio, pero la incluimos porque sobre su compositor se tienen noticias y se ha confirmado su vínculo profesional con los jesuitas en la primera mitad del siglo.

Reglas de música práctica, Falsas practicables para Músicos y Contrapuntos dobles

Estas fuentes de mediados del siglo XVII, forman actualmente parte de la Colección de Cortes de la Real Academia de la Historia, que, como sabemos, se formó con los manuscritos que poseía la Compañía de todas las provincias españolas y que fueron enviados al Colegio Imperial tras la expulsión. Éstas, forman parte de un volumen que se titula *Mathesis Varia*¹²⁴⁷- al parecer también del siglo XVII- que significa algo así como, “Matemáticas varias”, pues como es sabido, durante varios siglos a la música se le consideró dentro de esta disciplina, aspecto que fue tomado en cuenta para realizar el inventario de este tipo de fuentes. La primera de ellas aparece descrita de la siguiente manera: “Falsas Practicables para Músicos Compuestas en música y explicadas por Jayme de Ciervo Caballero Flamenco, y dedicadas a sus amigos (Musicae amatoribus) En Mallorca Año 1651”. La descripción de la otra fuente dice: “Papeles varios matemáticos m[anu]s[crito]s., y uno impreso, titulado: “Vera circuli quadratura inventa et demonstrata a Jac. Greg.” Y un tratado m[anu]s[crito]. de farsas practicables para músicos, compuestas en música y explicadas por Jayme de Ciervo. En Mallorca, año de 1651. En 4º, perg[amino]”.

De momento, no nos ha sido posible localizar con exactitud el catálogo de la biblioteca, archivo o aposento, en donde se pudo encontrar en el momento en que comenzaron a realizar los inventarios, según lo decretado por Campomanes, aunque a primera vista, parece que procedieran de alguna de las dependencias jesuitas de Mallorca o de círculos intelectuales relacionados con Jayme del Ciervo, tal como ya ha

¹²⁴⁷ RAH: Colección de Cortes. Sig.: 9/2714.

planteado María Sanhuesa Fonseca en su edición y estudio¹²⁴⁸. Pero, también creemos que es posible que dichas fuentes se encontraran en la biblioteca que poseía el Colegio Imperial, pues no nos queda claro si, a pesar de tener su origen en Mallorca o en círculos cercanos, éstas podrían haber estado ya en Madrid por aquella época, pues según un inventario conservado en la Real Academia de la Historia, se indica que éstas se encontraban en la biblioteca de San Isidro antes de su llegada a la biblioteca de Cortes¹²⁴⁹, con lo cual, quizás podría considerarse esta interpretación como posible. No hemos localizado, de momento, alguna fuente que pueda confirmar o descartar que efectivamente su origen estuviera en la ciudad Balear. Luego, solo la segunda de ellas aparece mencionada en un Índice de los libros que fue elaborado apenas llegar la Colección de Cortes a la Real Academia, siendo esta descripción prácticamente idéntica a la del Índice ya mencionado¹²⁵⁰.

Con respecto al estudio realizado por María Sanhuesa Fonseca, concordamos en varias de las ideas que ella ha manifestado. En primer lugar, queremos ratificar que efectivamente estas fuentes pertenecieron a la Compañía de Jesús, ya que la Colección de Cortes se formó, no olvidemos, con los manuscritos que fueron enviados al Archivo de Temporalidades que se formó en el Colegio Imperial, después de la expulsión de la orden. Dicha Colección, fue entregada a la Real Academia de la Historia en 1850, después de que la Biblioteca de Cortes se extinguiera y pasara a transformarse en la actual Biblioteca del Congreso. Además, en el interior del libro que contiene estas fuentes, aparece la siguiente nota después de un listado de cosas: “[...] lo demás lo he

¹²⁴⁸ Véase, SANHUEZA FONSECA, María: “El tratado de falsas practicables para Músicos (Manuscrito 1651) de Jayme del Ciervo”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XIX/1-2 (1996), pp. 333-335; “Reglas de Música Práctica y Contrapuntos Dobles (Manuscritos, ca. 1651): Más textos teóricos del círculo del caballero Jayme del Ciervo”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXI (1998), pp. 247-282.

¹²⁴⁹ RAH: *Colección de Cortes. Índice de los manuscritos que poseyó la biblioteca de San Isidro y fueron trasladados a la de Cortes*. Sin signatura, p. 52. (catálogo mecanografiado sin autor).

¹²⁵⁰ El comienzo de la descripción dice: “603. Un tomo de varios papeles matemáticos...”. Véase, RAH: *Índice de los libros que se han entregado a la Real Academia de la Historia pertenecientes a la extinguida Biblioteca de Cortes y procedentes del inventario general de la misma*. Biblioteca de la Real Academia de la Historia. 1850, p. 10 v. Sig. 11/8136. 3

imbiado al p[adr]e. ¿F. Lopes? (o ¿P.e clapes?)”¹²⁵¹, lo que ayuda a tener en cuenta aún más esta idea.

En segundo lugar, la primera de las fuentes según se indica, pertenece efectivamente al caballero flamenco Jayme del Ciervo¹²⁵², como bien afirma la musicóloga. Las otras dos, posiblemente, pertenezcan también al mismo Ciervo, ya que en la primera página de las *Falsas*, uno de los copistas escribe bajo el título, “de Jaime Ciervo. Flamenco”¹²⁵³.

Ahora bien, que todas estas fuentes se encuentren en un mismo soporte, no necesariamente indicaría que fueron concebidas en un mismo momento y para los mismos fines. Pensamos que es posible, dada la heterogeneidad del libro que las contiene, las diferencias en el tamaño y tipo de papel y las distintas manos que se observan en las copias, que dicho libro fuera conformado como tal con posterioridad. El compilador habría cogido papeles sueltos- entre ellos los musicales- para ser reunidos con la finalidad de dejar todas estas obras juntas, lo que le otorgaría mayor orden y unidad dentro del volumen, ya que contendría principalmente, papeles relacionados con las matemáticas. Luego, también concordamos en que es posible que dichos opúsculos puedan haberse originado en un contexto de academia, aunque creemos que habría que separar el objetivo de las *Reglas* de los otros tratados, ya que llama la atención la diferencia en el grado de complejidad entre el primero y los otros, lo que nos invita a suponer que efectivamente el primero estaría dirigido a músicos más bien aficionados y los otros dos, a músicos con una mayor formación musical, pues las materias que tratan requieren poseer conocimientos teóricos musicales bastante completos, como por

¹²⁵¹ RAH: *Colección de Cortes*. Sig.: 9/1423, fol. 121 v.

¹²⁵² SANHUEZA FONSECA, María: “Ciervo, Jayme de”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.). Vol. 3. SGAE. Madrid, 1999, pp. 704-705.

¹²⁵³ Véase, *Op. cit.*, p. 248.

ejemplo, contrapunto, bajo continuo, dominio o al menos conocimiento de la guitarra, dominio de los cifrados utilizados para estos instrumentos, etc.

Pero hay otro aspecto sobre el cual quisiéramos referirnos, ya que podría entregar algunas luces sobre estas fuentes y su relación con los jesuitas de Madrid. Creemos que se podría plantear la posibilidad de que el libro que contiene estas obras tenga alguna relación con otro libro manuscrito también perteneciente a la Colección de Cortes, que versa sobre temas relacionados con matemáticas y arquitectura¹²⁵⁴. Lo que nos hace pensar en esta posibilidad es que, si se observa detenidamente, la letra del copista que aparece en gran parte de este texto, se parece mucho a la del copista de las *Falsas* en donde figura el nombre de Jayme del Ciervo, con lo cual, quizás, es posible que la misma persona sea el autor de dichas copias. Además, dentro de este nuevo libro se encuentra una carta que parece que dirige el señor Pedro Salvador y Vilanova al padre José de Zaragoza, (¿quizás un familiar?). Luego, en la portada de la cubierta anterior de este libro aparece la dedicatoria al padre Bartolomé Alcázar, de la que hablábamos en el apartado sobre los compositores de la Compañía. Estas situaciones nos invitan a pensar en que quizás, tanto este libro, como el de *Mathesis Varia* en que se encuentran las fuentes musicales, habrían pertenecido al padre José de Zaragoza. Recordemos que este destacado matemático y teórico musical jesuita, fue profesor de matemáticas del Colegio Imperial- y por cierto, de Carlos II a partir de 1675- durante la segunda mitad del siglo XVII y de hecho, falleció en Madrid e 1679. También habría que considerar que antes de llegar a la capital enseñó Teología en varios colegios de la orden, entre los cuales se encontraba el de Mallorca. Quizás, él mismo fue el que trajo estas fuentes a Madrid- y aquí es en donde cobra aún más sentido lo que planteábamos en los párrafos iniciales de este apartado -. Junto con este libro, pudo también traer o

¹²⁵⁴ RAH: Colección de Cortes. Sig: 9/2715.

bien compilar durante su estancia, el segundo libro al que hemos hecho referencia. Incluso se podría pensar que algún o algunos miembros de la Compañía copiasen dichas fuentes musicales, dada la posible relación que podrían tener con Zaragoza. Además, recordemos que más arriba habíamos planteado la posibilidad de que este libro haya sido obsequiado por Zaragoza a su discípulo, el padre Bartolomé Alcázar. De no pertenecer estos libros al teórico, creemos que de todas maneras es posible que tengan un vínculo con este jesuita, ya que su nombre aparece claramente consignado en la carta. Además, esta situación revelaría una posible relación entre Zaragoza y el círculo intelectual de Jayme del Ciervo, lo que no nos parece descabellado suponer, dada la importancia que tuvieron los jesuitas españoles en el desarrollo de las ciencias durante la segunda mitad del siglo y la erudición por la que fue conocido Zaragoza. Sea como sea, resulta interesante tener en cuenta estas cuestiones, sobre todo porque estas fuentes según vemos, se encuentran vinculadas con Madrid.

Salmo In Exitu Israel de Egipto

Como hemos adelantado más arriba, en el Archivum Romanum Societatis Iesu de Roma (Archivo Central de los jesuitas, ARSI), se conserva una copia del salmo *In exitu Israel de Egipto* (salmo 113) de Carlos Patiño¹²⁵⁵, obra que ya ha sido estudiada y editada por Lothar Siemens en su estupendo trabajo sobre este compositor¹²⁵⁶.

Si bien, la obra no representa una novedad, ya que en España se conservan varias copias¹²⁵⁷ y no pertenece estrictamente al período en estudio, creemos interesante incluirla en esta Tesis, ya que estamos dando cuenta de una copia que era desconocida hasta ahora. Además, el hecho de que se conserve en el Archivo jesuita más importante de la orden, plantea la posibilidad de la interpretación del repertorio de este compositor y de que su conocimiento y valoración en Roma, se pudo deber, al menos en parte, a un vínculo que pudo haber tenido con los jesuitas de Madrid.

Este vínculo se pudo haber generado a través de la Corte, pues recordemos que el compositor se desempeñó como Maestro de la Real Capilla desde 1634 hasta bastante pasada la primera mitad del siglo. Asimismo, pudieron haber contribuido las visitas que pudo realizar a las dependencias jesuitas en compañía de la capilla del monasterio de la Encarnación, de la que estuvo a su cargo entre 1629 y 1634, pues, según hemos visto, ésta acudió a distintas dependencias de la Compañía de Madrid para solemnizar la celebración de fiestas religiosas. No olvidemos que habría contribuido también, la posible relación mantenida con el padre José de Zaragoza, como hemos planteado anteriormente.

¹²⁵⁵ ARSI: Sig. n° 604.130.

¹²⁵⁶ Véase, SIEMENS, Lothar: *Carlos Patiño. Obras musicales recopiladas*. Instituto de música religiosa de la Diputación de Cuenca (Vol. I-II-III), Sedem (Vol. IV), Cuenca, Madrid, 1986-1988 (Vol. I, II, III), 1999 (Vol. IV).

¹²⁵⁷ La obra fue editada en base a copias (9) conservadas en archivos españoles. Véase, *Ibidem*, Vol. II, pp. 361-43.

El pago a Patiño, invita a pensar que esta situación es un ejemplo de una práctica de composición por encargo a compositores importantes muy común, por cierto, en este tipo de instituciones, que no se limitó al siglo XVII, pues, hasta donde tenemos noticia- al menos en el caso de los jesuitas-,se continuó realizando hasta por lo menos la segunda mitad del siglo siguiente, incluso a pocos años de la expulsión, pues en el año 1766 el padre Julián Correa, prefecto por aquel entonces de la existente Capilla de Música del Colegio Imperial- posiblemente como ya hemos dicho, la Capilla de Música de la congregación de la Inmaculada-, pagó a José Castell¹²⁵⁸ por la composición de obras musicales para la celebración de fiestas religiosas¹²⁵⁹. Debe tratarse, posiblemente, del famoso compositor de música para el teatro y de tonadillas, activo por aquella época.

La presencia de esta copia en el ARSI hace posible que se encuentren otras obras de este mismo compositor y nos sugiere que el conocimiento de Patiño en el Gesú de Roma-pues la obra formaba parte del fondo musical de este importante centro religioso-se debió, al menos en parte, a este vínculo que tuvo con los jesuitas y a su fama como cabeza de la Real Capilla de Música, pues, en la portada de la copia se lee: “[...] Maestro de la Capilla de su Magestad Católica”. Además, la presencia de esta obra en Italia, se puede considerar, hasta cierto punto, como testimonio de la popularidad que alcanzó este salmo en España- recordemos que se conservan varias copias - y su elección para ser enviada a Roma, pudo haber sido determinada al menos en parte, por esta razón, además de su belleza, grandeza y como muestra del gran arte compositivo de Patiño.

¹²⁵⁸ Véase, RUÍZ TARAZONA, Andrés: “CASTEL, José”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.). Vol. III, SGAE. Madrid, 1999, pp. 322-323; RUSSELL, Eleanor, STEVENSON, Robert: “Castel, José”. En: *The New Grove of music and musicians*. Versión On Line. (Consultado 09-03-2008).

¹²⁵⁹ AHN: *Clero. Jesuitas*. Legajo 605, fol. Sin numerar.

Sabemos que sus salmos policorales se han conservados en distintos Archivos catedralicios o eclesiales españoles a través de colecciones, o bien, como obras independientes. Estos fueron compuestos para los oficios de Vísperas y de Completas. La obra en cuestión, es posible que fuera compuesta después de 1658. Como la grafía de la copia parece ser de la segunda mitad del siglo y la cubierta se encuentra escrita en español, parece lógico pensar que la copia pudo realizarse durante el período en que Patiño todavía estaba a la cabeza de la Real Capilla, siendo enviada o mandada desde España a Roma ¿Quizás por intermedio de algún jesuita? ¿O habría sido llevada por el mismo Patiño? No lo sabemos. Pero dejamos planteadas estas hipótesis.

El texto de esta obra solía cantarse polifónicamente en el oficio de Vísperas, particularmente en el de “Domenica per annum. Domenica resurrectionis” y también, todos los domingos del año o en los domingos más solemnes, como en el de Pascua de Resurrección, con excepción del de Pentecostés, que se regía por el calendario común de las fiestas. Además, era interpretado polifónicamente en las exequias, sustituyendo el “Gloria patri” del final, por el “Réquiem aeternam”. Las versiones españolas conservadas no presentan esta característica¹²⁶⁰, como tampoco la copia romana que hemos encontrado, por lo que estamos de acuerdo con lo planteado por Lothar Siemens al decir que este salmo debió de haber sido concebido para ser interpretado solo en los domingos solemnes, lo que nos sugiere también, que ésta podría haber sido en parte, la causa por la que la obra fue enviada a la “Chiesa del Gesù”. Habría que considerar, asimismo, que su extensión y grandiosidad, hacen difícil su interpretación en un contexto más sencillo y formando parte un grupo más numeroso de obras, lo que también sugiere su ejecución en “ceremonias especiales”.

¹²⁶⁰ Nos ha parecido pertinente realizar las observaciones de la copia de esta obra, teniendo como base la edición de Lothar Siemens, ya que ésta, según nos dice el propio investigador, se realizó tomando en consideración varias de esta obra conservadas en España.

Por otro lado, Patiño compuso un juego fundamental de Vísperas comunes a 8 voces y continuo que se cantaban en el monasterio de la Encarnación y en las capillas de los Reales Sitios, de las cuales se han conservado copias y diferentes combinaciones en archivos musicales eclesiales españoles. En el caso de la Abadía de Monserrat, se conserva además de este juego, algunos salmos en el mismo cuadernillo que las contiene, valiendo esta colección para casi todas las combinaciones conservadas. Solo falta el *In exitu Israel de Egipto*, que allí se encuentra en una copia aparte. Se sabe que otros archivos guardan copias sueltas de los salmos de Vísperas de Patiño, algunos de ellos como copias sueltas compuestas, posiblemente, por encargo, para completar las Vísperas, quizás con obras de otros autores¹²⁶¹.

La copia romana, al igual que la copia de Santiago, se encuentra escrita para dos coros mixtos (“a 8”, como se indica en la cubierta) y continuo. El texto del salmo es expuesto por ambos coros, a veces dejando la exposición de algunos versículos para un coro y en otras ocasiones para el otro, o bien ambos cantan simultáneamente el mismo texto en una textura que en algunas ocasiones es de tipo cordal y en otras, contrapuntística y/o levemente contrapuntística imitativa, siendo este grupo de voces reforzado por el continuo, que dobla prácticamente el bajo de ambos coros.

Ahora bien, en líneas generales, vemos esta semejanza entre ambas copias, pero también se aprecian varias diferencias. La primera, se ve a simple vista en relación con el continuo. En la copia Compostelana el bajo del segundo coro aparece designado para “bajo y órgano”, en cambio en la romana, solo para “bajo”. Luego, en la parte de “continuo” como tal, en la copia romana no aparece especificado el instrumento, pues solo dice “continuo”, en cambio en la copia de Santiago- según vemos en la edición-, aparece para ser ejecutado por una “arpa”. Esta situación nos revela que la obra tenía

¹²⁶¹ Véase para mayor detalle, SIEMENS: *Op. cit.*, pp. 19- 24.

que ser interpretada con dos instrumentos en el continuo, situación habitual en obras policorales durante el barroco, incluso era habitual que en éstas cada coro fuera acompañado por un instrumento monódico y otro polifónico, siendo el órgano y el arpa una de las combinaciones utilizadas¹²⁶². Luego, nos llama la atención en la copia romana, la ausencia de un instrumento en el bajo del segundo coro y la no especificación del instrumento utilizado en el continuo, lo que nos hace suponer, al menos en parte, que no se disponía necesariamente de ellos para ser utilizados en el lugar en donde fue realizada la copia, o bien, al contrario, que la obra originalmente no tenía especificado los instrumentos del continuo, como en la copia romana y en la copia de Santiago fueron especificados porque eran de los que se disponía en aquel lugar.

Otro de los aspectos que diferencian ambas copias, son los cambios que se producen en la “semitonía”, como sucede con las otras copias españolas¹²⁶³ y en la presencia de “ligaduras”, que en la copia de Compostela no aparecen, dando lugar en algunos casos a cambios en la ubicación del texto¹²⁶⁴. Otras diferencias, pero de mayor consideración, son las se refieren a la rítmica, presentándose prácticamente en todas las voces¹²⁶⁵, especialmente en la parte de continuo¹²⁶⁶. A raíz de esto, en algunos casos se observan también, cambios en la ubicación del texto¹²⁶⁷. Además, algunas notas en el continuo aparecen como silencios en la copia española¹²⁶⁸.

¹²⁶² LÓPEZ-CALO: “La música religiosa en el barroco español...”, p. 197.

¹²⁶³ SIEMENS: *Op. cit.*, Vol. II, p. 28.

¹²⁶⁴ Véase, por ejemplo, el caso del Tenor II compases 205-206.

¹²⁶⁵ Véase por ejemplo, el compás 190 del Tiple I en donde una mínima es dos semínimas en la copia de Santiago. Otro ejemplo sucede en el compás 47 del segundo coro, en donde en la copia romana aparece saltillo y en la copia de Santiago sólo corcheas.

¹²⁶⁶ Son varias las diferencias rítmicas que se pueden apreciar en esta voz, por lo que a manera de ejemplo, indicamos el compás 64, en donde una mínima con puntillo de aumentación es mínima seguida de una semínima en la copia Compostelana.

¹²⁶⁷ Son varios los casos. Véase por ejemplo en el compás 190 del Tiple I, que hemos comentado más arriba, o los compases 58-59 del Tenor I, en donde la mínima es dos semínimas sin ligar en la copia de Santiago, produciendo cambio en la disposición del texto.

¹²⁶⁸ Véase por ejemplo, los compases 46-47, en donde la primera corchea que aparece en ambos compases es silencio de corchea en la copia de Santiago, o en los compases 68-69, en donde la semínima es silencio de semínima en la copia de Santiago.

En cuanto al texto, la principal diferencia es el cambio en su ubicación, pero no completamente como consecuencia de las diferencias rítmicas¹²⁶⁹. Más importante aún es el cambio de notas en algunas voces que se observan al comparar ambas fuentes¹²⁷⁰.

Es posible que estas diferencias se deban, al menos en parte, a errores en el proceso de copia. También creemos que a partir del original, algunas de las copias sucesivas fueron experimentando cambios debido a las adaptaciones que se hicieron en el lugar a donde estaban destinadas, considerando los recursos de que disponía la iglesia o catedral en la comunidad en donde iban a ser interpretadas.

¹²⁶⁹ Véase compases 230-234.

¹²⁷⁰ Los cambios no son numerosos, por lo que podemos especificar los casos. En el compás 49 del Tenor I, “Do” mínima es “Re” y en el compás 171; el “La” semínima, es “Si” bemol semínima en la copia de Santiago. En el compás 68 del Bajo I, última semínima “Re”, es “Fa” sostenido semínima en la copia de Santiago. En el compás 232, el “Si” aparece como “Si” becuadro en la copia Compostelana. En el compás 42 del Alto II, las corcheas “La-Sol-Fa-Mi-Re” son, “Sol-Fa-Mi-Re-Do” en la copia de Santiago. Finalmente, en el compás 169 del continuo, semibreve “Re”, es “Do”-“Si” bemol,-“Mi” bemol semínimas en la copia de Santiago.

Capítulo VII: Concordancias de las Fuentes¹²⁷¹

1. Algunos alcances sobres Concordancias de Romances y

*Letras con otros cancioneros musicales*¹²⁷²

La obra *Pajarillo parlero*, que Querol menciona en su edición parcial del manuscrito como, “pieza que también se halla en *Romances y Letras*”¹²⁷³, comparte el texto, pero no la música de la conservada en el *Cancionero de Olot*¹²⁷⁴. Ésta abarca solo los dos primeros versos del estribillo de la del *Cancionero*, repitiendo cada uno entero o fragmentado. Lo interesante es que inmediatamente después de la de Olot, aparece una obra que se titula *Que despiertas el alba*¹²⁷⁵, cuyo estribillo abarca los dos últimos versos del estribillo de nuestra fuente, a la que le siguen las “Coblas” (Coplas) que “coincidentalmente” comienzan con las mismas palabras- solo que éstas se encuentran trocadas - que las coplas de la versión *Romances y Letras*. ¿Simple casualidad? Veamos a continuación cada uno de los textos:

¹²⁷¹ Para la elaboración de parte de las concordancias de *Romances y Letras*, hemos utilizado como referencias: JAURALDE POU, Pablo (dir.): *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*. 5 vols. Ed. Arco/Libros. Madrid, 1998. Asimismo, los siguientes trabajos previos: ETZION, Judith: “The Spanish Polyphonic cancioneros, c. 1580- c. 1650: a survey of literary content and textual concordances”. En: *Revista de Musicología*, nº XI, (1988); LAMBEA, Mariano: *Incipit de Poesía Española Musicada. c.a. 1465-c.a 1710*. SEdeM. Madrid, 2000, por lo que remitimos a ellos para ver las concordancias poéticas o musicales que presentamos con las referencias completas.

¹²⁷² Para el detalle de las concordancias del *Cancionero*, remitimos al apartado de Anexos.

¹²⁷³ QUEROL (ed.): *Romances y Letras*..., p. 12.

¹²⁷⁴ Nos basamos para realizar esta comparación en la edición de Castelvi del cancionero de Olot.

¹²⁷⁵ CIVIL I CASTELVI: *Cançoner de la Garrotxa*..., p. 109.

<p><i>Romances y Letras a tres voces</i>: “Pajarillo parlero”, p. 110¹²⁷⁶</p>	<p><i>Cancionero musical de Olot</i>: “Pajarillo parlero”, p. 108¹²⁷⁷</p>
<p>[Estribillo]</p> <p>Pajarillo parlero¹²⁷⁸</p> <p>calla tu pico,</p> <p>que despiertas al alba</p> <p>con tu ruido.</p> <p>[Coplas]</p> <p>Deja que mi alma coja entre las flores aljófar y perlas para sus cofres. Calla parleruelo, busca tu nido.</p> <p>Mira que mis ojos y mi vida velan</p>	<p>Pajarillo parlero</p> <p>calla tu pico</p> <p>“Que despiertas el alba”, p. 109¹²⁷⁹</p> <p>[Estribillo]</p> <p>Que despiertas el alba</p> <p>con tu ruido.</p> <p>[Coplas]</p> <p>Mira que es temprano y no ha amanecido, mira que se pierde tu canto divino.</p> <p>Deja ser de día si quieres lucirte,</p>

¹²⁷⁶ Numeración del Ms.

¹²⁷⁷ Numeración de la edición.

¹²⁷⁸ El ennegrecido es mío.

¹²⁷⁹ Numeración de la edición.

y dormir un punto al alba desean. Deja el canto alegre, calla tu pico.	sosiego detente y no seas lato.
---	------------------------------------

Si unimos en la versión de Olot los dos versos de la versión de *Pajarillo parlero*, más los dos del estribillo de *Que despiertas el alba*, tenemos el estribillo de la obra de *Romances y Letras*. En el caso de las coplas, se podría pensar que la versión de Olot puede ser una reelaboración de cada una de las coplas de la versión de nuestra fuente o bien al contrario, que la versión de nuestra fuente pudiera ser una reelaboración de la de Olot, lo que es difícil de precisar; pero lo que está claro, es que estas dos se encuentran en dos fuentes músico-poéticas de las primeras décadas del siglo, lo que sugiere que el texto de esta obra pudo gozar de cierta popularidad en aquella época.

Al comparar las dos obras de la edición de Olot con la versión de nuestro *Cancionero*, la música es diferente, aunque evidencian algunos rasgos en común en este aspecto, como por ejemplo, que ambas se encuentran escritas en claves altas, aunque la versión de *Romances y Letras* tiene bemol. Además, todas están en compás de proporción menor. Luego, desde el punto de vista del texto, la obra *Que despiertas el alba*, es una letrilla al igual que la de nuestra fuente. En cambio *Pajarillo parlero* (de la versión de Olot), se ve extraña, pareciendo no corresponder a ninguna de las formas músico-poéticas más comunes. Esto, además de las similitudes en el modo, tratamiento de los versos, estructura rítmica del estribillo y las figuras de pausas, nos hacen pensar que más que ser dos obras diferentes en el cancionero de Olot, *Pajarillo parlero* y el

estribillo de *Que despiertas el alba* parecen corresponder a una misma sección de una misma obra. Es decir, al “estribillo” de una nueva versión de la obra de Pujol, *Pajarillo parlero*, con lo cual Pujol se adelanta en el tratamiento de esta sección a lo que se hará a medida que avanza el siglo, en donde el estribillo cada vez se irá tornando más extenso, lo que nos habla de la importancia de esta sección en un repertorio de estas características.

Por otro lado, existe otra obra que se encuentra en *Romances y Letras* que también se encuentra en la fuente de Olot. Nos referimos a *Salió en los brazos del alba*¹²⁸⁰, la que en la versión de esa fuente contiene solo el romance, sin el estribillo, a diferencia de la que aparece en nuestro *Cancionero*. La versión en esta sección es la misma, salvo algunas pequeñas variantes melódicas y rítmicas en todas las voces, según vemos en la transcripción de Querol¹²⁸¹.

El texto de la obra, *Despeñado por el valle* aparece en el *Cancionero de la Casanatense*, aunque en la edición de Querol, solo aparece la primera copla, pero musicalmente, la voz más grave es igual tanto en *Romances y Letras* como en ese cancionero, salvo por algunos detalles. En el caso de las voces superiores, son diferentes y parecen ser reelaboraciones, ya que se observan en algunos momentos que coinciden y se trocan con las melodías de cada una de las voces de nuestra fuente¹²⁸². A pesar de todo, se aprecia un procedimiento semejante en el tratamiento de cada una de las secciones de la obra en ambas fuentes.

En el caso de la obra *Saltan risueñas las aguas*, la versión que se encuentra también en el *Cancionero de la Casanatense* corresponde a la de nuestra fuente¹²⁸³, salvo por pequeñas diferencias melódicas y rítmicas. En el caso del texto, tanto el del

¹²⁸⁰ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...*, p. 51.

¹²⁸¹ QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 97.

¹²⁸² BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...*, p. 98.

¹²⁸³ *Ibidem*, p. 107 (109 en el Tiple)

romance como el del estribillo son concordantes, pero en la copla aparecen algunas variantes¹²⁸⁴. Esta constituye una de las variantes textuales de la copla de la obra de nuestra fuente, *Riyéndose va un arroyo*¹²⁸⁵, por lo que las relaciones son evidentes.

Dadas las interesantes semejanzas que hemos observado entre las obras contenidas en nuestro *Cancionero* y los *Cancioneros de la Casanatense* y de *Olot*, es posible que pueda existir alguna relación más profunda entre estas fuentes que hasta el momento no se ha llegado a dilucidar.

¹²⁸⁴ QUEROL: I. *Madrigales inéditos...*, p. 88.

¹²⁸⁵ BNM: M. 1370-1372. *Romances y Letras...*, p. 93.

2. Concordancias obras para violín y guitarra

Para proceder en este apartado, hemos revisado géneros y formas homónimas de las obras en colecciones de música para guitarra que más arriba ya hemos mencionado. En el caso de la *Chacona francesa y diferencia*, hemos revisado también sarabandas, ya que muchos autores relacionan a este tipo de música con la chacona¹²⁸⁶. Luego, en el caso de la *Fuga de Pavana*, procedimos también a revisar fugas y pавanas contenidas en estas colecciones¹²⁸⁷. A continuación detallamos las concordancias encontradas:

01. Fuga de Pavana

Fuentes musicales= GARCÍA-ARRINES, Luis (ed.): SANZ, Gaspar: *Instrucción de música...*, pp. LXXXI [f. 18 r.]¹²⁸⁸.

¹²⁸⁶ ESSES, Maurice: *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*. Volume I. Pendragon Press. Stuyvesant, NY, 1992, p. 743. Sobre la sarabanda, véase desde las pp.735-750. Las fuentes revisadas son las siguientes: GRANATA: *Capricci Armonici...*, pp. 3, 11, 19, 37; CORBETTA: *La guitarrre royale...*, pp. 6-7, 8, 14, 18, 23, 29, 30, 31-32, 40, 46, 48, 51, 54, 55; CORBETTA: *Pièces pour deux guitares da "La guitarrre royale"...*, pp. 7, 11, 14; GARCÍA-ARRINES: SANZ: *Instrucción de música...*, p. LXXXII [f. 19r] (sarabanda francesa, otra sarabanda), p. LXXXVIII [f. 25r], XC [f. 27r], p. CIV [f. 36r]; RUIZ DE RIBAYAZ: *Luz y norte musical...*, pp. 81-82; BNM: M. 811. *Libro de diferentes cifras...*, pp. 35-36, 46, 74-75; CAMPION, François: *Nouvelles découvertes sur la guitarrre. Contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières différentes d'accorder*. Exemplaire augmenté de nombreuses pièces manuscrites de la main de l'auteur. (Ms. Bibliothèque nationale, Paris, Vm7 6221). Introduction de François Lesure. Minkoff reprint. Genève, 1977, pp. 25, 26, 30, 38, 45, 57, 67, 76, 108.

¹²⁸⁷ GARCÍA-ARRINES: SANZ: *Instrucción de música...*, p. CIV [f. 36r]; CAMPION: *Nouvelles découvertes sur la guitarrre...*, pp. 100, 113, 118, 120, 121, 127, 128, 130.

¹²⁸⁸ Si bien no es concordante desde el punto de vista melódico, se encuentra escrita también en compás binario y en modo "Re" y su esquema armónico-modal presenta cierto parecido con el de la obra de nuestra fuente. Luego, coincidentemente, esta obra tiene la misma extensión de compases que en el Libro 774, ya que en nuestra transcripción presenta 8 compases en 12/8, los que si se transcribe en 6/8, se transforman en 16, la misma cantidad que tiene la pavana de Gaspar Sanz en la fuente revisada. Esquema armónico-modal de la pavana de Sanz: I, V, I, V-III, IV, V-III, III, V-III, I, V, I, IVm, IV-IV m, I, IVm, V, I.

02. Bacas de guitarra

Fuentes musicales= BUCCh: MURCIA: *Cifras selectas...*, f. 11v; VERA (ed.): *Santiago de Murcia: Cifras selectas..., Introduction...*, pp. 23-25¹²⁸⁹.

03. Chacona francesa y diferencia

Fuentes musicales= GRANATA: *Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola*. Bologna, 1646. Introduzione di Paolo Paolini. Archivum Musicum. Collana di testi rari 2. Studio per edizioni suelte..., p. 11. (Sarabanda)¹²⁹⁰, p. 37. (Sarabanda)¹²⁹¹; GARCÍA-ARRINES: SANZ, Gaspar: *Instrucción de música...*, pp. XC [f. 27 r.]¹²⁹², p. CIV [f. 36r] (Pavana); BITETTI, Ernesto (ed.): *Gaspar Sanz (1640-1710). Libro primero. Instrucción de música sobre la guitarra española*. Real Musical Editores. Madrid, 1986, p. 21; VÁSQUEZ, F. (arr.): *Corriente-Zarabanda francesa. Gaspar Sanz*. Ediciones Mozart, Barcelona, 1995, p. 2¹²⁹³.

¹²⁸⁹ Concordante, compás 34, 2º y 3º tiempo, compás 35, 1º tiempo; Compás 42, 2º y 3º tiempo, compás 43, 1º tiempo con compases 1 y 2; 5 y 6; 12 y 13 de nuestras Vacas.

¹²⁹⁰ Concordante desde el alzar, más compases 1 (desde el último tiempo) a 4 (primera parte del compás). Los dos últimos compases de Granata, son casi idénticos en ritmo e intervalos desde el alzar del último compás.

¹²⁹¹ Esta sarabanda tiene casi la misma extensión que la nuestra (sin contar la *Diferencia*, ya que ésta no tiene): 17 compases. Si bien, melódicamente no es concordante, presenta algunas semejanzas en términos de intervalos: compás 2, 4, 5, 9, 13, 14, 15, 16, 17 con los compases 2, 4, 9, 13, 14, 15, 16 y rítmicamente es casi idéntica. Además, el final de esta obra de Granata y el modo (re) en que se encuentra escrita, es prácticamente idéntico a la obra sarabanda del compositor.

¹²⁹² La obra se estructura en base a un núcleo rítmico-melódico de dos compases que se encuentra presente durante toda la obra al igual como sucede en la nuestra sarabanda. Los compases 1- 4 son casi idénticos a los cuatro primeros de la *Chacona francesa*. Luego, desde los compases 7 a 12, se observan una especie de “progresión” tal como sucede desde los compases 9 al 14, diferenciándose claramente por el “motivo ascendente” que presenta la obra de Sanz y que mantiene durante toda la composición.

¹²⁹³ Los compases 1 y 2 son muy parecidos a los dos primeros compases de nuestra sarabanda. Si bien, pese a las búsquedas no hemos podido llegar a establecer la autoría de las obras, en el caso de la *Chacona francesa y diferencia*, creemos que podría pertenecer a Granata, ya que nuestra *Chacona* presenta varios rasgos en común con otras obras del mismo compositor.

03. Zarambeque de Indios

Fuentes musicales= RUSSELL, Craig H.: *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar n° 4"*. A treasury of guitar music from Baroque Mexico edited by Craig H. Russell. Volume 2..., pp. 192-194¹²⁹⁴.

¹²⁹⁴ Concordante en el esquema armónico I-IV-V-I. Se usan negras, corcheas y blancas. Ejemplo: compases 23-27 de dicha edición.

Conclusiones

El estudio de la actividad musical de la Compañía de Jesús española hasta ahora se ha caracterizado por ser incipiente y de manera intermitente, con algunos trabajos monográficos de carácter parcial focalizados en temas concretos y sin la continuidad necesaria que permita sacar conclusiones por períodos, lo que ha dificultado tener una idea de lo que ha sucedido con este aspecto a través del tiempo.

En el caso puntual de Madrid, tampoco se ha realizado hasta donde sabemos, con excepción de nuestro Trabajo de Investigación ya citado, ningún estudio de carácter musicológico, aunque sí se han mencionado algunos datos sobre este aspecto de manera aislada en monografías musicales o históricas sobre la orden.

En cuanto al tema que nos ha convocado en la realización de estos estudios, hemos podido observar que la Compañía madrileña y su entorno, favorecieron el cultivo de la música a través de la actividad desarrollada por los colegios y especialmente, por las congregaciones Marianas.

Los padres y hermanos de la Compañía manifestaron una conducta ambivalente ante el cultivo de la música, ya que pareciera que a vista de las formalidades los jesuitas muchas veces se mostraron contrarios a esta práctica, especialmente a la realizada por los feligreses, pero por otro lado, se mostraron flexibles y abiertos para que la práctica musical fuera invadiendo distintos espacios de la actividad desarrollada a través de los ministerios. También, según hemos podido ver, los propios jesuitas manifestaron su agrado por la música, algunos de ellos especialmente en contextos espirituales.

Las fuentes musicales conservadas y los escritos teóricos, dan indicio de que la música fue una disciplina que captó el interés de los jesuitas no solo desde el punto de vista de la práctica musical, sino también desde el mundo de las ideas y de las

matemáticas y la ciencia. Este interés refleja que la música ocupó un importante espacio en los temas, considerado como objeto de estudio, aunque pareciera ser que no gozó de la oficialidad merecida fuera de la consideración de las disciplinas matemáticas hasta el siglo XVIII.

Las fuentes musicales que hemos mencionado, las podemos dividir en dos: las emanadas directamente de la Compañía a través de alguno o algunos de sus miembros y las indirectamente relacionadas con ellas, emanadas de laicos que tuvieron alguna relación con la orden.

La música llegó a ser un tema que traspasó la barrera de las excepciones y de su utilización para acercar a los laicos a la palabra de Dios en varias partes de España, como se desprende de algunos párrafos de las *Constituciones* y de algunas de las fuentes musicales conservadas que se han dado a conocer.

La presencia de *Romances y Letras a tres voces* en un importante archivo conventual de la orden, da una idea de lo relevante que era esta fuente para los jesuitas, especialmente para los del colegio de Alcalá de Henares, lo que refleja inmediatamente la valía que tenía para ellos el cultivo de este arte.

La presencia de algunos compositores relacionados con la Corte da a conocer una nueva relación entre estos religiosos y lo más alto de la sociedad de aquel entonces, por lo que los vínculos que tuvieron con la nobleza y la realeza fueron de diversa naturaleza, como ya se ha visto.

El contacto comprobado de algunos importantes músicos cortesanos con la orden, especialmente el caso de Carlos Patiño, pudo servir a este de puente para que fuera conocido más allá de las fronteras españolas y su música interpretada en algunos de las más importantes centros jesuíticos del mundo, como en el caso de la iglesia del Gesú en Roma.

Los casos de compositores de la Corte, como Carlos Patiño y Cristóbal Galán y otros también de gran fama como Fray Manuel Correa, revelan un entramado de relaciones que le permitió a los jesuitas tener lo mejor de lo mejor en materia musical en sus ceremonias religiosas, lo que invita a pensar que el repertorio interpretado en estas ocasiones fue de gran calidad musical.

Dada la documentación conservada que evidencia la contratación de importantes compositores, se podría pensar que al menos parte del repertorio contenido en *Romances y Letras* -podría ser resultado de la práctica de contratación por encargo, que sabemos con certeza-, realizaron los miembros de la congregación de la Inmaculada, por lo que nos parece que es posible que otras congregaciones hicieran lo mismo. Aunque no podemos afirmar con total certeza que los padres de la Compañía realizaron esta práctica, si se puede pensar que lo hicieron hasta cierto punto, ya que recordemos que había sacerdotes y religiosos jesuitas que pertenecían a estas congregaciones.

Las fuentes documentales revelan la necesidad que tuvieron los jesuitas de solemnizar la gran cantidad de fiestas religiosas celebradas en sus dependencias con diversidad de instrumentistas y cantores provenientes, principalmente, de las capillas de patronazgo regio y también de otras órdenes religiosas con importantes vínculos cortesanos. A medida que avanzó el tiempo, ya en el siglo XVIII, se sumó a ello la propia Capilla de Música del Colegio Imperial, que como hemos manifestado, creemos que se trataba de la Capilla de Música de la congregación de la Inmaculada.

El repertorio contenido en *Romances y Letras* puede ser, hasta cierto punto, copia de que se interpretaba en la Real Capilla y que lamentablemente, desapareció con el incendio del alcázar en el siglo XVIII. Desde este punto de vista, podemos considerar el repertorio del *Cancionero*, como “Música Real”.

Las fiestas religiosas sirvieron de oportunidad para poner de manifiesto la estima y la valoración que tenían los jesuitas de las distintas artes, ocupando la música un lugar destacado, presentándose la mayoría de las veces en compañía de otras artes. Una situación similar se puede observar también en la celebración de ceremonias cortesanas, especialmente cuando acudían altos dignatarios.

La presencia de capillas de músicos de otras órdenes o conventos en las dependencias jesuitas, ofrecen la posibilidad de plantear que parte del repertorio ejecutado podría ser el resultado de colaboraciones conjuntas y también de música policoral, siendo algunas de estas obras de los propios religiosos que pertenecían a estas capillas, como en el caso del destacado compositor Fray Manuel Correa.

Aunque falta realizar un estudio detallado de la presencia de la música en la Compañía en el siglo XVIII, las fuentes documentales que aportamos permiten ser una puerta de entrada a este período, revelando, posiblemente, que esta actividad fue adquiriendo cada vez más importancia a medida que avanzaban los años y que los jesuitas cada vez fueron dando más espacio para el desarrollo de ésta con fines religiosos o de manera funcional, pero también, en la identidad que los propios jesuitas fueron valorando y considerando de sí mismos como “músicos”, como vimos en el caso del padre Bernardo Lozano, que rubricaba una carta en el que se autoproclamaba como tal. Si bien esta “autoproclamación” no la hemos encontrado, de momento, en el período que estudiamos, esto no quiere decir necesariamente que alguno de sus miembros no se haya sentido como tal, especialmente teniendo en cuenta la existencia de *Romances y Letras a tres voces*.

Las relaciones musicales con la Corte posiblemente se vieron beneficiadas gracias a que varios de sus músicos- o aquellos vinculados de alguna manera con ella-,

pertenecieron a algunas de las congregaciones marianas alojadas en las dependencias jesuíticas.

La belleza, la gran calidad e importancia de los compositores identificados en esta fuente entre otros rasgos, permiten establecer que se trataría de un repertorio de gran valía, como así ha quedado comprobado con las obras que hemos transcrito.

Asimismo, la heterogeneidad del repertorio del *Cancionero* invita a tener como su rasgo más importante la funcionalidad, ya que se observa que esta fuente fue concebida para ser utilizada en diferentes servicios religiosos y en algunos casos, profanos, - según creemos- que pretendían los jesuitas posiblemente solemnizar.

Los rasgos musicales del repertorio contenido en esta fuente corresponden con los esperables para su ubicación cronológica, aunque como se ha mencionado más arriba presenta, al parecer, algunas obras que pertenecen a los últimos años del período anterior.

Romances y Letras invita a plantear la posibilidad de que pueda contener creaciones en música y verso de algunos miembros de la Compañía, como en el caso de las obras al que creemos fue compositor jesuita, el padre Gaspar García.

La relación del texto de algunas obras de *Romances y Letras* con obras teatrales de la misma orden, así como también las variantes textuales encontradas, permiten suponer que es posible que algunas obras de este repertorio sean reelaboraciones en música y/o texto de obras preexistentes y ratificar lo que ya habían mencionado otros investigadores sobre el *Cancionero* de la presencia de obras profanas vueltas a lo divino. También es posible que, al menos, parte de este repertorio se haya utilizado en obras teatrales.

La utilización de la guitarra para acompañar la música que se hacía en algunas fiestas religiosas, además de las indicaciones para este instrumento o para otros de la

familia en el *Cancionero*, confirma que se usó para el acompañamiento de repertorio cantado, perteneciente al tipo conocido como “tono”, aunque no hemos podido, de momento, encontrar alguna referencia a algún jesuita que ejecutase este instrumento. Sí se menciona, en cambio, que laicos lo hacían en algunas de las fiestas que se celebraban, especialmente en el caso de Villarejo. Testimonio de la importancia de este instrumento en la esfera jesuítica son también las obras para guitarra del Archivo Histórico Nacional y otras vinculadas con la orden.

El desarrollo instrumental también se pudo ver favorecido en la orden a través de las congregaciones marianas. La presencia de una obra para violín en el Archivo Histórico, nos da una idea sobre la valoración de este tipo de instrumentos para la interpretación musical en este contexto.

La presencia de órganos en las dependencias de las congregaciones marianas del Colegio Imperial, la existencia en *Romances y Letras* de obras que sugieren una naturaleza policoral y la presencia del salmo *Laudate Dóminum in sanctus eius* de Ruggiero Giovannelli, hacen suponer que el órgano fue también un instrumento utilizado en la interpretación de música religiosa en la Compañía de Madrid y de sus alrededores, lo que permite suponer también, que se realizaba según la práctica convencional de la época.

La presencia de Ruggiero Giovannelli, compositor de la Escuela Romana, que estuvo al servicio de los jesuitas en el Colegio Germánico, permite suponer un entramado de relaciones musicales que se pudieron generar de ida y vuelta entre músicos vinculados con la orden de ambos reinos y la Corte. Quizás este entramado, haya favorecido la presencia de Patiño en el Gesú. Creemos que el conocimiento de Giovanelli en España pudo ser- hasta cierto punto-, a través de Tomás Luis de Victoria-

posiblemente se conocían-, compositor activo en Roma, que también trabajó en el Colegio Germánico y que ocupó varios de los cargos en los que trabajó Giovannelli.

Las fuentes documentales y musicales presentadas en esta Tesis, nos entregan no solo una visión de la situación particular de Madrid y de su entorno, sino también de otras partes de España y permiten visualizar hasta cierto punto la evolución que experimentó esta problemática más allá del período en estudio.

Como se ha visto, los objetivos se han cumplido a cabalidad. Las hipótesis quedan evidentemente probadas gracias a las distintas fuentes documentales y musicales encontradas. Destacamos que se evidencia en el desarrollo de la actividad musical de manera relevante la presencia de laicos, feligreses pertenecientes principalmente a las congregaciones marianas- en algunos casos músicos de las Capillas de patronazgo regio-, lo que no implicó la total ausencia de interés en este tema por parte de los propios jesuitas. De hecho, algunas fuentes documentales permiten vaticinar que este desarrollo musical iría en aumento a medida que avanzaban los años, incluso en la propia “conciencia musical” de algunos jesuitas.

Fuentes

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 237.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 340.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 332.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 596.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 585.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 49.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 235.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 60.

AHN. *Clero Jesuitas*. Libro 340.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 98.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 208.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 11.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 766.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 314.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 237.

AHN. *Clero Jesuitas*. Libro 58.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 63.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 605.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 29 (2).

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 73.

AHN: *Clero Regular*. Legajo 3815.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 30.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 203.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 585.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 586.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 595.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 235.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 715.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 265.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 237.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 58.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 314.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 59.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 724.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 726.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 244.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 63.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 243.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 293.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 69.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 757.

AHN: *Clero Jesuitas*. Legajo 217.

AHN: *Clero Jesuitas*. Libro 774.

AHPM: MARTÍN, Alejandro: *Cuadernos de Alejandro Martín I*. 11.1. Notas tomadas por don Alejandro Martín Ortega de escrituras del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Tomo I.

AHPM.: PALOMINO TOSSAR, Augusto: *Índices*. Elaborados por César Augusto Palomino Tossar. 1990.

ARSI: *In Exitu Israel de Egipto*. Carlos Patiño. Sig. nº 604.130

ARSI: *Toletana catal. Triennial*. 1599-1614.

ARSI: *Toletan. Epist. Gener.* 1600-1610.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1604.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1606.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1607.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1608.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1609.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1611.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1619.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1620.

ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1620.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1631.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1632.

ARSI: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo.* Fin del año 1633.

ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo*. Fin del año 1636.

ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo*. Fin del año 1641.

ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo*. Fin del año 1644.

ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo*. Fin del año 1649.

ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo*. Fin del año 1658.

ARSI.: *Catálogo Breve de la Provincia de Toledo*. Fin del año 1660.

BNCAT: SOLER, Francisco: *A la muerte de San Francisco Xavier*. Sig.: 775/40.

BNCAT: SOLER, Francisco: *A San Francisco Xavier*. Sig.: 775/39.

BNCAT: *San Francisco Xavier entre golfos de dulzuras*. Sig.: 774/54.

BNM: Mss. 3888.

BNM: Mss. 3954. *Algunas obras Diuinas de Baltasar Eliseo de Medinilla*.

BNM: Mss. 3811. *Cancionero*.

BNM: Mss. 3879. *Cancionero*. S. XIX.

BNM Mss. 3700. *Cancionero de la primera mitad del siglo XVII.*

BNM: Mss. 3815. *Cancionero de faltriguera. S. XVII.*

BNM: Mss. 3168. *Cancionero erótico del s. XVI. Obras de Fray Melchor de la Serna. S. XVII.*

BNM: Mss. 4152. *Cancionero Hispano Portugués. S. XVII.*

BNM: Mss. 861. *Cancionero Religioso y profano.*

BNM: Mss. 9518. *Celebres fiestas y devidos cultos al más glorioso día en que con dulces cánticos fue trasladada al cielo en brazos de su esposo... santa Theresa de Jesús... Celebradas desde catorce de octubre hasta 23 de dicho año de 1672 en casa de Francisco Aldana Tirado. S. XVIII.*

BNM: Mss. 2100. *Cancionero napolitano del último tercio del S. XVII, y otros poemas posteriores. S. XVIII.*

BNM: Mss. 7149. *Colección Romances y enigmas.*

BNM: Mss. 2244. *Cancionero del S. XVII. S. XVII y XVIII*

BNM: Mss. 4103. *Cancionero de varias poesías, en su mayoría jesuitas. S. XVII.*

BNM: R. 7294. CERONE, Pietro: *El Melopeo y Maestro*. Nápoles, 1613.

BNM: Mss. 4106. *Diego Ramírez Pagán: Floresta de varia poesía*. S. XIX. Copia de la edición de Valencia de 1562.

BNM: 2/34/734. *Explica sy fiesta el Imperial Colegio de la Compañía de Iesus*.

BNM: Mss. 9637. *Epítome de las vidas de los patriarcas, reyes i profetas dell Testamento Viexo...* Por Juan Agudo. S. XVII.

BNM: Mss. 4132. *Flores de varios autores*.

BNM: *Formula del voto, y ivramento, que la nobilísima coronada villa de Madrid haze de sentir y defender la pureça Inmaculada en su Conception de la Santísima Virgen Maria... Domingo 16 de febrero, en la Iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús desta Corte*. Sig. VC/ 250/102.

BNM: Mss. 3778. *Gregorio Sylvestre. Obras*. Copia del S. XIX.

BNM: Ms. 20461. *Índice de la Biblioteca de Barbieri*.

BNM. Mss. 3736. *Jerónimo Barrionuevo y Peralta. Comedias y poesías varias*.

BNM: M. 811. *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores autores*. Año de 1709.

BNM: Mss. 3913. *Libro de diferentes y varias poesías (Parnaso español, 2)*. S. XVII.

BNM: NASSARRE, Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna, dividida en primera y segunda práctica*. 2 Vols. En Zaragoza, por los Herederos de Diego de Larumbe: por los Herederos de Manuel Román. 1723-1724.

BNM: MONFORTE y HERRERA, Fernando: *Relación de las fiestas que se ha hecho en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la Canonización de San Ignacio de Loyola, y S. Francisco Xavier*. En Madrid, por Luis Sánchez Impresor del Rey nuestro Señor. Año de 1622.

BNM: MONTANOS, Francisco de: *Arte de Música theorica y pratica*. Imprenta de Diego Fernandez. Valladolid, 1592.

BNM: NASSARRE, Pablo: *Fragmentos Músicos*. Imprenta Real de Música por Don José de Torres. Madrid, 1700.

BNM: Mss. 4117. *Papeles varios*.

BNM: Mss. 3920. *Parnaso español 10*. S. XVII.

BNM: Mss. 4140. *Poesías del Abad Maluenda y otros*. S. XVII.

BNM: Mss. 3657. *Poesías varias. Cancionero del Conde de Salinas*. S. XVII y S. XVIII.

BNM: Mss. 3890. *Poesías varias*. S. XVII.

BNM: Mss. 6635. *Poesías varias*. S. XVIII.

BNM: *Por los Estudios Reales que el Rey Nuestro Señor ha fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid, ¿1628?. Sig. U-180-44.*

BNM: C^a/07/36. *Relacion de las solemnes fiestas que la casa Professa de la Compañía de Iesus hizo en la Imperial Villa y Corte de Madrid al año centésimo, y primer siglo de su fundacion en este año de 1640.*

BNM: M. 2209. SANTA CRUZ de, Antonio: *Libro donde se verán pasacalles de los ocho tonos y de los transportados y, asimesmo, fantasías de compasillo, proporcioncilla, proporción mayor y compás mayor y asimismo de cientos obras para biguela ordinaria que las escribía y hacía Don Antonio de Santa Cruz.*

BNM: Mss. 3948. *Obras del Maior Yngenio de españa el Doctor Juan de Salinas.*

BNM: Mss. 3883. *Romances que faltan a los romanceros.*

BNM: Mss. 3880. *Romances*. S. XIX

BNM: Mss. 4073. *Romancero*. S. XIX.

BNM: Mss. 4152. *Romancero*. Vol. III. S. XIX.

BPUCCh: MURCIA, Santiago de: *Cifras selectas de guitarra* (1722).

RAE: Ms. 6226. *Cancionero de Jesuitas* (Pertenece a la biblioteca de Rodríguez Moñino)

RAH: *Catálogo de los 116 legajos existentes en la sección titulada "jesuitas" de la Biblioteca de la Academia de la Historia arreglado para uso particular de los PP. de la Compañía por el P. Mariano Lecina (S. I)*. Madrid 3 de junio de 1895 (Catálogo mecanografiado).

RAH: *Colección de Cortes*. Sig.: 9/2714.

RAH: *Colección de Cortes*. Sig. 9/2715.

RAH: *Colección de Cortes*. Sig.: 9/1423.

RAH: *Descripción del Archivo del Colegio, que fue de los Regulares de la Compañía, en la ciudad de Alcalá, hechas por los D[e]. D[on]. Xavier Fermín de Yturriaga y Francisco Ignacio de Moradillo*. Sig: 9/2644.

RAH: *Índice de los libros que se han entregado a la Real Academia de la Historia pertenecientes a la extinguida Biblioteca de Cortes y procedentes del inventario general de la misma*. Biblioteca de la Real Academia de la Historia. 1850. Sig. 11/8136. 3.

RAH: *Índice de los manuscritos hallados en los Aposentos, Librería chica y otros lugares del Colegio de Alcalá de Henares: ordenado por los encargados de su reconocimiento y formación, que suscriben.* Colección de Cortes. Sig. 9/2643.

RAH: *Índice de los manuscritos que poseyó la Biblioteca de San Isidro y fueron trasladados a la de Cortes.* (Sin signatura).

RAH: RODRIGURZ VILLA, Antonio: *Índice general de Manuscritos.* Real Academia de la Historia. Mecnografiado. 1910-1912.

Fuentes bibliográficas

AAVV: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Patrimonio Musical. Caja Madrid. Editorial Alpuerto. Madrid, 2000.

ACKER, Yolanda (Rec.): *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Centro de Documentación de Música y Danza INAEM. Madrid, 2007.

Actas de las Cortes de Castilla. Publicadas por acuerdo del Congreso de los Diputados. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes propuestas en Madrid en 26 de Febrero de 1633. Tomo quincuagésimo cuarto. Madrid. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1936.

ACUÑA, Constanza (ed.): *La curiosidad infinita de Athanasius Kirchner*. Editorial ocho libros. Santiago de Chile, 2010.

AIXALÁ, J.: “Casa”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O’Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Vol. 1, Madrid, 2001.

AGUIRRE RINCÓN, Soterraña: “Francisco Company”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.). Vol. III. SGAE, Madrid, 1999.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes: “Documentos para biografías de músicos de los siglos XVI y XVII”. En, *Anuario Musical*, XXIII (1968-1969).

AGULLÓ y COBO, Mercedes: “Documentos para las biografías de músicos de los siglos XVI y XVII (Continuación)”. En: *Anuario Musical*, XXV (1970).

ALIER, Roger: *Historia de la ópera*. Editorial Robinbook. Barcelona, 2002.

ALONSO ASENJO, Julio: “La tragedia de San Hermenegildo: encrucijada de prácticas escénicas y géneros dramáticos”. En: *I Gesuiti i Primodi del Teatro Barocco in Europa*. Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale. Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento dello Spettacolo. Ministero Beni Culturali e Ambientali- Ufficio Centrale per i Beni librari e gli Istituti Culturali. Roma, 1994.

ALONSO, Dámaso: *Poesía Española*. Tercera reimpresión de la quinta edición. Editorial Gredos. Madrid, 1981.

ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco: *Historia personal de los Austrias españoles*. Fondos de Cultura Económica. México, 2000 (Primera reimpresión, Madrid, 2001).

ÁLVAREZ NOGALES, Carlos: *El crédito en la monarquía hispánica en el reinado de Felipe IV*. Consejería de Educación y Cultura, Junta de Castilla y León. 1997.

ÁLVAREZ NOGALES, Carlos: *Los Banqueros de Felipe IV y los metales preciosos americanos (1621-1665)*. Banco de España-Servicio de Estudios, 1997.

ÁLVAREZ, Diego (OFM): *Memorial ilustre de los famosos hijos del real, grave y religioso convento de Santa María de Jesús, vulgo de San Diego de Alcalá*. Imprenta de doña María García Briones, impresora de la Universidad. Alcalá, 1753.

ÁLVAREZ SOLAR-QUINTÉS, N.: “Panorama musical desde Felipe III a Carlos II”.
En: *Anuario Musical*, XII, (1957).

ANDRÉS, Ramón (ed.): Juan Eusebio Nieremberg. *Oculto filosofía. Razones de la música en el hombre y en la naturaleza*. Ediciones Acantilado. Barcelona, 2004.

ANÉS Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo (Coord.): *Campomanes en su II Centenario*. Real Academia de la Historia. Madrid, 2003.

ANÉS Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, Gonzalo (Coord.): *Pascual de Gayangos. En el bicentenario de su nacimiento*. Real Academia de la Historia. Madrid, 2010.

ANGLÉS, Higinio; SUBIRÁ, José: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Vol. 1. Manuscritos. CSIC, IEM. Barcelona, 1946.

ANGLÉS, Higinio: *Historia de la música Española, apéndice a la Historia de la música de Johannes Wolf*. Editorial Labor (Primera edición, 1934), Barcelona, 1965 (Primera reimpresión).

ANGLÉS, Higinio: *Johannis Pujol, Opera Omnia*. 2 Vols. Publicación del Departamento de Música de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 1926.

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (Clero secular regular): *Inventario de Procedencias*. Introducción por Joaquín González. Imprenta de la Casa Social Católica, Valladolid, 1924.

AROCA, Jesús (ed.): *Cancionero Musical y Poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara*. Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1916.

ARRANZ, Iñigo: “Las Casas Profesas de la Compañía de Jesús: centros de actividad apostólica y social. La Casa Profesa de Valladolid y Colegio de San Ignacio (1545-1767)”. En: *Cuadernos de Historia Moderna*. Vol. XXVIII. Edición del Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. Madrid, 2003.

ARZUBIALDE, S.; CORELLA, J.; GARCIA LOMAS, J.M. (eds.): *Constituciones de la Compañía de Jesús*. Ediciones Mesajero-Editorial Sal Terre. Bilbao-Santander, España.

ASTRAÍN, Antonio: *Historia de la Compañía de Jesús*. Vols. I, II y III. Impresora de la Casa Real. Madrid, 1909.

BAIXAULI, Mariano: “Las obras musicales de San Francisco de Borja, conservadas en la insigne colegial de Gandía”. En: *Razón y Fe*, nº IV, (1902).

BAL y GAY, Jesús: *Treinta canciones de Lope de Vega* (Número especial en homenaje a Lope de Vega de la revista “Residencia” de la Residencia de estudiantes). Imprenta de S. Aguirre, Madrid, 1935.

BALLESTER i GIBERT, Jordi: “Oller Biosca, Antonio”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. VIII. SGAE, Madrid, 2001.

BARBEITO CARNEIRO, María Isabel: “Mujeres peninsulares entre Portugal y España”. En: *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, Nº 0 (2003).

BARBIERI, Francisco Asenjo: *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*. Transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1890.

BARTOLOMÉ MARTINEZ, Bernabé: “Las librerías e imprentas de los jesuitas (1540-1767): Una aportación notable a la cultura española”. En: *Hispania Sacra*, 40 (1988).

BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, Bernabé: “Sustentaciones, academias y teatro en las aulas de latinidad del Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII”. En: *Estudios sobre la Compañía de Jesús: Los jesuitas y su influencia en la cultura moderna (S. XVI-XVIII)*, (Javier Vergara Ciordia, coord.). Ediciones UNED. Madrid, 2003.

BARRIENTOS, Alberto (dir.): *Santa Teresa de Jesús. Obras Completas*. Editorial Espiritualidad [5ª edición], Madrid, 2000.

BECKER, Danièle: “Cancionero”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. III. SGAE, Madrid, 1999.

BECKER, Danièle: “El teatro lírico en tiempos de Carlos II: comedia de música y zarzuela”. En: *El teatro lírico a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Edición de Javier Huerta Calvo, Harm de Boer y Fermín Sierra Martínez. Vol. II., Amsterdam-Atlanta, GA, 1989.

BECKER, Danièle: *Las obras humanas de Carlos Patiño*. Introducción, comentario, notas y transcripción. Instituto de Música Religiosa de la Diputación provincial de Cuenca. Cuenca, 1987.

BECKER, Danièle: “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del siglo de oro”. En: *Cuadernos de Teatro Clásico*, Nº 3 (1989).

BENNASSAR, Bartolomé: *La España de los Austrias (1516-1700)*. Editorial Crítica, Barcelona, 2001.

BENNASSAR, Bartolomé: *La España del siglo de oro*. Ediciones Crítica, Barcelona, 2001.

BENNASSAR, Bartolomé: “Los hidalgos en la España de los siglos XVI y XVII: una categoría social clave”. En: BENNASSAR, Bartolomé (ed.): *Vivir en el siglo de oro. Poder, cultura e historia en la época moderna*. Estudios en homenaje al profesor

Ángel Rodríguez Sánchez. Primera edición. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2003.

BEQUART, Paul: *Musiciens Néerlandais à la tour de Madrid*. Palais des Académies. Bruselas, 1967.

BERLANGA FAÚNDEZ, Miguel Angel: “El bajo *Guádame las vacas* y las músicas tradicionales en el sureste español”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXVIII nº 1 (2005).

BERTRAN QUERA, Miguel S. J.: *Los principios de la pedagogía de los jesuitas. Un nuevo análisis y sistematización de sus fuentes desde San Ignacio hasta las primeras “Ratio Studiorum”*. Resumen de Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, 1967.

BIANCONI, Lorenzo: *Historia de la Música*. Vol. V. Edición española, Ediciones Turner. Madrid, 1986.

BITETTI, Ernesto (ed.): Gaspar Sanz (1640-1710). *Libro primero. Instrucción de música sobre la guitarra española*. Real Musical Editores. Madrid, 1986.

BORDAS, Cristina; ROBLEDO, Luis: “El arcón de José Zaragozá: ciencia y música en la España de Carlos II”. En: *Nassarre*. Vol. XV. 1-2, (1999).

BORDAS, Cristina; ROBLEDO, Luis: “Zaragozá, José”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. X. SGAE, Madrid, 2001.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando: “Escribir en la Corte. La cultura de la nobleza y las formas de comunicación en el siglo de oro”. En: BENNASSAR, Bartolomé (ed.): *Vivir en el siglo de oro. Poder, cultura e historia en la época moderna*. Estudios en homenaje al profesor Ángel Rodríguez Sánchez. Primera edición. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2003.

BRADSHAW, Murray: “Falsobordone”: En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

BRIESEMEISTER, Dietrich: “Calderón y el teatro de los jesuitas en Munich e Ingolstat”. En: *Hacia Calderón*. Berlín, 1970.

BRIQUET, Charles M.: *Les Filigranes. Dictionaire Historique des Marques du papier*. 4 tome. Verlag von Karl W. Hiersemann, Leipzig, 1923.

BUKOFZER, Manfred: *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Alianza editorial. Madrid, 1991.

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: “La antigua Compañía de Jesús (siglos XVI-XVIII)”. En: *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Teófanos Egido (Coord.). Fundación Carolina. Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos. Marcial Pons Historia. Madrid, 2004.

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier: “Los días de la Compañía de Jesús: un retrato de sus orígenes”. En: *Revista de Estudios Eclesiásticos*, Vol. 82, N° 321 (2007).

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, Carmelo: “En la trova de lo humano a lo divino: Las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo”. En: *La Ópera en España e Hispanoamérica*. Emilio Casares y Álvaro Torrente (Eds.). Vol. I. ICCMU. Madrid, 2003.

CABAÑAS ALAMÁN, Fernando: “Peña, Juan de la”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. VIII. SGAE, Madrid, 2001.

CACHO, Ignacio (SJ): “Ignacio de Loyola”. En: *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana*. Vol. II. José García de Castro (Dir.). Editorial Mensajero. Editorial Sal Térrea. Bilbao-Santander, 2007.

CALVO PORTELA, Juan Isaac: “La Monarquía Hispánica defensora de la Inmaculada Concepción, a través de algunas estampas españolas del siglo XVII”. En: *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23 Número Especial, 155-168 (2013).

CALLEJA, José Demetrio: *Colegios y Conventos de Religiosos incorporados a la Universidad de Alcalá de Henares*. Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, Madrid, 1901.

CALLEJA, Diego: *San Francisco Xavier, sol de Oriente*. Ignacio Arellano (ed.). Iberoamericana-Universidad de Navarra. 2006.

CARREIRA CAYOSO, Gonzalo. *Historia del Papel en España*. Tomo III. Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Lugo, Lugo (Galicia), 1994.

CASADO ARBONIÉS, Francisco Javier: *Índice de los Documentos del Archivo Municipal de Alcalá de Henares. Sección Histórica, sobre Universidad y Colegios*. Servicio Municipal de Archivos y Bibliotecas, Comisión de Cultura Ayuntamiento de Alcalá de Henares, Alcalá, 1990.

CASINI, Claudio: *Storia della Musica. Dall'antichità classica al cinquecento*. Tascabili Bompiani. Milano, 2006.

CIVIL I CASTELLVI, Francesc (ed.): *Cançoner de la Garrotxa*. Diputació de Girona, Girona, 1982.

CLIMENT, José (ed.): *Cançoner de Gandía*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1995.

CLIMENT, José (ed.): *El Cançoner Musical d'Ontinyent*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1996.

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

CLIMENT, José. : “Misa de San Francisco de Borja”. En: *Tesoro Sacro Musical*, nº LVI, (1973).

CORBETTA, Francesco: *La guitarra royale*. Paris, 1674. Biblioteca Musica Bononiensis. Collana directa da Giuseppe Vecchi dell'Università degli Studi di Bologna, sezione IV N° 185. Riestampa anastásica. Forni editore. Bologna, 1971.

COSSIO de, José María: *Relatos diversos de cartas de jesuitas (1634-1648)*. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires, 1953.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, ed. Faccímil con un estudio preliminar de José Luis Suárez García. Universidad de Granada, 1997.

COTARELO VALLEDOR, Armando: "El P. José de Zaragoza y la Astronomía de su tiempo". En: *Estudios sobre la Ciencia española del siglo XVII*, (1935).

CULLEY, Thomas: *Jesuits and Music: I. A study of the Musicians connected with German College in Rome during the 17 th Century and of yheir Activities in Northern Europe*. Jesuits Historical Institute. Rome, 1970.

CSIC-AAVV: *Estudios sobre el Barroco Musical Hispánico (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. CSIC, Institución "Mila I Fontanals", Barcelona, 2005.

DALMACES, de C.: "Borja. Francisco de". En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O'Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas. Vol. II. Madrid, 2001.

DALMACES de C.; ESCALERA, J.: “Generales de la CJ. 1. Loyola Ignacio”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O`NEILL, Charles Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas. Vol. II, Madrid. 2001.

DEFORD, Ruth I.: “Giovannelli, Ruggiero”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*. Versión On Line. (Consultado:09-03-2008).

DELATRE, Pierre; LAMALLE, Edmond: “Jesuites wallons, flamands, français missionnaires au Paraguay 1608-1767”. En: *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 16. Roma, (1947).

DELGADO, Feliciano (SJ): “Jesuitas”. En: *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana*. José García de Castro (Dir.). Editorial Mensajero. Editorial Sal Térrea. Bilbao-Santander, 2007, pp. 1077-1080.

DIDIER, H.: “Nieremberg y Otin, Juan Eusebio”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús* (O`Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, Vol. III, 2001.

DOMÍNGEZ ORTIZ, Antonio: *Política y hacienda de Felipe IV*. Segunda edición. Ediciones Pegaso. Madrid, 1960.

EGIDIO, Teófanos (coord.): *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Marcial Pons, Ediciones de Historia. Madrid, 2004.

ELIZALDE, Ignacio: “El antiguo teatro de los colegios de la Compañía de Jesús”. En: *Educadores*, 19 (1962).

ELIZALDE, Ignacio: “San Ignacio de Loyola y el antiguo teatro jesuítico”. *Razón y Fe*, 153 (1956).

ELLIOTT, John E.: *La España Imperial. 1469-1716*. Ediciones Vicens Vives (Séptima reimpresión). Barcelona, 2005.

ELLIOTT, John: *El Conde Duque de Olivares*. Ediciones Crítica. Barcelona, 2004.

ELLIOTT, John: *Richelieu y Olivares*. Editorial Crítica. Barcelona, 2001.

ESCALERA, J.: “Colegio Imperial de Madrid”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. Vol. III. Universidad Pontificia de Comillas, Madrid. Institutum Historicum S. I., Roma, 2001.

ESTEVA, María Dolores (ed.): *Jorge de Montemayor (1520?-1561) Diálogo espiritual*. Edición Kassel, Reinchenberger, 1998, p.152.

ESTUDIO MUSICANTIGUA: *Pajarillo del Alba. Cancionero Musical del Príncipe de Esquilache* (CD). Comentario y estudio musicológico de Alejandro Vera. Proyecto de creación artística. Pontifica Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 2003.

ETZION, Judith (ed.): *El Cancionero de la Sablonara*. Tamesis Book, London, 1996.

ETZION, Judith: "The Spanish Polyphonic cancioneros, c. 1580- c. 1650: a survey of literary content and textual concordances". En: *Revista de Musicología*, nº XI, Vol. 1, (1988).

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular". En: *Anuario Musical*, 56 (2001).

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): *Pedro Cerone: El Melopeo y Maestro*. 2 Vol. (Nápoles, J. B. Gargajo y L. Nucci, 1613) Monumentos de la Música Española Volumen LXXIV. CSIC- Institución "Milà I Fontanals" Departamento de Musicología. Barcelona, 2007.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Peralta Escudero, Bernardo [de]". En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. VIII. SGAE, Madrid, 2001.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII*. 4 Vols. (Tipología, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza). Tesis Doctoral, edición en Microficha. Bellaterra, Publicaciones Universidad de Barcelona. Barcelona, 1998.

FABRIS, Dinko: “La Capilla Real en las etiquetas de la Corte virreinal de Nápoles durante el siglo XVII”. En: *Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa moderna*. Edición a cargo Juan José Carreras y Bernardo J. García García. Fundación Carlos Amberes. Madrid, 2001.

FREUND SCHWARTZ, Roberta: “Criado to Canonization: Music in the Life of St. Francis of Borja”. En: *Essays on Music and Culture in Honour of Hernert Kellman*. Marbara Hagg (ed.). Minerva. Paris, 2001.

FERNÁNDEZ CORTÉS, Juan Pablo: *Mujeres y música en la Casa Ducal de Osuna (siglos XVII-XIX). Coordinadas y documentos para un estudio*. SEdeM. Madrid, 2011.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Carlos: “Espectáculo, Óperas y Hospitales en España”. En: *Cuadernos de Teatro Clásico*, Nº 3, (1989).

FERNÁNDEZ LUZÓN, Antonio: “Legado Cultural”. En: *Historia de España de los siglos XVI y XVII. La España de los Austrias* (Ricardo García Cárcel coord.). Editorial Cátedra. Madrid, 2003.

FERRER, BENIMELI; José Antonio (SI): *La expulsión y extinción de los Jesuitas según la correspondencia diplomática francesa*. Tomo II. Córcega y Paraguay. Universidad de Zaragoza- Universidad católica del Táchira San Cristóbal. Editorial, Arte Caracas. 1996.

FERRER BENIMELI, José Antonio (SI): *Expulsión y extinción de los jesuitas. 1759-1773*. Ediciones Mensajero. Bilbao, 2013.

FIGUERAS ROMEU, José: “Las poesías catalanas del manuscrito musical de Olot”. En: *Anuario Musical*. Vol. XVIII, (1963).

FITA Y COLOMBÉ, Fidel: *Galería de Jesuitas Ilustres*. Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, Madrid, 1880.

FLORES, María Asunción: *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el siglo de Oro*. Ediciones ICCMU. Madrid, 2006.

FRENCK, Magrit; ARRIAGA, Gerardo: “Romances y letrillas en el cancionero Tonos Castellanos-B (1612-1620)”. En: *Actas del Congreso Internacional Música y literatura en la Península Ibérica (Valladolid, 1995)*. Edición de María A. Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete. Ministerio de Cultura. Valladolid, 1997.

FRENCK, Magrit: *Corpus de la Antigua Lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Editorial Castalia. Madrid, 1987.

FRENCK, Magrit: *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Facultad de Filosofía y Letras Universidad Autónoma de México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica. México, 2003.

FUX, Johann Joseph: *Gradus ad Parnassum*. Trad. José F. Ortega. Universidad de Granada, Universidad de Murcia. Granada, 2010.

GALÁN, HERNÁNDEZ, Silvia: *El movimiento cecilianista y su influencia en la recuperación y edición de la música de Tomás Luis de Victoria*. Trabajo final de máster, Universidad Complutense de Madrid, tutorizado por María Nagore Ferrer. Septiembre 2012.

GALLICO, Claudio: *Historia de la Música. La época del Humanismo y del Renacimiento*. Tomo 4. Ediciones Turner S.A. Madrid, 2006.

GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. 4 tomos. Imprenta y esterotipia de M. Rivadeneyra. Madrid, 1866.

GARCÍA-ARRINES, Luis (ed.): SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española*. Salamanca, 1674. Institución “Fernando El Católico” de la Exma. Diputación Provincial (C. S. I. C.). Zaragoza, 1966.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, Luis María: “Noviciado”. En: *Diccionario de Espiritualidad Ignaciana*. Vol. II. José García de Castro (Dir.). Editorial Mensajero. Editorial Sal Térrea. Bilbao-Santander, 2007.

GARCÍA GÓMEZ, María Dolores: *Testigos de la Memoria. Los Inventarios de las Bibliotecas de la Compañía de Jesús en la Expulsión de 1767*. Publicaciones Universidad de Alicante. Alicante, 2010.

GARCÍA MONTALBÁN, Antonio: “Fortuna de un estudio de la naturaleza y devenir de *Il PIÙ BELLO SPETTACOLO D'EUROPA*. Recepciones de *Le Rivoluzioni* del Teatro Musicale italiano de Esteban Arteaga”. En, *Revista de Musicología*, Vol. XXXIV, N°1 (2011).

GARCÍA SANZ, Ana (Coord.): *Las Descalzas Reales. Orígenes de una comunidad religiosa en el siglo XVI*. Fundación Caja Madrid. Madrid, 2010.

GARCÍA SANZ, Ana; SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia: *Guía Reales Monasterios de Madrid. Las Descalzas y La Encarnación*. Patrimonio Nacional. Madrid, 2009.

GARCÍA SORIANO, Justo: “El teatro de Colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras”. En: *Boletín de la Real Academia Española*, XVI (1927); XV (1928); XVI (1929); XIX (1932).

GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo: *San Ignacio de Loyola. Nueva Biografía*. 2 Tomos. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1986.

GARRIGOSA I MASSANA, Joaquín: *Catálogo de Manuscritos e Impresos Musicales del Archivo Histórico Nacional y del Archivo de la Corona de Aragón*. Dirección de Archivos Estatales, Madrid, 1994.

GOLDBERG, Rita: “El Cancionero de Cambridge”. En: *Anuario Musical*, Vol. 41 (1996).

GONZALÉZ, Cayo: “El teatro en los colegios de jesuitas. Bibliografía actualizada y comentada”. En: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. 23 (1998).

GONZALÉZ, Cayo: *El Teatro escolar de los jesuitas (1555-1640) (Su influencia en el Teatro del Siglo de Oro)*. Servicio de publicaciones Universidad de Oviedo. Oviedo, 1997.

GONZALÉZ, Cayo: “El teatro en los colegios de jesuitas y su influencia en la comedia nacional del siglo XVII (1)”. En: *ENTEMU*, nº 8 (1991).

GONZALÉZ, Cayo: “El teatro escolar de los jesuitas en la edad de oro (I) (Su influencia en la Comedia nacional del S. XVII)”. En: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. 18 (1993).

GONZALÉZ, Cayo: “El teatro escolar de los jesuitas en la edad de oro (II) (Su influencia en la Comedia nacional del S. XVII)”. En: *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. 19 (1994).

GONZALÉZ, Cayo: “El P. Juan Bonifacio, dramaturgo”. En: *EPOS-UNED*, nº 10 (1994).

GONZALÉZ, Cayo: “Pedro Pablo de Acevedo, dramaturgo jesuita del s. XVI”. En: *ENTEMU*, nº 5 (1993).

GONZALÉZ, Cayo: “Tragedia de San Hermenegildo”. En: *ENTEMU*, nº 4 (1992).

GONZALÉZ, Cayo: “Tragedia de San Hermenegildo”. En: *EPOS-UNED*, nº 8 (1992).

GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.): *Cancionero de Hernando del Castillo*. Tomo I. Editorial Castalia, Madrid, 2004.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”. En: *Anuario Musical*, Nº 56, (2001).

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza”. En: *Recerca Musicològica*, Nº IX-X (1989-1990).

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “Pastor, a los campos diles, villancico de navidad de Mateo Romero y Jussepe Ximénez”. En: *Anuario Musical*, 57 (2002).

GONZÁLEZ, Joaquín (dir.): *Consejo de Castilla. Índice de los pleitos sobre Mayorazgos, Estados y Señoríos. Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por

acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1650 y 1651. Tomo Quincuagésimo octavo. Volumen primero. Imprenta y Editorial Maestre. Madrid, 1962.

GONZÁLEZ, Joaquín (dir.): *Consejo de Castilla. Índice de los pleitos sobre Mayorazgos, Estados y Señoríos. Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1650 y 1651. Tomo Quincuagésimo octavo. Volumen segundo. Imprenta y Editorial Maestre XXV años de paz. Madrid, 1964.

GONZÁLEZ, Joaquín (dir.): *Consejo de Castilla. Índice de los pleitos sobre Mayorazgos, Estados y Señoríos. Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1655 y 1656. Tomo Quincuagésimo noveno. Volumen primero. Imprenta y Editorial Maestre. Madrid, 1969.

GONZÁLEZ, Joaquín (dir.): *Consejo de Castilla. Índice de los pleitos sobre Mayorazgos, Estados y Señoríos. Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1655 y 1656. Tomo Quincuagésimo noveno. Volumen segundo. Imprenta y Editorial Maestre. Madrid, 1970.

GONZÁLEZ, Joaquín (dir.): *Consejo de Castilla. Índice de los pleitos sobre Mayorazgos, Estados y Señoríos. Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior.

Cortes de Madrid en 1656. Tomo sexagésimo. Volumen primero. Imprenta y Editorial Maestre. Madrid, 1974.

GONZÁLEZ, Joaquín (dir.): *Consejo de Castilla. Índice de los pleitos sobre Mayorazgos, Estados y Señoríos. Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1656 y 1657. Tomo sexagésimo. Volumen segundo. Artegraf. Madrid, 1980.

GONZÁLEZ, Joaquín (dir.): *Consejo de Castilla. Índice de los pleitos sobre Mayorazgos, Estados y Señoríos. Actas de las Cortes de Castilla*. Publicadas por acuerdo de las Cortes Españolas. A propuesta de su comisión de gobierno interior. Cortes de Madrid en 1655 y 1658. (Continuación). Tomo sexagésimo. Volumen tercero. Real Academia de la Historia. Madrid, 1988.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: *Catálogo Alfabético de los documentos referentes a Hidalguías conservados en la sección de Consejos Suprimidos del Archivo Histórico Nacional*. Redactado por Ángel González Palencia, con ayuda de Pomas Cotes. Papeletas de los registros antiguos fueron redactadas por Jiménez Embúm. Est. Tip. sucesores de Ribadeneyra S.A., Madrid, 1920.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel: *Biblioteca Histórica y Geanológica. Mayorazgos Españoles*. E. Maestre Editor. Madrid, 1929.

GONZALEZ PALENCIA, Ángel: *La junta de Reформación, 1618-1625*. Archivo Histórico Español, 5. Valladolid, 1932.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Determinadas características en la estructura de la composición musical del barroco”. En: *Actas del Primer Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, 1981.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”. En: *Anuario Musical*, 43 (1988).

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Relación música/texto en la composición musical en castellano del siglo XVII. Nueva estructura rítmica de la música española”. En, *Anuario Musical*, 47 (1992).

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Música y Retórica: Una nueva trayectoria de la “Ars Musica” y la “Música Práctica” a comienzos del Barroco”. En: *Revista de Musicología*, vol. X (1997).

GRANATA, Giovanni Battista: *Capricci Armonici Sopra la Chittarriglia Spagnuola*. Bologna, 1646. Introduzione di Paolo Paolini. Archivum Musicum. Collana di testi rari 2. Studio per edizioni scelte (SPES). Firenze.

GRIFFITHS, John: “Busto, Lázaro”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. II. SGAE, Madrid, 1999.

GRIFFITH, John: “Guárdame las vacas”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.). Vol. V. SGAE, Madrid, 1999.

GRIFFITHS, John: “Palomares, Juan de.” En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. VIII. SGAE, Madrid, 2001.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude: *Historia de la música occidental*. Vol. I. Alianza editorial. Madrid, 1988.

GUGLIERI, Araceli: *Documentos de la Compañía de Jesús en el Archivo Histórico Nacional*. Ed. Razón y fe, Madrid, 1967.

HANISCH, Walter (S. J.): *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*. Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires-Santiago de Chile, 1974.

HERNÁNDEZ, Alberto: *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca, 2012.

HERRÁIZ, Maximiliano (ed.): *Santa Teresa de Jesús. Obras Completas*. Ediciones Sigueme, Salamanca, 1997.

HOLLER, Marcos: “Jesuitas y la música en la América española y en la América portuguesa”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXXII, Nº 1 (2009).

HUDSON, Barton: "Correa, Manuel [Manoel]. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión on line (Consultado: 08-03-2008).

HUDSON, Barton: "Carlos Patiño". En: *New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión on line (Consultado el 08-03- 2008).

JAMBOU, Louis: "Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid sacados de su Archivo de Protocolos". En: *Revista de Musicología*, Vol. XII, nº 2, (1989).

JAMBOU, Louis: "Prácticas instrumentales para una relectura de la obra vocal de Tomás Luis de Victoria". En: *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Miján. Industrias gráficas abulenses. Ávila, 1997.

JAURALDE POU, Pablo (dir.): *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*. 5 vols. Ed. Arco/Libros, Madrid, 1998.

JAURALDE, Pablo (dir.): *Poesía Manuscrita. Manual de investigadores*. Calambur. Madrid, 2003.

JIMÉNEZ BELMONTE, Javier: *Un Príncipe de la República de las Letras: las obras en verso del Príncipe de Esquilache y la formación del campo literario español de la primera mitad del siglo XVII*. Columbia University, 2002.

JIMÉNEZ CABALLÉ, Pedro: “Diego Garzón”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. V. SGAE, Madrid, 1999.

JORQUERA, Juan Lorenzo: *Música en la Compañía de Jesús durante la primera mitad del siglo XVII: Romances y Letras a tres voces, un manuscrito jesuita y su contexto*. Trabajo de Investigación, Programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid, 2006.

JORQUERA, Juan Lorenzo: “Nuevas fuentes musicales para el estudio de la actividad musical en la Compañía de Jesús de Madrid durante el siglo XVII”. En: *Jesuitas. Religión, política y educación (siglos XVI-XVIII)*. Universidad Pontificia Comillas. Tomo II. (José Martínez Millán, Henar Pizarro, Esther Jiménez, coords.). Madrid, 2012.

JORQUERA, Juan Lorenzo: “Hacia la deconstrucción de una historia. Aspectos de la actividad musical de la Compañía de Jesús en España (1600-1650). El caso de Madrid”. En: *Musicología Global, Musicología Local*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2013.

KENNEDY, T.: “Jesuits”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* second edition. Edited by Stanley Sadie, London, Vol. XIII, 2001.

LABOA GALLEGO, Juan María: *Historia de los Papas. Entre el reino de Dios y las pasiones terrenales*. Edición Actualizada. La esfera de los Libros. Madrid, 2013.

LABRADOR, GERMÁN: “El papel R. Romani y la datación de la música española de finales del siglo XVIII (1775-1800) una nueva vía de investigación en las obras de L. Boccherini. En: *Revista de Musicología*, Vol. 27 nº 2, (2004).

LABRADOR HERRÁIZ, José: “El Cancionero de Jesuitas. Manuscrito 6226 de la Real Academia Española”. En: *Miscelánea Comillas*, Vol. 65 nº 126, (2007).

LAIRD, Paul; PALACIOS GAROZ, José Luis: “La diseminación del villancico valenciano en el siglo XVIII”. En: *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997).

LAMBEA, Mariano: *Íncipit de Poesía Española Musicada. c.a. 1465-c.a 1710*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2000.

LAMBEA, Mariano (ed.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos*. Vol. I. CSIC, Institución “Milà i Fontanals”. Barcelona, 2000.

LAMBEA, M.; JOSA, L. (eds.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII. Libro de Tonos Humanos*. CSIC, Institución “Milà i Fontanals”, Vol. II. Barcelona, 2003.

LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (eds.): *La música y la poesía en los Cancioneros Polifónicos del siglo XVII*. Vol. III. *Libro de Tonos Humanos*. CSIC, Institución “Milà i Fontanals”. Barcelona, 2005.

LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (Eds.): *La música y la poesía en los cancioneros polifónicos del siglo XVII. III. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa. Vol I.* Sociedad Española de Musicología-CSIC. Madrid, 2004.

LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (eds.): *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. V. Cancionero Poético-Musical Hispánico de Lisboa. Vol. II.* Sociedad Española de Musicología-CSIC. Madrid, 2006.

LAMBEA, Mariano: “Una ensalada anónima del siglo XVII de los Romances y Letras de a tres voces (Biblioteca Nacional de Madrid)”. En: *Anuario Musical*, nº 51, (1996).

LAMBEA, Mariano: *Los Villancicos de Joan Pau Pujol (*1570-+1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII.* Tesis Doctoral editada en microficha. Bellaterra, Publicaciones de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 1999.

LAMBEA, Mariano; JOSA, Lola (eds.): *Manojuelo Poético-Musical de Nueva York (The Spanic Society of America).* CSIC-SedeM. Madrid, 2008.

LAMBEA, Mariano: “Nuevo Íncipit de poesía musicada” (NIPM). En: *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.* Alicante, 2012, p. 141.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevo-incipit-de-poesia-espanola-musicada-nipem--0/>, Consultado: 18/11/2015.

LEMMON, Alfred: "Jesuits and music in the 'Provincia del Nuevo Reino de Granada'".
En: *Archivum historicum Societatis Iesu*, nº xlviii. (1979).

LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. CSIC., Instituto Español de Musicología. Madrid, 1974.

LOBATO, María; GARCÍA, Bernardo (Coords.): *La fiesta Cortesana en la Época de los Austrias*. Impresora SERVER-CUESTA. Valladolid, 2003.

LOLO, Begoña: "Galán, Cristóbal". En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.). Vol. III. SGAE, Madrid, 1999.

LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 1990.

LOLO, Begoña: "Torres y Martínez Bravo, Joseph [José] de". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión on line (Consultado el 09-03-2008).

LOLO, Begoña: "Patronazgo Real en tiempo de los Austrias. Circulación y recepción de músicos en la Real Capilla de Felipe IV". En: *La Monarquía de las Naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*. Edición a cargo de Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño y Bernardo J. García García. Fundación Carlos Amberes. Madrid, 2004.

LÓPEZ-CALO, José: *Historia de la música española*. (1ª edición 1983). Alianza Editorial. Madrid, 2004.

LOPEZ-CALO, José: “Jesuitas”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.). Vol. 8. SGAE, Madrid, 2001.

LÓPEZ-CALO, José: “Letanía”. En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. SGAE. Madrid, 2000.

LÓPEZ-CALO, José; BRITO de, Manuel Carlos: “Kastner, Macario Santiago”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

LÓPEZ-CALO, José: “La música religiosa en el barroco español. Orígenes y características generales”. En: *La Música en el Barroco* (Emilio Casares Dir.) Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo. Oviedo, 1977.

LÓPEZ-CALO, José: *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*. ICCMU. Madrid, 2010.

LÓPEZ-CALO, José: “Oller Fontanet, Antonio”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. VIII. SGAE, Madrid, 2001.

LÓPEZ-CALO, José: “Subirá, José (Puig)”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

LÓPEZ CANO, Rubén: *Música y Retórica en el Barroco*. Universidad Autónoma Nacional de México. México D. F. México, 2000.

LÓPEZ CANO, Rubén: *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*. Universidad de Valladolid, 2004. Tesis Doctoral. Versión on-line: www.lopezcano.net (Consultada: 10/09/2009).

LOPEZ PIÑERO, José María; PARDO TOMÁS, J.: *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona, 1979.

LOPEZ PIÑERO, José María; PARDO TOMÁS, J. et al: *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*. 2 Vols. Barcelona, 1983.

LÓPEZ PIÑERO, José María; NAVARRO BROTONS, Víctor: *Historia de la ciencia al país Valencia*. Ed. Alfons El Magnánim. Institució Valenciana d'Estuds i Investigació. Generalitat Valenciana. Diputació Provincial de València. València, 1995.

LOPEZ PIÑERO, José María; PARDO TOMÁS, J.: *La influencia de Francisco Hernández (1515-1587) en la constitución de la botánica y la materia médica modernas*. Valencia, 1996.

LOZAYA, Ignacio de: *Los Jesuitas. Su vida, costumbres, adulterios, asesinatos, regicidios, envenenamientos y demás pequeñeces cometidas por la célebre Compañía, desde su fundación hasta la época presente*. Imprenta de Fortanet. Madrid, 1880.

LYNCH, John: *Los Austrias 1516-1700*. Editorial Crítica (Segunda edición), Barcelona, 2003.

LLORENS CISTERÓ, José María: “Victoria, Tomás Luis de”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. X. SGAE, Madrid, 2002.

LORENTE, Andrés: *El porqué de la música*. 1672. Edición de José Vicente González Valle. Institución Milá i Fontanals. CSIC. Barcelona, 2002.

MARIANA, Juan de: *Historia General de España*. Compuesta primero en latín después vuelta en castellano por Iuan de Mariana. 2 Vols. Publicado por Pedro Rodríguez. Toledo, 1601; *Historia General de España*. 2 Vols. Publicado por Pedro Rodríguez. Toledo, 1623; *Historia de España*. 2 Vols. Publicado por Carlos Sánchez. Madrid, 1650.

MARÍN BARRIGUETE, Fermín: “Los jesuitas y el culto mariano: La Congregación de la Natividad en la Casa Profesa DE Madrid”. En: *Tiempos Modernos*, 9 (2003-2004).

MARÍN BARRIGUETE, Fermín: “La renovación religiosa de los jesuitas y los noviciados: Fundación e inicios de San Ignacio en Madrid. En: *Revista de Arte, geografía e Historia*, nº I (1998).

MARÍN, Miguel Ángel: ““A copiar la pureza”: Música procedente de Madrid en la catedral de Jaca”. En: *Antigrama*, Nº 12 (1996-1997).

MARÍN, Miguel Ángel: “A propósito de la reutilización de textos de villancicos: dos colecciones desconocidas de pliegos impresos en la British Library (ss. XVII-XVIII)”. En: *Revista de Musicología*, XXIII, 1 (2000).

MARQUEZ DE SIETE IGLESIAS: Real Academia de la historia. *Catálogo de sus individuos. Noticias sacadas de su archivo. I. Académicos de Número*. Artegraf, Industrias gráficas. Madrid, 1981.

MATEOS, Francisco (SJ): “Introducción”. En: GUGLIERI, Araceli: *Documentos de la Compañía de Jesús en el Archivo Histórico Nacional*. Ed. Razón y fe, Madrid, 1967.

MATIENZO CASTILLO, Walter Javier: “La capilla musical del colegio jesuita de Tarija”. En: *Mujeres, negros y niños en la música y sociedad colonial iberoamericana. IV Festival Internacional de música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”*. Asociación Pro Arte y Cultura. Santa Cruz, Bolivia, 2002.

MARTÍNEZ MARTÍN, Carmen: “Relación de la documentación existente sobre la provincia del Paraguay, en el Archivo Histórico Provincial de Toledo de la Compañía

de Jesús, Alcalá de Henares (Madrid)". En: *Revista Complutense de Historia de América*. Nº 17, (1991).

MARTÍNEZ NARANJO, Francisco Javier: "La búsqueda de la perfección cristiana en las congregaciones jesuíticas (ss. XVI-XVII)". En: *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs, XVI-XVII: Espiritualidade e cultura: Actas do Colóquio Internacional*. Universidade do Porto. Porto, 2004.

McNASPY, C. J.: "Teatro Jesuita". En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O'Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, Vol. IV, 2001.

MEDINA, Ángel: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*. Edición del ICCMU [2ª edición], Madrid, 2003.

MEIER, Johannes: "La importancia de la música en las misiones de los jesuitas". En: *La misión y los jesuitas en la América española, 1566-1767: cambios y permanencias*. CSIC. Edición de José Jesús Hernández Palomo, Sevilla, 2005.

MEYERS BROWN, Sandra: "La música desamortizada. Consecuencias del proceso desamortizador en el patrimonio musical eclesiástico en el siglo XIX". En: *La desamortización. El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España. Actas del Simposium*. Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo de El Escorial, 2007.

MIGUEL ALONSO, Aurora: “El sistema clasificatorio de las bibliotecas de la Compañía de Jesús y su presencia en la bibliografía española”. En: *Estudios sobre la Compañía de Jesús y su influencia en la cultura moderna (S. XVI-XVIII)*. Javier Vergara Ciordia (Coord.). Ediciones UNED. Madrid, 2003.

MIGUEL ALONSO, Aurora: *La Biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1996.

MIGUEL ALONSO, Aurora: “Nuevos datos para la historia de biblioteca de la Universidad Complutense. Librería del Colegio Máximo del Alcalá, de la Compañía de Jesús”. En: *La memoria de los libros. Estudio sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*. (Dir. Pedro M. Cátedra y María Luisa López-Vidriero). Tomo II. Instituto de Historia del Libro y la lectura. Fundación Duques de Soria/ Fundación Germán Sanchez Ruiperez. Gáfica Cervantes. Salamanca, 2004.

MITJANA, Rafael: *La Música en España (Arte religioso y profano)*. Ed. Antonio Álvarez Cañibano. Centro de Documentación Musical, Instituto Nacional de Artes Escénicas y la Música, Madrid, 1993.

MOLEÓN GAVILANES, Pedro: *De pasadizo a Palacio. Las Casas de la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional de España. Madrid, 2012.

MORALES, Nicolás: “La Capilla Real y las ‘redes musicales’. Festería, hermandad y montepío de músicos en el Madrid del siglo XVIII”. En: *La Capilla Real de los*

Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa moderna. Juan José Carreras; Bernardo García García (eds.). Fundación Carlos Amberes, Madrid, 2001.

Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa. Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608.

MURCIA, Santiago de: *Cifras selectas de guitarra.* Introducción, transcripción y estudio crítico de Alejandro Vera. A-R- Editions, Inc. Middleton 2010.

NAVARRO LOZANO, Julián: *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias.* Ediciones Cátedra. Madrid, 2005.

NEGREDO DEL CERRO, Fernando: “La Capilla Real como escenario de la lucha política. Elogios y ataques al valido en tiempos de Felipe IV”. En: *Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa moderna.* Edición a cargo de Juan José Carreras y Bernardo J. García García. Fundación Carlos Amberes. Madrid, 2001.

O`MALLEY, John: *Los primeros jesuitas.* (Traducción al español de Juan Antonio Montero). Ediciones Mensajero- Editorial Sal Térrea. Bilbao- Santander, 1995.

O`MALLEY, John S. J. (Ed.): *The Jesuits. Culture, Sciences, and the Arts.* University of Toronto Press. Toronto, 1999.

O, MALLEY, John: *Historia de los papas. Desde Pedro hasta hoy.* Editorial Sal Terrae. Maliaño, 2011.

O'MALLEY, John: *Historia de la Compañía de Jesús. Desde Ignacio hasta el presente*. Editorial Mensajero. Bilbao, 2014.

O'NEILL, C. E.; VISCARDI, C. J.: "Gregorio XIII". En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús* (O'Neill, Charles, Dir.). Vol. III. Ediciones Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, 2001.

O'SULLIVAN, P.: "Congregaciones Marianas". En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O'Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, Vol. I. Madrid, 2001.

PAGANO, Sergio: "Una visita apostolica alla capella dei cantori pontifici al tempo di Urbano VIII (1630)". En: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1 (1982).

PAVIA I SIMÓ, Josep: "Pujol, Joan Pau [Joan, Juan]". En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. VIII. SGAE. Madrid, 2001.

PAVONE, Sabina: *Los jesuitas. Desde los orígenes hasta la supresión*. Libros de la Araucaria. Buenos Aires, 2007.

PALISCA, Claude: "Galilei, Vincenzo [Vincentio, Vincenzo]". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musician* (Versión On line, 2008. Consultado el 15-03-2008).

PARRAGUIRRE, I. (S. J.): “Un escritor acético olvidado: El padre Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658)”. En: *Revista de Estudios Eclesiásticos*, Nº 32 (1958).

PASTOR COMÍN, Juan José: “Psiquis y Cupido: músicas desde una auto sacramental”. En: *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, nº 22 (2007).

PEDRELL, Felipe: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. Vol. I. Ed. V Berdós. Barcelona, 1897.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*. Servicio de reproducción de libros librería París (Segunda edición). Valencia, 1992.

PEDRELL, Felipe: *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, 4 vols. Canuto Berea y Compañía. La Coruña, 1897-98.

PEDELL, Felipe: *Thomas Ludovico Victoria Abulensis. Opera Omnia. VIII Tomus*. Typis sumptibus Breitkopf et Härtel bibliopolarum. Lipsiae, 1902-1913.

PELINSKI, Ramón: “La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla”. En: *Anuario Musical*, Vol. XXIV (1969).

PEÑA, Manuel: “La búsqueda de la paz y el ‘remedio general’”. En: *Historia de España siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*. Ricardo García Cárcel (Coord.). Ediciones Cátedra. Madrid, 2003.

PFEIFFER, H.: “Arte en la CJ”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O’Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Vol. I. Madrid, 2001.

PINEDO, I.: “Compañía de Jesús: tres hitos de su historia. II. Supresión”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O’Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Vol. I. Madrid, 2001.

QUEROL, Miguel: “El Cancionero musical de Olot”. En: *Anuario Musical*. Vol. XVIII (1963).

QUEROL, Miguel: *Cancionero Musical de Lope de Vega*. Vol. II, (Poesías cantadas en las novelas), recopilación, transcripción y estudio por Miguel Querol Gavaldá, *Cancioneros musicales de Poetas del Siglo de Oro*. Vol. III. CSIC., Institución “Milá i Fontanals”, UEI. Musicología. Barcelona, 1987.

QUEROL, Miguel (ed.): *Cancionero de Medinaceli*. Tomo I. Barcelona, 1948.

QUEROL, Miguel: *Cancionero musical de Turín*. SEdeM, INAEM, Editorial Alpuerto. Madrid, 1989.

QUEROL, Miguel: *Música Barroca Española. Vol. I. Polifonía profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*. CSIC, IEM. Barcelona, 1970.

QUEROL, Miguel: *Música Barroca Española*. Vol. II. CSIC. IEM. Barcelona, 1982.

QUEROL, Miguel: “El romance polifónico en el siglo XVII.” En: *Anuario Musical*, Vol. X (1955).

QUEROL, Miguel: “El villano en la época de Cervantes y Lope de Vega y su supervivencia en el folklore contemporáneo”. En: *Anuario Musical*, nº XI, (1956).

QUEROL, Miguel: *I. Madrigales Españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*. CSIC. Barcelona, 1981.

QUEROL, Miguel: *Romances y Letras a tres voces*. CSIC, IEM. Barcelona, 1956.

RAMOS LÓPEZ, Pilar: “Dafne, una fábula en la Corte de Felipe II”. En: *Anuario Musical*, 50 (1995) y 51 (addenda et corrigenda, 1996).

RANDEL, Don Michael: *Diccionario Harvard de la Música*. 2ª Impresión. Editorial Diana. México, 1989.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*. Tomo I. Editorial Espasa-Calpe (Vigésima edición). Madrid, 1984.

REY, Juan José: “Bandurria”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. II. SGAE. Madrid, 1999.

REY, Juan José; NAVARRO, Antonio: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.

RIBADENEYRA, Pedro de: *Tratado en qual se da Razon del Instituto de la Religión de la Compañía de Jesús*. Con Licencia de los Superiores. Impreso en el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, 1605.

RISM: *La Música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional*. Nieves Iglesias (Dir. Técnica). Biblioteca Nacional. Madrid, 1998.

ROBLEDO, Luis: "Los doce tonos oratorios de la Compañía de Jesús". En: *Doce notas preliminares. Revista de Música y Arte*, XII (2003).

ROBLEDO, Luis: "Felipe III y Felipe IV como patronos musicales". En: *Anuario Musical*. Vol. 53 (1998).

ROBLEDO, Luis: "Gómez de la Cruz, Diego". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* second edition. Edited by Stanley Sadie, London, Vol. X, 2001-2002.

ROBLEDO, Luis: *Los Emblemas Musicales de Juan del Vado*. Edición a cargo de Luis Robledo Estaire. Fundación Caja Madrid. Madrid, 2009.

ROBLEDO, Luis: *Juan Blas de Castro (ca. 1561 – 1631) Vida y Obra*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1989.

ROBLEDO, Luis: “Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del Santo Cristo de San Ginés”. En: *Revista de Musicología*, Vol. 29, nº 2 (2006).

ROBLEDO, Luis: “La música en la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena”. En: *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*. Edición facsímil y estudios. Antonio Álvarez Cañibano (Editor). Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Cultura, Congregación de Ntra. Sra. de la Novena Patrona de los Actores Españoles. Madrid, 2010.

ROBLEDO, Luis: “Consolidar la ortodoxia católica: la cofradía del “Ave María” en el Madrid del siglo XVII”. En: XIX Congresso della Società Internazionale di Musicologia (IMS). *Musiche, Culture, Identità*. RIDIM. Roma, 1-7 -07-2012.

ROBLEDO, Luis: “El patronazgo musical de la cofradía del “Ave María” y la consolidación de la ortodoxia católica en el Madrid del siglo XVII”. En: *Resonancias*, nº 33 (2013).

ROBLEDO, Luis: “Reflexiones sobre los órganos transpositores en la época de Victoria”. En: *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la Música Española del siglo XVI. Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Miján. Industrias gráficas abulenses. Ávila, 1997.

ROBLEDO, Luis (ed.): *Tonos a lo Divino y lo Humano en el Madrid Barroco*. Patrimonio musical español. Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto. Madrid, 2004.

ROCA, José Luis: “Superviviencia en las misiones de Moxos y Chiquitos después de la expulsión de los jesuitas (1767-1825)”. En: *La Circulación en el Mundo Andino 1760-1860*. Fundación Mario Góngora. Alfabeto Artes Gráficas. Santiago de Chile, 2008.

ROCHER, Ricardo: “Sevilla. Teatro del martirio de San Hermenegildo”. En: *Razón y Fe*, IV (1902).

RODRÍGUEZ, Alfonso: “El antiguo Noviciado de los jesuitas en Madrid”. En: *Archivo Español de Arte*, nº 164 (1968).

RODRÍGUEZ GARCÍA, Esperanza: *El Repertorio Polifónico de la Colegiata de Orihuela según un inventario del siglo XVI*. En: *Anuario Musical*, Nº 63 (2008).

RODRÍGUEZ, Justina; CASTILLA, Josefina: *Diccionario de términos de Historia de España. Edad Moderna*. Editorial Ariel (Tercera edición). Barcelona, 2005.

RODRÍGUEZ, Pablo: ““Sólo Madrid es Corte”. Villancicos de las capillas reales de Carlos II en la catedral de Segovia”. En: *Artigrama*, Nº 12 (1996-1997).

ROMERO NARANJO, Francisco Javier: “El Cancionero Poético-Musical Español de Cracovia (Biblioteca Jagielonska, Mus. Ms. 40163)”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXV 1 (2002).

ROMEU FIGUERAS, José: “Las poesías catalanas del manuscrito musical del Olot”.

En: *Anuario Musical*, Vol. XVIII (1963).

ROMEU FIGUERAS, José: “La poesía popular en los Cancioneros Musicales Españoles de los siglos XV y XVI”. En: *Anuario Musical*, Vol. IV (1949).

RONDÓN, Víctor: *19 canciones misionales en mapudúngún contenidas en Chilidúgú (1777) del misionero jesuita en la Araucanía Bernardo de Havestadt (1714-1781)*.

Universidad de Chile, Revista musical chilena, FONDART. Santiago de Chile, 1997.

RONDÓN, Víctor: *Jesuitas, Música y Cultura en el Chile Colonial*. Tesis Doctoral.

Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

ROUX LÚCETE, Elayne: "Cent ans d'expérience théâtrale dans les collèges de la Compagnie de Jésus en Espagne. Deuxième moitié du XVI siècle-première moitié du XVII siècle", en Jean Jacquot ed. *Drammaturgie el société. Rapports entre l'oeuvre Théâtrale, son interpretation et son public aux XVIe et XVIIe siècles*. Nancy 14-21 avril 1967. Vol. I. París, 1968.

RUBIO, Samuel: *Historia de Música Española*. Vol. II. Desde el “ars nova” hasta 1600.

Alianza Editorial. Madrid, 1988.

RUISÁNCHEZ, Natalia: “Escobar, Juan de”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. IV. SGAE. Madrid, 2000.

RUIZ GARCÍA, Elisa: *Introducción a la Codicología*. Ed. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2002.

RUIZ JURADO, M.: “Compañía de Jesús: tres hitos de su historia. III. Restauración.” En, *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O'Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas. Vol. I, Madrid, 2001.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Note Musical. Para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano*. Edición Minkoff Reprint. Genevé, 1976.

RUSSEL Craig H.: “Mojiganga”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión On line (Consultado 09-03-2008).

RUSSELL, Craig H.: *Santiago de Murcia's "Códice Saldívar nº 4"*. A treasury of guitar music from Baroque Mexico edited by Craig H. Russell. Vol. I and II. Facsimile and transcription. University of Illinois Press: Urbana & Chicago, 1995.

SAAVEDRA ZAPATER, Juan Carlos: *El primer reformismo borbónico en Palacio: La Capilla Real (1700-1750)*. Ediciones UNED. Madrid, 2005.

SABE ANDREU, Ana María: *Tomás Luis de Victoria. Una pasión por la música*. Diputación Provincial de Ávila. Institución Gran Duque de Alba. Ávila, 2008.

SABE ANDREU, Ana María (Coord.): *Tomás Luis de Victoria. 1611-2011. Homenaje en el IV centenario de su muerte*. Diputación de Ávila-Institución Gran Duque de Alba. Rigormagrafic, SL. Ávila, 2011.

SAGE, Jack; FRIEDERMANN, Susana: “Romances”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* (second edition). Edited by Stanley Sadie, London, Vol. XII, 2001.

SAGE, Jack; FRIEDERMANN, Susana: “Cancionero”. En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* (second edition). Edited by Stanley Sadie, London, Vol. IV, 2001.

SALA, Emilio- MARINCOLA, Federico: “La musica nei dramma geusitici: Il caso dell' Apotheosis sive Consecratio Sanctorum Ignatii et Francisci Xaverii (1622)”. En: *I Gesuiti i Primodi del Teatro Barocco in Europa*. Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale. Presidenza del Consiglio dei Ministri-Dipartimento dello Spettacolo. Ministero Beni Culturali e Ambientali- Ufficio Centrale per i Beni librari e gli Istituti Culturali. Roma, 1994.

SALDIVAR, Álvaro (ed.): *Fragmentos Músicos*. Vol. 1. Edición facsímil de la obra editada en Madrid, en 1700. Diputación provincial de Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 1988.

SAALFRANK, Christian: *Modalitat in der Musik Ruggiero Giovannellis (ca.1555-1625). Zur Geschichte der Tonarten um 1600*. Band III. Johann Wolfgang Goethe Universität zu Frankfurt am Main, 1998.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés: “La Casa Profesa de los jesuitas en Madrid y una serie de pinturas adquiridas por Carlos III”. En: *Archivo Español de Arte*, LXXX, (2007).

SANHUEZA FONSECA, María: “Ciervo, Jayme de”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.).SGAE, Vol. III. Madrid, 1999.

SANHUEZA FONSECA, María: *El Doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600-1668). Teórico Musical entre Italia y España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 2009.

SANHUEZA FONSECA, María: “El tratado de falsas practicables para Músicos (Manuscrito 1651) de Jayme del Ciervo”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XIX/1-2 (1996).

SANHUEZA FONSECA, María: “Eximeno Pujades, Antonio”. En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. IV. SGAE, Madrid, 2001.

SANHUESA FONSECA María: “Reglas de Música práctica y contrapuntos dobles” (Ms ca. 1651): más textos del círculo del caballero Jayme del Ciervo. Separata de *Revista de Musicología*, Vol. XXI, nº1, (1998).

SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés: “La Casa Profesa de los jesuitas en Madrid y una serie de pinturas adquiridas por Carlos III”. En: *Archivo Español del Arte*, LXXX (2007).

SÁNCHEZ UNGRÍA, María José: “Noticias exóticas de los misioneros jesuíticos”. En: *Nassarre*, nº XVI, Vol. 2 (1999).

SÁNCHEZ UNGRÍA, María José: “Trayectoria musical de los jesuitas españoles expulsados”. En: *Nassarre*, nº XVI, Vol. 2 (1999).

SANZ AYAN, Carmen: *Los Banqueros de Carlos II*. Publicaciones Universidad de Valladolid. Valladolid, 1989.

SCADUTO, Mario: “El teatro gesuítico”. En: *Archivum Historicum Societatis Iesu*. 36 (1967).

SEGURA, Florencio: “El teatro en los colegios de los jesuitas”. En: *Miscelánea Comillas*. 43 (1985).

SER, Fernando del: “Bibliografía de la Compañía de Jesús en la Edad Moderna”. En: *Estudios sobre la Compañía de Jesús: Los jesuitas y su influencia en la cultura moderna (S. XVI-XVIII)*. Javier Vergara Ciordia (Coord.). Ediciones UNED. Madrid, 2003.

SERRANO VELASCO, Ana et al: *Estudio sobre los teóricos españoles de Canto Gregoriano de los siglos XV al XVIII*. SEdeM. Madrid, 1980.

SIEMENS HERNNÁNDEZ, Lothar: *Carlos Patiño. Obras musicales recopiladas*. Instituto de música religiosa de la Diputación de Cuenca (Vol. I-II-III), Sedem (Vol. IV), Cuenca, Madrid, 1986-1988 (Vol. I, II, III), 1999 (Vol. IV).

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: "Patiño, Carlos". En: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana* (Emilio Casares coord.) Vol. VIII, SGAE, Madrid, 2001.

SIERRA PÉREZ, José et all: "Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Contextos y prácticas musicales". En: *Revista de Musicología*, Vol. XXXV, Nº 1 (2012).

SIMÓN DÍAZ, José: "El Colegio Máximo Complutense y el Colegio Imperial de Madrid: sus relaciones". En: *La Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (1546-1989)*. Instituto de Estudios Complutenses (CSIC). Madrid, 1989.

SIMÓN DÍAZ, José: "Fiesta y literatura en el Colegio Imperial de Madrid". En: *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispanica*, nº 6 (1987).

SIMÓN DÍAZ, José: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Ediciones Dorsa, Madrid, 1992.

SIMON DÍAZ, José: *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: Escritos localizados*. Universidad Pontificia de Salamanca. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1975.

SIMÓN DÍAZ, José: “La estancia del Cardenal legado Francesco Barberini en Madrid en el año 1626”. En: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII (1980).

S.I.: *Catalogus Brevis Provinciae Toletanae, Societatis Iesu Ineunte anno 1767*. Matriti. Ex Typografia Viduae Emmanuelis Fernandez. Anno M.DCC.LXVII.

S.I.: *Devocionario Manual y Práctica de la Congregación de las hijas de la Inmaculada Concepción establecida en Madrid*. Arreglado por algunos Padres de la Compañía de Jesús. Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1897.

SIRERA, Joseph LLuis: “Espectáculo y adoctrinamiento: las raíces del teatro religioso de Lope de Vega”. En: *I Gesuiti i Primodi del Teatro Barocco in Europa*. Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale. Presidenza del Consiglio dei Ministri- Dipartimento dello Spettacolo. Ministero Beni Culturali e Ambientali- Ufficio Centrale per i Beni librari e gli Istituti Culturali. Roma, 1994.

SORIA, Enrique: “La sociedad de los siglos XVI y XVII”. En: *Historia de España de los siglos XVI y XVII. La España de los Austrias* (Ricardo García Cárcel coord.). Editorial Cátedra. Madrid, 2003.

SORIANO, FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española. Desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*. 4 Vol. Establecimiento de música de D. Bernabé Carrafa (Vols. I y II). Establecimiento de Sr. Martín y Salazar (Vols. III y IV), Madrid, 1855 (1856 para Vols. II y III; 1859 para Vol. IV).

STEIN, Louise: "Accompaniament and continuo in Spanish baroque music". En: *Actas del Congreso Internacional España en la música de occidente*, Vol. I. INAEM, Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

STEIN, Louise; SAKE, John; BARON, John: "Durón, Sebastián". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

STEIN, Louise: *Song of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

STEIN, Louise: "Hidalgo Juan". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

STEIN, Louis: "Los músicos de la Capilla Real y la música de los festejos palaciegos, 1590-1648". En: *Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de Corte en la Europa moderna*. Edición a cargo de Juan José Carreras y Bernardo J. García García. Fundación Carlos Amberes. Madrid, 2001.

STEIN, Louise: "El manuscrito de música teatral de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena". En: *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*.

Manuscrito Novena. Edición facsímil y estudios. Antonio Álvarez Cañibano (Editor). Centro de Documentación de Música y Danza, Ministerio de Cultura, Congregación de Ntra. Sra. de la Novena Patrona de los Actores Españoles. Madrid, 2010.

STEVENSON, Robert: "Palomares, Juan de". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians* second edition. Edited by Stanley Sadie, London, Vol. XIX, 2001-2002.

STEVENSON, Robert: "Seises". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión On Line (Consultado 09-03 2008).

STEVENSON, Robert: "Torrejón y Velasco, Tomás". En: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

STEVENSON, Robert: "Victoria, Tomás Luis". En: *The New Grove Dictionary of music and musician*, Versión On Line (Consultado 09-03-2008).

STOPELLI, Pasquale (ed.): CASTTELLETTI, Cristoforo. *Le stravaganza d'amore*. Testo critico, introduzione ee note a cura di Paquale Stropelli. Leo. S. Olschki editore. Firenze, MCMLXXXI.

SUÁREZ MARTOS, Juan María: "Luis Bernardo Jalón, Maestro de Capilla en la Catedral de Sevilla (1643-1659)". En: *Revista de Musicología*, XXV, 2 (2002).

SUÁREZ-PAJARES, Javier: *Música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1650*. II Volúmenes. ICCMU. Madrid, 1998.

SUÁREZ-PAJARES, Javier; SOL, Manuel del (eds.): *Estudios Tomás Luis de Victoria*. ICCMU. Madrid, 2013.

SUBIRÁ, José: “Necrologías musicales madrileñas (Años 1611-1808)”. En: *Anuario Musical*, 13 (1958).

SWINDALE, Owen: *La composizione polifonica*. Traduzione dall'inglese di Anna Maria Morazzoni. Oxford University Press, 1962. Casa Ricordi. Milano, 1979 (reimpresión, 2001).

TEIXIDOR, Joseph de: *Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*. Ed. Begoña Lolo. Institut d` Estudis Ilerdencs Lleida, Zaragoza, 1996.

TELLECHEA, José Ignacio: *Ignacio de Loyola, solo y a pie*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1990.

TELLO LEÓN, Francisco: “La teoría de las artes de Requeno, en el contexto de la aportación estética de los jesuitas expulsos”. En: *Vicente Requeno: Jesuita y restaurador del mundo grecolatino*. Coord. Antonio Astorgano Abajo. Prensas Universitarias. Zaragoza, 2012.

TEJÓN, J.: “Música y Danza: 1. “Música, Legislación y práctica”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O’Neill, Charles, Dir.). Ediciones Universidad Pontificia de Comillas, Vol. III, Madrid, 2001.

TOMLINSON, Gary: *Monteverdi and the end of the Renaissance*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles. 1987.

TORRENTE, Álvaro: “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna”. En: *Antigrama*, N° 12 (1996-1997).

TORRENTE, Álvaro; VERA, Alejandro: *Introducción a la notación de música vocal profana española del siglo XVII*. Apunte del curso (Práctica notación y transcripción musical. 1 y 2 de febrero de 2001). CARRERAS, Juan José; GARCÍA, Bernardo (Coords.): Congreso *La Real Capilla de Palacio en la época de los Austrias. Corte, ceremonia y música*. Diciembre de 2000-enero de 2001.

TORRENTE, Álvaro: *The sacred villancico in early eighteenth-Century Spain: The repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis Doctoral. Universidad de Cambridge, 1997.

TORRENTE, Álvaro; RODRÍGUEZ, Pablo: “The ‘Guerra Manuscript’ (c. 1680) and the rise of solo song in Spain”. En: *Journal of the Royal Musical Association*, N° 123 (1998).

TOVAR, Virginia: “El Colegio Máximo Complutense y sus edificios”. En: *La Compañía de Jesús en Alcalá de Henares (1546-1989)*. Instituto de Estudios Complutenses (CSIC). Madrid, 1989.

TYLER, James; SPARKS, Paul: *The guitar and its music. From the renaissance to the classical era*. Oxford University Press. New York, 2002.

URIARTE, J. Eug. (SI): *Catálogo razonado de Obras anónimas y seudónimas de Autores de la Compañía de Jesús pertenecientes a la antigua asistencia española: con un apéndice de otras de los mismos, dignas de especial estudio biográfico (28 septiembre 1540-16 ag. 1773)*. Tomo I. Establecimiento tipográfico “Sucesores de Rivadeneira”. Impresores de la Real Casa. Madrid, 1904.

VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: “Los cancioneros poéticos con cifra de rasgado de la Biblioteca Nacional de España. En: *Revista de Musicología*. Volumen XXXI, nº 2 (2008).

VALLS I SUBIRÁ, Oriols: *La historia del Papel en España*. III Vols. Ed. Empresa Nacional de celulosa, Madrid, 1982.

VASCONCELLOS, José de (Ed.): *Primera parte do índice da libreria de música do muyto alto e poderoso Rey Domm Joao o IV...anno 1649*. Porto, 1874.

VÁSQUEZ, F. (arr.): *Corriente-Zarabanda francesa*. Gaspar Sanz. Ediciones Mozart, Barcelona, 1995

VARELA, Elena; MOÍNO, Pablo; JAURALDE, Pablo: *Manual de métrica española*. Castalia Universidad. Madrid, 2005.

VERA, Alejandro: “Esquilache y la música de su tiempo”, texto introductorio al CD del Estudio Músicantigua (Dir. Sergio Candia): *Pajarillo al alba. Cancionero Musical del Príncipe de Esquilache*. Santiago de Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2006.

VERA, Alejandro: “Música vocal profana en el convento del Carmen de Madrid: “El Libro de Tonos Humanos””. En: *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Publicacions Universitat de València. València, 2005.

VERA, Alejandro: *Música Vocal Profana en el Madrid de Felipe IV. El Libro de Tonos Humanos (1656)*. Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs. Lleida, 2002.

VERA, Alejandro: “Polifonía Profana en la Corte de Felipe IV y el convento del Carmen de Madrid: El Libro de Tonos Humanos (1656).” En: *Revista de Musicología* (Separata). Vol. XXV, nº 2 (2002).

VICENTE, Alfonso de: “Los comienzos de la música policoral en el área de la corona de Castilla. Algunas hipótesis y muchas preguntas”. En: *La tradizione policorale in Italia, nella penisola Iberica e nel Nuovo Mondo*. Atti del XXXIV Seminario di Studio

La musica delle antiche cività mediterranea. Fondazione Ugo e Olga Levi, 27-29 ottobre 2005, Iain Fenlon y Juan José Carreras (eds.). A la espera de su publicación.

VICENTE, Alfonso de (ed.): *Tomás Luis de Victoria. Cartas (1582-1606)*. Fundación Caja Madrid. Madrid, 2008.

VICENTE, Alfonso de: *Tomás Luis de Victoria en el siglo XVIII*. Cuadernos de Tomás Luis de Victoria, I. Miján, Industrias Gráficas Abulenses. Ávila, 2012.

VICENTE, Alfonso de; TOMÁS, Pilar (Dirs.): *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*. Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), Machado Libros. Madrid, 2012.

VICENT, Bernard: “La sociedad española en la época del Quijote”. En: *España en tiempos del Quijote*. Antonio Feros y Juan Gelabert (Dirs.) Ediciones Santillana. Madrid, 2005.

VICENT LÓPEZ, Alfredo: *Fernando Fernandiere (ca.1740-ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*. Ediciones Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2002.

WRIGHT, Jonathan: *Los Jesuitas*. Random House Mondadori, Barcelona, 2005.

ZABALA LANA, Félix: “Marcha de San Ignacio”. En: *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús*. (O’Neill, Charles, Dir.). Vol. III. Ediciones Universidad Pontificia de Comillas. Madrid, 2001.

ZABALA LANA, Félix: *Música Ignaciana. Santuario de Loyola*. Gráficas UBÍ, S. L. Azpeitia (Guipúzcoa), 1991.

ZABALA LANA, Félix: *Músicos Jesuitas*. Editorial Mensajero. Bilbao, 2008.

ZAUNER ESPINOZA, Sergi: “El fabordón hispánico como *res facta* salmódica a comienzos de la Edad Moderna. Ensayo terminológico”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XXXVIII N° 1 (2015).

ANEXOS

Concordancias obras en lengua romance Romances y Letras a tres voces

1. AL LADRÓN AMIGOS

Autor= Anónimo.

Compositor=Joan Pujol.

Fuentes literarias=HENRIQUEZ UREÑA: *La versificación irregular en la poesía castellana* (Segunda ed. Revisada). Madrid, 1933, p. 178; *Al ladrón, señores*: LAMBEA, Mariano: *Los villancicos de Joan Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 1999 (Edición en microficha). Vol. II, pp. 68-70.

Fuentes musicales= BBM: Ms. 13.231 *Cancionero de Medinaceli*, fol. 66. Dice: *Al ladrón señores*. Aparece como anónimo. Diferente música¹²⁹⁵; *Al ladrón señores*: LAMBEA, Mariano: *Los villancicos de Joan Pujol (1570-1626). Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII*. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Barcelona, 1999 (Edición en microficha). Vol III, pp. 21-28-Vol IV, pp. 21-28.

2. ABRASÁNDOSE ESTÁ TROYA

Autor= Anónimo.

Compositor= Pujol¹²⁹⁶.

¹²⁹⁵ ETZION: *Op. cit.*, p. 86

¹²⁹⁶ Véase, ANGLÉS, Higinio; SUBIRÁ, José: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Vol.I. Manuscritos. CSIC, IEM. Barcelona, 1946, p. 263.

3. ALBRICIAS DAN LOS ARROYOS

Autor= Anónimo

Compositor= Anónimo

Fuentes literarias= RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.): *Segunda parte de la Primavera y flor de los mejores romances que hasta ahora han salido* (Zaragoza, 1929). Madrid, 1972, p. 76.

4. AL NIÑO DIOS LA VÍRGEN

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n.7.

5. AMOR LOCO

Autor= Atribuido a Jorge de Montemayor.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= VEGA: *La bella malmarida*; RESTORI: "Il Cancionero Classence 263". En: *Real Academia dei Lincei*, ser. V, Vol. 11, (1902), pp. 99-136, n. 55; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, n. 645. Para otras fuentes, ver, FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 751.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 69; *Cancionero Musical de Lope de Vega*. Vol. III..., p. 2-4.

6. ÁNGELES DEL CIELO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= BNM: Mss. 3954. *Algunas obras Diuinas de Baltasar Eliseo de Medinilla...*, fols. 75v-76r¹²⁹⁷.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 8.

7. APENAS EL SOL RAYABA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= RODRÍGUEZ-MOÑINO: “El Cancionero manuscrito de 1615”. En: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, nº 12, (1958), p. 267; RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.): *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Munich (1589-1602)*. Valencia, 1963, n. 26.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 11.

8. ARRIBA GRITABAN TODOS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= RESTORI: “El Cancionero... vol. 11..., n. 212; FOULCHÉ-DELBOSC: “Romancero de la Biblioteca Bracciana”. En: *Revue Hispanique*, nº 65, (1925), pp. 345-396, n.36; GONZALEZ PALENCIA (ed.): *Romancero General...*, n.

¹²⁹⁷ Es solo concordante en las tres primeras palabras del primer verso. Véase, JAURALDE: *Op. cit.*, Vol. I.

115; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, n. 31.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 73.

9. ASOMAOS HUMANO ENGAÑO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= FOULCHÉ-DELBOSC: “Romancero de Barcelona”. En: *Revue Hispanique*, nº 29, (1913), n. 72; GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (ed.): *Romancero General, en que se contienen todos los Romances... año 1600. Con licencia, en Madrid, por Luis Sánchez*. 2 Vols. Madrid, 1947, n. 677; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America*. 3 Vols. New York, 1965-1966, n. 255; BNM: Mss. 3883. *Romances que faltan a los romanceros...*, fols. 354-5¹²⁹⁸.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 55.

10. A UNA PEÑA TOSCA Y FRÍA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 17.

¹²⁹⁸ Mismo texto del *Cancionero*, con diferencias en algunas palabras.

11. AUNQUE NO OS DESPIERTE EL GALLO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 47.

12. AL VILLANO SE LO DAN

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= FRENCK: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (siglos XV a XVIII). Madrid, 1987, n.s. 1540 A, 1540 B, 1540 C.

Fuentes musicales= BRICEÑO, Luis: *Método mui facilísimo para aprender la guitarra a lo Español compuesto por Luis de Briçeño* [sic], Paris, Pedro Ballard, Paris, 1626, f. 6v; PEDRELL, Felipe: *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*. Vols. IV-V. Canuto Berea y Compañía, La Coruña, 1897-98, p. 21; QUEROL (ed.): *Cancionero Musical de Lope de Vega*. Vol. III (Poesías cantadas en las comedias).CSIC, Barcelona, 1991, pp. 4-6; “El villano en la época de Cervantes y Lope de Vega y su supervivencia en el folklore contemporáneo”. En: *Anuario Musical*, nº XI (1956), pp. 25-36.

13. AY, SOMBRA ALEGRE

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= BNM: Mss. 861. *Cancionero Religioso y profano...*, fols. 624-5¹²⁹⁹.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 51.

14. CABALLERO DE AVENTURAS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 28.

15. CARGADO DE TANTOS MALES

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 52.

16. CIELO BORDADO DE ESTRELLAS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 67.

¹²⁹⁹ Cancionero que puede ser de origen jesuíta, ya que contiene varios poemas relacionados con la Compañía de Jesús. Por otra parte, es sólo concordante en las Octavas. Se titula: *Canción a la asumpcion de nuestra s[ñe]ora. Octavas a la noche*. Manifiesta variaciones en algunos versos y una octava más con respecto al poema de *Romances y Letras*, quizás, porque el poema de nuestro manuscrito fue adaptado para ser puesto en música o bien, constituye una nueva versión del mismo.

17. COMO RETUMBAN LOS REMOS

Autor= Anónimo. Lope de Vega.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.): *Segunda parte de la Primavera y flor...*, p. 151; HENRIQUEZ UREÑA: *La versificación irregular...*, pp. 192, 200 y 236; FRENCK, Margit: *Corpus de la antigua lírica...*, n.s. 2349 A, y 2349 B.

Fuentes musicales= De Lope de Vega *Las flores de San Juan*. Ver, BAL y GAY, Jesús: *Treinta canciones de Lope de Vega* (Número especial en homenaje a Lope de Vega de la revista "Residencia" de la Residencia de estudiantes). Imprenta de S. Aguirre, Madrid, 1935, pp. 27 -28; BNT: Ms. R.I. -14. *Cancionero de Turín*, fol. 15; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 45; *Cancionero Musical de Lope de Vega*. Vol. III..., pp. 10-14; 14-18; *Cancionero musical de Turín...*, pp. 51-53; STEIN, Louise: *Song of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 416-417; 418-419.

18. COMO SUELE EL BLANCO CISNE

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 2.

19. CRECEN EN LOS AMADORES

Autor= Anónimo. Juan Salinas.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= De Juan Salinas. Ver, *Poesías del doctor D. Salinas y Castro*. 2 Vols. [n. e] (Basada en la edición de sus obras de 1646). Sevilla, 1869, p. 254; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, CCVI, n. 332; BNM: Mss. 3948. *Obras del Maior Ingenio de España el Doctor Juan de Salinas...*, fol. 27v.¹³⁰⁰.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 54.

20. CON EL VIENTO QUE CORRE

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 66.

21. CUANDO LA SERENA NOCHE

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= FOULCHÉ-DELBOSC: “Romancero de Barcelona”..., n. 124. BLECUA (ed.): *Laberinto amoroso...*, n. 21; MONTESINOS (ed.): *Primavera y flor...*, n. 66. RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.): *Segunda parte de Primavera y flor...*, p. 149.

Fuentes musicales= Cantada con la música del texto de Lope de Vega “Al humilde Manzanares”. BAL y GAY (ed.): *Treinta Canciones...*, p. 35; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 12.

¹³⁰⁰ Es prácticamente el mismo poema del *Cancionero*, salvo por diferencias en algunos versos.

22. CUANTOS AÑOS HA QUE VEO

Autor= Anónimo.

Compositor= J. Pujol¹³⁰¹.

23. CHIQUITICO ASI TE GOCES¹³⁰²

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= FOULCHÉ-DELBOSC: “Romancero de Barcelona”. En: *Revue Hispanique*, n. 29, (1913), pp. 121-194, n.139; FRENCK, Margit: *Corpus de la antigua lírica...*, nº 1323.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 38.

24. DABA EL SOL EN LOS ÁLAMOS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= Comentado en HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: *La versificación...*, p. 168; BNM. Mss. 3736. *Jerónimo Barrionuevo y Peralta. Comedias y poesías varias...*, p. 176.¹³⁰³

Fuentes musicales= BBM. Ms. 13.231 *Cancionero de Medinaceli*, fol. 97; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 58.

¹³⁰¹ Véase, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 263.

¹³⁰² Se canta con la música del tono *Morenita, llaman madre*. Véase, ETZION: “The Spanish polyphonic...” p. 91.

¹³⁰³ Solo concordante en las seis primeras palabras del primer verso.

25. DABA LA SOMBRA EL ALAMEDA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= GONZÁLEZ PALENCIA (ed.): *Romancero General...*, n. 1170; ENTRAMBASAGUAS (ed.): *Segunda Parte de Romancero general, y Flor de diversa Poesía. Recopilados por Miguel de Madridgal, año 1626. Con privilegio en Valladolid, por Luis Sánchez*. Vol. 1, Madrid, 1948, p. 139; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, XVI, n. 41; BNM: Mss. 3954. *Algunas obras Divinas de Baltasar Eliseo de Medinilla...*, fols. 68r-69r.¹³⁰⁴; Mss. 4073. *Romancero. S. XIX*, p. 27v.¹³⁰⁵; Mss. 7149. *Colección Romances y enigmas...*, p. 27v.¹³⁰⁶.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 9.

26. DE LAS VISTOSAS ARMAS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 4.

27. DEL SOL LOS DIVINOS RAYOS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 70.

¹³⁰⁴ Concordante solo en la primera estrofa con variación en el último verso.

¹³⁰⁵ Es prácticamente el mismo texto de *Romances y Letras*, pero con algunas diferencias en la disposición de los versos y en la falta de una de las estrofas.

¹³⁰⁶ Con las mismas características y más semejante que el de la nota precedente.

28. DESDE LAS SOBERVIAS TORRES

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= GONZÁLEZ PALENCIA (ed.): *Romancero General...*, n. 698 (Sólo primer verso).

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 14; ROBLEDO: “Música de cámara y música teatral en el primer tercio del siglo XVII. A propósito de Juan Blas de Castro”. En: *Revista de Musicología*, Vol. X, n. 2, p. 495.

29. DESPEÑADO POR UN VALLE

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo. Joan Pujol.

Fuentes literarias= Citado en las obras de Calderón. Véase, WILSON, Edward; SAGE, Jack (eds.): *Poesías Líricas en las obras dramáticas de Calderón*. London, Tamesis Books, 1964, n. 52.

Fuentes musicales= BCR. Ms. 5437. *Cancionero de la Casanatense*, fol. 14; QUEROL, Miguel: *I. Madrigales Españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*. CSIC, Barcelona, 1981, p. 78-82. Música de Juan Pujol; Asimismo, De Pujol. Véase, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*p. 263. y YAKELEY: “New sources of Spanish Music for the Five Course Guitar”. En: *Revista de Musicología*, Vol. XIX, 1-2, (1996), p. 285.

30. DURMIOSE CUPIDO AL SOL

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= BNM: Mss. 3811. *Cancionero...*, fol. 65v.¹³⁰⁷.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 71.

31. EL ALBA ESMALTABA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 25.

32. EL TARDO BUEY

Autor= Anónimo.

Compositor= Diego Garzón¹³⁰⁸.

Fuentes literarias= BNM: Mss. 4117. *Papeles varios...*, fol. 16v.¹³⁰⁹, 40v.¹³¹⁰.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 27.

¹³⁰⁷ Concordante en el estribillo y solo en parte en la copla. Copla de mayor extensión que la de *Romances y Letras*.

¹³⁰⁸ Para el nombre del compositor véase asimismo, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 261.

¹³⁰⁹ Prácticamente es el mismo poema que el de *Romances y Letras*, con diferencias en algunas palabras y sin la segunda estrofa.

¹³¹⁰ Sucede lo mismo que en la anterior nota.

33. EL SEGUNDO REY DON JUAN

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= Romances que comienzan con el primer verso: FOULCHÉ-DELBOSC: “*Romancero de Barcelona...*”, n. 26; RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.): *Las series valencianas del romancero nuevo y los cancionerillos de Munich (1589-1602)*. Valencia, 1963, n. 34; DURÁN (ed.): *Romancero general o colección de romances castellanos anterior al siglo XVIII*. 2 Vols. Madrid, 1849, n. 994.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 31.

34. EN BELÉN ESTÁN

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 26.

35. ENCONTRÁNDOSE DOS ARROYUELOS

Autor= Lope de Vega.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= De Lope de Vega, según CRAWFORD, J. P. W: *Revue hispanique*, Vol. 19, (1908) p. 456; MONTECINOS (ed.): *Primavera y flor...*, n. 50. Para otras fuentes ver, HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: *La versificación irregular...*, p. 243; BNM Mss. 3700. *Cancionero de la primera mitad del siglo XVII*, fol. 9v.¹³¹¹; Mss. 3888, fols.

¹³¹¹ Atribuida a Lope de Vega. Diferencias en palabras y mayor cantidad de versos que el de *Romances y Letras*.

39 r.-v.; JORQUERA, Juan Lorenzo: *Romances y Letras a tres voces: un manuscrito jesuita y su contexto*. Trabajo de Investigación..., pp. 116-118.

Fuentes musicales= BAL y GAY (ed.): *Treinta Canciones...*, p.43-46. QUEROL (ed.): *Cancionero Musical de Lope de Vega*, Vol. II..., pp. 12-14; VALDIVIA SEVILLA, Francisco Alfonso: “Los cancioneros poéticos con cifra de rasgado de la Biblioteca Nacional de España. En: *Revista de Musicología*. Volumen XXXI, nº 2 (2008), pp. 387-434; Mss. 3888, fols. 39 r.-v.¹³¹².

36. EN DOS PARTES DEL CIELO

Autor= Anónimo. Lope de Vega.

Compositor= Francisco Guerrero- Francisco Company¹³¹³.

Fuentes literarias= De Lope de Vega, de “El peregrino en su patria”. Véase MONTESINOS (ed.): *Lope de Vega*, II Vol..., p.54; BNM: Mss. 3700. *Cancionero de la primera mitad del siglo XVII*, fol. 30v.¹³¹⁴.

Fuentes musicales= BAL Y GAY (ed.): *Treinta Canciones...*, p. 24-26. Aparece como compositor Company; BBM: Ms. 13.231 *Cancionero de Medinaceli*, fol. 72 (En este cancionero aparece como compositor Company, en cambio en *Romances y Letras* aparece atribuida a Guerrero); QUEROL: *Música barroca española*. Vol. I. *Polifonía profana...*, pp. 37-39; *Cancionero musical de Lope de Vega*: Vol. I..., pp. 158-159. En estas dos últimas fuentes también aparece Company como compositor.

¹³¹² Contiene cifrado para guitarra (cifra castellana).

¹³¹³ Para Guerrero véase, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 264.

¹³¹⁴ Atribuida a Lope de Vega. Mismo texto que el poema que se encuentra en *Romances y Letras*. Sólo se observan pequeñas diferencias de palabras y algunos versos más.

37. EN EL CAMPO FLORIDO

Autor= Lope de Vega.

Compositor= Juan de Palomares.

Fuentes literarias= De Lope de Vega. Ver, MONTECINOS (ed.): *Lope de Vega, Poesías líricas*. 2 Vols. Madrid, 1951, p. 8; FOULCHÉ-DELBOSC: “Romancero de Barcelona”..., n. 54; BLECUA José (ed.): *Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta ahora han salido a luz, recopilado por Juan de Chen*, Barcelona 1816, p. 30; RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.): *Segunda parte de la Primavera y flor*..., p. 145.

Fuentes musicales= BAL y GAY (ed.): *Treinta Canciones*..., p. 29-30. Aquí se indica como compositor a Juan de Palomares; BBM: Ms. 13.231 *Cancionero de Medinaceli*, fol. 96. (*Romances y Letras* Ms. p. 19. Ver, *Lo mejor de mi vida*); QUEROL: *Romances y Letras*..., n. 19; *Cancionero Musical de Lope de Vega*. Vol. II. (Poesías cantadas en las novelas). CSIC, Institución Milà y Fontanals, pp. 15-16; 16-17. En esta edición Querol indica como compositor a Juan de Palomares. Para otra fuente ver, QUEROL, Miguel: *Música Barroca Española. Polifonía profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*. Vol. I. CSIC, IEM. Barcelona, 1970, p. 36.

38. EN EL MÁS SOBERVIO MONTE

Autor= Anónimo. De Lope de Vega.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= FOULCHÉ-DELBOSC: “*Romancero de Barcelona*...”, n. 146; “Les romancerillos de la Bibliothèqu Ambrosienne”. En: *Revue Hispanique*, Vol. 45, (1919), n. 42; “Romancero de la Biblioteca...”, n. 46; “Les romancerillos de Pise”. En: *Revue Hispanique*, Vol. 65, (1965), n. 100; GONZÁLEZ PALENCIA (ed.): *Romancero*

General..., n. 114; RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.): *Las series valencianas...*, XXIX, n. 168. Para otras fuentes ver, MONTECINOS, José: *Estudios sobre Lope de Vega*. Ed. Anaya, Salamanca, 1969, pp. 267-277; BNM: Mss. 3879. *Cancionero*. S. XIX, fols. 257v-8¹³¹⁵.

Fuentes musicales= BAL y GAY (ed.). *Treinta Canciones...*, p. 21-22. BNT: Ms. R.I. – 14. *Cancionero de Turín*, fol. 49; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 33; *Cancionero Musical de Lope de Vega*, Vol. II...pp. 17-19; QUEROL, Miguel (ed.): *Cancionero musical de Turín*. SEdeM, INAEM, Editorial Alpuerto, Madrid, 1989, pp. 105-106.

39. EN ESTA LARGA AUSENCIA

Autor= Garcilazo de la Vega.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= De Lope de Vega. MONTECINOS (ed): *Poesías Líricas...*, p. 10; FOULCHÉ-DELBOSC: “*Romancero de Barcelona...*”, n. 53; TEZA: “*Der Cancionero von Neapel*”. En: *Romanische Forschungen*, Vol. 7, (1893), pp. 138-144, n. 88; RODRÍGUEZ-MOÑINO: “*El cancionero manuscrito de 1615*”..., n. 275; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, CCXIII, N. 131; BNM: Mss. 3920. *Parnaso español 10*. S. XVII, fols. 260v-1¹³¹⁶; Mss. 4132. *Flores de varios autores...*, fol. 1¹³¹⁷.

Fuentes musicales= BAL y GAY: *Treinta Canciones...*, p. 37-38; BNT: Ms. R.I. –14. *Cancionero de Turín*, fol. 20; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 40; *Cancionero*

¹³¹⁵ Texto completo. Concordante con el texto incompleto que se encuentra en *Romances y Letras*.

¹³¹⁶ Obra atribuida a Garcilazo de la Vega. Dice: “Liras/ Al desengaño y sentimiento de vn aficionado que amava mucho y veía poco a quien amaba. Autor el gran Garcilazo de la Vega Príncipe de los Poetas Españoles./ Son estremadas y fueron muy celebradas i estimadas en su tpo [tiempo], i por eso quise ponerlas aquí”. Véase, fol. 260 v.

¹³¹⁷ Primer verso casi completo, concordante con el verso que se encuentra en *Romances y Letras*. Concordante solo en parte del primer verso de la fuente de donde proviene la nota anterior. Formas literarias distintas; la anterior se titula como una Lira y a ésta como un Soneto.

Musical de Lope de Vega, Vol. II..., pp. 19-20; 20-21; *Cancionero musical de Turín...*, pp. 60-61.

40. EN INVIERNO NACEN LAS FLORES

Autor= Anónimo.

Compositor= Bernardo Peralta¹³¹⁸.

41. EN LA FAMOSA RIBERA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 72.

42. EN LOS CAMPOS DE ZAMORA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 34.

43. ESTE NIÑO MADRE

Autor= Anónimo.

Compositor= Gaspar García.

Véase en ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 263.

¹³¹⁸ Para nombre del compositor, véase, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 264 y ETZION: *The Spanish...*, p. 93. Para el nombre de Navarrete véase, BNM: Mss. 3881 en, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 288. VASCONCELLOS, José de (Ed.): *Primera parte do index da libreria de música do muyto alto e poderoso Rey Domm Joao o IV...anno 1649*. Porto, 1874, p. 262.

44. ENTRE LLOROSAS MEMORIAS

Autor= Anónimo

Compositor= Joan Pujol¹³¹⁹

45. EN UN PORTAL SEIS ZAGALES

Autor= Anónimo.

Compositor= Juan de la Peña¹³²⁰.

46. FERTILIZA TU VEGA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo. ¿Gery Ghersem?

Fuentes literarias= GONZÁLEZ PALENCIA (ed.): *Romancero General...*, n. 889; VASCONCELLOS (ed.): *Primera parte do índice da librería de música...*, p. 228 (de Gery Ghersem). Para fuentes adicionales véase, FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 2275; BNM: Mss. 4152. *Romancero*. Vol. 3. S. XIX, fol. 14.¹³²¹

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 56.

47. GIL PORQUE NO ME DAS UN MEDIO

Autor= Anónimo. Conde de Salinas.

Compositor= Anónimo.

¹³¹⁹ *Entre lloradas memorias*. Para el nombre del compositor véase, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 264.

¹³²⁰ Para nombre del compositor, véase, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 265.

¹³²¹ Concordante, diferencia en algunas palabras. Posiblemente el texto de *Romances y Letras* sea una contrafacta, ya que el verso “porque viene mi niña” es cambiado en el *Cancionero* por “porque viene Dios niño”.

Fuentes literarias= Atribuido al Conde de Salinas. Citado en obras de Quevedo, Moreto y Calderón. Véase, WILSON; SAGE (eds.): *Poesías Líricas...*, n. 76.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 49.

48. HERIDO CON LA MEMORIA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= ALONSO; FERRERES (eds.): *Cancionero antequerano...*, n. 188.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 22.

49. HERMOSAS ALAMEDAS

Autor= Anónimo. Lope de Vega.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= De Lope de Vega de “El peregrino en su patria”. Véase, MONTESINOS (ed): *Poesías Líricas...*, p. 63.

Fuentes musicales= BAL y GAY (ed.): *Treinta Canciones...*, pp.18-20; QUEROL: *Cancionero Musical de Lope de Vega, Vol. I...*, n. 49.

50. HOY GIL EN CONSEJO ABIERTO [Ensalada]

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= LAMBEA, Mariano. “Una ensalada anónima del siglo XVII de los Romances y Letras de a tres voces (Biblioteca Nacional de Madrid)”. En: *Anuario Musical*, nº 51, (1996), pp. 102-110. música.

51. HOLA ZAGALEJOS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 13.

52. IGNACIO ES TAN BELLA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 5.

53. LÁGRIMAS DEL ALMA¹³²²

Autor= Anónimo. Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache¹³²³.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 60.

54. LA MORENA GRACIOSA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= GONZÁLEZ PALENCIA: *Romancero General...*, n. 1213;

RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos*

¹³²² “Lágrimas del alba ya se despeñan”. Para observar esta variante en el título véase, ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 262.

¹³²³ Véase la atribución que realiza Alejandro Vera en el estudio musicológico y comentario del CD *Pajarillo del Alba. Cancionero Musical del Príncipe de Esquilache*. Estudio Música Antigua. Proyecto de creación artística. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 2003.

poéticos..., XXXVII, n. 48. Para otras fuentes ver, FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 2268; BNM: Mss. 6635. *Poesías varias. S. XVIII*, fol. 94¹³²⁴.

Fuentes musicales= BNT. Ms. R.I. -14. *Cancionero de Turín*, fol. 25; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 41; *Cancionero musical de Turín...*, pp. 66-69.

55. LAS RELIQUIAS DE LA NOCHE

Autor= Conde de Salinas.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= FOULCHÉ-DELBOSC. “Romancero de Barcelona...”, n. 64¹³²⁵; RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.): *Las series valencianas...*, VIII, n. 40; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, CCXIII, n. 73; BNM Mss. 3700. *Cancionero de la primera mitad del siglo XVII*, fol. 42v.¹³²⁶.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 20.

56. LAS VOCES DEL FUEGO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 15; ROBLEDO: “Música de cámara y música teatral...”, p. 496.

57. LA VERDE PRIMAVERA

Autor= Anónimo.

¹³²⁴ Concordante con las dos primeras palabras del primer verso. Dice “La morena que yo adoro”.

¹³²⁵ Al revisar la fuente nos hemos percatado que corresponde con el n.º. 65.

¹³²⁶ Aparece atribuida al Conde de Salinas. Mismo texto, pero de mayor extensión que el de *Romances y Letras*.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= De Lope de Vega de “La Arcadia”. MONTESINOS (ed.): *Poesías Líricas...*, p. 30; BLECUA (ed.): *Laberinto amoroso...*, n. 31; RODRÍGUEZ-MOÑINO (ed.): *Las series valencianas...*, IX, n. 51; *Romancero General...*, n. 537; *Segunda parte de Primavera y flor de los mejores romances que aora han salido* (Zaragoza, 1629). Madrid, 1972, p. 162; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, XXIV, n. 128; TEZA: “Der Cancionero von Neapel”..., n. 53.

Fuentes musicales= BAL y GAY (ed.): *Treinta Canciones...*, p.47; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 23; *Cancionero Musical de Lope de Vega. Vol. I...*, pp. 164-165.

58. LO MEJOR DE MI VIDA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= ALONSO, Dámaso; FERRERES, Rafael (eds.): *Cancionero antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*. Madrid, 1950, n. 275.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 19; *Cancionero Musical de Lope de Vega. Vol. II...*, pp. 24-25.

59. LOS RAYOS DEL SOL IMPIDEN

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 16; ROBLEDOS: “Música de cámara y música teatral...”, p. 498.

60. LLORANDO ESTÁ EN UN PORTAL

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 3.

61. MÁS NEGRA QUE MI SUERTE

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 64. Aparece titulada como *Más negra que mi muerte*.

62. MIRABA LISARDO UN DÍA

Autor= Anónimo. ¿Padre Juan Bonifacio?

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= ¿Tragedia *Patris Familias de Vineas*?. Véase, GARCÍA SORIANO, Justo: “El teatro de Colegio en España. Noticia y examen de algunas de sus obras”. En: *Boletín de la Real Academia Española*, X, p. 429; GONZÁLEZ, Cayo: “El P. Juan Bonifacio, dramaturgo”. En: *EPOS-UNED*. 10 (1994), p. 483.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 44.

63. NOCHE QUE DESTIERRAS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 50.

64. NO LLOREÍS DIOS MÍO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 36.

65. NUEVA EMPRESA DE IGNACIO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 35.

66. OH LÁGRIMAS QUE SOIS CLAROS

Autor= Anónimo. Fray Melchor de la Serna.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= BNM: Mss. 3168. *Cancionero erótico del s. XVI. Obras de Fray Melchor de la Serna. S. XVII*, fol. 32 v.¹³²⁷.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 48.

¹³²⁷ Concordante con el texto de *Romances y Letras*, pero con diferencias en algunas palabras. Texto más largo.

67. OJOS NEGROS DE MIS OJOS

Autor= Anónimo.

Compositor= Diego Gómez

Fuentes literarias= MONTESINOS (ed.): *Primavera y flor...*, n. 55; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, XIII, n. 93.

Para otras fuentes ver, FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 2316B; FRENCK; ARRIAGA="Romances y Letrillas en el cancionero de Tonos Castellanos-B (1612-1620)". En: *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica*. María A. Virigli Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández Rufete (Ed.). Ministerio de Cultura. Valladolid, 1997, p. 158. Se indica que se encuentra en el *Cancionero Musical de Olot*. FRENCK; ARRIAGA="Romances y Letrillas en el cancionero de Tonos Castellanos-B (1612-1620)". En: *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica...*, p. 158. Dicen que se encuentra en el *Cancionero Musical de Olot*; BNM: Mss. 4117. *Papeles varios...*, fol. 219¹³²⁸; BNM: Mss. 3890. *Poesías varias*. S. XVII, fol. 30v-1¹³²⁹ (aparece en FRENK).

Fuentes musicales= BBM: Ms. 13.231 *Cancionero de Medinaceli*, fol. 39; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 63.

68. OJOS SI QUERÉIS VIVIR

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= BNM: Mss. 3913. Libro de diferentes y varias poesías (*Parnaso*

¹³²⁸ Mismo texto, pero con diferencias de palabras en algunos versos y más extenso que el de *Romances y Letras*.

¹³²⁹ *Ibidem*.

español, 2). S. XVII, fol. 51 v.¹³³⁰.

69. PAJARILLO PARLERO CALLA TU PICO

Autor= Anónimo.

Compositor= Joan Pujol¹³³¹.

Fuentes musicales= Mismo texto pero diferente música, ver BPO I-VIII; n.º. 97 del Inventario, *Cancionero musical de Olot*. fols. 127v. -129¹³³² ; CIVIL I CASTELVI (ed.): *Cançoner...*, p. 108.

70. POR LA PUERTA DEL CAMBRÓN

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= DURÁN (ed.): *Romancero general o colección de romances castellanos...*, n. 579; BNM: Mss. 3880. *Romances*. S. XIX, fols. 75-6¹³³³.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 10.

71. POR NO ASISTIR AL ESTRAGO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 46.

¹³³⁰ Concordante solo en el estribillo.

¹³³¹ Para la autoría musical de esta obra véase también, QUEROL: "El Cancionero musical de Olot". En: *Anuario Musical*, Vol. XVIII, (1963), pp. 57-65.

¹³³² QUEROL: *Op. cit.*, p. 63.

¹³³³ Concordante con el *Cancionero*. Las cuatro últimas estrofas del romance presentan abundantes diferencias en palabras, pero mantienen idea.

72. POR RONDAR TODA LA NOCHE

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo. J. Pujol¹³³⁴.

73. PUES LLEGA LA PARTIDA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 30.

74. PUES OS LLAMAN MIS SUSPIROS

Autor= Anónimo. ¿Luis Vélez de Guevara?

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= Contrafacta de varias fuentes seculares, listado en FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 1086.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 68.

75. RIGUROSAS ESCARCHAS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 1.

¹³³⁴ ANGLÉS; SUBIRÁ: *Catálogo...*, p. 264.

76. RÍO MANZANARES

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= GONZÁLEZ PALENCIA (ed.): *Romancero General...*, n. 1304; RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, XXXVI¹³³⁵, n. 92. Para Fuentes adicionales, ver, FRENK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 2352; BNM: Mss. 4073. *Romancero*. S. XIX, p. 136-7¹³³⁶.

77. RIYÉNDOSE VA UN ARROYO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias=MONTESINOS (ed.): *Primavera y flor...*, n. 57; VALDIVIESO, José de: *Cancionero espiritual en gracia a los esclavos del Santísimo Sacramento...* [n. e] Santiago de Chile, 1943, p.63. Para fuentes adicionales, ver, FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 2317; BNM: Mss. 3890. Poesías varias. S. XVII, fol. 113r. (aparece en FRENK)¹³³⁷; BNM: Mss. 4103. *Cancionero de varias poesías, en su mayoría jesuitas*. S. XVII, p. 231¹³³⁸; BNM: Mss. 2244. *Cancionero del S. XVII*. S. XVII y XVIII, fols. 305-6¹³³⁹.

¹³³⁵ Al revisar la fuente, nos hemos percatado que el número correcto es xxxvii...

¹³³⁶ Concordante solo la primera estrofa y el estribillo. Se aprecian diferencias en algunas palabras con respecto a la obra de *Romances y Letras*.

¹³³⁷ El texto se encuentra en el recto y no en el verso del folio como aparece en el Catálogo de manuscritos de la Edad de Oro. Véase, JAURALDE: *Op. cit.*, Vol. I. Corresponde al texto que se encuentra en *Romances y Letras*. Presenta algunas variantes y es más extenso. Asimismo, el texto del libro del bajo, es el que presenta más diferencias. De hecho, el de la copla no se corresponde con el de esta fuente literaria, en cambio, los de los otros dos libros del manuscrito, sí corresponden.

¹³³⁸ Es sólo concordante en el primer verso. En el folio 211 se indica “algunas poesías de Valentín de Céspedes”, lo que invita a pensar que esta obra podría pertenecer a este autor.

¹³³⁹ Concordante solo en el primer verso. A juzgar por su contenido, la obra de este manuscrito poético es una reelaboración para la festividad del nacimiento. En el lomo de este libro se aprecia inscripción “Varias enigmas y varios”. El primer folio se índice se titula “Índice de las enigmas”. En varios de los

Fuentes musicales= QUEROL: *Cancionero Musical de Lope de Vega*, Vol. I..., pp. 99-101; *Riéndose va un arroyuelo*. ROBLEDOS: *Juan Blas...*, pp. 251-254. música.

78. SALIÓ EN LOS BRAZOS DEL ALBA

Autor= Anónimo.

Compositor= Joan Pujol.

Fuentes literarias= MONTESINOS (ed.): *Primavera y flor...*, n. 29; BLECUA: *Cancionero de 1628...*, p. 600.

Fuentes musicales= BPO. I-VIII; n. 97 del Inventario. (Ms) *Cancionero de Olot*, fols. 132v-133; CIVIL I CASTELVI, Francesc (ed.): *Cançoners...*, 114; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 57.

79. SALTAN RISUEÑAS LAS AGUAS

Autor= Anónimo.

Compositor= Joan Pujol.

Fuentes Literarias= FRENK: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Suplemento. Ed. Castalia. Madrid, 1992, nº 2317.

Fuentes musicales= BCR: Ms. 5437: *Cancionero de la Casanatense*, fol. 24; QUEROL, Miguel (ed.): *I. Madrigales Españoles inéditos del siglo XVI. II. Cancionero de la Casanatense*. CSIC, Barcelona, 1981, p. 85-89.

poemas, se alude a San Ignacio o a personajes que estaban relacionados con la Compañía, por lo que esto, seguramente, podría vincular a esta fuente con esta orden.

80. SIETE AÑOS DE PASTOR

Autor= Atribuida a Quevedo. Luis de Camões¹³⁴⁰.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= Atribuida a Quevedo. Véase, BLECUA (ed.): *Francisco de Quevedo...*, p. 77. ¿Es traslación de un soneto de Camoens? Véase, RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, CXXIV, n. 576 (no se encuentra); XCVI, n. 6; RAE: Ms. 6226. *Cancionero de Jesuitas* (Pertenece a la biblioteca de Rodríguez Moñino). Fol. 361 v/162 v (numeración moderna)¹³⁴¹; BNM: Mss. 3700. *Cancionero de la primera mitad del siglo XVII*, fol. 205r-v.¹³⁴²; BNM: Mss. 3890. *Poesías varias. S. XVII*, fol. 74v.¹³⁴³; BNM: Mss. 4140. *Poesías del Abad Maluenda y otros. S. XVII*, fol. 11r.¹³⁴⁴; BNM: Mss. 2100. *Cancionero napolitano del último tercio del S. XVII, y otros poemas posteriores. S. XVIII*, fol. 130.¹³⁴⁵; BNM: Mss. 9637. *Epítome de las vidas de los patriarcas, reyes i profetas dell Testamento Viexo...* Por Juan Agudo. S. XVII, fol. 52v.¹³⁴⁶; BNM: Mss. 3920. *Parnaso español 10. S. XVII*, fol. 245r.¹³⁴⁷.

¹³⁴⁰ Gran poeta portugués, nacido en Lisboa en 1524 o 1525 y muerto en 1580.

¹³⁴¹ Examinamos el manuscrito de la RAE en donde se encuentra la concordancia. Véase, asimismo, LABRADOR HERRÁIZ, José: “El Cancionero de Jesuitas. Manuscrito 6226 de la Real Academia Española”. En: *Miscelánea Comillas*, Vol. 65 nº 126, (2007).

¹³⁴² Mismo texto que en *Romances y Letras*. Diferencias en algunas palabras.

¹³⁴³ Mismo texto que en *Romances y Letras*. Diferencias en algunas palabras. Al término del poema hay una inscripción moderna que dice: “¿Es la traducción de Felipe II? El ¿rriquinar? por lugar de Camoens”. Por lo que dice la primera parte de esta nota, se da a entender que Felipe II habría realizado una traducción de este poema, posiblemente, del portugués al español, ya que se le atribuye al escritor Luis de Camões.

¹³⁴⁴ Texto concordante con el del *Cancionero*, pero con algunas palabras diferentes.

¹³⁴⁵ Atribuida a Luis de Camões. Es prácticamente el mismo texto, pero con diferencias en algunas palabras y la presencia de otros versos que no se encuentran en *Romances y Letras*.

¹³⁴⁶ Concordante. Al parecer constituye una versión en portugués con una parte en español, más extensa y con algunas diferencias de palabras que la versión de *Romances y Letras*. La fuente poética dice ser un manuscrito jesuita. El nombre de Juan Agudo, invita a pensar que podría tratarse de Juan Aguado, famoso jesuita de este nombre que vivió en el siglo XVII.

¹³⁴⁷ Concordante. Presenta una estrofa más que el de *Romances y Letras*. Volvemos a encontrar una atribución a Camões. Además, parece ser que esta obra gozó de popularidad en aquel tiempo, según se puede desprender de la nota que aparece antes del inicio del poema: “Soneto/Al Amor grande con q[ue] Jacob prendio a Lia, y afecto con que sirvió por ella siete años ett.⁹/ su autor/El gran Camoe[n]s Portuges Príncipe de los poestas de aquella nación / Es gran soneto, y asi do celebradissimo de todos”.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 18.

81. SI POR RACHEL GENTIL

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= BBM. Ms. 13.231 *Cancionero de Medinaceli*, fol. 78; QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 62.

82. SOBERANA MARÍA

Autor= Lope de Vega.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= FOULCHÉ-DELBOSC: “Romancero de Barcelona”..., n. 125; Glosada en las obras de Calderón. WILSON; SAGE (eds.): *Poesías Líricas...*, n. 101; HENRÍQUEZ UREÑA: *La versificación irregular...*, pp. 199-200; FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 2309; BNM: Mss. 4106. *Diego Ramírez Pagán: Floresta de varia poesía. S. XIX*. Copia de la edición de Valencia de 1562, fol. 5v.¹³⁴⁸.

Fuentes musicales= Cantada con la melodía de “Mañanicas floridas” de Lope de Vega, de *El Cardenal de Belén*. Véase, QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 29; *Cancionero Musical de Lope de Vega*, Vol. I, p. 26; BAL y GAY: *Treinta Canciones...*, p. 39.

83. TAN HERMOSA Y CLARA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

¹³⁴⁸ Concordante solo en parte del primer verso.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 29.

84. TEMPLA BRAS ESE PSALTERIO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 24.

85. TUS OJUELOS

Autor= Anónimo. ¿ Fray Melchor de la Serna?.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= BNM: Mss. 3168. *Cancionero erótico del S. XVI. Obras de Fray Melchor de la Serna. S. XVII, fol. 2.*¹³⁴⁹; BNM: Mss. 3815. *Cancionero de faltriquera. S. XVII, fols. 91v-2*¹³⁵⁰.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 37.

86. UNA HERMOSA DONCELLA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 39.

¹³⁴⁹ Parte del primer verso es concordante con el íncipit textual que aparece en *Romances y Letras*. Este cancionero erótico tiene las iniciales de la Compañía de Jesús (JHS), por lo que seguramente perteneció a los jesuitas. Luego, el texto de la obra en cuestión podría pertenecer a Fray Melchor de la Serna.

¹³⁵⁰ Concordante sólo en parte del primer verso. Es diferente al poema que aparece en el Mss. 3168.

87. VÁL[G]AME DIOS QUE LOS ÁNGELES¹³⁵¹

Autor= Trillo y Figueroa

Compositor= Anónimo. ¿Gaspar García?.

Fuentes literarias= Atribuida a Trillo y Figueroa por Henríquez Ureña. Ver, HENRÍQUEZ UREÑA: *La versificación irregular...*, p. 210; GONZÁLEZ PALENCIA (ed.): *Romancero General...*, n. 921; Glosada en VALDIVIESO: *Cancionero espiritual...*, p.46. Para otras fuentes ver, FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 1936.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 6.

88. VENTECITO MURMURADOR

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= GONZÁLEZ PALENCIA (ed.): *Romancero General...*, n. 577; FOUCHÉ-DELBOSC: “Romancero de Barcelona”..., n. 138; “Les romancerillos de Pise”..., n. 99; VALDIVIESO: *Cancionero espiritual...*, p. 39. Para otras fuentes ver, FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 2305. Véase también, QUEROL (ed.): *Romances y Letras...*, p. 38.

Fuentes musicales= Biblioteca del Vaticano (BV), Chigi L.VI.200, p. 19, con alfabeto para guitarra (1599); BBM: Ms. 13.231. *Cancionero de Medinaceli*, fol. 104-106; QUEROL (ed.): *Romances y Letras...*, n. 43; BRICEÑO. *Metodo mui facilissimo...*, BRICEÑO: *Metodo mui facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*

¹³⁵¹ *Válgame Dios que los ánsares vuelan*. Para esta variación en el título véase, FRENCK: *Corpus...* *Suplemento...*, p. 48 y ETZION: “The Spanish Polyphonic cancioneros, c. 1580- c. 1650...”, p. 105.

(edición facsímil). Genève, Minkoff Reprint, 1972, f. 9v. cifra. En estas dos últimas fuentes con distinta música.

89. VIVO YO MÁS YA NO YO¹³⁵²

Autor= Anónimo. ¿Jorge de Montemayor?

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= ESTEVA, María Dolores (ed.): *Jorge de Montemayor (1520?-1561) Diálogo espiritual*. Edición Kassel, Reinchenberger, 1998, p.152; BNM: Mss. 9518. *Celebres fiestas y devidos cultos al más glorioso día en que con dulces cánticos fue trasladada al cielo en brazos de su esposo... santa Theresa de Jesús...Celebradas desde catorce de octubre hasta 23 de dicho año de 1672 en casa de Francisco Aldana Tirado. S. XVIII, fol. 77r.*¹³⁵³.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 42.

90. VUELAN MIS SUSPIROS

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 65.

¹³⁵² *Yo no soy quien ser solía*. Véase, ETZION: *Op.cit.*, p. 106. Pensamos en un primer momento que podría pertenecer a Santa Teresa, pero nada encontramos. Véanse, BARRIENTOS, Alberto (dir.): *Santa Teresa de Jesús. Obras Completas*. Editorial Espiritualidad [5ªedición], Madrid, 2000; HERRÁIZ, Maximiliano (ed.): *Santa Teresa de Jesús. Obras Completas*. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1997.

¹³⁵³ Concordante solo en el primer y parte del segundo verso del estribillo.

91. VUELVO DENUEVO AL LLANTO

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, XLV, n. 85.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 61.

92. YA CON LA SALUD DE FLORI¹³⁵⁴

Autor= Luis Carrillo y Sotomayor¹³⁵⁵.

Compositor= Anónimo. Company.

Fuentes musicales= Querol señala como compositor de esta obra a Company. Véase en QUEROL, Miguel: “El Cancionero musical de Olot”. En: *Anuario Musical*, Vol. XVIII, (1963), pp. 57-65, p. 61; CIVIL I CASTELLVI, Francesc (ed.): *Cançoner de la Garrotxa*. Diputació de Girona. Girona, 1982, p. 38.

93. YA DESATAN SUS CRISTALES

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 59. En esta edición aparece titulada como *Ya desatan los cristales*; CIVIL I CASTELLVI, Francesc (ed.): *Cançoner de la Garrotxa*. Diputació de Girona, Girona, 1982, p. 38.

¹³⁵⁴ Para las variantes en el título ver, LAMBEA: *Incipit...*p. 320.

¹³⁵⁵ FRENCK; ARRIAGA: “Romances y Letrillas...”, p. 157.

94. YA ES TIEMPO DE RECOGER

Autor= Anónimo. Lope de Vega.

Compositor= Anónimo. Pedro Riquet.

Fuentes literarias= Atribuido a Lope de Vega. FOULCHÉ-DELBOSC: “Romancero de Barcelona...”, n. 49; BLECUA, José: *Cancionero de 1628*. Madrid, 1945, p. 294.

Para otras fuentes ver, FRENCK: *Corpus de la antigua lírica...*, n. 1114.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 32; *Cancionero Musical de Lope de Vega*, Vol. II..., pp. 31-33; 34-40; 41-44. En esta última fuente, Querol señala como compositor a Pedro Riquet.

95. YO HE HECHO LO QUE HE PODIDO

Autor= Francisco de Quevedo. ¿Conde de Salinas?.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= También atribuido a Quevedo. BLECUA, José: *Francisco de Quevedo. Obra poética*. 3 Vols. Madrid, 1969, p. 80; Citado en las obras de Calderón.

Véase, WILSON; SAGE (eds.): *Poesías Líricas...*, n. 98; RODRÍGUEZ-MOÑINO;

BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, XXII, n. 22; CCXIV,

n. 47; HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: *La versificación irregular...*, p. 162; BNM: Mss.

3657; *Poesías varias. Cancionero del Conde de Salinas. S. XVII y S. XVIII*, fol. 118v.

(se haya citado en WILSON; SAGE)¹³⁵⁶; BNM: Mss. 3778. *Gregorio Sylvestre. Obras*.

Copia del S. XIX, fol. 43¹³⁵⁷; BNM: Mss. 3890. *Poesías varias. S. XVII*, fol. 115¹³⁵⁸;

¹³⁵⁶ Faltan dos estrofas que se encuentran en *Romances y Letras*, pero es el mismo texto.

¹³⁵⁷ Concordante solo en el estribillo.

¹³⁵⁸ Corresponde, aunque con algunas variantes, al estribo, a la primera y la tercera estrofa que aparecen en el libro del bajo de *Romances y Letras*.

BNM: Mss. 4140. *Poesías del Abad Maluenda y otros*. S. XVII, fol. 45v.¹³⁵⁹; BNM: Mss. 4152. *Cancionero Hispano Portugués*. S. XVII, fol. 62-3v.¹³⁶⁰.

Fuentes musicales= QUEROL: *Romances y Letras...*, n. 53.

96. YA NACE EL CLARO DÍA

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= RODRÍGUEZ-MOÑINO; BREY MARINO (eds.): *Catálogo de los manuscritos poéticos...*, XCIII, n. 235.

¹³⁵⁹ Atribuida al Conde de Salinas. Concordante, aunque con diferencias en palabras y en la disposición de las estrofas respecto a *Romances y Letras*. Falta la cuarta estrofa que aparece en el *Cancionero*.

¹³⁶⁰ Lleva por título *Obras poéticas de diferentes personas en portugués y en castellano*. Concordancia completa con texto de nuestra fuente, incluso, en la disposición de las estrofas. Diferencias en algunas palabras.

Concordancias obras con texto en lengua latina Romances y Letras a tres voces

1. DEPRECABUNTUR OMNES

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias=

Fuentes musicales= BNM: M. 1370-1371-1372. *Romances y Letras...*, p. 75.

2. FIT PORTA CHRISTI

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias=

Fuentes musicales= BNM: M. 1370-1371-1372. *Romances y Letras...*, p. 8. (segundo grupo)

3. LAUDATE DÓMINUM (Salmo 150)

Autor= Anónimo.

Compositor= Ruggiero Giovannelli

Fuentes Literarias= *Liber Usualis Misae et officij. Pro Dominicis et Festis Cum Cantu Gregoriano. Ex editione Vaticana adamussim excerpto Et rhythicis signis in subsidium cantorum. Desclée & Socii. S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi. Parisiis, Tornaci. Romae, 1946, pp. 737-738¹³⁶¹, 1804¹³⁶².*

¹³⁶¹ Aparece para ser interpretado en sábado santo, por lo que presenta ciertas variantes.

¹³⁶² Aparece el texto para ser interpretado en la Misa de Difuntos, por lo que la parte final del salmo es diferente.

Fuentes musicales= BNM: M. 1370-1371-1372. *Romances y Letras...*, p. 9 (Segundo grupo); *Motecta, partim quinis, partim octonibus vocibus concinenda. Nunc primum in Germania impressa*. Frankfurt Am Main, Wolfgang Richterum, 1608; SAALFRANK, Christian: *Modalitat in der Musik Ruggiero Giovannellis (ca.1555-1625). Zur Geschichte der Tonarten um 1600*. Band III. Johann Wolfgang Goethe Universität zu Frankfurt am Main, 1998; ESLAVA, Hilarión (ed.). *Lira Sacro- Hispana*. Gran Colección de obras de música religiosa compuesta por los más acreditados maestros Españoles, tanto antiguos como modernos: publicación que se hace bajo la protección de las S. M. La Reina D^a. Isabel II, (Q.D.G.) y dirigida por D. Hilarión Eslava Maestro de su Real Capilla. M. Martín Salazar Editor-Proveedor. Tomo I. Madrid, ¿1852?, pp. 45-54.

4. KYRIE ELEISON(letanía)¹³⁶³

Fuentes musicales= BNM: M. 1370-1371-1372. *Romances y Letras...*, p. 6 (segundo grupo)

5. O SACRUM COMVIVIUM

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= *Liber Usualis Misae et officijj. Pro Dominicis et Festis Cum Cantu Gregoriano*. Ex editione Vaticana adamussim excerpto Et rhythicis signis in subsidium

¹³⁶³ Letanía de Todos los Santos. Véase, QUEROL: *Romances y Letras...*, p. 11. Aunque el texto parece ser una abreviación de la Letanía en honor a la Virgen María.

cantorum. Desclée & Socii. S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi. Parisiis, Tornaci. Romae, 1946, p. 959¹³⁶⁴.

Fuentes musicales= BNM: M. 1370-1371-1372. *Romances y Letras...*, p. 74.

6. SALVE REGINA (Antífona Mariana)

Autor= Anónimo.

Compositor= Anónimo.

Fuentes literarias= GUINDOS DE, Narciso (P.): *Versión Parafrastica. Castellano-Prosaica*. Librería de la Viuda e hijos de Mayol. Barcelona, 1846, pp. 165-166; *Liber Usualis Misae et officij. Pro Dominicis et Festis Cum Cantu Gregoriano*. Ex editione Vaticana adamussim excerpto Et rhythicis signis in subsidium cantorum. Desclée & Socii. S. Sedis Apostolicae et Sacrorum Rituum Congregationis Typographi. Parisiis, Tornaci. Romae, 1946, p. 279.

Fuentes musicales= BNM: M. 1370-1371-1372. *Romances y Letras...*, p. 7 (segundo grupo)

¹³⁶⁴ Aparece el texto para ser interpretado en Vísperas.

Tabla I. Fiestas, ceremonias o fundaciones celebradas en la Compañía madrileña con presencia de la música entre 1600 y 1669

Año	Fiestas, Ceremonias o Fundaciones	Servicios	Género Musical	Intérpretes (efectivos)	Instrumentos	Lugar	Vías
1600	Fiesta de la Natividad		¿Villancico bailado?	Laicos	guitarras	Villarejo	Externa
1601	Fiesta de la Natividad		¿Villancico bailado?	Laicos	guitarras	Villarejo	Externa
1602		Misas y Vísperas		Cantores		Alcalá de Henares	Externa
1603	Fundaciones :Traslación de los huesos	Misa y Misa y Vísperas		Cantores		Toledo	Externa
	Fundaciones :Día de todos los Santos	Misa cantadas					
	Fundaciones :Misas cantadas perpetuamente	No fue aceptado por lo jesuita, aduciendo a que va en contra de las Constituciones					
1633			Ave María	Jesuita [Jerónimo de Florencia]		Madrid	Ineterna
16		Entierro		¿Real Capilla?		Madrid	Externa
¿1640?		¿Misa?	Letanía de la Virgen	Cantores Real Capilla		Madrid	Externa
1640	Fiesta del Centenario de la Compañía	Procesión	Danza	Real Capilla y Capilla de la Encarnación. Otra Capilla [¿Capilla del Colegio Imperial/ de la Inmaculada?]	Juego de chirimías Juego de chirimías	Madrid	Externa
	Fiesta de San Ignacio		¿Danza?		Dos trompetas y	Madrid	Externa

					danzantes		
¿1640?		Letanía de Nuestra Señora		¿Real Capilla?		Madrid	Externa
¿1640?				Real Capilla, ¿Felipe IV?		Madrid	Externa
1641	Fiesta de la Ascensión	Ceremonia de rogativas: Siesta, completas y órgano.		Real Capilla	Órgano	Madrid	Externa
		Vigilia y ceremonia por el alma de don Eugenio de Heredia		Real Capilla		Madrid	Externa
	Quince fiestas			Músicos ¿de la Real Capilla?		Madrid	Externa
	Reyes, Natividad de nuestra Señora de la Concepción, Navidad. Además por catorce fiestas y también por la fiesta de la Purificación			¿Músicos de la Real Capilla?		Madrid	Externa
1642	Fiesta del Santísimo Sacramento			Real Capilla		Madrid	Externa
	Fiestas de las ánimas de purgatorio y de todos los Santos			Real Capilla		Madrid	Externa
	Quince fiestas que no se detallan			Real Capilla		Madrid	Externa
	Fiesta de la Sábana Santa			Real Capilla		Madrid	Externa
				Real Capilla y Capilla del monasterior		Madrid	Externa

				del Carmen			
1645	Semana Santa		Miserere del domingo de ramos	Real Capilla		Madrid	Externa
1646	Fiesta de San Ignacio				Trompetas y atabales	Madrid	Externa
	Fiesta del día de San Pedro. Santísimo Sacramento			¿Real Capilla?		Madrid	Externa
1647	Semana Santa		Miserere	Real Capilla		Madrid	Externa
1648	Fiesta de la Sábana Santa		Miserere	¿Real Capilla?		Madrid	Externa
1650	Víspera de la fiesta de San Ignacio				[Trmpetas], Chirimía [s] [y atabales]	Madrid	Externa
	Fiesta de Toros				Trompetas, chirimías y atabales	Madrid	Externa
	Fiesta del Santísimo Sacramento con el Santísimo descubierto			Real Capilla	Trompetas, chirimías y atabales	Madrid	Externa
	2 últimas fiestas de Toros			¿Real Capilla?	Trompetas, chirimías y atabales	Madrid	Externa
1651	Fiesta del Santísimo Sacramento y en las Honrras de don Juan Bermejo	Tres puntos de órgano y calvicordio		Real Capilla	Órgano y clavicordio	Madrid	Externa
1652		Entierro Misa [del día siguiente]		Capilla de las Descalzas		Madrid	Externa
	Fiesta de la Sábana Santa en domingo de ramos			Real Capilla y otros músicos [Capilla de las Descalzas]		Madrid	Externa
	Fiesta del Fuego de la Víspera de la fiesta de San Ignacio			Ministriles ¿de la Real Capilla?	Chirimías	Madrid	Externa
	Fiesta de la	Tres puntos		Seises,	2 organillos,	Madrid	Externa

	Traslación	de misa, siesta y completas		Ministriles, Dos capillas [¿Capilla Real y Capilla de las Descalzas?]	trompetas, tambor y pífano.		
	Fiesta del Santísimo Sacramento	Tres puntos	Papeles [¿obras polifónicas?]	Cantores y Real Capilla	Clavicordio y órgano	Madrid	Externa
1653	Fiesta del Santísimo Sacramento			Real Capilla		Madrid	Externa
1654	Octava de la Fiesta del Santísimo Sacramento	Misa, siesta y completas		Músicos de la Capilla de las Descalzas y de la Encarnación		Madrid	Externa
1655	Octava de la Fiesta del Santísimo Sacramento	Misa, siesta y completas		Músicos de la Capilla de las Descalzas		Madrid	Externa
1657	Fiesta del Santísimo Sacramento		Papeles	Cristóbal Galán, cantor	Órgano, clavicordio, violón,	Madrid	Externa
1658	Fiestas de Semana Santa	Tres puntos de música, siesta y completas	Obras de Carlos Patiño	¿Real Capilla?		Madrid	Externa
1663		Entierro		Cantores y Músicos de la Real Capilla		Madrid	Externa
1667	Fiesta del Corpus			Músicos de la Real Capilla		Madrid	Externa
1669	Luminarias de la Víspera de la fiesta de San Ignacio			Ministriles ¿Real Capilla?	Chirimías	Madrid	Externa
¿?	SS		Mojigangas			Madrid	Externa

Tabla II. Índice alfabético general de Romances y Letras a tres voces

L. A.	=	Libro del Alto
L. B.	=	Libro del Bajo
L. T.	=	Libro del Tiple
P. P. / S. P.	=	Primera Parte/Segunda Parte
B. / F.	=	Bifolio / Fascículo
C. / A.	=	Compositor / Autor
O.	=	Observaciones

Íncipit	L. A.	P. P. / S. P.	B. / F.	L. B.	P. P. / S. P.	B. / F.	L. T.	P. P. / S. P.	B. / F.	C./A.	O.
A Flansico le puntilla	p.91	P. P.	F. 2	p.91	P. P.	F. 2	p.91	P. P.	F. 2	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
A una peña tosca y fría	p.17	P. M.	B. 7	p.17	P. M.	B. 7	p.17	P. P.	B. 7	Anónimo/ Anónimo	
Abbrasándose esta Troya	p.100	P. M.	F. 2	p.100	P. M.	F. 2	p.100	P. P.	F. 2	[Joan] Pujol/ Anónimo	T.: No aparece en índice. En el libro está en la p. 103 (paginación original) y en p. 100(p. moderna). Solo aparece parte del íncipit textual. A.: Solo aparece parte del íncipit textual”.
Águila de las plumas de oro	p.84	P. M.	F. 1	p.84	P. M.	F. 1	p.84	P. P.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Agora que naces niño	p.99	P. P.	F. 2	p.99	P. P.	F. 2	p.99	P. P.	F. 2	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. Solo aparece íncipit textual tanto en la copla como en el estribillo. A.: Solo aparece parte del íncipit textual.
Albricias dan los arroyos	p.86	P. P.	F. 1	p.86	P. P.	F. 1	p.86	P. P.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Al niño Dios la	p.7	P. P.	B.	p. 7	P. B.		p.7	P. B.		Anónimo/ Anónimo	

Virgen		P.	4		P.	4		P.	4	Anónimo	
Amor loco	p.63	P. P.	B. 20	p.63	P. P.	B. 20	p.63	P. P.	B. 20	Anónimo/ Atr. Jorge de Montemayor	T.: No aparece en índice.
Ángeles del cielo	p.8	P. P.	B. 4	p.8	P. P.	B. 4	p.8	P. P.	B. 4	Anónimo/ Anónimo	
Apenas el sol rayaba	p.11	P. P.	B. 5	p.11	P. P.	B. 5	p.11	P. P.	B. 5	Anónimo/ Anónimo	
Arriba gritaban todos	p.67	P. P.	B. 19	p.67	P. P.	B. 19	p.67	P. P.	B. 19	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Asomaos humano engaño	p.49	P. P.	B. 15	p.49	P. P.	B. 15	p.49	P. P.	B. 15	Anónimo/ Anónimo	
Aunque no os despierte el gallo	p.44	P. P.	B. 13	p.44	P. P.	B. 13	p.43	P. P.	B. 13	Anónimo/ Anónimo	A: p.43
Ay, sombra alegre	p.46	P. P.	B. 14	p.46	P. P.	B. 14	p.46	P. P.	B. 14	Anónimo/ Anónimo	
Bailan los pastores	p.73	P. P.	B. 21	p.73	P. P.	B. 21	p.73	P. P.	B. 21	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Caballero de aventuras	p.28	P. P.	B. 9	p.28	P. P.	B. 8	p.28	P. P.	B. 9	Anónimo/ Anónimo	
Cargado de tantos males	p.47	P. P.	B. 14	p.47	P. P.	B. 14	p.47	P. P.	B. 14	Anónimo/ Anónimo	
Cielo bordado de estrellas	p.61	P. P.	B. 18	p.61	P. P.	B. 18	p.61	P. P.	B. 18	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Claros y serenos ojos	p.104	P. P.	F. 3	p.104	P. P.	F. 3	p.104	P. P.	F. 3	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. Aparece solo íncipit textual. En el libro aparece la p. 104 escrita en paginación moderna. En p. 108 se haya el estribo de este Romance. A.: El estribillo de este Romance se encuentra en la p. 106. En esta misma página, antes que comience dicho estribillo, hay dos pentagramas escritos y tachados. B.: Estribo de este Romance se encuentra en la página 106.
Cobarde llevo a vuestra real presencia	p.70	P. P.	B. 20	p.70	P. P.	B. 20	p.70	P. P.	B. 20	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Como retumban los remos	p.41	P. P.	B. 13	p.41	P. P.	B. 13	p.41	P. P.	B. 13	Anónimo/ Lope de Vega	B.: Solo aparece íncipit textual antecediendo al primer pentagrama de la obra. A.: Antecede el íncipit textual al primer pentagrama. No lleva texto. T.: Solo aparece el íncipit textual

											antecediendo a la primer pentagrama de la obra.
Como suele el blanco Cisne	p.2	P. P.	B. 3	p.2	P. P.	B. 3	p.2	P. P.	B. 3	Anónimo/ Anónimo	
Con el pecho en la boca	p.114	P. P.	F. 4	p.115	P. P.	F. 4	p.115	P. P.	F. 4	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Con el viento que corre	p.60	P. P.	B. 17	p.60	P. P.	B. 17	p.60	P. P.	B. 17	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Crecen en los amadores	p.48	P. P.	B. 14	p.48	P. P.	B. 14	p.48	P. P.	B. 14	Anónimo/ Juan Salinas	
Cuando crecen más las olas	p.82	P. P.	F. 1	p.82	P. P.	F. 1	p.82	P. P.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. Dice "Del" sobre el primer pentagrama.
Cuando la serena noche	p.12	P. P.	B. 5	p.12	P. P.	B. 5	p.12	P. P.	B. 5	Anónimo/ Anónimo	
Cuantos años ha que veo	p.77	P. P.	F. 1	p.77	P. P.	F. 1	p.77	P. P.	F. 1	[Joan] Pujol/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Chiquitico así te goces	p.34	P. P.	B. 11	p.34	P. P.	B. 11	p.35	P. P.	B. 11	Anónimo/ Anónimo	
Daba el sol en los álamos	p.52	P. P.	B. 16	p.52	P. P.	B. 16	p.52	P. P.	B. 16	Anónimo/ Anónimo	
Daba sombra el alameda	p.9	P. P.	B. 5	p.9	P. P.	B. 5	p.9	P. P.	B. 5	Anónimo/ Anónimo	
De las vistosas armas	p.4	P. P.	B. 3	p.4	P. P.	B. 3	p.4	P. P.	B. 3	Anónimo/ Anónimo	
Del cielo de Manzanares	pp.17-18	S. P.	F. 1	p.115	P. P.	F. 4	pp.16-17	S. P.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	A.: No aparece mencionado en el índice. Se encuentra en las pp. 17-18 de la inclusión posterior. Solo aparece íncipit textual. Antecede al primer pentagrama la palabra "Tenor". T.: No aparece en índice. Se haya en las pp. ya señaladas sin título ni texto. B.: Se encuentra en las pp. 116-117 del primer grupo de obras
Del sol los divinos rayos	p.64	P. P.	B. 18	p.64	P. P.	B. 18	p.64	P. P.	B. 18	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Desde las soberbias torres	p.14	P. P.	B. 6	p.14	P. P.	B. 6	p.14	P. P.	B. 6	Anónimo/ Anónimo	A.: El único texto que presenta es el del íncipit. B.: En la Buelta no aparece texto. T.: Solo aparece el íncipit textual.
Despeñado por un valle	p.98	P. P.	F. 2	p.98	P. P.	F. 2	p.98	P. P.	F. 2	Joan Pujol/ Anónimo	T.: No aparece en índice. En el libro corresponde su presencia en lo que debería ser la p. 98, pero la paginación

											original indica p. 101.
Después que el primer ho[m]bre	p.112	P. P.	F. 3	p.112	P. P.	F. 3	p.112	P. P.	F. 3	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. Solo aparece íncipit textual. A.: Solo aparece íncipit textual.
Deprecabuntur omnes	p.75	P. P.	B. 21	p.75	P. P.	B. 21	p.75	P. P.	B. 21	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. Introito de misa
De una peña al viento	p.94	P. P.	F. 2	p.94	P. P.	F. 2	p.94	P. P.	F. 2	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Durmióse Cupido al son	p.63	P. P.	B. 18	p.65	P. P.	B. 19	p.65	P. P.	B. 19	Anónimo/ Anónimo	A: p. 63 T.: No aparece en índice.
El alba esmaltaba el suelo	p.25	P. P.	B. 9	p.25	P. P.	B. 9	p.25	P. P.	B. 9	Anónimo/ Anónimo	
El cordero madre	p.90	P. P.	F. 2	p.90	P. P.	F. 2	p.90	P. P.	F. 2	Anónimo/ Anónimo	En el Alto no aparece mencionado en el índice. Sí aparece en la p. 90. T.: No aparece en índice.
El segundo Rey don J ^o [uan]	p.30	P. P.	B. 10	p.30	P. P.	B. 10	p.30	P. P.	B. 10	Anónimo/ Anónimo	A.: Solo aparece el íncipit del texto. B.: Aparece sólo parte del texto. Solo aparece el íncipit textual.
El tardo buey	p.27	P. P.	B. 9	p.27	P. P.	B. 9	p.27	P. P.	B. 9	[Diego] Garzón/ Anónimo	
En Belén da la vida	p.72	P. P.	B. 20	p.72	P. P.	B. 20	p.72	P. P.	B. 20	Anónimo/ Anónimo	A: En la página correspondiente el íncipit del texto dice “En Belén a nacido”. T.: No aparece en índice.
En Belén están	p.26	P. P.	B. 9	p.26	P. P.	B. 9	p.26	P. P.	B. 9	Anónimo/ Anónimo	
Encontrándose dos arroyuelos	p.71	P. P.	B. 20	p.71	P. P.	B. 20	p.71	P. P.	B. 20	Anónimo/ Lope de Vega	T.: No aparece en índice.
En dos partes del cielo	p.102	P. P.	F. 3	p.102	P. P.	F. 3	p.102	P. P.	F. 3	[Francisco] Company [Francisco] Guerrero/ Lope de Vega	T.: No aparece en índice. A.: Solo aparece el íncipit textual como parte de la primera estrofa.
En el más soberbio monte	p.31	P. M.	B. 10	p.31	P. M.	B. 10	p.31	P. M.	B. 10	Anónimo/ Lope de Vega	A.: Solo presenta el íncipit del texto. B.: Sólo aparece parte del texto. T.: Sólo aparece íncipit textual.
En esta larga ausencia	p.36	P. M.	B. 11	p.36	P. M.	B. 11	p.36	P. M.	B. 11	Anónimo/ Gracilazo de la Vega	A.: Solo aparece íncipit textual. B.: Solo aparece íncipit textual. T.: Solo aparece el

												íncipit textual.
En i[n]vierno nac[en] las flores	p.103	P. M.	F. 3	p.103	P. M.	F. 3	p.103	P. M.	F. 3	Bernardo Peralta/ Anónimo		En el Alto no aparece mencionado en el índice. A: aparece en la página 103. Asimismo, en esta página hay dos pentagramas escritos, antes de que empiece la obra, que están tachados. T.: No aparece en índice.
En la famosa ribera	p.66	P. M.	B. 19	p.66	P. M.	B. 19	p.66	P. M.	B. 19	Anónimo/ Anónimo		T.: No aparece en índice.
En los campos de Zamora	p.31	P. M.	B. 10	p.31	P. M.	B. 10	p.31	P. M.	B. 10	Anónimo/ Anónimo		A.: Solo presenta el íncipit del texto. No aparece el estribillo. T.: Solo aparece íncipit textual.
Ensalada a 3	p.95	P. M.	F. 2	p.95	P. M.	F. 2	p.95	P. M.	F. 2	Anónimo/ Anónimo		En el Alto no aparece mencionado en el índice. Sí aparece en la p. 95. T.: No aparece en índice.
Entre llorosas memorias	p.101	P. M.	F. 3	p.101	P. M.	F. 3	p.101	P. M.	F. 3	[Joan] Pujol/ Anónimo		En el índice del Alto aparece como “Entre pasadas memorias” al igual que en la página correspondiente. Lo único que aparece de texto es éste íncipit. T.: No aparece en índice. En el libro está en la p. 104 en paginación original y en p. 101 en la p. moderna. Solo aparece parte del íncipit textual.
Este niño madre	p.83	P. M.	F. 1	p.83	P. M.	F. 1	p.83	P. M.	F. 1	Gaspar García/ Anónimo		En el índice del Alto aparece como “El de blanco madre”. En la página correspondiente aparece tachado el texto “este niño madre”, para colocar “el de blanco madre”. T.: No aparece en índice.

En un portal seis Zagales	p.16	I. P.	B. 4	p.114	P. M.	F. 4	p.114	P. M.	F. 4	Juº[an] de la Peña/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Fertiliza tu vega	p.50	P. M.	B. 15	p.50	P. M.	B. 15	p.50	P. M.	B. 15	Anónimo/ Anónimo	
Gil porque no das un medio	p.45	P. M.	B. 14	p.45	P. M.	B. 14	p.45	P. M.	B. 14	Anónimo/ Anónimo	
Herido con la memoria	p.22	P. M.	B. 8	p.22	P. M.	B. 8	p.22	P. M.	B. 8	Anónimo/ Anónimo	
Hermosas alamedas	p.104	P. M.	F. 3	p.104	P. M.	F. 3	p.104	P. M.	F. 3	Anónimo/ Lope de Vega	T.: No aparece en índice. Solo aparece íncipit textual. A.: Se observan algunas correcciones realizadas por el copista.
[H]ola Zagalejos	p.13	P. M.	B. 6	p.13	P. M.	B. 6	p.13	P. M.	B. 6	Anónimo/ Anónimo	A.: Aparece sólo el íncipit textual. B.: Solo aparece el íncipit textual. T.: Solo aparece el íncipit textual antecediendo al primer pentagrama de la obra.
Hombre en nacer habéis sido	p.69	P. M.	B. 20	p.69	P. M.	B. 20	p.69	P. M.	B. 20	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
[H]oy Gil en consejo abierto	p.95	P. M.	F. 2	p.95	P. M.	F. 2	p.95	P. M.	F. 2	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
[H]oy tocan clarines madre	p.85	P. M.	F. 1	p.85	P. M.	F. 1	p.85	P. M.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Ignacio es tan bella	p.5	P. M.	B. 2	p.5	P. M.	B. 2	p.5	P. M.	B. 2	Anónimo/ Anónimo	
Jesús, Joseph y María	p.113	P. M	F. 4	p.113	P. M	F. 4	p.113	P. M	F. 4	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Lágrimas del alma	p.54	P. M.	B. 16	p.54	P. M.	B. 16	p.54	P. M.	B. 16	Anónimo/Príncipe de Esquilache	
La morena graciosa	pp.36-37	P. M.	B. 12	pp.36-37	P. M.	B. 12	pp.36-37	P. M.	B. 12	Anónimo/ Anónimo	B.: Se haya copiada dos veces. No lleva texto. Aparece el íncipit textual antes y sobre el primer pentagrama de la obra. A.: Antecede el nombre de la obra al primer pentagrama. No aparece texto. T.: Solo aparece el íncipit textual antecediendo al primer pentagrama de la obra.
Las reliquias de la noche	p.20	P. M.	B. 7	p.20	P. M.	B. 7	p.20	P. M.	B. 7	Anónimo/ Conde de Salinas	
La verde primavera	p.23	P. M.	B. 8	p.23	P. M.	B. 8	p.23	P. M.	B. 8	Anónimo/ Anónimo	
Las voces del fuego y del humo	p.15	P. M.	B. 6	p.15	P. M.	B. 6	p.15	P. M.	B. 6	Anónimo/ Anónimo	

Lo mejor de mi vida	p.19	P. M.	B. 7	p.19	P. M.	B. 7	p.19	P. M.	B. 7	Juan de Palomares/ Anónimo	
Los rayos del sol impiden	p.16	P. M.	B. 6	p.16	P. M.	B. 6	p.16	P. M.	B. 6	Anónimo/ Anónimo	
Llorando está en un portal	p.3	P. M.	B. 3	p.3	P. M.	B. 3	p.3	P. M.	B. 3	Anónimo/ Anónimo	
Más hermoso es que el cielo	p.108	P. M.	F. 3	p.108	P. M.	F. 3	p.110	P. M.	F. 3	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en el índice. Solo aparece íncipit textual. A.: Solo aparece íncipit textual.
Más negra que mi suerte	p.59	P. M.	B. 17	p.58	P. M.	B. 17	p.58	P. M.	B. 17	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. El íncipit textual dice “Mas negra que mi muerte”
Miraba Lisardo un día	p.40	P. M.	B. 12	p.40	P. M.	B. 12	p.40	P. M.	B. 12	Anónimo/ Anónimo	B.: Solo aparece íncipit textual. A.: Solo aparece íncipit textual. T.: Solo aparece el íncipit textual.
Noche que destierras	p.46	P. M.	B. 14	p.46	P. M.	B. 14	p.46	P. M.	B. 14	Anónimo/ Anónimo	
No lloréis Dios	p.33	P. M.	B. 11	p.33	P. M.	B. 11	p.33	P. M.	B. 11	Anónimo/ Anónimo	A.: Solo aparece incipit de la primer y segunda estrofa del texto. Aparece indicación de “Tacet”. B.: Solo aparece íncipit textual de las estrofas.
No se que virtud mi bien	p.81	P. M.	F. 1	p.81	P. M.	F. 1	p.81	P. M.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. Sólo aparece íncipit textual. A.: Solo aparece el íncipit textual. B.: Solo aparece íncipit textual.
Nueva empresa de Ignacio	p.32	P. M.	B. 10	p.32	P. M.	B. 10	p.32	P. M.	B. 10	Anónimo/ Anónimo	A.: Solo presenta el íncipit del estribillo y de la copla. Antecediendo el inicio de la obra dice “Aguas cristalinas”. T.: Solo aparece íncipit textual en la copla como en el estribillo.
O sacrum convivium	p.74	P. M.	B. 21	p.74	P. M.	B. 21	p.74	P. M.	B. 21	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
O[h], lágrimas que sois claros indicios	p.44	P. M.	B. 13	p.42	P. M.	B. 13	p.44	P. M.	B. 13	Anónimo/ Anónimo	
Ojos negros de mis ojos	p.57	P. M.	B. 17	p.57	P. M.	B. 17	p.57	P. M.	B. 17	Diego Gómez/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Ojos si queréis vivir	p.78	P. M.	F. 1	p.78	P. M.	F. 1	p.78	P. M.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	S.: No aparece en índice.

												A.: Solo aparece íncipit textual.
Pajarillo parlero calla tu pico	p.110	P. M.	F. 3	p.110	P. M.	F. 3	p.106	P. M.	F. 3	[Joan] Pujol/ Anónimo		T.: No aparece en índice. Sólo aparece íncipit textual. A.: Solo aparece parte del íncipit textual.
Párate estrella para	p.68	P. M.	B. 19- 20	pp.68- 69	P. M.	B. 19	p.68	P. M.	B. 19	Anónimo/ Anónimo		A. y T.: Comienzan por la copla. El íncipit indicado corresponde al inicio del estribillo. T.: No aparece en índice.
Por la puerta del Cambrón	p.10	P. M.	B. 5	p.10	P. M.	B. 5	p.10	P. M.	B. 5	Anónimo/ Anónimo		
Por no asistir al estrago	p.42	P. M.	B. 13	p.43	P. M.	B. 13	p.42	P. M.	B. 13	Anónimo/ Anónimo		
Por oír la sirena que alegre ca[n]ta	p.109	P. M	F. 3	p.109	P. M	F. 3	p.111	P. M	F. 3	Anónimo/ Anónimo		En el texto de la página correspondiente, en el Alto, dice “Por oír la zigueña”. En el Tiple sucede lo mismo. En Alto sólo aparece íncipit textual. T.: No aparece en índice. Solo aparece íncipit textual.
Porque Nise se casa	p.80	P. M.	F. 1	p.80	P. M.	F. 1	p.80	P. M.	F. 1	Anónimo/ Anónimo		T.: No aparece en índice. A.: No aparece texto en la copla.
Por rondar lo de la noche	p.105	P. M.	F. 3	p.105	P. M.	F. 3	p.105	P. M.	F. 3	[Joan] Pujol/ Anónimo		T.: No aparece en índice. Solo aparece íncipit textual. También sucede esto en el Altos. En Alto se observa, también, la tachadura de parte del texto, bajo el cual se ha escrito otro. B.: Solo aparece el íncipit del texto.
Pues llega la partida	p.29	P. M.	B. 10	p.29	P. M.	B. 10	p.29	P. M.	B. 10	Anónimo/ Anónimo		En el íncipit textual del Alto en la página correspondiente dice “Pues llega ya”. Bajo el pentagrama no tiene texto B.: Solo aparece el íncipit del texto. T.: Aparece íncipit textual

											antecediendo ala primer pentagrama de la obra.
Pues os llaman mis suspiros	p.62	P. M.	B. 18	p.62	P. M.	B. 18	p.62	P. M.	B. 18	Anónimo/ Luis Vélez Guevara	T.: No aparece en índice. Aparece texto incompleto. A: No lleva texto la copla.
Que milagro es este	p.89	P. M.	F. 2	p.89	P. M.	F. 2	p.89	P. M.	F. 2	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Rigurosas escarchas	p.1	P. M.	B. 3	p.1	P. M.	B. 3	p.1	P. M.	B. 3	Anónimo/ Anónimo	
Riyendose va un arroyo	p.93	P. M.	F. 2	p.93	P. M.	F. 2	p.93	P. M.	F. 2	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. Diferentes textos a partir de la buelta entre Alto, Tiple y Bajo. En Tiple el texto de la buelta está incompleto.
Salió en los brazos del alba	p.51	P. M.	B. 15	p.51	P. M.	B. 15	p.51	P. M.	B. 15	Joan Pujol/ Anónimo	
Saltan risueñas las aguas	p.107	P. M.	F. 3	p.107	P. M.	F. 3	p.109	P. M.	F. 3	Joan Pujol/ Anónimo	T.: No aparece en índice. En el libro aparece el texto incompleto. A.: Aparece solo el íncipit textual y la palabra "Perdonad" al inicio de la buelta.
Siete años de pastor	p.18	P. M.	B. 7	p.18	P. M.	B. 7	p.18	P. M.	B. 7	Anónimo/ Atr. Luis de Camöens	
Si por Rachel gentil zagala	p.56	P. M.	B. 16	p.56	P. M.	B. 16	p.56	P. M.	B. 16	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Soberana María	p.21	P. M.	B. 8	p.21	P. M.	B. 8	p.21	P. M.	B. 8	Anónimo/ Lope de Vega	
Tan hermosa y clara	p.29	P. M.	B. 10	p.29	P. M.	B. 10	p.29	P. M.	B. 10	Anónimo/ Anónimo	A.: No presenta texto. T.: Aparece el íncipit textual antecediendo al primer pentagrama de la obra.
Templa Bras ese psalterio	p.24	P. M.	B. 8	p.24	P. M.	B. 8	p.24	P. M.	B. 8	Anónimo/ Anónimo	
Toca Antonio, baila y salta	p.88	P. M.	F. 1	p.88	P. M.	F. 1	p.88	P. M.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Tus ojuelos	p.33	P. M.	B. 11	p.33	P. M.	B. 11	p.33	P. M.	B. 11	Anónimo/ Anónimo. Sugerimos Fray Melchor de la Serna.	A.: Solo aparece íncipit textual. Sin texto bajo los pentagramas. B.: Solo aparece íncipit textual antecediendo al primer pentagrama de la obra. T.: Solo aparece íncipit textual antecediendo al

											primer pentagrama de la obra.
Una hermosa doncella	p.35	P. M.	B. 11	p.35	P. M.	B. 11	p.34	P. M.	B. 11	Anónimo/ Anónimo	
Valame Dios que los ángeles vuelan	p.6	P. M.	B. 2	p.6	P. M.	B. 2	p.6	P. M.	B. 2	¿Gaspar García?/ Trillo y Figueroa	
Ventecito murmurador	p.39	P. M.	B. 12	p.39	P. M.	B. 12	p.39	P. M.	B. 12	Anónimo/ Anónimo	
Vivo yo más ya no yo	p.38	P. M.	B. 12	p.38	P. M.	B. 12	p.34	P. M.	B. 12	Anónimo/ Jorge de Montemayor	T.: En el libro Tiple, la obra aparece en la p.38. Asimismo, aparece un pentagrama escrito y tachado.
Vuelan mis suspiros	p.58	P. M.	B. 17	p.59	P. M.	B. 17	p.59	P. M.	B. 17	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Vuelvo denuevo al llanto	p.55	P. M.	B. 16	p.55	P. M.	B. 16	p.55	P. M.	B. 16	Anónimo/ Anónimo	
Vuestros ojos y los míos	p.79	P. M.	F. 1	p.79	P. M.	F. 1	p.79	P. M.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. A.: No aparece texto en las coplas.
Ya con la madre del tiempo	p.87	P. M.	F. 1	p.87	P. M.	F. 1	p.87	P. M.	F. 1	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice.
Ya con la salud de Flori	p.76	P. M.	B. 21	p.76	P. M.	B. 21	p.76	P. M.	B. 21	[Francisco] Company/ Anónimo	T.: No aparece en índice. A.: Solo aparece íncipit textual.
Ya desatan sus cristales	p.53	P. M.	B. 16	p.53	P. M.	B. 16	p.53	P. M.	B. 16	Anónimo/ Anónimo	
Ya es tiempo de recoger	p.30	P. M.	B. 10	p.30	P. M.	B. 10	p.30	P. M.	B. 10	Pere Riquet/ Anónimo	A.: Solo presenta el íncipit del texto. B.: Solo aparece parte del texto. T.: Solo aparece íncipit textual en la copla y en la buelta..
Ya nace el claro día	p.111	P. M.	F. 3	p.111	P. M.	F. 3	p.107	P. M.	F. 3	Anónimo/ Anónimo	T.: No aparece en índice. Solo aparece íncipit textual. A.: Solo aparece íncipit textual.
Yo he hecho lo que [h]e podido	p.47	P. M.	B. 14	p.47	P. M.	B. 14	p.47	P. M.	B. 14	Anónimo/ Conde de Salinas	

Tabla III. Índice general de las obras de Romances y Letras a tres voces que no aparecen en el índice del manuscrito

- L. A.** = Libro del Alto
- L. B.** = Libro del Bajo
- L. T.** = Libro del Tiple
- P. M. / I. P.** = Parte Musical/ Inclusión Posterior
- B. / F.** = Bifolio / Fascículo
- C. / A.** = Compositor / Autor
- O.** = Observaciones

Íncipit Textual	L. A.	P. M. / I. P.	B. / F.	L. B.	P. M. / I. P.	B. / F.	L. T.	P. M. / I. P.	B. / F.	C./A.	O.
Mirando esta el Rey Fernando	p.1	I. P.	B. 1	p.1	I. P.	B. 1	p.1	I. P.	B. 1	Anónimo/ Anónimo	B.: Sobre el primer pentagrama aparecen números y la letra "p".
En los brazos del alba	p.2	I. P.	B. 1	p.2	I. P.	B. 1	p.2	I. P.	B. 1	Anónimo/ Anónimo	
Agora que mi llanto	p.3	I. P.	B. 1	p.3	I. P.	B. 1	p.3	I. P.	B. 1	Anónimo/ Anónimo	
Bañando está los granzones	p.4	I. P.	B. 1	p.4	I. P.	B. 1	p.4	I. P.	B. 1	Anónimo/ Anónimo	En Alto y Tiple no aparece texto. Indicación de "A4".
Tono sin texto	p.5	I. P.	B. 2	p.5	I. P.	B. 2	p.5	I. P.	B. 2	Anónimo/ Anónimo	Esta obra no presenta texto en ninguno de los libros. Presencia de indicación "A4" en todas las voces.
Kyrie eleyson	p.6	I. P.	B. 2	p.6	I. P.	B. 2	p.6	I. P.	B. 2		Letanía de Todos los Santos
Salve Regina	p.7	I. P.	B. 2	p.7	I. P.	B. 2	p.7	I. P.	B. 2		Antífona Mariana
Fit porta Christi	p.8	I. P.	B. 2	p.8	I. P.	B. 2	p.8	I. P.	B. 2		

Laudate Dóminum	pp.9- 10	I. P.	B. 3	pp.9- 10	I. P.	B. 3	pp.9- 10	I. P	B. 3	Ruggiero Giovannelli /Liber Usualis	Salmo
Y pues tal bien ha uenido	p.11	I. P.	B. 3	p.11	I. P.	B. 3	p.11	I. P.	B. 3	Anónimo/ Anónimo	El Tiple comienza con un solo, cuyo incipit textual dice “Minguillo vamos a ver a Dios”
Que gran compassion os be	p.12	I. P.	B. 3	p.12	I. P.	B. 3	p.12	I. P.	B. 3	Anónimo/ Anónimo	El Summum presenta partes “a sólo”
Anda por el ayre mi pensamiento	p.13	I. P.	B. 4	p.13	I. P.	B. 4	p.13	I. P.	B. 4	Anónimo/ Anónimo	
Rio Manzanares de orillas verdes	p.14	I. P.	B. 4	p.14	I. P.	B. 4	p.14	I. P.	B. 4	Anónimo/ Anónimo	
Al Ladron al Ladron amigos	p.15	I. P.	B. 4	p.15	I. P.	B. 4	p.15	I. P.	B. 4	Joan Pujol/ Anónimo	Presencia de indicación “A4” en todas las voces. En el Libro del Summum dice “Tiple 2º”
Albricias	p.44	I. P	F. 2				p.44	I. P.	F. 2	Anónimo/ Anónimo	No aparece en los índices de Alto y Summum. En éste último se encuentran las partes de Tiple y Bajo. En realidad la parte señalada como “Tiple” corresponde a la voz de contralto y en Alto se encuentra la parte de “Tiple” propia- mente tal. Sólo aparece la copla de dicha obra.
Ya con la madre del tiempo	p.44	I. P.								Anónimo/ Anónimo	A.: No aparece en el índice. En este Libro se encuentran las partes de las tres voces. Sólo aparece la copla y sólo el Bajo tiene

												texto. Hay algunas y tachaduras y correcciones en la copia
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Tabla IV. Numeración de las obras de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la obra

I. T. = Íncipit textual

Primera parte

n. o.	Í. T.
1	Rigurosas escarchas
2	Como suele el blanco cisne
3	Llorando está en un portal
4	De las vistosas armas
5	Ignacio es tan bella
6	Valame Dios que los ángeles vuelan
7	Al niño Dios la Virgen
8	Ángeles del cielo
9	Daba la sombra el alameda
10	Por la puerta del Cambrón
11	A penas el sol rayaba
12	Cuando la serena noche
13	[H]ola Zagalejos
14	Desde las soberbias torres
15	Las voces del fuego y del humo
16	Los rayos del sol impiden
17	A una peña tosca y fría
18	Siete años de pastor
19	Lo mejor de mi vida
20	Las reliquias de la noche
21	Soberana María
22	Herido con la memoria
23	La verde primavera
24	Templa Bras ese psalterio
25	El alba esmaltaba el suelo
26	En Belén están mis amores
27	El tardo buey
28	Caballero de aventuras
29	Tan hermosa y clara
30	Pues llega la partida
31	El segundo Rey Don J ^o [uan]
32	Ya es tiempo de recoger
33	En el más soberbio monte
34	En los campos de Zamora
35	Nueva empresa de Ignacio
36	No lloréis Dios
37	Tus ojuelos
38	Chiquitico así te goces
39	Una hermosa doncella
40	En esta larga ausencia
41	La morena graciosa
42	Vivo yo más ya no yo

43	Ventecito murmurador
44	Miraba Lisardo
45	Como retumban los remos
46	Por no asistir al estrago
47	Aunque no os despierte el gallo
48	Oh, lágrimas que sois claros indicios
49	Gil porqué no me das un medio
50	Noche que destierras
51	Ay, sombra alegre
52	Cargado de tantos males
53	Yo he hecho lo que [h]e podido
54	Crecen en los amadores
55	Asomaos humano engaño
56	Fertiliza tu vega dichoso Tormes
57	Salió en los brazos del alba
58	Daba el sol en los álamos madre
59	Ya desatan sus cristales
60	Lágrimas del Alma
61	Vuelvo denuovo al llanto
62	Si por Rachel gentil zagala
63	Ojos negros de mis ojos
64	Más negra que mi muerte
65	Vuelan mis suspiros
66	Con el viento que corre
67	Cielo bordado de estrellas
68	Pues os llaman mis suspiros
69	Amor Loco
70	Del sol los divinos rayos
71	Durmiese cupido al son
72	En la famosa ribera
73	Arriba gritaban todos
74	Párate estrella para
75	Hombre en nacer habéis sido
76	Cobarde llegó a vuestra real presencia
77	Encontrándose dos arroyuelos
78	En Belén da la vida
79	Bailan los pastores
80	O sacrum convivium
81	Deprecabuntur omnes
82	Ya con la salud de Flori
83	Cuantos años ha que veo
84	Ojos si queréis vivir
85	Vuestros ojos y los míos
86	Porque Nise se casa
87	No se que virtud mi bien
88	Cuando crecen más las olas
89	Este niño madre
90	Águilas de lasa plumas de oro
91	[H]oy tocan clarines madre
92	Albricias dan los arroyos
93	Ya con la madre del tiempo
94	Toca Antonio, baila y salta
95	Qué milagro es éste
96	El cordero madre
97	A Flansico le puntilla
98	Riyendose va un arroyo
99	De una peña al viento
100	Ensalada a 3/ [H]oy Gil en consejo abierto

101	Despeñado por un valle
102	Agora que naces niño
103	Abrasándose estás Troya
104	Entre llorosas memorias
105	En dos partes del cielo
106	En i[n]vierno nac[en] las flores
107	Claros y serenos ojos
108	Hermosas Alamedas
109	Por rondar toda la noche
110	Saltan risueñas las aguas
111	Mas hermoso es que el cielo
112	Por oír la sirena que alegre ca[n]ta
113	Pajarillo parlero calla tu pico
114	Ya nace el claro día
115	Después que el primer ho[m]bre
116	Jesús, Joseph y María
117	En un portal seis zagales
118	Con el pecho en la boca

Segunda parte

119	Mirando esta el rey Fernando
120	En los brazos del alba
121	Agora que mi llanto
122	Bañando está los granzones
123	Tono sin texto
124	Kyrie eleyson
125	Salve Regina
126	Fit porta Christi
127	Laudate Dóminum
128	Psalmi
129	Y pues tal bien ha venido
130	Que gran compasión os ve
131	Anda por el aire mi pensamiento
132	Río Manzanares de orillas verdes
133	Al ladrón amigos
134	Del cielo de Manzanares

Tabla V. Disposición del papel de Romances y Letras a tres voces

F. P. A.= Folios o Páginas Alto

F. P. B.= Folios o Páginas Bajo

F. P. T.= Folios o Páginas Tiple

Primeros folios e Índice

Bifolio o Fascículo	F. P. A.	F. P. B.	F. P. T.
Bifolio 1	Folio en blanco pegado a la tapa con pp. III, IV del índice	Ídem.	Ídem.
Bifolio 2	pp. 0(hoja de guarda) y I, II del índice	pp. 0(hoja de guarda) y I, II del índice	pp.0(hoja de guarda) y I y II del índice

Primera parte

Bifolio 3	pp. 1 a 4	Ídem.	Ídem.
Bifolio 4	pp. 5 a 8	Ídem.	Ídem.
Bifolio 5	pp. 9 a 12	Ídem.	Ídem.
Bifolio 6	pp. 13 a 16	Ídem.	Ídem.
Bifolio 7	pp. 17 a 20	Ídem.	Ídem.
Bifolio 8	pp. 21 a 24	Ídem.	Ídem.
Bifolio 9	pp. 25 a 28	Ídem.	Ídem.
Bifolio 10	pp. 29 a 32	Ídem.	Ídem.
Bifolio 11	pp. 33 a 36	Ídem.	Ídem.
Bifolio 12	pp. 37 a 40	Ídem.	Ídem.
Bifolio 13	pp. 41 a 44	Ídem.	Ídem.
Bifolio 14	pp. 45 a 48	Ídem.	Ídem.
Bifolio 15	pp. 49 a 52	Ídem.	Ídem.
Bifolio 16	pp. 53 a 56	Ídem.	Ídem.
Bifolio 17	pp. 57 a 60	Ídem.	Ídem.
Bifolio 18	pp. 61 a 64	Ídem.	Ídem.
Bifolio 19	pp. 65 a 68	Ídem.	Ídem.
Bifolio 20	pp. 69 a 72	Ídem.	Ídem.
Bifolio 21	pp. 73 a 76	Ídem.	Ídem.
Fascículo 1	pp. 77 a 88	Ídem.	Ídem.
Fascículo 2	pp. 89 a 100	Ídem.	Ídem.
Fascículo 3	pp. 101 a 112	Ídem.	Ídem.
Fascículo 4	pp. 113 a 124	Ídem.	Ídem.
Bifolio en blanco	pp. 125 a 128	Sin numeración	Con paginación moderna desde página 125 a 128. Aparece solo en el recto de los folios.

Segunda parte

Bifolio 1	pp. 1 a 4	Ídem.	Ídem.
Bifolio 2	pp. 5 a 8	Ídem.	Ídem.
Bifolio 3	pp. 9 a 12	Ídem.	Ídem.
Bifolio 4	pp. 13 a 16	Ídem.	Ídem.
Fascículo 1	pp. 17 a 28	Ídem.(Formado por tres bifolios)	pp. 17 a 28
Fascículo 2	pp. 29 a 44(Formado por 4 bifolios)	pp. 29 a 44(Formado por cuatro bifolios)	pp. 29 a 44(Formado por cuatro bifolios)
Bifolio en blanco	A excepción de un pentagrama manuscrito en la página 45. Segundo folio de este bifolio se encuentra pegado a la contratapa. En aquel folio el copista principal escribe “muy muy”	Segundo folio pegado a la contratapa	El segundo folio se encuentra pegado a la contratapa

Tabla VI. Filigranas de Romances y Letras a tres voces

F.= Filigrana

I.= Inversión

C.= Contramarca

Primeros folios e Índice

Marcas de Agua	F.	I.	C.
Libro del Alto		pp. 0	
Libro del Bajo		pp. 0	
Libro del Tiple		pp. 0	

Primera parte

Marcas de Agua	F.	I.	C.
Libro del Alto	pp. 19, 23, 27, 31, 43, 81, 87, 91, 95, 99, 115	pp. 15, 33, 69, 85, 101, 125	pp. 13, 17, 21, 41, 77, 83, 93, 105, 121
Libro del Bajo	pp. 15, 31, 37, 59, 73, 87, 89, 97, 105, 117	pp. 23, 25, 49, 55, 63, 65, 121	pp. 13, 29, 57, 75, 77, 91, 99, 119
Libro del Tiple	pp. 5, 11, 43, 55, 59, 83, 101	pp. 3, 31, 47, 85, 87, 97, 109, 115, 123	pp. 9, 53, 81, 111

Segunda parte

Marcas de Agua	F.	I.	C.
Libro del Alto	pp. 3, 37, 41	pp. 39	pp. 1, 31, 35
Libro del Bajo	pp. 25, 39	pp. 5, 15, 17, 23	pp. 9, 19, 33
Libro del Tiple	pp. 29	pp. 41	pp. 43

Tabla VII. Anotaciones poéticas y/o musicales de Romances y Letras a tres voces

L. A.= Libro del Alto

L. B.= Libro del Bajo

L. S.= Libro del Tiple

Anotaciones	L. A.	L. B.	L. T.
A3	pp. 13, 19, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 40, 41, 70, 103.	pp. 1, 2, 4, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 40, 61, 74, 77, 78, 95 y 103.	pp. 13, 14, 17, 19, 29, 30, 31, 33, 36, 40, 46, 47, 77, 78, 79, 80 y 95. En la inclusión posterior solo en la p. 13.
A4	pp. 4, 5, 15. de la inclusión posterior	pp. 5 y 15 de la inclusión posterior.	pp. 4 y 5 de la inclusión posterior.
Tacet	p. 33.		
Otro tono	p. 104.		
Bajo	p. 105.	p. 1.	p. 44 de la inclusión posterior.
Tenor	p. 17 de la inclusión posterior.		
Alto		p. 105.	p. 16 de la inclusión posterior.
Tiple			pp. 77, 78, 79 y 80. En la inclusión posterior aparece en las pp. 12 y 44.
2ª copla que canta el bajo	p. 71.		
Acabadas tres coplas se ha de decir el estribillo que se sigue	p. 80.		
Después de tres coplas se ha de decir el estribo q[ue] se sigue			p. 80.
Este estribo que se sigue se ha de decir al fin de 3 coplas		p. 80.	
Bajo a 3. 1º tono por cruzado remiso		p. 76.	
Romance de la letra pasada. Parate etc.		p. 68.	
Estribo del Rom.[an]ce q[ue] comienza claros y serenos ojos fol.			p. 111.
Estribo del Rom.[an]ce que comienza Claros y serenos ojos fol. 104	p. 106.		
Este estribo es del Rom.[an]ce que comienza Claros y		p. 106.	

serenos ojos fol. 104			
Psalmi. Primo tono, 4º tono, 8º tono, 7º tono		p. 10 de la inclusión posterior.	p. 10 de la inclusión posterior.[Sólo aparece la palabra Psalmi]
Introitus misse		p. 75.	
Psalmo		p. 75.	p. 75.
(G)		p. 26.	
(1:) (p)		p. 1 de la inclusión posterior.	
(p)		p. 66.	
Todos			p. 11 de la inclusión posterior.
Solo			pp. 33. En la inclusión posterior aparece en las 11, 12.
Villancico de la Navidad			p. 11 de la inclusión posterior.
El estribo de este tono está en el folio 106		p. 104.	
Todas las demás coplas que están al fin de la ensalada van por la música de esta primera		p. 95.	
Buelta	pp. 12, 14, 15, 16, 17, 20, 22, 23, 28, 30, 31, 40, 42, 44, 51, 53, 57, 61, 64, 67, 68, 86, 87, 92, 94, 98, 100, 101 y 107 en la parte musical. En la inclusión posterior sólo se presenta en las páginas 4 y 14.	pp. 2, 3, 14, 20, 31, 40, 43, 49, 53, 57, 61, 67, 86, 87, 93, 94, 98, 101, 105 y 107.	pp. 6, 15, 16, 17, 20, 22, 25, 28, 30, 40, 42, 49, 51, 53, 61, 64, 67, 68, 86, 93, 94, 101, 103, 104, 108 y 112. En la p. 4 de la inclusión posterior.
Estribo	pp. 11, 66, 82, 85, 99 y 106 en la parte musical. En la inclusión posterior en las pp. 1, 5 y 17.	pp. 16, 17, 80, 82, 85, 99, 104, 106 y 116.	pp. 11, 80, 82, 85, 102 y 111. En la p. 5 de la inclusión posterior.
Estribillo	p. 76	pp. 66 y 76. En la inclusión posterior aparece en las páginas 1 y 5.	pp. 10 y 66.
2ª. parte	pp. 18, 27 y 56.		
2ª pte.		p. 27.	pp. 18 y 56.
Copla	pp. 8, 9, 13, 21, 24, 26, 32, 34, 37, 38, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 54, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 72, 73, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 107, 108, 109 y 110 en la parte musical. En la inclusión posterior se presenta en las pp. 4, 13 y 15.	pp. 29, 32, 36, 37, 38, 40, 41, 46, 47, 48, 54, 63, 65, 69, 71, 73, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 107, 108, 109 y 110. En la inclusión posterior aparece sólo en la p. 13.	pp. 8, 9, 13, 26, 32, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 54, 59, 60, 62, 63, 65, 69, 72, 73, 80, 81, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 109, 112, 113, y 114. En la inclusión posterior en las pp. 11, 12, 13 y 15.
Repetición		p. 46.	
G. G.[Gaspar García]			p. 6.
3ª copla dúo		p. 68	

Tabla VIII. Paginación de Romances y Letras a tres voces

L. A. P. O.	=	Libro del Alto paginación original
L. A. P. M.	=	Libro del Alto paginación moderna
L. B. P. O.	=	Libro del Bajo paginación original
L. B. P. M.	=	Libro del Bajo paginación moderna
L. T. P. O.	=	Libro del Tiple paginación original
L. T. P. M.	=	Libro del Tiple paginación moderna
F. C. M.	=	Folios con música
F. S. M.	=	Folios sin música
O.	=	Observaciones
P. O.	=	Paginación original
P. M.	=	Paginación moderna
S. P.	=	Sin paginación
*	=	Aparece sólo en el recto de los folios

Partes del Manuscrito	L. A. P. O.	L. A. P. M.	F. C. M.	F. S. M.	L. B. P. O.	L. B. P. M.	F. C. M.	F. S. M.	L. T. P. O.	L. T. P. M.	F. C. M.	F. S. M.	O.
Primeros folios en blanco	S. P.	S. P.			S. P.	S. P.			S. P.	S. P.			
Índice		pp. I-IV				pp. I-IV				pp. I-IV			
Primera parte	pp. 1-124	pp. 125-128	pp. 1-114	pp. 115-124	pp. 1-115	pp. 117-124	pp. 1-117	pp. 118-124	pp. 1-104(101)	pp. 97(100)-128	pp. 1-115	pp. 116-124	Tiple: Salto en la P. O. desde la 96 a la 100. P. M. en 100(97 P. M.), 102(99 P. M), 103(100 P. M.), 104(101 P. M.)
Bifolio en blanco	S. P.	125-128			S. P.	S. P.			S. P.	pp. 125-128			
Segunda parte	pp. 1-16	pp. 17-45*	pp. 1-18; 44-45	pp. 19-43	S. P.	pp. 1-44*	pp. 1-15	pp. 16-44	S. P.	pp. 1-44*	pp. 1-17; 44	pp. 18-43	Alto: pp. 44, 45 contienen música. Tiple contiene en p. 44
Último Bifolio en blanco	S. P.	p. 45			S. P.	S. P.			S. P.	S. P.			

Tabla IX. Filigranas Obras Libro 774 (AHN: Clero Jesuitas)

F. = Filigranas

Fol. = Folios

F.	Fol.
Nº 1	2r, 5r, 7r, 9r, 22r, 23r, 157r(I) ¹³⁶⁵ , 158r(I), 168r(I), 170r(I), 175r(I), 177r(I).
Nº 2	25r, 27r, 28r, 29r(I), 30r, 31r, 40r, 45r, 46r, 47r(I), 51r(I), 54r, 58r(I), 59r(I), 60r(I), 61r(I), 62r(I), 64r(I), 66r(I), 69r(I), 71r(I), 72r(I), 77r, 78r, 79r, 80r, 83r, 85r, 87r, 90r, 92r(I), 93r(I), 95r(I), 97r, 99r(I), 100r(I), 105r(I), 106r, 107r(cortada), 108r, 111r, 113r, 114r, 116r, 123r, 124r(I), 125r, 127r(I), 128r, 130r, 131r(I), 132(I), 136r(I), 137r(I), 138r(I), 139(I), 145r(I), 146r(I), 152r.
Nº3	34r.

¹³⁶⁵ (I) se refiere a la primera numeración.

Tabla X. Secciones Musicales y Forma Musical de las obras en lengua romance de Romances y Letra a tres voces

n. o. = Número de la obra

n. s. m. = Número de Secciones Musicales

S. = Secciones (e = estrofa; e-e = Dos secciones musicales de estrofa; E = Estribillo; c = copla; End = Endecha)

F. M. = Forma musical

n. o.	n. s. m.	S.	F. M.
1	2	E-c	ABa
2	2	e-E	AB
3	2	e-E	AB
4	2	e-e	AA`
5	2	E-c	ABa
6	2	E-c	ABa
7	2	e-E	AB
8	2	E-c	ABA
9	2	E-c	ABa
10	2	e-E	AB
11	2	e-E	AB
12	2	e-E	AB
13	2	E-c	ABa
14	2	e-E	AB
15	2	e-E	AB
16	2	e-E	AB
17	2	e-E	AB
18	2	e-e	AA`
19	1	e	A
20	2	e-E	AB
21	2	E-c	ABA
22	2	e-E	AB
23	1	e	A
24	2	E-c	ABa
25	2	e-E	AB
26	2	E-c	ABa
27	2	e-e	AA`
28	2	e-E	AB
29	2	E-c	ABA
30	1	e	A
31	2	e-E	AB
32	2	e-E	AB
33	2	e-E	AB
34	1	e	A
35	2	E-c	ABa
36	2	E-c	ABa
37	2	E-c	ABa
38	2	E-c	ABA

39	1	e	A
40	1	e	A
41	2	E-c	ABA
42	2	E-c	ABA
43	2	E-c	ABa
44	3	e-E-c	ABCb
45	2	E-c	ABa
46	2	e-E	AB
47	2	E-c	ABa
48	2	e-E	AB
49	2	E-c	ABA
50	2	E-c	ABA
51	1	e	A
52	2	E-c	ABa
53	2	E-c	ABA
54	2	E-c	ABa
55	2	e-E	AB
56	2	E-c	ABa
57	2	e-E	AB
58	2	E-c	ABa
59	2	e-E	AB
60	2	E-c	ABa
61	1	e	A
62	2	e-e	AA`
63	2	e-E	AB
64	1	e	A
65	2	E-c	ABa
66	2	E-c	ABa
67	2	E-e	AB
68	2	E-c	ABa
69	2	E-c	ABa
70	3	e-E-c	ABCB
71	2	E-c	ABA
72	2	e-E	AB
73	2	e-E	AB
74	3	e-E-c	ABCB
75	2	E-c	ABa
76	1	e	A
77	2	E-c	ABA
78	2	E-c	ABa
79	2	E-c	ABA
80			
81			
82	3	e-E-c	ABCb(B ¹³⁶⁶)
83	2	e-E	AB
84	2	E-c	ABA
85	2	E-c	ABa
86	3	E1-c-E2	ABCA
87	2	E-c	ABA
88	2	e-E	AB
89	2	E-c	ABa
90	2	E-c	ABA
91	2	e-E	AB
92	2	e-E	ABb
93	3	e-End-E	ABC

¹³⁶⁶ Cuando aparece entre paréntesis es que además sería posible considerar esa sección dentro de la forma y cuando aparece /, es que existe otra posibilidad de considerar la forma musical.

94	2	E-c	ABA
95	2	E-c	AaBA
96	2	E-c	AaBA
97	2	E-c	ABa
98	3	e-E-c	ABbCb
99	2	e-E	ABb
100			
101	3	e-E-c	ABCb(B)
102	2	e-E	AB
103	2	e-E	AB
104	2	e-E	AB
105	1	e	A
106	2	E-c	ABa
107	2	e-E	AB
108	1	e	A
109	2	e-E	ABa
110	3	e-E-c	ABCb
111	2	E-c	ABa
112	2	E-c	ABa
113	2	E-c	AaBAa
114	1	e	A
115	1	e	A
116	2	E-c	ABA
117	2	e-E	AB
118	2	E-c	ABa
119	2	e-E	AB
120	1	e	A
121	1	e	A
122	3	e-E-c	ABACB/ACB
123	2	e-E	AaB
124			
125			
126			
127			
128			
129	2	E-c	ABA
130	3	E1-E2-c	ABCA
131	2	E-c	ABA
132	1	e	A
133	2	E-c	ABa
134	2	E-c	ABa

Tabla XI. Secciones Musicales y Forma Musical de las obras en latín de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la obra

n. s. m. = Número de Secciones Musicales

T. = Tipo (v= verso; p= prosa)

F. M. = Forma musical (A= Primera sección; B= Segunda sección; C= Tercera sección)

n. o.	n. s. m.	T.	F. M.
80	1	v	A
81	3	v	ABC
124	7	v	ABBCCDDEEFFGGG
125	1	v	A
126	1	v	A
127	1	v	A
128	Primer tono: 1 Cuarto tono: 1 Octavo tono: 1 Séptimo tono: 1	v	A (en cada uno de ellos)

Tabla XII. Tratamiento de los versos en las obras transcritas en lengua romance en Romances y Letras a tres voces

O. T= Numeración obras transcritas (En las obras cuya forma es Romance-Letrilla va una segunda fila)

Nº= Numero de la obra en el *Cancionero* según nuestra Tabla

h= Homofónica

c= contrapunto libre

i = imitación contrapuntística

v= verso

r= repetición del verso

Secciones estroficas														Estribillo												
Repetición														Repetición												
O. T.	Nº	v 1	v 2	v 3	v 4	v 5	v 6	v 7	v 8	v 1	v 2	v 3	v 4	v 5	v 6	v 7	v 8	v 1	v 2	v 3	v 4					
1	103									h	h	h	h					r	r			h	i			
2	102				r					h	h	h	i						r	r			c	h	i	
3	79				r					h	h	h	h					r	r			h	i			
4	118									h	h	h	h	h	h			r	r			i	i			
5	106									h	h	h	h					r	r	r	r	h	h	i	h	
6	120						r			h	h	c	h	h	i											
7	89									h	h	h	h						r	r	r	h	h	h	c	
8	116					r	r			h	h	h	h	i	h			r	r	r	r	i	h	i	i	
														+	+							+	+	+	+	
														h	h							h	h	h	h	
9	82				r					h	h	h	h						r	r	r	h	h	i	i	
																									+	
9'	82									h	h	h	h	h	h	h	h									

Tabla XIII. Tratamiento de los versos en obras transcritas en lengua latina de Romances y Letras a tres voces

O. T= Numeración obras transcritas (Las repeticiones de versos se indican en una segunda fila)

Nº= Numero de la obra en el Cancionero según nuestra Tabla

h= homofónica

c= contrapunto libre

i = imitación contrapuntística

v= verso

r= repetición del verso

O . T .	N °	v I	v 2	v 3	v 4	v5	v 6	v 7	v 8	v 9	v1 0	v1 1	v1 2	v1 3	v1 4	v1 5	v1 6	v1 7	v1 8	v1 9	v2 0
1	12 4	h	h	h	h	h	h	h	h	h	h										
1 `	12 4		r	r		r	r	r													
2	12 6	h	h	h	h	h + c															
3	80	h	i	h + c + i	h + i	c + h + i															
3 `	80		r	r	r	r															
4	81	c + h	c + h	i + h	h	h	h	h + c													
4 `	81																				
5	12 5	h	h	h	h	i +c + h	h+ i+ c														
6	12 7	i + h + c	h + i	h + i	h + i	h + i + c															

Tabla XIV. Clasificación forma poética de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces

Íncipit	Forma literaria
Al niño Dios la Virgen	Romance con estribillo
Al ladrón amigos	Letrilla
Ángeles del cielo	Romancillo con estribillo
Apenas el sol rayaba	Romance con estribillo
A una peña tosca y fría	Romance con estribillo
Aunque no os despierte el gallo	Romance con estribillo
Anda por el aire	Romancillo con estribillo
Ay, sombra alegre	Octava real
Asomaos humano engaño	Romance con estribillo
Amor loco	Letrilla
Arriba gritaban todos	Romance con estribillo
Agora que mi llanto	¿Madrigal?
Águila de las plumas de oro	Romance con estribillo
Albricias dan los arroyos	Romance con estribillo
A Flansico le puntiya	Romance con estribillo
Agora que naces niño	Romance con estribillo
Abrasándose esta Troya	Romance con estribillo
Vuelvo denuevo al llanto	¿Sexteto-Lira?
Vuelan mis suspiros	Romancillo con estribillo
Bailan los pastores	¿Romancillo con estribillo?
Bañando esta los granzones	Romance con estribillo
Como suele el blanco Cisne	Romance con estribillo
Caballero de aventuras	Romance con estribillo
Chiquítico así te goces	¿Letrilla?
Como retumban los remos	Romance con estribillo
Cargado de tantos males	Letrilla
Crece en los amadores	¿Letrilla?
Con el viento que corre	Letrilla
Cielo bordado de estrellas	Romance con estribillo
Cobarde llego a vuestra real	Soneto
Claros y serenos ojos	Romance con estribillo
Con el pecho en la boca	Letrilla
De las vistosas armas	¿Romance?
Daba sombra el alameda	Romance con estribillo
Desde las soberbias torres	¿Romance con estribillo?
Daba el sol en los álamos	¿Romance con estribillo?
Del sol los divinos Rayos	Romance
Durmióse Cupido al son	Romance con estribillo
De una peña	Romance con estribillo
Despeñado por un valle	¿Romance con desfecha?
Después que el primer hombre	¿Sextilla? ¿Madrigal?
Del cielo de Manzanares	¿Romance con estribillo?
El alba esmaltaba el suelo	Romance con estribillo
En Belén están	¿Letrilla?
El tardo buey	Soneto
El segundo rey don Juan	Romance con estribillo
En el más soberbio monte	Romance con estribillo

En los brazos del alba	¿?
En los campos de Zamora	Romance
En esta larga ausencia	¿Romance?
En la famosa Ribera	Romance con estribillo
Encontrándose dos arroyuelos	Letrilla
En Belén da la vida	Romancillo
Este niño madre	¿Romance con estribillo?
El cordero madre	¿Romancillo?
Ensalada	Ensalada
Entre llorosas memorias	Romance con estribillo
En dos partes del cielo	Sexteto Lira
En invierno nacen las flores	¿Romancillo?
En un portal seis zagales	Romance con estribillo
Fertiliza tu vega	Letrilla
Gil porque no das un medio	Letrilla
Herido con la memoria	Romance con estribillo
Hombre en nacer habéis sido	Letrilla
Hermosas Alamedas	Romancillo
Ignacio es tan bella	Letrilla
Ya es tiempo de recoger	Romance con estribillo
Yo he hecho lo que he podido	Letrilla
Ya desatan sus cristales	Romance con estribillo
Ya con la salud de Flori	¿Romance con desfecha?
Ya con la madre del tiempo	¿?
Ya nace el claro día	¿Sexteto lira?
Y pues tal ha venido	Letrilla
Jesús Joseph y María	Letrilla
Llorando está en un portal	Romance con estribillo
Las voces del fuego	Romance con estribillo
Los rayos del sol impiden	Romance con estribillo
Lo mejor de mi vida	Sexteto Lira
Las reliquias de la noche	Romance con estribillo
La verde primavera	¿Silva?/ ¿Madrigal?
La morena graciosa	¿Letrilla?
Lagrimas del alma	Letrilla
Mirando está el rey Fernando	Romance con estribillo
Miraba Lisardo un día	¿Romance con estribillo y copla?
Mas negra que mi muerte (suerte)	¿Sexteto Lira?
Mas hermoso es que el cielo	Letrilla
Nueva empresa de Ignacio	Letrilla
No lloréis Dios	Letrilla
Noche que destierras	Letrilla
No se que virtud mi bien	¿?
Hola zagalejos	¿?
Oh lagrimas que sois claros	Octava Real
Ojos negros de mis ojos	Romance con estribillo
Ojos si queréis vivir	Letrilla
Hoy tocan clarines madre	Romance con estribillo
Hoy Gil en consejo abierto	Se encuentra como parte de la ensalada
Por la puerta del Cambrón	Romance con estribillo
Pues llega la partida	¿?
Por no asistir al estrago	Romance con estribillo
Pues os llaman mis suspiros	¿Letrilla?
Pues mis ojos zagala	Romancillo con estribillo
Párate estrella para	¿Romance con desfecha?
Porque Nise se casa	Romance con estribillo

Por rondar lo de la noche	¿Romance con estribillo?
Por oír la sirena que alegre canta	¿Letrilla?
Pajarillo parlero calla tu pico	Letrilla
Cuando la serena noche	Romance con estribillo
Cuantos años ha que veo	Romance con estribillo
Cuando crecen más las olas	Romance con estribillo
Que gran comisión os be	¿Letrilla?
Que milagro es este	Romancillo con estribillo
Rigurosas escarchas	Letrilla
Río Manzanares	Romancillo con estribillo
Riyendose va un arroyo	¿Romance con desfecha?
Siete años de pastor	Soneto
Soberana María	Letrilla
Si por Rachel gentil	Soneto
Salio en los brazos del alba	Romance con estribillo
Saltan risueñas las aguas	¿Romance con desfecha?
Templa Bras ese salterio	Romance con estribillo
Tan hermosa y clara	¿?
Tus ojuelos	Romancillo con estribillo
Toca Antonio baila y salta	Romance con estribillo
Valame Dios que los ángeles	Letrilla
Vivo yo más ya no yo	¿?
Ventecito murmurador	Letrilla
Una hermosa doncella	¿Sexteto-lira?
Vuestros ojos y los míos	Romance con estribillo

Tabla XV. Variantes textuales en Romances y Letras a tres voces

F. P.= texto predominante

V. Tiple= Variante en el Tiple

V. Alto= Variante en el alto

V. Bajo= Variante en el bajo

E= Estribillo

e= Estrofa (e 1= Primera estrofa, etc.)

C= Copla (C 1= Primera copla, etc.)

n. o.	Í. T.	F. P.	V. Tiple	V. Alto	V. Bajo
1	Rigurosas escarchas				
2	Como suele el blanco cisne	e= viéndose al fin de sus días	viéndose al fin de su vida		
3	Llorando está en un portal	e 1= los duelos de ajena pena			las culpas de ajena pena
4	De las vistosas armas	e 1= terror y espanto de enemigas trompas e 2= no con esfuerzo bajo de la tierra e 4= con que mi nombre al mundo noble	terror y espanto de enemigas trompas no con esfuerzo flaco de la tierra		con que mi nombre al mundo engrandeciste ¹³⁶⁷
5	Ignacio es tan bella	E= que Dios mora en ella			que el sol mora en ella
6	Válame Dios que los ángeles vuelan				
7	Al niño Dios la Virgen				
8	Ángeles del cielo				
9	Daba la sombra el alameda	E= y en ella a pasar la siesta		y en ella pasar la	

¹³⁶⁷ Esta palabra aparece tachada bajo la palabra “noble”.

				siesta	
10	Por la puerta del Cambrón				
11	A penas el sol rayaba				
12	Cuando la serena noche				
13	Hola Zagalejos				
14	Desde las soberbias torres				
15	Las voces del fuego y del humo				
16	Los rayos del sol impiden				
17	A una peña tosca y fría	e 3= de mi pesado temor	que causa un fuerte temor		
18	Siete años de pastor	e 1=que a ella sola en premio pretendía			que a sola ella en premio pretendía
19	Lo mejor de mi vida				
20	Las reliquias de la noche				
21	Soberana María				
22	Herido con la memoria	C 1= y penetran en el alma			y el tierno pecho traspasan
23	La verde primavera				
24	Templa Bras ese salterio				
25	El alba esmaltaba el suelo	e 1= de y perlas		de rosiclères y perlas	
26	En Belén están mis amores	e 1= y tiembla del yelo C 2= y a la guerra van	y tiembla en el yelo		si a la guerra van ¹³⁶⁸
27	El tardo buey	e 4= de tal modo me aflige y desespera	de tal suerte me aflige y desespera		
28	Caballero de aventuras				
29	Tan hermosa y clara				
30	Pues llega la partida				
31	El segundo Rey Don Juan				
32	Ya es tiempo de recoger				
33	En el más soberbio monte				
34	En los campos de Zamora				
35	Nueva empresa de Ignacio				

¹³⁶⁸ Aparece después de la segunda copla solo en el bajo. En las otras voces no aparece escrita la segunda copla, pero como esta obra comienza con el estribillo, nos basamos en la primera exposición éste.

36	No lloréis Dios	E= No lloréis Dios		No llores Dios	
37	Tus ojuelos				
38	Chiquitico así te goces				
39	Una hermosa doncella	e 1= aunque ella santa y bella que ya por Dios y por mi Rey le adoro		que ya por Dios y por mi bien le adoro	aunque ella es santa y bella
40	En esta larga ausencia				
41	La morena graciosa				
42	Vivo yo más ya no yo				
43	Ventecito murmurador				
44	Miraba Lysardo				
45	Cómo retumban los remos				
46	Por no asistir al estrago				
47	Aunque no os despierte el gallo				
48	Oh, lágrimas que sois claros indicios				
49	Gil porqué no me das un medio	E= Gil porqué no das un medio	Gil porqué no dais un medio		
50	Noche que destierras				
51	Ay, sombra alegre				
52	Cargado de tantos males				
53	Yo he hecho lo que he podido				
54	Crecen en los amadores				
55	Asomaos humano engaño				
56	Fertiliza tu vega dichoso Tormes	C 1= produzcan y broten	produzgan y broten		
57	Salió en los brazos del alba				
58	Daba el sol en los álamos madre	E= y a su sombra me recosté e 1= desdeñada del amor			y en su sombra me recosté desdeñado del amor
59	Ya desatan sus				

	cristales				
60	Lágrimas del Alma				
61	Vuelvo de nuevo al llanto				
62	Si por Rachel gentil zagala	e 4= y mil años que os sirvo por una hora	No aparece		
63	Ojos negros de mis ojos	E=burladores y traviosos como me abrasáis el alma		burladores y parleros	como me abrasáis mirando
64	Más negra que mi suerte	e 1=Mas negra que mi suerte	Mas negra que mi muerte		
65	Vuelan mis suspiros				
66	Con el viento que corre				
67	Cielo bordado de estrellas	E= memorias vivas de aquel bien			memorias vivas de aquel Dios
68	Pues os llaman mis suspiros				
69	Amor Loco				
70	Del sol los divinos rayos	E= Pues mis ojos zagala E= Y así pues mis ojos		Pues mis ojos s.[eño]ra	Y pues que mis ojos ¹³⁶⁹
71	Durmiese cupido al son	C 2= El rapacillo hechicero	El rapazuelo hechicero		
72	En la famosa ribera	e 1= su aljófara entre la arena	su aljófara sobre la arena		
73	Arriba gritaban todos				
74	Párate estrella para	e 1=lLENAS de curiosas galas E=Párate estrella para	lLENAS de vistosas galas		Párate alma ¹³⁷⁰ para
75	Hombre en nacer habéis sido	C 1=mi niño y Dios en nacer	mi niño y Dios con nacer		
76	Cobarde llegó a vuestra real presencia	e= y apelo a vos de vos de la sentencia			y apelo a vos de vos en la sentencia
77	Encontrándose dos arroyuelos	C 2= como pasara sin celos		Como pasa sin celos	
78	En belén da la vida				
79	Bailan los pastores				
80	O sacrum				

¹³⁶⁹ Aparece indicado de esta manera al término de las estrofas, a pesar de que en el estribillo se indica “Y así pues mis ojos” como en las demás voces.

¹³⁷⁰ A partir de la repetición de este verso del estribillo en el bajo, dice “Párate estrella para”.

	convivium				
81	Deprecabuntur omnes				
82	Ya con la salud de Flori	C 2=mil años gocéis		mil años logréis	
83	Cuantos años ha que veo				
84	Ojos si queréis vivir				
85	Vuestros ojos y los míos				
86	Porque Nise se casa				
87	No se que virtud mi bien				
88	Cuando crecen más las olas				
89	Este niño madre	E= El de blanco madre		Este niño madre ¹³⁷¹	
90	Águilas de las plumas de oro	E= Águilas de las plumas ¹³⁷² de oro			
91	Hoy tocan clarines madre	E=y al cielo se parte el águila Juan		y el trigo en sustento el cielo no da	
92	Albricias dan los arroyos	E= pues se sube a mirar Dios		pues se pone a mirar Dios	
93	Ya con la madre del tiempo				
94	Toca Antonio, baila y salta				
95	Qué milagro es éste	C 1= quedando en el cielo C 2= que todos lo vemos puede conocello		que todos lo vemos puede conocerlo	quedando en cielo
96	El cordero madre				

¹³⁷¹ El primer verso del estribillo que aparece es “Este niño madre”. Este está tachado en Tiple y bajo. En los tres libros bajo este verso aparece “El de blanco madre”, por lo que suponemos que este último vendría a ser la variante y originalmente el primer verso debió de haber sido “Este niño madre”, ya que en el índice figura así, por lo que la modificación debió de haber sido realizada después de la confección de dicho índice, seguramente para adaptar el texto para ser interpretada la obra en una ocasión diferente. Por estos motivos, consideramos como primer verso del estribillo el primero antes dicho. Además, en el primer verso del estribillo se presenta la variante “en que da despojos” la segunda vez que se repite, apareciendo esta en las tres voces.

¹³⁷² Bajo la palabra “plumas” se haya la palabra “alas” tachada en los tres libros. Al repetir el estribillo al final se produce la siguiente variante “Águilas del ingenio humano” y en el último verso “como en pan hay hombre y Dios” en los tres libros.

97	A Flansico le puntiya	E= que an plegonaro en la villa E= que lo pleto y la neguiya E=y lo tamboritillo y lo rabelillo C=mil cocos con lo fosico C=porque asina lo alegremo C=lo avemo tulo alegralo	quien quiere s.[eñ]or valiento que han plegonaro y lo tambolitillo y lo rabelillo porque asina lo alegremo	que lo pleto y la negliya mil cocos con o fosico lo avemo tulu alegralo	
98	Riyendose va un arroyo	E=Son los tiempos alegres/para mi tristes/Solo veros mis ojos/mi Dios os piden C= Cuando no me veis/alegre estáis/y si me miráis/ os entristecéis/mudanzas hacéis/otro son os tocan/celos me provocan/celos me piden ¹³⁷³			Para todos alegres/para mi tristes/bien conozco mis ojos/que dais en libres Ni prados ni ríos/hartan un momento/con algún contento/los sentidos míos/son deleites fríos/que causan disgusto/marchitando el gusto/ del que los recibe
99	De una peña al viento				
100	Ensalada a 3				
101	Despeñado por un valle				
102	Agora que naces niño	e l= coronado con sus guirnaldas			coronado con guirnaldas
103	Abrasándose estás Troya				
104	Entre llorosas	e l= Entre llorosas		Entre	

¹³⁷³ “Dísteis” aparece en la versión escrita de este texto por Robledo en su obra sobre Juan Blas de Castro, cuyo texto está tomado de *Primavera y Flor*. Una variante textual de esta misma copla la apreciamos en otra obra del *Cancionero*. En *Saltan risueñas las aguas* -p. 107 (p. 109 en el Tiple)- aparece el siguiente texto, también en la copla: Cuando no me veis/libertad me dais,/y si me miráis/mas me componéis,/pues dado me habéis del cielo despojos,/perdonad mis ojos si os miran libres.

	memorias	memorias		pasadas memorias	
105	En dos partes del cielo				
106	En invierno nacen las flores	C 1= ha salido el sol C 3= hielo el pabellón	ha nacido el sol cielo el pabellón		
107	Claros y serenos ojos				
108	Hermosas Alamedas				
109	Por rondar toda la noche	e 1=pudo entonces sujetarme		sujeteme a un desengaño	
110	Saltan risueñas las aguas	E= se lo permiten	perdón admiten		
111	Mas hermoso es que el cielo				
112	Por oír la sirena que alegre canta	E=Por oír la cigüeña que alegre canta			Por oír la sirena ¹³⁷⁴ que alegre canta
113	Pajarillo parlero calla tu pico				
114	Ya nace el claro día				
115	Después que el primer hombre				
116	Jesús, Joseph y María				
117	En un portal seis zagales				
118	Con el pecho en la boca				
119	Mirando esta el rey Fernando				
120	En los brazos del alba	e= dozando ¹³⁷⁵ cumbres y rayando montes			rayando montes, dozando cumbres
121	Agora que mi llanto				
122	Bañando esta los granzones	E=Y responden los cielos			Y responden de afuera
123	Tono sin texto				
124	Kyrie eleyson				
125	Salve Regina				
126	Fit porta Christi				
127	Laudate Dóminum				
128	Psalmi				
129	Y pues tal bien				

¹³⁷⁴ La palabra “sirena” se encuentra escrita sobre la palabra “cigüeña”, que se encuentra tachada en el libro del bajo.

¹³⁷⁵ Las palabras “dozando” y “rayando” aparecen tachadas en las voces, bajo las que se presenta el texto que aparece en la tabla. Observamos en el bajo que en las palabras que se encuentran tachadas aparece trocado el orden de las mismas en relación a las otras dos voces.

	ha venido				
130	Que gran compasión os ve				
131	Anda por el aire mi pensamiento				
132	Río Manzanares de orillas verdes	e 1= Río Manzanares de orillas verdes	Río Manzanares orillas verdes		
133	Al ladrón amigos	E= Que me quita		Que me roba	Que se quita
134	Del cielo de Manzanares				

Tabla XVI. Ensalada de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la obra

T. C. = Tipo de Compás

V. = Voces

Tt. = Tesitura de las voces (Sin transportar)

n. s. m. =

F. M. = Forma musical

F. e. = Forma de la estrofa

F. E. = Forma del Estribillo

F. c. = Forma de la copla

F. o. = Forma de la obra

T. C. e. = Tipo de compás de la estrofa

T. C. E. = Tipo de compás del Estribillo

T. C. c. = Tipo de compás de la copla

C. o. = Compás de la obra

Cl. T. = Clave del Tiple

Cl. A. = Clave del Alto

Cl. B. = Clave del Bajo

M. = Modo

Tipos de claves

n. o.	T. C.
100	CAb

Voces y tesitura

n. o.	V.	Tt.
100	T- A.-Ten	1ª: do3-do4 ; 2ª: la2-la3 ; 3ª: do2-re3

Secciones musicales

n. o.	n. s. m.	T.	F. M.
100	11	e-E1-c1-E2-c2-E3-c3- E4-c4-E5-c5	ABCDEFGF

Finalis

n. o.	F. e.	F. E. 1	F. c. 1	F. E. 2	F. c. 2	F. E. 3	F. c. 3	F. E. 4	F. c. 5	F. E. 6	F. c. 7	F. o.
100	FA	FA	FA	Sib	FA	FA	FA	FA	FA	FA	FA	FA

Tipo de compases

n. o.	T. C.e	T. C. E. 1	T. C.c. 1	T.C . E. 2	T.C . c. 2	T.C . E. 3	T.C . c. 3	T.C . E. 4	T.C . c. 5	T.C. E. 6	T.C. c. 7	C. o.
100	C3	C/(CTen ¹³⁷⁶)	C3	C3	C3	C/	C/	C3	C3	C/(C3A ¹³⁷⁷)	C/ (¿C3Ten? ¹³⁷⁸)	C3- C/

Claves de las obra manuscrita

n. o.	Cl. T.	Cl. A.	Cl. B.
100	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª

¹³⁷⁶ Debe de tratarse de un error del copista.

¹³⁷⁷ Debe de tratarse de un error del copista.

¹³⁷⁸ Debe de tratarse de un error del copista.

Modo

n. o.	M.
100	XI transportado

Tabla XVII. Tipo de Compases obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la Obra

T. C. = Tipo de compás (C = Compasillo; C/ = Compás mayor; C3 = Compás de proporción menor; C/3 = Compás de proporción mayor; O/= Compás ternario)

T. C. e. = Tipo de compás de la estrofa

T. C. E. = Tipo de compás del Estribillo

T. C. c. = Tipo de compás de la copla

T. C. o. = Tipo de compás de la obra

E. = Estribillo

En. = Endecha

n. o.	T. C. e.	T. C. E.	T. C. c.	T. C. o.
1		C3	C3	C3
2	C/	C/		C/
3	C/	C3		C/-C3
4	C-C			C
5		C/3	C/3	C/3
6		C	C	C
7	C/	C/		C/
8		C3	C3	C3
9		C3	C3	C3
10	C	C		C
11	C	C		C
12	C3	C3-C-C3		C3-C
13		C3	C3	C3
14	C	C		C
15	C	C		C
16	C	C		C
17	C3	C3		C3
18	C-C			C
19	C			C
20	C	C		C
21		C3	C3	C3
22	C	C		C
23	C			C
24		C	C	C
25	C3	C-C3-C		C-C3
26		C3	C3	C3
27	C-C			C

28	C/	C/		C/
29		C3	C3	C3
30	C			C
31	C	C		C
32	C3	C3		C3
33	C	C		C
34	C			C
35		C3	C3	C3
36		C	C	C
37		C3	C3	C3
38		C3	C3	C3
39	C			C
40	C			C
41		C3	C3	C3
42		C3	C3	C3
43		C3	C3	C3
44	C3	C3	C3	C3
45		C3	C3	C3
46	C	C		C
47		C3-C	C3	C3-C
48	C	C		C
49		C3	C3	C3
50		C3	C3	C3
51	C/			C/
52		C3	C3	C3
53		C3	C3	C3
54		C3	C3	C3
55	C3	C3		C3
56		C3	C3	C3
57	C	C		C
58		C3	C3	C3
59	C	C-C3		C-C3
60		C3	C3	C3
61	C			C
62	C-C			C
63	C3	C		C3-C
64	C			C
65		C3	C3	C3
66		C3	C3	C3
67	C3	C3-C-C3		C3-C
68		C3	C3	C3
69		C	C	C
70	C3	C3	C3	C3
71		C3	C	C3-C
72	C	C		C
73	C	C		C
74	C	C3	C3	C-C3
75		C3	C3	C3
76	C			C
77		C3	C3	C3
78		C3	C3	C3
79		C3	C3	C3
80				
81				
82	C3	C3	C3	C3
83	C	C		C
84		C3	C3	C3
85		O/	O/	O/

86		C3 (E. 1)- C3 (E. 2)	C3	C3
87		C-C3	C	C-C3
88	C/	C/		C/
89		C3	C3	C3
90		C3	C3	C3
91	C3	C3		C3
92	C3	C3		C3
93	C3	C3 (En.) C/-C3 (E.)		C3-C/
94		C3	C3	C3
95		C3	C3	C3
96		C3	C3	C3
97		C3	C3	C3
98	C/	C3	C3	C/-C3
99	C/	C3		C/-C3
100				
101	C	C3	C3	C-C3
102	C	C		C
103	C	C		C
104	C	C		C
105	C			C
106		C3	C3	C3
107	C	C		C
108	C			C
109	C	C		C
110	C	C3	C3	C-C3
111		C3	C3	C3
112		C3-C-C3	C3	C3-C
113		C3	C3	C3
114	C			C
115	C			C
116		C3	C3	C3
117	C3	C3		C3
118		C3	C	C3-C
119	C	C		C
120	C			C
121	C/			C/
122	C3	C3	C3	C3
123	C	C-3		C-3
124				
125				
126				
127				
128				
129		C/-C3-C	C/	C/-C3-C
130		C3 (E1); C3 (E2)	C3	C3
131		C3	C3	C3
132	C3			C3
133		C3	C3	C3
134		C3	C3	C3

Tabla XVIII. Tipo de compases obras en latín de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la Obra

T. C. = (C = Compasillo; C/ = Compás mayor; C3 = Compás de proporción menor; C/3 = Compás de proporción mayor; O/= Compás ternario)

T. C. 1 = Tipo de compás de la primera sección

T. C. 2 = Tipo de compás de la segunda sección

T. C. 3 = Tipo de compás de la tercera sección

T. C. 4 = Tipo de compás de la cuarta sección

T. C. 5 = Tipo de compás de la quinta sección

T. C. 6 = Tipo de compás de la sexta sección

T. C. 7 = Tipo de compás de la séptima sección

C. O. = Compás de la obra

n. o.	T. C. 1	T. C. 2	T. C. 3	T. C. 4	T. C. 5	T. C. 6	T. C. 7	C. O.
80	C/							C/
81	C/	C/	C/					C/
124	C/	C ¹³⁷⁹		C/	C ¹³⁸⁰		C ¹³⁸¹	C/
125	C/							C/
126	C/3							C/3
127	C/-O/3							C/-O/3
128	C							C

¹³⁷⁹ El libro del Bajo presenta C.

¹³⁸⁰ El libro del Bajo presenta C. En el libro del Tiple no aparece compás.

¹³⁸¹ El libro del Bajo presenta C. En el libro del Alto no aparece compás.

Tabla XIX. Claves de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la Obra

Cl. T. = Clave libro del Tiple

Cl. A. = Clave libro del Alto

Cl. B. = Clave libro del Bajo

n. o.	Cl. T.	Cl. A.	Cl. B.
1	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
2	DO en 1ª	DO en 3ª	FA en 3ª
3	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
4	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
5	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
6	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 3ª
7	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 3ª
8	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
9	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
10	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 3ª
11	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
12	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
13	DO en 1ª	DO en 1ª	DO en 3ª
14	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
15	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
16	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
17	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
18	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
19	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
20	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
21	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
22	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
23	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
24	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
25	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 4ª
26	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
27	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
28	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
29	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
30	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 4ª
31	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 2ª
32	DO en 1ª	DO en 3ª	FA en 3ª
33	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
34	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
35	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
36	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
37	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª

38	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
39	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 2ª
40	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 2ª
41	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
42	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
43	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
44	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
45	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
46	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
47	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
48	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 3ª
49	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
50	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
51	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 2ª
52	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 2ª
53	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
54	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
55	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 3ª
56	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
57	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
58	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
59	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
60	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 4ª
61	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
62	DO en 1ª	DO en 3ª	FA en 3ª
63	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
64	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
65	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
66	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
67	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
68	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
69	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
70	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
71	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
72	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
73	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
74	DO en 1ª	DO en 1ª	FA en 4ª
75	DO en 1ª	DO en 1ª	DO en 3ª
76	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 1ª
77	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
78	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 4ª
79	DO en 1ª	DO en 1ª	FA en 4ª
80			
81			
82	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 3ª
83	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
84	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
85	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
86	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
87	DO en 1ª	DO en 1ª	DO en 3ª
88	DO en 1ª	DO en 1ª	DO en 3ª
89	DO en 1ª	DO en 1ª	DO en 3ª
90	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 2ª
91	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 3ª
92	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 4ª
93	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 3ª
94	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
95	DO en 1ª	DO en 1ª	DO en 3ª

96	DO en 1ª	DO en 1ª	DO en 3ª
97	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
98	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
99	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 4ª
100			
101	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
102	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
103	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
104	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
105	SOL en 2ª	SOL en 2ª	DO en 3ª
106	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
107	DO en 2ª	DO en 3ª	DO en 4ª
108	DO en 1ª	DO en 1ª	DO en 3ª
109	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
110	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
111	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 2ª
112	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
113	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
114	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
115	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
116	SOL en 2ª	Doble clave de SOL en 2ª	DO en 2ª
117	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
118	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
119	DO en 1ª	DO en 3ª	FA en 3ª
120	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 4ª
121	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 4ª
122	SOL en 2ª	DO en 3ª	DO en 4ª
123	SOL en 2ª	DO en 2ª	FA en 3ª
124			
125			
126			
127			
128			
129	DO en 1ª	DO en 3ª	DO en 4ª
130	SOL en 2ª	DO en 3ª	DO en 4ª
131	DO en 1ª	DO en 2ª	DO en 4ª
132	SOL en 2ª	DO en 1ª	DO en 3ª
133	SOL en 2ª	DO en 2ª	DO en 3ª
134	DO en 3ª/ DO en 4ª	DO en 4ª/ FA en 3ª	FA en 4ª

Tabla XX. Claves obras en latín de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la Obra

Cl. T. = Clave libro del Tiple

Cl. A. = Clave libro del Alto

Cl. B. = Clave libro del Bajo

n. o.	Cl. T.	Cl. A.	Cl. B.
80	SOL en 2 ^a	DO en 2 ^a	DO en 3 ^a
81	DO en 1 ^a	DO en 3 ^a	DO en 4 ^a
124	DO en 1 ^a	DO en 4 ^a	FA en 4 ^a
125	SOL en 2 ^a	DO en 1 ^a	DO en 4 ^a
126	DO en 1 ^a	DO en 4 ^a	FA en 4 ^a
127	DO en 1 ^a	DO en 4 ^a	FA en 4 ^a
128	1 ^o tono: DO en 1 ^a 4 ^o tono: DO en 1 ^a 8 ^o tono: SOL en 2 ^a 7 ^o tono: DO en 1 ^a	DO en 4 ^a DO en 4 ^a DO en 3 ^a DO en 3 ^a	FA en 4 ^a FA en 4 ^a FA en 3 ^a FA en 3 ^a

Tabla XXI. Tipo de claves de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la Obra

T. C. = (CAb = Claves altas con bemol; CBb = Claves bajas con bemol; CA = Claves altas; CB= Claves bajas; CMA= Claves mixtas altas; CMB = Claves mixtas bajas)

n. o.	T. C.
1	CMB
2	CMB
3	CA
4	CBb
5	CBb
6	CAb
7	CMA
8	CA
9	CAb
10	CMA
11	CMA
12	CB
13	CMB
14	CMA
15	CMA
16	CA
17	CBb
18	CBb
19	CAb
20	CMB
21	CMB
22	CAb
23	CA
24	CAb
25	CA
26	CAb
27	CA
28	CMAB
29	CA
30	CAb
31	CA
32	CMA
33	CMB
34	CMB
35	CAb
36	CA
37	CAb
38	CMB
39	CAb
40	CAb
41	CBb
42	CMB

43	CMB
44	CA
45	CA
46	CAb
47	CB
48	CMA
49	CAb
50	CAb
51	CA
52	CAb
53	CA
54	CAb
55	CB
56	CBb
57	CA
58	CAb
59	CB
60	CAb
61	CB
62	CMB
63	CMB
64	CA
65	CA
66	CMB
67	CMB
68	CA
69	CMB
70	CMB
71	CMB
72	CAb
73	CBb
74	CBb
75	CMA
76	CAb
77	CMB
78	CA
79	CB
80	CAb
81	CB
82	CAb
83	CA
84	CMB
85	CMB
86	CBb
87	CMA
88	CMB
89	CAb
90	CAb
91	CAb
92	CAb
93	CAb
94	CAb
95	CAb
96	CMA
97	CAb
98	CAb
99	CA
100	CAb

101	CA
102	CA
103	CA
104	CA
105	CA
106	CA
107	CMB
108	CAb
109	CAb
110	CAb
111	CA
112	CA
113	CAb
114	CA
115	CAb
116	CA
117	CAb
118	CAb
119	CMB
120	CA
121	CA
122	CA
123	CAb
124	CBb
125	CAb
126	CB
127	CBb
128	Primer tono: CB; Cuarto tono: CB; Octavo tono: CA; Séptimo tono: CMA.
129	CBb
130	CAb
131	CMB
132	CAb
133	CAb
134	CMBb ¹³⁸²

¹³⁸² En esta obra se produce cambio de claves en el alto y en el tenor al pasar de una sección a otra, lo que refleja en parte, la ambigüedad del sistema de claves. El único que mantiene la misma clave es el bajo. Esta situación más el análisis de la tesitura de las voces, nos hace decidimos por clasificar a las claves de esta obra como se ve.

Tabla XXII. Tipo de Claves obras en latín de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la Obra

T. Cl. = (CAb = Claves altas con bemol; CBb = Claves bajas con bemol; CA = Claves altas; CB= Claves bajas; CMA= Claves mixtas altas; CMB = Claves mixtas bajas)

n. o.	T. Cl.
80	CAb
81	CB
124	CBb
125	CAb
126	CB
127	CBb
128	Primer tono: CB; Cuarto tono: CB; Octavo tono: CA; Séptimo tono: CMA.

Tabla XXIII. Voces y Tesitura de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces

V. = Voces (T = Tiple; A = Alto; Ten = Tenor; B = Bajo)¹³⁸³

Tt. = Tesitura (grave-agudo) sin transportar

n. o.	V.	Tt.
1	T-A-Ten	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : sib2-la3 ; 3 ^a : re2-fa3
2	T-A-Ten	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : sol2-fa3 ; 3 ^a : la1-mi3
3	T-A-Ten	1 ^a : do3-si3 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : si1-re3
4	T-A-Ten	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : sol2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3
5	T-A-Ten	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : do3-la3 ; 3 ^a : do2-re3
6	T-A-Ten	1 ^a : re3-mi4 ; 2 ^a : si2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3
7	T-A-Ten	1 ^a : si2-do4 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : la1-do3
8	T-A-Ten	1 ^a : mi3-do4 ; 2 ^a : la2-fa3 ; 3 ^a : si1-re3
9	T-A-Ten	1 ^a : la2-do4 ; 2 ^a : mi2-fa3 ; 3 ^a : la1-re3
10	T-A-Ten	1 ^a : re3-sib ; 2 ^a : fa2-mi3 ; 3 ^a : la1-do3
11	T-A-Ten	1 ^a : la2-mi4 ; 2 ^a : fa2-la3 ; 3 ^a : la1-mi3
12	T-A-Ten	1 ^a : re3-fa4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3
13	TI-T II-Ten	1 ^a : fa3-re4 ; 2 ^a : re3-re4 ; 3 ^a : fa2-fa3
14	T-A-B	1 ^a : si2-sib3 ; 2 ^a : sol2-fa3 ; 3 ^a : sol1-re3
15	T-A-B	1 ^a : si2-la3 ; 2 ^a : mi2-sol3 ; 3 ^a : sol1-do3
16	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : do2-re3
17	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : la2-sol3 ; 3 ^a : do2-re3
18	T-A-Ten	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : la2-sol3 ; 3 ^a : do2-re3
19	T-A-Ten	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : do2-re3
20	T-A-Ten	1 ^a : re3-mib4 ; 2 ^a : la2-sib3 ; 3 ^a : re2-fa3

¹³⁸³ Indicamos entre paréntesis otra posibilidad en el tipo de voz a interpretar la obra correspondiente. En cuanto a la voz grave, como ya hemos dicho, podría haber sido ejecutada por un Bajete.

21	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : sib2- la3 ; 3 ^a : re1-fa2
22	T-A-Ten	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : do2-re3
23	T-A-Ten	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : la1-re3
24	T-A-Ten	1 ^a : re3-mi4 ; 2 ^a : la2-sol3 ; 3 ^a : do2-mi3
25	T-A-B	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : fa2- sol3; 3 ^a : fa1-sib2
26	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : re2-re3
27	T-A-B	1 ^a : si2-si3 ; 2 ^a : re2-fa3 ; 3 ^a : sol1-la2
28	T-A-Ten	1 ^a : re3-la3 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : do2-do3
29	T-A-Ten	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : mi2-fa3 ; 3 ^a : la1-do3
30	T-A-B	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : la2-sol3 ; 3 ^a : sol1-do3
31	T- A- Ten	1 ^a : si2-re4 ; 2 ^a : sol2-la3 ; 3 ^a : re2-fa3
32	A-Ten-B	1 ^a : sol2-sol3 ; 2 ^a : re2-re3 ; 3 ^a : sol1-si2
33	T-A-Ten	1 ^a : mi3-fa4 ; 2 ^a : la2-sib3 ; 3 ^a : re2-fa3
34	T-A-Ten	1 ^a : re3-do4 ; 2 ^a : la2-fa3 ; 3 ^a : do2-do3
35	T- A- Ten	1 ^a : re3-fa4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3
36	T-A-B	1 ^a : do3-si3 ; 2 ^a : fa2-mib3 ; 3 ^a : fa1-la2
37	T-A-B	1 ^a : si2-do4 ; 2 ^a : mi2-fa3 ; 3 ^a : mi1-la2
38	T-A-Ten	1 ^a : mi3-mi4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3
39	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3
40	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : si2-sib3 ; 3 ^a : re2-sol3
41	T-A-Ten	1 ^a : re3-do4 ; 2 ^a : si2-la3 ; 3 ^a : do2-re3
42	T-A-Ten	1 ^a : re3-fa4 ; 2 ^a : la2-sib3 ; 3 ^a : re2-fa3
43	T-A-Ten	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : re2-re3
44	T-A-B	1 ^a : do3-si3 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : sol1-do3
45	T-A-B	1 ^a : si2-la3 ; 2 ^a : mi2-re3 ; 3 ^a : fa1-sib3
46	T-A-Ten	1 ^a : re3-mi4 ; 2 ^a : sol2-la3 ; 3 ^a : la1-fa3
47	T-A-Ten	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : sol2-la3 ; 3 ^a : do2-re3
48	T-A-Ten	1 ^a : la2-si3 ; 2 ^a : fa2-sol3 ; 3 ^a : la1-re3
49	T-A-Ten	1 ^a : re3-do4 ; 2 ^a : fa2-sol3 ; 3 ^a : la1-re3
50	T-A-Ten	1 ^a : re3-do4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a :

		la1-re3
51	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : si1- mib3
52	T-A-Ten	1 ^a : re3-mi4 ; 2 ^a : sol2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3
53	T-A-Ten	1 ^a : si2-la3 ; 2 ^a : mi2-mi3 ; 3 ^a : la1-do3
54	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : la2-sol3 ; 3 ^a : la2-do3
55	T-A-Ten	1 ^a : re3-mi4 ; 2 ^a : si2-la3 ; 3 ^a : re2-fa3
56	T-A-Ten	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : do3-la3 ; 3 ^a : re2-mib3
57	T-A-Ten	1 ^a : do3-sib3 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : sib1-re3
58	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : la2-sol3 ; 3 ^a : la1-re3
59	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : do2-re3
60	T-A-B	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : sol1-re3
61	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a :do2-re3
62	T-A-Ten	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : fa2-sol3 ; 3 ^a : si1-re3
63	T-A-Ten	1 ^a : re3-fa4 ; 2 ^a : la2-sib3 ; 3 ^a : re2-sol3
64	T-A-B	1 ^a : sib2-sib3 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : fa1-sib2
65	T-A-Ten	1 ^a : la2-do4 ; 2 ^a : mi2-sol3 ; 3 ^a : la1-do3
66	T-A-Ten	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : do3-la3 ; 3 ^a : re2-fa3
67	T-A-Ten	1 ^a : fa3-fa4 ; 2 ^a : do3-sib3 ; 3 ^a : fa2-fa3
68	T- A- Ten	1 ^a : re3-la3 ; 2 ^a : sol2-fa3 ; 3 ^a : do2-re3
69	T-A-Ten	1 ^a : fa3-re4 ; 2 ^a : sib2-sib3 ; 3 ^a : sib1-re3
70	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : sib2-sib3 ; 3 ^a : do2-re3
71	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : sib2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3
72	T- A- Ten	1 ^a : re3-do4 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : la1-re3
73	T-A-Ten	1 ^a : mi3-fa4 ; 2 ^a : fa2-la3 ; 3 ^a : sib1-re3
74	T I- T II -B	1 ^a : do3-fa4 ; 2 ^a : sib2-re3 ; 3 ^a : fa1-do3
75	T I-T II-Ten	1 ^a : si2-la3 ; 2 ^a : si2-sib3 ; 3 ^a : do2-re3
76	T I-T II-A	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : si2-la3 ; 3 ^a : sol2- la3
77	T- A-Ten	1 ^a : do3-fa4 ; 2 ^a : fa2-la3 ; 3 ^a : la1-fa3
78	T I- T II- B	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : re3-re4 ; 3 ^a : fa1-sib3
79	T I- T II- B	1 ^a : do3-mi4 ; 2 ^a : do3-mi4 ; 3 ^a : sol1-la2

80		
81		
82	T-A-Ten	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : si2-la3 ; 3 ^a : re2-mi3
83	T- A- B	1 ^a : do3-la3 ; 2 ^a : fa2-re3 ; 3 ^a : fa1-la2
84	T- A- Ten	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : sib2-la3 ; 3 ^a : do2-re3
85	T- A- Ten	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : do3-la3 ; 3 ^a : re2-fa3
86	T- A- Ten	1 ^a : fa3-re4 ; 2 ^a : do3-la3 ; 3 ^a : re2-fa3
87	T-A-Ten	1 ^a : sib2-sib3 ; 2 ^a : mi2- sol3 ; 3 ^a : la1-reb3
88	T-A- Ten	1 ^a : fa3-re4 ; 2 ^a : re3-sib3 ; 3 ^a : fa2-fa3
89	T- A- B	1 ^a : mi3-do4 ; 2 ^a : si2-la3 ; 3 ^a : sol1- re3
90	T-A-Ten	1 ^a : sol3-re4 ; 2 ^a : re3-sib3 ; 3 ^a : re2-fa3
91	T- A- Ten	1 ^a : fa3-fa4 ; 2 ^a : do3-sib3 ; 3 ^a : re2-fa3
92	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : la2-fa3 ; 3 ^a : la1-re3
93	T-A- Ten	1 ^a : mi3-fa4 ; 2 ^a : do3-sib3 ; 3 ^a : sib1-re3
94	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : si2-sol3 ; 3 ^a : do2-do3
95	T-A-Ten	1 ^a : re3-sib3 ; 2 ^a : do3-fa3 ; 3 ^a : do2-re3
96	T-A-Ten	1 ^a : re3-si3 ; 2 ^a : sol2-fa3 ; 3 ^a : do2-do3
97	T- A- Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : si2-sol3 ; 3 ^a : do2-re3
98	T-A-Ten	1 ^a : sol3-fa4 ; 2 ^a : si2-la3 ; 3 ^a : do3-mi3
99	T-A- B	1 ^a : do3- sib3 ; 2 ^a : sol2-fa3 ; 3 ^a : fa1-sib3
100		
101	T- A- Ten	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : fa2-sol3 ; 3 ^a : sib1-re3
102	T-A-B	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : fa1-do3
103	T-A-B	1 ^a : do3-sib3 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : fa1-sib2
104	T-A-B	1 ^a : sib2-do4 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : sol1-sib2
105	TI-TII-Ten	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : la2-do4 ; 3 ^a : do2-re3
106	T-A-Ten	1 ^a : sib2-do4 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : sib1-do3
107	AI- AII -B	1 ^a : sol2-la3 2 ^a : mi2-fa3 ; 3 ^a : sol1-do3
108	T-A-B	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : fa1-si2
109	T-A- Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : sol2-la3 ; 3 ^a : do2-mi3
110	T- A- Ten	1 ^a : do3-mi4 ; 2 ^a : sol2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3

111	T- A- Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : sib2-la3 ; 3 ^a : sib1-fa3
112	T-A-B	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : fa1-re3
113	T-A-Ten	1 ^a : re3- do4 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : la1-do3
114	T-A-Ten	1 ^a : sib2-do4 ; 2 ^a : re2-fa3 ; 3 ^a : sib1-re3
115	T-A-Ten	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : sol2-la3 ; 3 ^a : si1-mi3
116	TI -TII-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : do3-do4 ; 3 ^a : re2-fa3
117	T-A-Ten	1 ^a : re3-do4 ; 2 ^a : sol2-sol3 ; 3 ^a : do2-mi3
118	T- A- Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : la2-fa3 ; 3 ^a : do2-re3
119	T-A- Ten	1 ^a : fa3-re4 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : la1-do3
120	T- A- B	1 ^a : do3-do4 ; 2 ^a : fa2-fa3 ; 3 ^a : fa1-sib2
121	T-A-B	1 ^a : la2-sib3 ; 2 ^a : re2-la3 ; 3 ^a : fa1-sib2
122	T-Ten-B	1 ^a : sib2-sib3 ; 2 ^a : re2-re3 ; 3 ^a : fa1-sol2
123	T-A-B	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : sol2-fa3 ; 3 ^a : fa1-la2
124		
125		
126		
127		
128		
129	T-A-Ten	1 ^a : re3-re4 ; 2 ^a : fa2-la3 ; 3 ^a : do2-fa3
130	T-Ten I-Ten II	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : do2-mi3 ; 3 ^a : do2-do3
131	T-A-Ten	1 ^a : re3-fa4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : re2-fa3
132	T-A- Ten	1 ^a : mi3-re4 ; 2 ^a : la2-la3 ; 3 ^a : do2-re3
133	T-A-Ten	1 ^a : do3-re4 ; 2 ^a : mi2-sol3 ; 3 ^a : do2-mi3
134	A-Ten-B	1 ^a : 2 ^a ; si1-fa3 3 ^a : sol1-re3 ; 4 ^a : fa1-do3

Tabla XXIV. Voces y Tesitura de las obras en latín de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la obra

V. = Voces (T = Tiple; A = Alto; Ten = Tenor; B = Bajo)

Tt. = Tesitura (grave-agudo) sin transportar

n. o.	V.	Tt.
80	T- A- Ten	1ª: re3-re3 ; 2ª: sol2-sol3 ; 3ª: do2-re3
81	T- A- Ten	1ª: fa3-re4 ; 2ª: do3-sib3 ; 3ª: do2-fa3
124	T-Ten-B	1ª: mi3-do4 ; 2ª: sol2-mi3 ; 3ª: sol1-sol2
125	T-A-Ten	1ª: do3-re4 ; 2ª: fa2-sol3 ; 3ª: la1-do3
126	T-Ten-B	1ª: si2-la3 ; 2ª: do2-do3 ; 3ª: sol1-sol2
127	T-Ten-B	1ª: re3-re4 ; 2ª: mi2-fa3 ; 3ª: fa1-sib2
128	T-Ten-B	Primer tono: 1ª: do3-do4; 2ª: re2- mi4; 3ª: la1-la2. Cuarto tono: 1ª: re3-do4; 2ª: sol2-re3; 3ª: la1-la2. Octavo tono: 1ª: si2-la3; 2ª: do2- do3; 3ª: fa1-sol2. Séptimo tono: 1ª: do3-sol4; 2ª: re2-sib2; 3ª: re1-sol2.

Tabla XXV. Modo obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces

n. o. = Número de la Obra

M. = Modo

n. o.	M.
1	IX transportado
2	III
3	IX
4	IV transportado
5	IX transportado
6	VIII transportado
7	IX transportado
8	XII
9	X transportado
10	VI transportado ¹³⁸⁴
11	XII
12	XI
13	XII transportado
14	II transportado
15	XII transportado
16	XII
17	IX transportado
18	IV transportado
19	I transportado
20	IX transportado
21	IX transportado
22	I transportado
23	XII
24	XI transportado
25	XII
26	I transportado
27	IX
28	XI transportado
29	VII
30	I transportado
31	IX
32	XI transportado
33	I
34	VII transportado
35	I transportado
36	II ¹³⁸⁵
37	III transportado
38	I
39	I transportado
40	I transportado

¹³⁸⁴ Las claves son más similares que en el caso del quinto tono transportado.

¹³⁸⁵ II transportado a la octava.

41	XII transportado
42	I
43	IX transportado
44	IX
45	XII
46	X transportado
47	X
48	IX transportado
49	X transportado
50	XI transportado
51	II
52	XI transportado
53	XII
54	X transportado
55	I
56	XII transportado
57	XII
58	XI transportado
59	I
60	XI transportado
61	XI
62	XII transportado
63	I
64	XII
65	II
66	IX transportado
67	II transportado
68	XII
69	II transportado
70	VII transportado
71	XII transportado
72	I transportado
73	II transportado
74	XII transportado
75	II transportado
76	I transportado
77	II transportado
78	IX
79	III
80	
81	
82	I transportado
83	XII
84	II transportado
85	IV transportado
86	XII transportado
87	II transportado
88	XII transportado
89	II transportado
90	I transportado
91	I transportado
92	I transportado
93	X transportado
94	XI transportado
95	II transportado
96	IX transportado
97	XI transportado
98	X transportado

99	XII
100	
101	XII
102	XII
103	XII
104	II
105	XII
106	XII
107	X
108	I transportado
109	I transportado
110	XI transportado
111	IX
112	XII
113	VI transportado
114	VII
115	XI transportado
116	IX
117	XI transportado
118	X transportado
119	IX transportado
120	XII
121	XII
122	XII
123	I transportado
124	
125	
126	
127	
128	
129	XII transportado
130	XI transportado
131	I
132	I transportado
133	X transportado
134	IX transportado

**Tabla XXVI. Modos de las obras en latín de Romances y Letras
a tres voces**

n. o. = Número de la Obra

M. = Modo

n. o.	M.
80	XI transportado
81	I
124	II transportado
125	XI transportado
126	XI
127	XII transportado
128	I- IV- VII - VIII transportado

Tabla XXVII. Finalis de las obras en lengua romance de Romances y Letras a tres voces

(A su altura original)

n. o. = Número de la Obra

F. e. = Finalis de la estrofa

F. E. = Final del Estribillo

F. c. = Final de la copla

F. o. = Final de la obra

n. o.	F. e.	F. E.	F. c.	F. o.
1		RE	RE	RE
2	LA	MI		MI
3	LA	LA		LA
4	FA-LA			FA
5		RE	RE	RE
6		DO	DO	DO
7	RE	RE		RE
8		DO	DO	DO
9		RE	RE	RE
10	SIb	SIb		SIb
11	DO	DO		DO
12	DO	DO		DO
13		FA	FA	FA
14	SOL	SOL		SOL
15	FA	FA		FA
16	DO	DO		DO
17	RE	RE		RE
18	LA-LA			LA
19	SOL			SOL
20	RE	RE		RE
21		RE	RE	RE
22	SOL	SOL		SOL
23	DO			DO
24		FA	DO	FA
25	DO	DO		DO
26		SOL	SOL	SOL
27	LA-MI			LA
28	FA	FA		FA
29		SOL	SOL	SOL
30	SOL			SOL
31	LA	LA		LA
32	FA	FA		FA
33	RE	RE		RE
34	DO			DO
35		SOL	RE	SOL

36		RE	RE	RE
37		LA	LA	¿RE?
38		RE	LA	RE
39	SOL			SOL
40	SOL			SOL
41		FA	RE	FA
42		RE	RE	RE
43		RE	RE	RE
44	DO	LA	LA	LA
45		DO	RE	DO
46	RE	RE		RE
47		LA	LA	LA
48	RE	RE		RE
49		RE	RE	RE
50		FA	FA	FA
51	RE			RE
52		FA	FA	FA
53		DO	SOL	DO
54		RE	SI	RE
55	RE	RE		RE
56		FA	LA	FA
57	DO	DO		DO
58		FA	LA	FA
59	RE	RE		RE
60		FA	DO	FA
61	DO			DO
62	SOL - SOL			SOL
63	RE	RE		RE
64	DO			DO
65		RE	LA	RE
66		RE	RE	RE
67	SOL	SOL		SOL
68		DO	SOL	DO
69		SOL	RE	SOL
70	DO	DO	FA	DO
71		FA	FA	FA
72	SOL	RE		SOL
73	SOL	SOL		SOL
74	FA	FA	LA	FA
75		SOL	FA	SOL
76	SOL			SOL
77		SOL	SOL	SOL
78		LA	LA	LA
79		MI	MI	MI
80				
81				
82	SOL	SOL	SOL	SOL
83	DO	DO		DO
84		SOL	SOL	SOL
85		LA	LA	LA
86		FA	FA (Estribillo 1) FA (Estribillo 2)	FA
87		RE	SOL	SOL
88	FA	FA		FA
89		SOL	SOL	SOL
90		SOL	SOL	SOL
91	SOL	SOL		SOL
92	SOL	SOL		SOL

93	RE	SOL (Endecha)- RE (Estribillo)		RE
94		FA	FA	FA
95		SOL	SOL	SOL
96		RE	RE	RE
97		FA	RE	FA
98	RE	RE	LA	RE
99	DO	DO		DO
100				
101	DO	DO	SOL	DO
102	DO	DO		DO
103	DO	DO		DO
104	RE	RE		RE
105	DO			DO
106		DO	DO	DO
107	LA	LA		LA
108	SOL			SOL
109	SOL	RE		SOL
110	FA	FA	FA	FA
111		LA	RE	LA
112		DO	SOL	DO
113		SIb	FA	FA
114	SOL			SOL
115	FA			FA
116		LA	LA	LA
117	FA	FA		FA
118		RE	RE	RE
119	RE	RE		RE
120	DO			DO
121	DO			DO
122	LA	LA	LA	LA
123	SOL	SOL		SOL
124				
125				
126				
127				
128				
129		FA	FA	FA
130		E1: FA; E2: FA	FA	FA
131		RE	RE	RE
132	SOL			SOL
133		RE	RE	RE
134		RE	FA	¿RE?

Tabla XXVIII. Finalis de las obras en latín de Romances y Letras a tres voces

(A su altura original)

n. o. = Número de la Obra

F. 1. = Finalis de la primera sección

F. 2. = Finalis de la segunda sección

F. 3. = Finalis de la tercera sección

F. 4. = Finalis de la cuarta sección

F. 5. = Finalis de la quinta sección

F. 6. = Finalis de la sexta sección

F. 7. = Finalis de la séptima sección

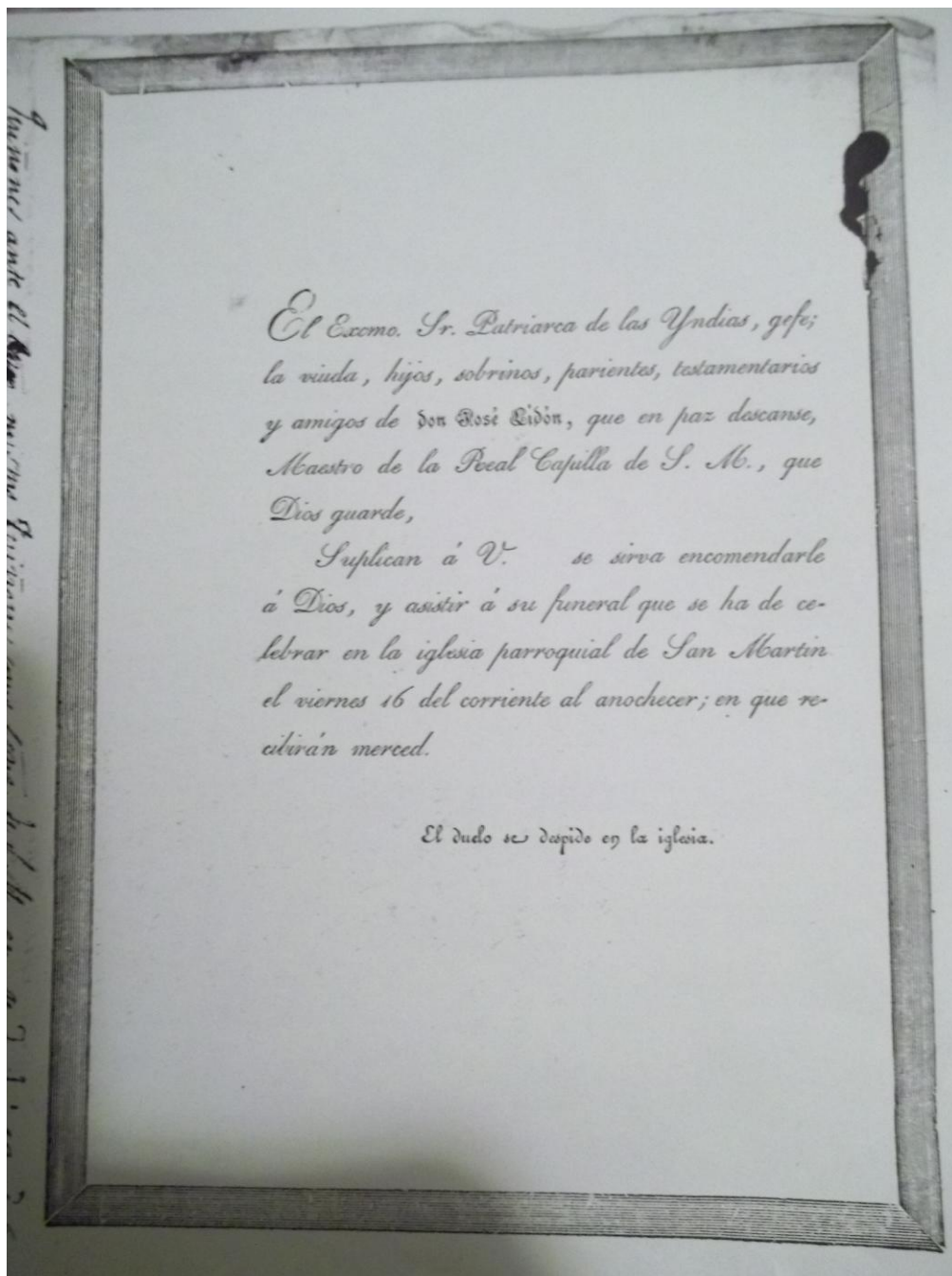
F. O. = Finalis de la obra

n. o.	F. 1	F. 2	F. 3	F. 4	F. 5	F. 6	F. 7	F. O.
80	FA							FA
81	LA	RE	RE					RE
124	SOL	SOL	SOL	SOL	SOL	SOL	SOL	SOL
125	FA							FA
126	DO							DO
127	FA							FA
128	Primer tono: RE; Cuarto tono: MI; Octavo tono: SOL; Séptimo tono: LA							

Mr. P.^e Condiscipulo: Vi al P.^e Prot. sobre
las timéllas, y en N.^a conviene con el P.^e N.^a
pues me dijo en N.^a cantando los novicios
lo demás a excepción de las lamentaciones
y canta tu Murría, no tengo dificultad,
dígasele en al P.^e N.^a a quien me ofreciera,
en, q. save 101^o junio. Vale, el sábado
del 2^o de sábado 45. E. Hen. de S. 2. Mui, v. g.
Loan al entiero, no pude esta
mañana ver al P.^e y dar este
habio al P.^e p. q. supiere en q. d.
ponga lo q. le parezca conveniente

Bernardo Lozano.

Documento Funeral José Lidón¹³⁸⁷



¹³⁸⁷ AHN: Clero Regular. Legajo 3815, fol. s/n.

Código de alturas¹³⁸⁸

Ex.1

8va-----

16	32	64	126	256	512	1024	2048	4096
(1) C ⁰ B ⁰ (C ⁰ B ⁰)	C ¹ B ¹ (C ¹ B ¹)	C ² B ²	c ³ b ³	c ⁴ b ⁴	c ⁵ b ⁵	c ⁶ b ⁶	c ⁷ b ⁷	c ⁸
(2) CCCC	CCC	CC	C	c	c	c	c	c
(3) ut ₋₂ si ₋₂	ut ₋₁ si ₋₁	ut ₁ si ₁	ut ₂ si ₂	ut ₃ si ₃	ut ₄ si ₄	ut ₅ si ₅	ut ₆ si ₆	ut ₇
(4) do ₋₂ si ₋₂	do ₋₁ si ₋₁	do ₁ si ₁	do ₂ si ₂	do ₃ si ₃	do ₄ si ₄	do ₅ si ₅	do ₆ si ₆	do ₇
(5) C ₀ B ₀	C ₁ B ₁	C ₂ B ₂	C ₃ B ₃	C ₄ B ₄	C ₅ B ₅	C ₆ B ₆	C ₇ B ₇	C ₈
(6) - 3	4 - 15	16 - 27	28 - 39	40 - 51	52 - 63	64 - 75	76 - 87	88
(7) 0 - 11	12 - 23	24 - 35	36 - 47	48 - 59	60 - 71	72 - 83	84 - 95	96

¹³⁸⁸ The New Grove Dictionary. Versión On Line (Consultado:08-03-2008)

