

MÚSICOS DEL SEISCIENTOS HISPÁNICO: MIGUEL DE AGUILAR, SEBASTIÁN ALFONSO, GRACIÁN BABÁN Y MATEO CALVETE

Antonio EZQUERRO ESTEBAN

Resumen¹

Los materiales que se exponen a continuación, planteados en un formato claramente lexicográfico (a manera de biografía del compositor, más breve valoración de su obra, catalogación de su producción musical y bibliografía al efecto), no pueden pretender presentar o agotar un trabajo exhaustivo acerca de los compositores reseñados, sino únicamente, enmarcarlos en la época y el ambiente musical en el que éstos desarrollaron su actividad, con vistas a apoyar, o ayudar a una mejor comprensión de sus composiciones musicales legadas y el significado que éstas encierran. Las semblanzas de cada autor parten, bien de una redacción previa realizada en su día con vistas a ser incluidas en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de la SGAE, bien de su ampliación y revisión de cara a un trabajo académico². Es por ello que, en algunos casos, los artículos presentan una extensión bastante amplia, debido a que responden a la síntesis de un trabajo de varios años en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, u otros archivos eclesiásticos. Además, algunos de los capítulos aquí incluidos han sido, para esta ocasión, ligeramente modificados y/o actualizados.

Abstract

The materials exposed on this paper, displayed according to a lexicographical format (biographies of the composers, a brief valuation of their productions, inventories of their preserved compositions, and bibliographies), cannot pretend to finish a comprehensive work about the mentioned composers, but just to provide a context for them and their time, looking at the musical environment where they developed their activities, in order to help to get a better understanding of their musical compositions and the meaning they involve. Biographies for each composer are derived from a previous redaction –now enlarged, modified and newly revised–, originally intended to be included in the *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* of the SGAE. The results, comes from a synthetic work developed through many years in the musical archives of the two cathedrals (“El Pilar” and “La Seo”) in Saragosse, or other ecclesiastical archives in Spain. Some of the included chapters have been modified and updated specially for this occasion.

1. Fuera de apologías del todo innecesarias, al plantearse la ocasión de escribir una colaboración en un trabajo misceláneo en recuerdo y homenaje a la producción musicológica del Dr. Miguel Querol, pionero en los estudios sobre la música del Barroco hispánico y “alma mater” del antiguo Instituto Español de Musicología del CSIC, me ha parecido que nada mejor –y que intuyo le hubiera agradado más–, que tratar –en algunos casos, por primera vez, y en otros con una extensión que hasta ahora no se había ofrecido– de algunos de nuestros músicos (hoy todavía escasamente, cuando no mal conocidos) que desarrollaron su actividad a lo largo del siglo XVII, tema que tanto le preocupara, y al que dedicara tanto empeño a lo largo de muchísimos años.

2. Me refiero a mi propia tesis doctoral: -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza)*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. En líneas generales, como va dicho, he seguido el esquema habitual en dicho diccionario de enmarcar cada reseña en tres apartados más o menos diferenciados: biografía, obras (es decir, catálogo de su producción, con la localización actual de las composiciones conservadas), y bibliografía. Las abreviaturas y códigos de datación responden a los empleados por RISM-Internacional (Répertoire International des Sources Musicales), mientras que algunas siglas proceden del ya mencionado diccionario. [Dado que tanto las abreviaturas ofrecidas por dicho diccionario, como las empleadas por RISM, son de fácil acceso, así como tampoco dificultan especialmente la lectura, no las incluiré aquí en aras de la brevedad y de no prolongar innecesariamente esta introducción].

Consideraciones previas

En conjunto, se trata aquí de una colección heterogénea, de una serie de ejemplos variados de compositores y de sus obras conservadas, por lo que se observará que de algunos se ofrece una información nutrida e hilvanada, mientras que de otros son todavía pocos los datos fiables, a menudo dispersos, o mencionados tópicamente en una vieja bibliografía disponible, a menudo de carácter local, que no siempre contrastara los datos con el rigor que hoy día se suele exigir a trabajos de estas características, por otra parte siempre sujetos a una casi constante revisión y actualización, pues, afortunadamente, cada vez es mayor el número de profesionales y aficionados dedicados a estos menesteres y cada vez se va conociendo un poco más, y mejor, nuestro vasto y rico patrimonio histórico-musical. Es por ello por lo que, en alguna ocasión, es posible que se pueda perder el hilo de la narración en favor de asuntos que podríamos considerar a priori como colaterales (o no específica o directamente relacionados con nuestros protagonistas, como por ejemplo, en el caso de algunos asientos procedentes de actas capitulares de los años en que dichos músicos ejercieron su actividad en tal o cual lugar), pero he creído conveniente incorporar alguno de estos excursos, pues en tales casos, al menos, y habida cuenta de que se trata de autores aún poco conocidos para la investigación, estos datos podrían servir para contextualizar un poco mejor el ambiente en que los músicos que aquí se presentan pudieron haber realizado su labor profesional.

Aunque muy pocos compositores de entre los seleccionados sea conocido amplia y profusamente por la investigación musicológica, en cambio, sí que hay algunos autores –como en el caso de Gracián Babán– cuya producción ha sido objeto de diversos trabajos (lo cual podrá fácilmente comprobarse gracias a la bibliografía aportada para cada compositor)³. En cualquier caso, se incluyen aquí algunas reseñas redactadas “ex profeso”, para contextualizar las composiciones de autores de quienes ya he publicado algunas composiciones musicales, por lo que creo que su redacción puede considerarse como una novedosa aportación. De otros autores, prácticamente desconocidos (caso, por ejemplo, de Mateo Calvete), la presente redacción supone, bien la primera vez que se dedica atención musicológica a tal músico, compilando, clasificando y revisando mínimamente algunos datos que aportaban sus primeras referencias bibliográficas disponibles de manera aislada y dándose ahora el listado de las obras conservadas que ha sido posible localizar. En las referencias a estos autores, como en los casos de las redacciones más ampliadas, podría radicar buena parte del posible interés y novedad de la presente aportación⁴.

3. En tales casos, he procedido a realizar una labor de vaciado y síntesis de la información bibliográfica disponible, añadiendo las aportaciones personales que he considerado oportunas (a partir de algunas composiciones que he podido transcribir y/o publicar, así como de otros documentos que, en su caso, he tenido oportunidad de manejar).

4. Precisamente, la inclusión de autores ya algo conocidos y/o celebrados, junto a otros compositores prácticamente desconocidos, explica la descompensación o posibles altibajos que pudieran observarse de la comparación entre las diversas reseñas aquí presentadas. Ello responde a un planteamiento intencionadamente “panorámico”, en el sentido de ofrecer (a día de hoy, y plenamente conscientes de la necesidad futura de revisión y actualización de los datos que hoy se ofrecen) un muestreo de cómo pudieron haber sido las trayectorias vitales y profesionales de los protagonistas de la composición en el segundo tercio del siglo XVII en un centro concreto de producción y difusión musical como las catedrales de Zaragoza, y de cuáles pudieron haber sido los condicionantes en los que tuvo que desenvolverse su obra, amén de una constatación de lo poco que conocemos todavía nuestra música del siglo XVII, y de lo mucho que todavía queda por hacer.

* * *

AGUILAR, Miguel de (*Valderrobres –Teruel–, 1612c?; fl. 1635-1644). Consta como infántico de la Catedral del Salvador (“La Seo”) de Zaragoza, en 1622. Maestro de capilla de la Colegiata de Daroca desde Junio de 1635 (donde le sucedió Íñigo F. Camargo), donde ya gozaba el título de “licenciado”. El 01.07.1635, siendo maestro de capilla de Daroca (y Pablo Bruna el organista de aquel templo), Aguilar recibió, por vía de inventario, los libros de canto de órgano de la colegiata darocense (como consta por el *Inventario de los libros de canto de órgano*, inserto en un apartado del *Inventario de las cosas de la fábrica de la Iglesia mayor de Nuestra Señora de los Corporales de la Ciudad de Daroca... de 1603*). Por el contenido de tal inventario, sabemos que en Daroca Aguilar fue el responsable, y debió manejar, aparte de varios libros “de música partida para organistas”, “una flauta para tomar el tono la Semana Santa” y abundantes composiciones anónimas, numerosas obras –impresas y manuscritas– de algunos autores hoy todavía difícilmente identificables (como Jerónimo Abadía, Castrillo, Gil, Pedro de Ponce, Sebastián Ponce, o Zorrilla), así como de otros compositores bien conocidos (españoles, portugueses, francoflamencos e italianos), como Pedro Escobar, Richafort, Jacquet, Cristóbal de Morales, Vicente Lusitano, Melchor Robledo, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, y Sebastián López de Velasco. El 13.03.1636, Aguilar firmaba ya una nueva ampliación del listado del mencionado inventario a su cargo, con otras muchas obras anónimas, así como de Bartolomé Méndez. Dos años más tarde, cuando Aguilar había dejado ya Daroca, Pablo Bruna todavía atestiguaría en un nuevo inventario, respecto a los libros de música de la colegial, “que todos estaban en servicio”, testimonio evidente de que Aguilar habría conocido y muy posiblemente utilizado la obra ahí conservada de dichos autores. Entretanto, el maestro de Valderrobres había sido llamado de Daroca a Huesca por el cabildo oscense, a través de su organista Bartolomé Ximénez, con vistas a que Aguilar ocupara la vacante en el magisterio dejada por Mateo Calvete. Aguilar fue nombrado maestro de capilla de la Catedral de Huesca el 17.10.1636. Siendo maestro tan sólo hacía un mes de la catedral altoaragonesa, en noviembre de 1636, cuando aparece ya como presbítero, opositó sin éxito al magisterio de capilla de la catedral metropolitana –“La Seo”– de Zaragoza, vacante por muerte de Gaspar Cueto. Los examinadores fueron Francisco Salazar, Jusepe Ximénez, y el maestro de capilla de El Pilar. Los opositores, junto a Aguilar, Sebastián Romeo (maestro de la Catedral de Tarazona), Pedro Ximénez de Luna (presbítero, maestro de Santo Domingo de la Calzada), Juan Francisco Balán (maestro de la Colegiata Mayor de Santa María de Calatayud), y José Rada (maestro de Teruel). La mejor calificación fue para Sebastián Romeo, que fue quien obtuvo la plaza. Por su parte, Aguilar iba a seguir desempeñando su cargo en Huesca hasta el 12.08.1641. Durante su magisterio en la Catedral de Huesca sucedieron numerosas vicisitudes, y así: en 1637, el tenor Almazor, de Zaragoza, antes de acudir a Huesca a examinarse para una plaza, exigió toda clase de garantías sobre su admisión y el sueldo que iba a percibir (Archivo de la Catedral de Huesca, libro de *Resoluciones*); el 30.07.1638, el cabildo oscense perpetuaba el beneficio nutual de mosén Agustín Sesé, superintendente de la copla de ministriles, dotándolo con cien escudos, mientras que Sesé por su parte, se comprometía a tocar durante su vida en la catedral la corneta y ministril y a enseñar a un sobrino suyo, Jusepe Sesé, para que pudiera suplirle; el 02.11.1638 se readmitía al despedido Bernardino Parera, “para tocar la corneta, chirimía, bajón y

bajoncete” con un sueldo de 12 escudos, 3 cahíces de trigo y 4 nietros de vino (Archivo de la Catedral de Huesca, libro de *Resoluciones*, v); otras plazas de ministril vacantes por despido, no iban a ser cubiertas hasta mucho más tarde, encargándose ocasionalmente entretanto a músicos de paso por la ciudad (Archivo de la Catedral de Huesca, *Libro de Prepositura*). La catedral, que afrontaba una fuerte crisis desde 1635, debió duplicar sus cargos hacia 1640, con vistas a mantener un mínimo de esplendor musical en el culto. El 28.05.1638, las actas capitulares toman la siguiente resolución, que afectaría lógicamente a las actividades propias del magisterio de Aguilar: “Que se observe el estatuto de que hayan de saber de canto los que hayan de tomar posesión de beneficios o raciones en esta iglesia, por la falta que de esto hay, pero ha de ser con suavidad y no con rigor el examen de canto. Que en todo caso se observe que el señor deán y el chantre examinen de literatura antes de la posesión de los beneficios que se ha de tomar en esta santa yglesia”. Nombrado más tarde –seguramente en el mismo año de 1641, pues el volumen de actas capitulares correspondiente no se ha conservado– maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza (donde dicho cabildo publicó, en 1644, la letra de su villancico *A un puerto pobre este día*), debió ocupar el magisterio en Zaragoza hasta 1644 o 1645, época en que la corte de Felipe IV se encontraba en la capital aragonesa. Al menos, consta documentalmente (por varios villancicos consultados y por una carta) como maestro de El Pilar desde 1641 hasta 1644, desconociéndose todavía la fecha y el lugar de su muerte.

En *E: Zac*, B-59/860 (el villancico anónimo *Del impíreo se descuelgan*), se incluyen dos cartas datadas en Zaragoza en 1642, dirigidas por Aguilar al canónigo y maestro de capilla de la Catedral de Sigüenza, Pedro Fernández Buhc, a quien Aguilar trata con reverencia, por su sabiduría y edad; estas cartas son testimonio del intercambio de villancicos en la época entre maestros de capilla; en ellas se cita un villancico de Pedro Martínez Vélez, y Aguilar da noticia de que “la Corte se encuentra en Zaragoza, por lo que se han de cuidar al máximo los villancicos”. En ese tiempo, ejercía el magisterio en la Real Capilla Carlos Patiño (pues Mateo Romero, el maestro Capitán, estaba ya jubilado), con quien sin duda Aguilar tendría oportunidad de coincidir en Zaragoza (y acaso también con Capitán); curiosamente, de ambos maestros activos en la corte del monarca, se conservan varias obras en el archivo zaragozano, varias de ellas, acaso en colaboración con otros autores, aunque más probablemente, reelaboradas por maestros locales. Por otro lado, el villancico de Pedro Ximénez de Luna *Zagalejos del valle*, conservado en *E: Zac*, B-27/441, lleva el sobreescrito siguiente: “A miguel de Aguilar maestro de Capilla de nuestra Señora del Pilar que dios g.^{de} / M.^o. R / Çarag^a.”. Durante su magisterio en Zaragoza, Aguilar debió coincidir también con el beneficiado mosén Domingo Hernández (1648), cantor de dicha capilla de música, que en diversas ocasiones actuó como maestro de capilla interino. Se conserva también una obra suya en Zaragoza, el salmo *Laudate Dominum*, a nueve voces, que se ha reaprovechado para la copia reutilizando los papeles, algunos de los cuales se atribuyen también a Diego de Pontac y a Urbán de Vargas. De otra parte, en el archivo de la Colegiata de Alquézar (Huesca) se conservan otras dos obras de Aguilar: 1) la Responsión *¡Oh qué bien rige, válgame Dios!*, a 5 voces; y 2) el Romance *Viendo en brazos del aurora*, a 4 voces. En la Catedral de Albaracín (Teruel) se conserva un salmo *Dixit Dominus*, a ocho voces con acompañamiento “ad longum”; y el archivo de El Escorial (signatura LF 3, n.º 15) conserva asimismo una obra suya, copiada en los folios 33v-34r de un libro de facistol del siglo XVII, junto a otras obras, anónimas, y de Guerau, Guerrero, Lobo, Morales,

Palestrina, y Periáñez. Se trata de la composición a cinco voces (S 1, 2, A, T, B) *Dispersit dedit pauperibus*, en la cual el Cantus segundo canta siempre la frase: “Laurentius bonum opus operatus est”, antes de la cual se lee: “Vaya siempre esperando seis pausas últimas, salvo al principio que aguarda 16”, lo que recuerda las advertencias dadas habitualmente para la resolución de algunos cánones enigmáticos. Atendiendo a su advocación a San Lorenzo (además de patrón de El Escorial, patrón de Huesca), acaso pudiera inferirse que Aguilar hubiera escrito esta obra durante su magisterio en la capital oscense. Según un antiguo inventario del Real Colegio Seminario del Corpus Christi –Patriarca– de Valencia (*Música que ha dado graciosamente al Colegio Mosén Bartolomé Blasco capellán primero de la capilla de dicho Colegio*) que data del 27.05.1675 y se revisó en 1678, se conservaban ahí de Aguilar las siguientes obras: dos motetes a 4 voces *O vos omnes* e *Inter vestibulum et altare*, y un salmo a 12 *Qui habitat* (este último se cita también en otro inventario de 1687 (*Inventario de toda la música ay en el armario del vistuario de la capilla de este Real Colegio de Corpus Christi, echo en 20 de Mayo 1687*). La mayoría de su producción se conserva en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. Miguel Querol le cita entre los principales músicos españoles del siglo XVII que han escrito obras policorales sobre textos litúrgicos y villancicos religiosos, en el grupo de compositores activos en Zaragoza, junto a “Miguel Ambiola, Miguel Marqués, Pedro Jiménez de Luna, Luis Serra, Manuel Correa, José A. Torices, Bernardo Peralta, Jerónimo de la Torre y el fecundísimo José Ruiz Samaniego”. En la década de 1930, el entonces maestro de capilla de El Pilar, Gregorio Arciniega Mendi, transcribió las siguientes composiciones de Aguilar, que se conservan manuscritas: Villancico de reyes a 12 *Qué alboroto* (1642); Villancico de Reyes a 12 *Para que se duerma el niño* (1643); Villancico de Reyes a 12 *Pastores que bailáis* (1644); y Villancico de Navidad, a 9 *Festejando los corderillos* (1642).

En cualquier caso, sus obras conservadas nos ofrecen la mejor noticia del ambiente en que debió desenvolverse, y así, su villancico a seis voces titulado *Atrevido pensamiento*, al Santísimo, el cual se organiza en un sencillo romance (que consta de cinco estrofas) más el preceptivo estribillo (bajo el texto “Vuela entendimiento, pero no vueles”, que se figura a base de una característica y rápida sucesión de corcheas), incluye un lema o máxima de carácter moral (“Qui desiderat in mentem capere opera hec, maximo intellectu ei uti opus est”), a la manera de los cánones enigmáticos de la época, el cual sugiere que su autor estaba al corriente de los “artificios” más complejos propios de su oficio, de larga tradición (al menos, desde B. Ramos de Pareja) y entonces de moda (teniendo su ejemplo más cercano en el Libro XXII del tratado teórico-musical del cantor de origen bergamasco en la Real Capilla de Nápoles, Pedro Cerone, *El Melopeo y Maestro*, Nápoles, 1613). De manera semejante, puede apreciarse en el “villancico de oposición en Zaragoza”, *Mi sol nace y tiembla*, de Navidad, a 6 voces, del año 1636 ó 1641, el gusto de Aguilar por los descriptivismos y el “pintar con sonidos” (lo que recuerda indefectiblemente determinados madrigalismos y recursos en torno a la doctrina de los afectos –con vistas a explotar musicalmente el contenido semántico del texto– y aun al empleo de figuras retórico-musicales): así, sobre el texto “*Mi sol nace y tiembla*”, se ajustan las notas *Mi-sol fa-re mi-re*, de manera además que las tres últimas notas citadas desgranar una bordadura, que parece semejar el temblor referido en el texto... En esta misma línea, dicha obra es un magnífico ejemplo para ilustrar el hábil manejo de los compositores españoles de la época de las técnicas del contrapunto, pues, sobre el tema inicial dado

(la “tonada”), el autor ha debido realizar la copla, y armonizar después una responsión para seis voces.

La adscripción plenamente aragonesa de este compositor puede seguirse también a través de la temática de alguna de sus obras, como en el villancico *¡Oh, qué tiro ha tirado!* (con una primera copla que dice “La barra tiró tan lejos”), que alude claramente al popular juego tradicional de lanzamiento de barra aragonesa. Además, existe un villancico suyo “de la Dedicación de la Virgen del Pilar” –de temática por tanto plenamente local, donde se trata de una Zaragoza idealizada y de la tradición de la aparición en la ciudad de María a Santiago apóstol–, a 12 voces, *Las ondas navega* (1644c). En esta última obra, Aguilar articula la composición en sólo dos secciones, un Dúo (con función de coplas, es un romancillo hexasílabo que consta de ocho estrofas) y una Responsión (con obvia función de estribillo) en la que interviene el tutti; sin embargo, comienza ya a explotar el principio barroco de variedad, mediante la alternancia del colorido vocal en las coplas (impares, para Tiple y Tenor, y pares, para dos Triples), y de la masa sonora (con saltos a la responsión no sólo tras la octava y última copla, sino también tras la cuarta copla, con el consiguiente efecto de dúo-tutti-dúo-tutti), así como mediante los frecuentes cambios de compás (de proporción menor a compás menor), que aportan variedad rítmica al discurso; otros recursos ya plenamente barrocos, novedosos por tratarse entonces de “la moda”, son el empleo del tono jonio por natura (Do, sin alteraciones) y las reminiscencias y breve incorporación de esquemas armónicos propios de bajos de danza, como el pasamezzo y la romanesca. En cuanto a su villancico “a la Dedicación de la Santa Iglesia del Pilar de Zaragoza” *¡Al arma, al arma!*, a diez voces (1644c), anota múltiples textos alternativos para diferentes ocasiones, y así recoge también letras a San Miguel, San Nicolás Obispo, la Virgen del Portillo, Santa Clara, Santa Teresa, San Bernardo, y por la victoria de Fuenterrabía (de Felipe IV en 1638, contra las tropas francesas –un texto que fuera curiosamente musicalizado también por el oscense Diego Pontac, maestro de La Seo pocos años después, en 1649 y, como Aguilar, ex-infante catedralicio en Zaragoza–). Típicamente de temática bélica (con un texto que se repite musicalizado con ligeras variantes por diferentes autores por doquier en toda España en los siglos XVII y XVIII), esta obra presenta ya un interesante grado de modernidad, plenamente barroco, que puede rastrear en su empleo de esquemas rítmico-melódicos pre-establecidos (el pasamezzo y la romanesca), así como, sobre todo, en una compleja estructuración, organizada en múltiples secciones o movimientos (Coplas a solo, Entrada a solo, Responsión a nueve, Coplas a dúo, Responsión a diez, Romance a solo “en diálogo”, y Responsión a diez). Por otro lado, esta obra resulta muy ilustrativa de la gran flexibilidad de la música de este tipo de composiciones –altamente versátiles–, pues es perfectamente moldeable o adaptable, con pequeños ajustes, casi a cualquier tipo de texto, festividad o advocación, de suerte que el carácter “efímero” de estos villancicos, casi para ser interpretados una sola vez (“de usar y tirar” podría decirse, según expresión actual), podía reaprovecharse para diferentes ocasiones, aportando “alusiones” memorístico-auditivas a la audiencia que conociera versiones previas, y prolongando de ese modo posibles éxitos anteriores, al tiempo que supondría una clara demostración de la capacidad de glosa y de la inventiva e imaginación del compositor-adaptador, así como –aunque sólo en ocasiones– un posible ahorro de trabajo para su autor.

EDICIONES [todo son villancicos procedentes de *E: Zac*, publicados en: Ezquerro (1998) y Ezquerro (2000)]: *Mi sol nace y tiembla*, de Navidad, a 6 “de oposición en Zaragoza” (1636 ó 1641);

Atrevido pensamiento, al Santísimo, a 6; *Las ondas navega*, “de la Dedicación de la Virgen del Pilar”, a 12 (1644c); y *¡Al arma, al arma!*, “a la Dedicación de la Santa Iglesia del Pilar de Zaragoza”, con otras letras (a San Miguel, San Nicolás Obispo, la Virgen del Portillo, Santa Clara, Santa Teresa, San Bernardo, y por la victoria de Fuenterrabía –1638–), a 10 (1644c).

OBRAS [50 obras conservadas en *E: Zac*]⁵: (13 obras en latín y 37 villancicos): 1 *Missa “Beatus vir”*, en Mi frigio, a 12; 2 Lamentaciones: 1.^a *Feria v* (“Incipit lamentatio... / Aleph”), en Sol dórico, a 7; y 1.^a *Feria vi* (“De lamentatione... / Heth”), en Re dórico, a 8; 6 Salmos (*Qui habitat*, en Sol mixolidio, a 12; *Dixit Dominus*, en La æolio, a 11; *Beatus vir*, en Mi frigio, a 8; *Miserere*, en Mi frigio, a 12; “de Nona” *Mirabilia testimonia tua*, en Sol mixolidio, a 12; y *Laudate Dominum*, en Re æolio –atribuido en las partichelas a Aguilar, Pontac, y Vargas–, a 9); 2 Magnificat (ambos cánticos en Mi frigio, uno para 6 voces, reducido, del otro, a 10); 2 Salves (una antífona mariana en Re dórico, a 11 y bc, y otra en Sol dórico, a 6). Villancicos: 8 “De Navidad”: *Mi sol nace y tiembla / Trinan a vista del Trino*, a 6 (lleva “tonada” a solo con el mismo texto de la Responsión); *Corred pastores gozaréis / 1.^a Venturosos pastorcillos / 1.^a Pastores mi dicha extraña aplicad*; *Orientales perlas / 1.^a Perlas siembra entre granates* (incompleto); *Zagalejos que vives los montes*, a 6; *Qué hermosa pastora*, a 11; *Festejando los corderitos*, a 9 (1642); *Tiene razón*, a 8 (1644); y *De aquel clavel encarnado*, a 4 y a 8 (1644). 8 “De Reyes”: *Qué alboroto*, a 12 (1642); *Para los festivos días*, a 12 (1642); *Tres Reyes*, a 12 (1642); *Para que se duerma el niño*, a 12 (1643); *Qué es lo que ves*, a 12 (1643); *Corriendo, volando*, a 12 (1643); *Pastores que bailáis*, a 12 (1644); y *A pesar de Bartolo*, a 12 (1644). 3 “Al Santísimo”: *Vuela entendimiento / 1.^a Atrevido pensamiento*, a 6; *¡Oh, qué tiro ha tirado! / 1.^a La barra tiró tan lejos*; y *Prevención tiradores / 1.^a Al blanco que miras Gil*, a 9. 3 “A la Dedicación de la Virgen del Pilar”: *Ya ha llegado el virgíneo bajel / 1.^a Las ondas navega*, a 12; *¡Al arma, pongánse en orden! / 1.^a La más tirana osadía* (con las mismas coplas que un villancico en *E: Zac* de Diego Pontac); y *Y en tropas divididas / 1.^a Armada de rayos bellos*, a 11. 9 “De santos”: A San Lorenzo *Cuando pide a Lorenzo / 1.^a La burla animoso aumenta*, a 10; A San Lorenzo *Y al tirano que hambriento / 1.^a Aquel español valiente / 1.^a Pretende el tirano orgullo vencer*; A San Nicolás *Ya ha llegado el ligero bajel / 1.^a De un sepulcro de ondas*, a 12; A Santiago *¡Al arma!*, *Francia / 1.^a Hoy los mares la campaña*, a 10; A San Agustín *Maravillas traigo señores / 1.^a Habiendo surcado mares*, a 9 (la misma Responsión que *E: Zac*, B-11/214); A San Orencio Obispo *Dejad Orencio vuestra tierra / 1.^a Un parto asombro del mundo*, a 14; A Santa Ana *Aves de los cielos / 1.^a Matrona divina*, a 9; A la Magdalena *Maravillas traigo señores / 1.^a Hoy para buscar su esposo*, a 9 y acompañamiento (la misma Responsión que *E: Zac*, B-11/217); A San Martín, Santa Catalina, y San N[icolás?] *Aves de los cielos rompen los aires / 1.^a Martín soberano (N. soberano) (Catharina hermosa) a quien hizo Dios*, a 9 (con tres variantes para diferentes santos en el texto de la Responsión). 1 “A la Virgen”: *No hay más que ver / 1.^a Seguro el amparo estriba*, a 12. 1 A los Corporales [de Daroca]: *Caminad zagales del prado / 1.^a Dichosa la tierra*, a 7; 4 “De advocaciones varias”: A un Velo *Margarita que vas (Si caminas Engracia) al Carmelo / 0*, a 8; *Vuelve barquilla al puerto / 1.^a Barca humilde en alta mar*, a 9; *Al amor, al amor*, a 10; y *A un puerto pobre este día*, a 12 (Anónimo, aunque su texto se imprimió en El Pilar en 1644 como de Aguilar). Otras obras en: *E: AL*: Villancico *Hoy bien rige, válgame Dios*;

5. Utilizo las siglas y abreviaturas del RISM (Répertoire International des Sources Musicales). *E: AL* = Archivo de Música de la Colegiata de Santa María de Alquézar –Huesca–; *E: ALB* = Archivo de música de la Catedral de Albarracín –Teruel–; *E: Bbc* = Biblioteca de Cataluña –Barcelona–; *E: E* = Real Monasterio de El Escorial; *E: GU* = Archivo de música del Monasterio de Guadalupe –Cáceres–; *E: H* = Archivo de la Catedral de Huesca; *E: J* = Archivo de Música de la Catedral de Jaca –Huesca–; *E: Mn* = Biblioteca Nacional de España, Madrid; *E: MA* = Archivo de la Catedral de Málaga; *E: PAC* = Archivo de la Catedral de Palma de Mallorca; *E: SA* = Archivo de Música de la Catedral de Salamanca; *E: SEG* = Archivo de Catedral de Segorbe –Castellón–; *E: Tc* = Archivo de Música de la Catedral de Toledo; *E: V* = Catedral de Valladolid; *E: VAc* = Archivo de la Catedral de Valencia; *E: VAcP* = Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi –Patriarca–, de Valencia; *E: Zac* = Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza; *CO: Bc* = Catedral de Bogotá (Colombia); *GU: Gc* = Catedral de Guatemala (Guatemala); *ME: Colección Jesús Sánchez Garza* de México D.F.; y *ME: Pc* = Catedral de Puebla (México).

y en: Salamanca, Capilla Real de Granada (motete *Ad Dominum cum tribularer clamavi*, a 5), etc.

BIBLIOGRAFIA: -Antonio LOZANO GONZÁLEZ: *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Zaragoza, Ayuntamiento, 1895 (3.^a edn.: A. Ezquerro ed., Zaragoza, Ayuntamiento-Diputación Provincial-Gobierno de Aragón, 1994), pp. 45-48 y 147. -Antonio DURÁN GUDIOL: “Los maestros de capilla de la catedral de Huesca”, en *Argensola*, 38 (1959), pp. 119 y 126. -Id.: “La capilla de música de la catedral de Huesca”, en *Anuario Musical*, XIX (1964), pp. 29-55. -José CLIMENT BARBER: “La música en Valencia durante el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, XXI (1966), pp. 211-241. -Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII”, en *Anuario Musical*, XXI (1966) [1968], pp. 161-162. -Samuel RUBIO CALZÓN: *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1976, pp. 11 y 125. -Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: *Historia de la Música en Aragón (siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977. -Id.: *Música en Zaragoza (Siglos XVI-XVII) 2. Polifonistas y Ministriles*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1978, p. 82. -Conrado BELTRÁN JIMÉNEZ: “Alquézar; Música”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Aragonali, 1980, vol. 1, pp. 163-164. -Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, IV, Zaragoza, Aragonali, 1980, p. 1040. -Id.: “Dos inventarios de los siglos XVI y XVII en la Colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses”, en *Revista de Musicología*, III/1-2 (1980) [1982], pp. 53-55. -Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Música Barroca Española. Vol. II. Polifonía Policorral Litúrgica*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española”, 1982, p. x; -Jesús M.^a MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel, 1984; -Emilio CASARES RODICIO, ed.: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p. 524; -Ángel SAN VICENTE PINO: *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986; -José Vicente GONZÁLEZ VALLE; José Luis GIMENO; y M.^a Ángeles COSCULLUELA: “Regesta de noticias referentes a la música en las Actas Capitulares de La Seo de Zaragoza (1645-1675)”, en *Aragonia Sacra*, III (1988); -M.^a Carmen CATALÁN ALGÁS; M.^a Isabel PASCUAL CEBRIÁN; y M.^a Jesús RUBER CAPILLA: *Libros de acuerdos y resoluciones del Cabildo de la Colegiata de Daroca (Zaragoza) (1529-1852)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1990; -Michaël NOONE: *Music and musicians at the Escorial*. Tesis doctoral, Cambridge University, 1990; -Antonio EZQUERRO ESTEBAN; y Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN: “Catálogo del fondo documental del siglo XVII del Archivo Musical de las Catedrales de Zaragoza (Zac.)”, en *Anuario Musical*, 46 (1991), pp. 127-171; -Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: “A de la casa: Duo de Pablo Bruna. Una obra inédita del ciego de Daroca”, en *Nassarre*, VII/1 (1991), pp. 9-20; -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *El músico aragonés Diego de Pontac (*1603; 1654), maestro de capilla de La Seo de Zaragoza. (Obra polifónica conservada en el archivo de música de las catedrales de Zaragoza)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, colección “Polifonía Aragonesa, VII”, 1991, p. 19; -Jesús M.^a MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN: *Colegiata de Alquézar. Polifonía a 4 y más voces. Siglo XVII*. Zaragoza, Federación Aragonesa de Coros, 1993; -Javier SUÁREZ PAJARES: *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1994; -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *La Música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las Catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; editada en cinco microfichas: Barcelona, Micropublicacions ETD, 1998; -Id.: *Villancicos aragoneses del siglo XVII (de una a ocho voces)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LV”, 1998; -Jesús M.^a MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN: “Aguilar, Miguel”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. 1, p. 114; -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LIX”, 2000.

* * *

ALFONSO, Sebastián (*Echo –Huesca–, 1616; †Zaragoza, 07/08.06.1692). Músico natural de la localidad pirenaica de Echo, en el Alto Aragón, parece ser que fue discípulo del maestro de capilla de las catedrales de Tarazona y Zaragoza, Sebastián Romeo, según consta citado en una composición conservada en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. El musicólogo Robert Eitner cita a un tal “Alfonso Romano” que pudiera confundirse con nuestro autor, ya que dice de él que vivió hacia 1628 como maestro de capilla y sacerdote en la iglesia de San Pablo en Aragón (seguramente, refiriéndose a la parroquial zaragozana de San Pablo, popularmente considerada como la tercera catedral de la ciudad). No obstante, esta fecha parece demasiado temprana para que nuestro Sebastián Alfonso, que entonces contaría tan sólo con doce años, coincidiera con este Alfonso Romano, ya entonces maestro de capilla, a quien Vincenzo Tuzzi dedicó un motete en 1628. Sea como fuere, en 1634, cuando nuestro Sebastián Alfonso contaba sólo 18 años, aparece ya como maestro de capilla de la Catedral de Jaca: “Propuso el Sr. Sodeán un memorial del Maestro de Capilla Sebastián Alfonso en que suplica le conduzcan. Resolvióse a lo primero que el Sr. Canº. Grosa y Alqueta hablen con los cantores y examinen el Maestro para que hallando ser a propósito se conduzca” (Actas Capitulares de la Catedral de Jaca, 02.06.1634). Siete días más tarde era ya admitido: “Propuso el Sr. Sodeán cómo el Sr. Canº. Grossa había estado con los cantores y se había hecho examen del Maestro de Capª. y hacían relación cómo habían hallado era muy a propósito y que podía el cabildo conducirle. Resolvióse a lo primero, atenta la relación, se condujese el Mº. Sebastián Alfonso como se condució por tres años principiando desde el primero de este mes y se le da de salario sesenta escudos, 1200 sueldos en cada un año y se remitió a otro cabildo que se hará la capitulación y verá de dónde se le ha de pagar” (Actas, 09.06.1634). Las actas jaquesas nos dan noticia de su devenir en estos años, aunque ya no se le vuelve a citar por su nombre, si bien parece claro que estuvo ahí activo hasta finales de 1635, reteniendo su cargo hasta el 24.05.1636, fecha en que el capítulo jaqués decide “admitir un maestro de capilla” con “el mismo salario que se daba al último que se fue, sesenta libras”. Las referencias capitulares sobre su magisterio en la capital pirenaica aluden a lo siguiente: • 13.01.1635: “Item que el Maestro de Capilla suplicaba licencia para ir a Zaragoza a ciertos negocios que allí tenía. A lo 2.º se dio licencia por este mes”. • 17.03.1635: “Item un memorial del Mº. de Cª. en que pide licencia para irse a ordenar y se le bistraigan dineros a su cuenta hasta sesenta reales. A lo 2.º se dio licencia al Mº. de Cª. y que se den 60 reales”. • 15.06.1635: “Resolviose a lo primero [que no está explicitado] que al Maestro de Capilla a cuenta de su salario le bistraiga el Pitancero cien reales y que por la misma cuenta les retenga y recobre porque los pidió para vestirse y esto se propuso”. • 14.12.1635: “Propuso el Sr. Dean que el Maestro de capilla se ha ido y que esten encomendados los muchachos a quien cuide de ellos y a los cantores que estas fiestas procuren cantando regocijarlos. Resolvieron lo 1.º se encomienden los muchachos a Mosen Francisco Campo y se encarguen a los cantores las fiestas de Pascua”. Le sucedería en el magisterio jaqués Feliciano Castillo (1636). Tal vez entonces pasara Alfonso a Huesca, puesto que sabemos que pronto iba a ocupar el magisterio de capilla de la Catedral de Albarracín (Teruel), a sus veintiún años, “procedente de Huesca”, cubriendo así la vacante dejada por el maestro Diego Fernández en 1637. En años posteriores se le cita a menudo

como “licenciado”. Tal vez pasara previamente por la entonces ya antigua y afamada universidad de Huesca. Ya en Albarracín, se dijo que “hizo buen examen y que tenía suficiencia y buena habilidad” (Actas capitulares de la Catedral de Albarracín, año 1637, fol. 44v). Durante su magisterio en la pequeña localidad turolense, en 1638, tomaba posesión de organista Francisco Saiz, vecino e hijo de Cuenca (*vid.* Actas, fol. 63v), ciudad a la que marcharía Alfonso años después. Por otra parte, y según actas capitulares de la catedral de la capital turolense, que carecía entonces de maestro (*vid.* Actas capitulares de la Catedral de Teruel, 03.01.1642), parece que Sebastián Alfonso hizo gestiones para trasladarse desde Albarracín a Teruel en el verano de 1640. Según un dictamen del Cabildo turolense, de 31.08.1640, “determinóse se recibirá al M^{ro}. de Capilla de Albarracín atendiendo a la mucha necesidad y la persona es buena y honrada y apta para el ministerio” (Actas, fol. s/n). Su sucesor provisional en la Catedral de Albarracín fue Matías Antonio Díaz, quien tuviera durante el magisterio de Alfonso el beneficio de corneta, y al que se encargaba ya el 16.05.1641 echar el compás y hacer el oficio de Maestro de Capilla, puesto que en ausencia del maestro Alfonso había “compuesto los villancicos para el Corpus” (Actas, fol. 88). En este punto, Baltasar Saldoni ofrece datos imprecisos sobre la biografía de Alfonso, clarificados por J. M.^a Muneta. Entre otras imprecisiones –según Muneta–, Saldoni (al igual que F. A. Barbieri) hace a Sebastián Alfonso presbítero natural de Betanzos (La Coruña), diciendo que tomó posesión de Albarracín el 25.09.1641, y que falleció en dicha ciudad en 1669, datos éstos que también repite Felipe Pedrell en su conocido *Diccionario*. En cualquier caso, desde los 25 años (24.10.1641), y hasta el 05.03.1653 (*vid.* Libro Primero de Prepositura), Alfonso iba a regir ya la capilla de música de la Catedral de Huesca, puesto en el que iba a suceder a Miguel de Aguilar, quien había pasado a ocupar el mismo puesto en El Pilar de Zaragoza. Durante la prolongada estancia de Alfonso en Huesca, la actividad del cabildo oscense fue más que notoria: el 31.12.1641, los canónigos “decreverunt que el himno que se canta el día de la dedicación de la iglesia se componga a canto de órgano juntamente los otros libros” (Archivo de la Catedral de Huesca, libro de *Resoluciones*, v). El 14.08.1642, acordaban los canónigos “que Joan de Perandreu, bajón y ministril ya conducido en la iglesia, entrase en el coro con hábitos y que ganase distribuciones, aumentándole quatro escudos de salario; con los que tenía, importa quarenta libras con las siguientes obligaciones: primo que había de suplir las faltas en uno y otro coro por qualquiere de los capiscoles que faltaren, así en los maitines como en todo lo demás, y si no lo hiciera, que se punte perdiendo lo que gana y en algo más de su salario” (*Resoluciones*, v). El 26.06.1643 se mandaba buscar un capiscol corneta; el 24.02.1645, se concedían 100 reales al “capón Rubio”, con la promesa de darle más “si fuere menester para socorrer su necesidad, atendiendo a su inocencia en el trabajo presente, pues consta que siendo pacífico y yendo en traje eclesiástico le hirieron y dieron una cuchillada, entendiendo que era estudiante con quienes los hijos de vecino tenían émulos” (*Resoluciones*); y el 02.02.1646 se admitía a un Tiple, para cantor, ministril y sacristán de la capilla del Santo Cristo (*Resoluciones*, v). Precisamente, en Huesca iba a suceder al maestro Alfonso un tal Gracián Babán (que tomó posesión de su cargo con el mismo salario de 120 escudos que había gozado Alfonso –*vid.* libro de *Resoluciones*, v–), con quien Alfonso ya había coincidido antes con ocasión de participar ambos en las oposiciones de 1649, convocadas a la muerte del maestro Sebastián Romeo –su profesor–, en La Seo de Zaragoza. Según un acuerdo capitular oscense del 29.08.1649, sabemos que se dio entonces licencia a Alfonso para marchar a opositar a la Catedral de Zaragoza, “pero no fue agraciado y vol-

vió a Huesca” (Resoluciones, IV). La oposición zaragozana está bien documentada (cabildo extraordinario de La Seo de Zaragoza, 07.09.1649): “habiéndose hecho el examen de Maestro de Capilla en cinco días por los examinadores antes nombrados, se llamó con cédula para la provisión del magisterio y entraron los dichos examinadores a hacer relación de los examinados, los cuales fueron, el maestro Diego Pontac, el maestro Sebastián Alfonso, Gracián Babán, aunque Gracián desistió y no entró en votos. Habiendo entrado los examinadores, el maestro Urbán de Bargas [maestro de capilla de El Pilar], el Licenciado Joseph Ximénez [organista de La Seo] y Mosen Francisco Salazar [cantor más antiguo de la capilla de La Seo], hicieron relación de las habilidades de los opositores, diciendo ser todos dignos del magisterio, pero el maestro Diego Pontac hizo conocidas ventajas en el magisterio y destreza, y esto confirmaron los tres [examinadores] asegurando sobre sus conciencias tener justicia conocida, con lo cual se pasó a la elección por votos secretos y fue nombrado Maestro de Capilla el maestro Diego Pontac. Después se dispuso dar al maestro Bargas 40 reales de a ocho, a Ximénez 20, a Mosén Francisco Salazar 10, al maestro de Huesca [Sebastián Alfonso] 25”. De regreso a Huesca, Alfonso debió encarar una etapa difícil, en las que el cabildo oscense debió afrontar muchas decisiones importantes. En 1650, se documenta por primera vez la presencia del arpa entre los instrumentos catedralicios oscenses en plantilla: el 22.03.1650 pedía ser admitido Valero Vergara, “músico de arpa”, que fue admitido por 30 escudos anuales de salario (Archivo de la Catedral de Huesca, libro de *Resoluciones*, v). Al año siguiente se le aumentaba el salario a 40 escudos, para que pudiera ordenarse, y el 07.06.1651 obtenía un beneficio nutal en la misma catedral (*Resoluciones*, v). Entretanto, en 1651, una feroz peste assolaba la ciudad de Huesca, en virtud de la cual la catedral iba a quedarse desierta; de este modo, una vez pasado el mal, se tuvieron que recomponer los diezmos cargos de la misma. Al año siguiente, iniciada una etapa de crisis económica, debían reagruparse los cargos como se podía: el 22.11.1652, los capitulares “decreverunt que a mosén Nadal, sacristán y cantor tiple, y que toca chirimía, se le añada en su salario 10 escudos cada año y se le den luego 10 escudos de ayuda de costa por considerar, sobre la pobreza, que tiene mucha puntualidad en todos sus oficios y que pueda ponerse muza quando está con la capilla” (*Resoluciones*, VI); el 19.06.1652 se denegaba un nuevo aumento al arpista Valero Vergara, quien, en vista de ello, se despidió, aunque volvió pronto y pidió la readmisión, que le fue concedida (*Resoluciones*, v). Pero los problemas en la capital altoaragonesa debieron afectar al maestro Alfonso. En 1653, Alfonso pasó a ocupar el magisterio de capilla de la Catedral de Cuenca, sucediendo ahí al anterior maestro, Juan Padilla. Llegó Alfonso a Cuenca el 01.02.1653, acompañado de dos niños y tuvo que hacer “probanza” para ser admitido. Y se le ayudó para traer su casa con 600 reales, y otros 200 por los niños de música que trajo en su compañía. Fue recibido con 40 fanegas de trigo y 3000 reales, que le serían aumentados más tarde a 3300. Ocupaba entonces el puesto de organista primero en su capilla de música Francisco Sáez, y consta que contaba entonces –al menos en 1655– con doce infantes de coro. Algún tiempo más tarde, Alfonso se despedía ya oficialmente del capítulo conquense, concretamente el 20.03.1656. Precisamente, le sucedió en el magisterio de Cuenca otro aragonés, acaso natural de Teruel, llamado José de Alcalá. Entretanto, Alfonso había marchado ya a La Seo de Zaragoza, donde fue elegido como maestro de capilla, por votación capitular (Acta capitular del 09.02.1656), asignándosele “una ración y cien escudos” (nombramiento de 19.02.1656); sucedía en la capital aragonesa al fallecido maestro Bernardo del Río (25.11.1655), aunque todavía no sabemos con certeza si accedía al cargo por opo-

sición o no. Alfonso comenzó a cobrar los frutos de su nuevo ministerio en Zaragoza desde el 27.03.1656 (según los libros de fábrica de La Seo, en el apartado titulado *Salarios de Ministros* correspondiente al año 1656, se le anota el siguiente pago: “Primeram^{te}. al M^{tro}. de Capilla Sebastian Alfonso por lo que le tocó de su salario desde 27 de Março de 1656 hasta 25 de Diciembre... 75 libras jaquesas –1 sueldo– 7 dineros”. Alfonso iba a ocupar su magisterio en Zaragoza como racionero durante 36 años (desde 1656 hasta su muerte en 1692). Se mantuvo activo durante 31 años, hasta su jubilación. Entró cobrando 100 libras jaquesas “por su salario y términos de San Juan y Navidad”, cantidades que se mantendrían inalterables hasta 1687, fecha de su jubilación, a partir de la cual vio reducido su salario a tan solo £60. Alfonso continuó cobrando como racionero “maestro de capilla” hasta el 08.06.1692, “en que murió”. A este respecto, Soriano Fuertes equivoca su cargo, pues hace a Alfonso maestro de capilla de El Pilar en lugar de La Seo, equivoca la fecha de su muerte (cita 1676, en lugar del correcto 1692), e incluso yerra al apuntar su sucesor en el magisterio zaragozano: “Inferimos que ocupó dicha plaza [Diego de Cáseda, maestro de El Pilar de Zaragoza] por fallecimiento de D. Sebastián Alfonso, acaecido en 1676”. Realmente, quien le sucedería en verdad en el magisterio de La Seo fue Tomás Miziezes, que ocuparía su nueva plaza hasta el 22.10.1694, según consta documentalmente, fecha “en que se despidió”. Durante su largo magisterio en Zaragoza, Alfonso iba a coincidir en la propia capilla de música que dirigía, con otros muchos músicos destacados, subordinados suyos. Citaré únicamente algunos: los racioneros organistas mosén Joseph (o Jusepe) Ximénez (desde 1656- 1672) y su sobrino mosén Andrés de Sola (su ayudante en 1656-1668 y titular 1673-1692), y los organistas ayudantes Jerónimo La Torre (1674-1677) y Sebastián Durón (1679); el organero Jusepe Sesma (desde 1663; quien en 1681 –después de muerto Ximénez (!)– añade al órgano de La Seo el registro de las Trompetas Reales); los maestros de música de los infantes mosén Joseph Blanco (1673-1684) y Simón Martínez (1691); los cornetas Juan Luis Clamudí (1656-1659), el racionero Bruno Falqués (1659-se jubila en 1688; 1689) y Custodio Agullón (1689-1691); los bajonistas mosén Francisco Lorente (1656- 1670) y mosén Domingo García (1673-1674), y los bajonistas segundos Pedro Fernández (1656- 1672) y Manuel Lorente [hijo de Francisco] (1671-1692); así como los arpistas Pedro Ferrer (1656-1665), Carlos Escuder (1666-1670), Tomás Forcada (1666-1667, 1670 y 1675- 1689), Pablo Forcada (1671-1674) y Felipe Roca (1689-1692), entre otros muchos sochantres, cantores e infantes. Del año 1662 tenemos noticia de Sebastián Alfonso a través de una carta de Mathías Mira a un corresponsal desconocido, en Calatayud, datada el 19.11.1662, cuando, tratando de la admisión de Tiples en la colegiata bilbilítana de Santa María, se nombra a Sebastián Alfonso. Las actas capitulares de La Seo zaragozana también le citan con frecuencia, y así, en cabildo ordinario del 18 de Agosto de ese mismo año, se había resuelto que el Arcediano, de parte del Cabildo, mandara al maestro Alfonso que llevara a las fiestas a Jerónimo Morés y le diera su parte, “como se acostumbra a los demás cantores según sus puestos”. Ya el 15.06.1663 se debió descargar a Alfonso de parte de su trabajo, pues tuvo lugar entonces la “admisión del portugués, músico, con la obligación de enseñar música a los infantes y tener todos los días pláticas de canto”. Como señala P. Calahorra, “parece ser que desde la muerte del maestro Cueto, los maestros de capilla ya no se encargaron de tener junto a sí los infantes, y ni siquiera de enseñarles música y darles lección”. Según he podido comprobar, esta hipótesis resultaría cierta, al menos durante varios años: desde 1673, y hasta 1684, constan documentalmente en los libros de fábrica de La Seo, pagos a un tal mosén Joseph Blanco, ya

“por la plática que haze a los infantes”, ya “por enseñar música a los infantes”; y de nuevo en 1691, se paga por el mismo apartado a un tal Simón Martínez, “por enseñar a los infantes”. Y ya el 10.11.1663, se había nombrado a un canónigo, el administrador de sacristía Portes, “superintendente de la capilla de músicos de esta Santa Iglesia”. Pero volvamos a las noticias musicales de las actas capitulares de La Seo, correspondientes al período de magisterio de Alfonso: según cabildo del 02.05.1664, se acordó “que habiendo vacante y siendo a contentamiento del maestro de capilla, se admita por infantillo a N. Castillo”. En cabildo ordinario del 21.02.1665, “se remitió un infantillo a que lo examinase y probase el maestro de capilla”. Ese mismo año se suprimieron en La Seo los arpistas en plantilla (21.02.1665): “arpista”: “que quede desde luego despedido y no se admita otro, pues con el organista se suple su falta”. En cambio, esta medida no debió ser duradera, pues ya el 05.02.1666 eran propuestos dos nuevos arpistas: Valeriano y Tomás Forcada. De forma similar, continuaron los ajustes en la capilla de música: el cabildo acordaba el 08.10.1666 despedir “al portugués músico ajustándole la cuenta, y que se despidan los infantes que el maestro de capilla [Sebastián Alfonso] y el organista [Andrés de Sola] dijese que no son útiles para la capilla y música”; el 28.09.1667, ante la vacante dejada por el portugués encargado del cuidado de los infantes, se acordaba en cabildo decir “al maestro de capilla que, en adelante, enseñe a los infantes todos los días como tienen obligación de solfa, que si no lo hace, que tomará el Cabildo firma para que se haga a costa de su salario”. Otras muchas actividades de este maestro, como la búsqueda de ministriles e informes sobre cantores, aparecen en las actas en los muchos años que estuvo al frente de la capilla de música de La Seo; de ellas destacan las convalecencias por achaques de salud ya en 1669 (cabildo del 30.08.1669), que debieron recrudecerse en 1677 y 1679 (Actas de La Seo del 24.09.1667, 27.08.1677 y 11.08.1679) y que dieron motivo para que los cantores plantearan ante el Cabildo quién debía regir la capilla en ausencia del maestro. De nuevo, las actas capitulares refieren el 08.09.1669, cómo el cantor Juan Verges daba un memorial para “que el maestro de capilla lo lleve a las fiestas y se comente al Sr. Deán”. Prueba de la importancia que se otorgaba a la composición de villancicos es el contenido de la siguiente resolución capitular (Actas, 16.05.1670): “Resolvióse que al M.^a de Capilla se le dé un mes de presencia antes de Navidad y antes del Corpus para que pueda hacer los villancicos y ensayarlos con los músicos, y a los cantores, 15 días antes de Navidad y Corpus, y pasados esos días, se les ajuste si faltaron, y esta presencia no se entiende con los músicos que tienen las raciones del S^r. Lope de Luna para asistir en la parroquia a la misa que se dice antes de los que a falta se les apunte y en las demás como con los demás músicos”. A pesar de la decisión de inventariar y archivar toda la música de la capilla, llevada a la práctica en 1653 a la muerte de fray Manuel Correa, y en otras ocasiones, todavía el 13.06.1670 el Cabildo ordena “que los papeles de música que tiene la iglesia y están esparcidos se recojan y se haga un arca forrada de lata y los que ha menester el M.^o de Capilla para el uso de la Capilla se le entregue con inventario y recibo suyo y no de otra manera y dicha arca se suba al archivo y cuiden los S^{res}. administradores de sacristía y fábricas de no dar papeles de música, sino los necesarios porque hay perdidos muchos por no tener cuidado y valen ducados y se vendrán a perder todos si no hay cuidado”. Entre los años de 1670 y 1674, según consta en el denominado “Fondo Común” de la biblioteca capitular de La Seo, actuaron en la metropolitana aragonesa diversos músicos de la corte, que cobraron diversas cantidades de la mensa zaragozana en concepto de “gastos extraordinarios”; cabe pensar que actuaran bajo la dirección del maestro Alfonso, puesto que no se les cita sino

individualmente; y si no fue así, en cualquier caso, su actividad debió influir en el ambiente musical zaragozano, del que Alfonso era el máximo responsable. En estos años se anota lo siguiente: Año 1670: “Más, £10 di al Músico de Violón de su Alteza [Don Juan de Austria] por la noche y fiestas de Navidad”; “Más, £10 a los Clarines de su Alteza por lo mismo”; Año 1671: “Pagué £44 a los Músicos de Valencia, clarines de su Alteza y Violón, en la solemnidad de San Valero; se les dio de aguinaldo £44”; Año 1672: “Más, £10 a los Trompetas y violón de su Alteza”; Año 1673: “Presente, £5 al Violón de su Alteza por lo que asistió en las fiestas del Corpus y Semana Santa”; Año 1674: “Presente, £5 al Violón de Su Alteza por asistir a las fiestas del Corpus y Semana Santa”. Sucesivas resoluciones capitulares de tiempo del magisterio de Alfonso señalan lo siguiente: • Cabildo ordinario, 12.08.1672: “Admitióse dicho día a Antonio Ruiz por tiple y se le asignó por congrua el valor de la ración que poseía de antes de hoy mosén Andrés de Sola, [...], y con cargo que el M^o. de Capilla lo lleve a todas las fiestas en que lleve músicos de esta S^{ta}. Iglesia”. • Id., 09.09.1672:” Item, se admitió por músico de bajón a Joseph Montañés [...] y con el útil de fiestas por mitad, con Manuel Lorente bajón, aunque no intervenga en ellas sino el uno solo, de lo cual se advertirá al M^o. de Capilla... y Lorente”. • Id., 01.02.1674: “Resolvióse que el Sr. canónigo Fuertes, y el M^o. de Capilla escriban a un gran músico que hay en Valencia, en el colegio del Patriarca, para que vea si quiere venir a esta Santa Iglesia a ser sochantre en ella con la calidad de sochantre principal, y que se les dará una ración de pan y vino en las fiestas”. • Id., 10.02.1674: “El Sr. canónigo Fuertes representó que le parecía imposible que viniera el cantor de Valencia que está en el colegio del Patriarca [le habían escrito] y que había la misma dificultad e imposibilidad para que viniera el de Toledo”. • Id., 01.06.1674: “Que el M^o. de Capilla se le dé orden para buscar bajón por continuar la enfermedad del Lcdo. García y parecer que no ha de sanar del achaque que padece”. • Id., 01.12.1674: “Leyóse una carta de mosén Domingo García bajón de la iglesia que le escribía al M^o. de Capilla diciéndole que volvería a la iglesia si se le libraba de la residencia continua en el coro, asistiendo con manteo en las funciones y horas en que hubiera de tocar el bajón. Y se resolvió que el M^o. de Capilla le escriba que vuelva, y que por las disposiciones, y enfermedades que padece se le relevase de la residencia del coro, y se hará lo demás que pide”. En 1675, año de la fusión de los cabildos de El Pilar y La Seo en uno solo, según se anota en el mencionado “Fondo Común” de La Seo, y sin que sepamos la razón, “no hubo maitines la noche de Navidad” (?!), por lo que la presencia musical debió de dejarse para mejor ocasión. En noviembre de 1679 el cabildo –unificado ya de ambas catedrales– disponía “que el maestro de capilla del Pilar [Diego de Cáteda] y del Salvador [Sebastián Alfonso] trabajen los villancicos para Navidad y los Reyes, como es costumbre”. Ese mismo año de 1679, el nuevo arzobispo Diego de Castrillo prohibía por decreto la “siesta” a los zaragozanos, para corregir los abusos que iba observando, bajo pena de excomunió mayor (“*late sententiæ ipso facto incurrenda*”). Tal medida, era aplicable tanto a las personas que dispusieran y celebraran cualquier fiesta –rectores de iglesias, vicarios, beneficiados, sacristanes, clérigos, cofrades–, como a los lugares –iglesias, capillas, claustros, ermitas y oratorios públicos–, prohibiendo que en ellos se celebraran dichas “siestas”. De este modo, desaparecieron a partir de entonces los con anterioridad en Zaragoza tan famosos y abundantes villancicos para las siestas. En marzo de 1686, debido a la precaria salud de Alfonso, ya anciano, el cabildo, en vez de exigirle que enseñara música a los infantes de La Seo como era su obligación, tiene cierta deferencia para con él, y puesto que “se tiene noticia de que no se ejercitan las pláticas que acostumbraban

tener [los infantes] para este intento”, señala que fuera el maestro de capilla de El Pilar (1673-1694), Diego (Sánchez) de Cáteda (y Zaldívar), quien, además de enseñar música a sus hijos –entre ellos, el luego afamado maestro José (Sánchez) de Cáteda (y Villamayor)– y a los infantes de su propia capilla en El Pilar, aleccionara también a los infantes de La Seo “para que no se malogre la educación de estos muchachos”, alegando “ser anciano y achacoso el maestro de aquella catedral, Sebastián Alfonso”. Alfonso compuso numerosos villancicos polifónicos que consta se cantaron, hasta el 18.04.1687, cuando el cabildo piensa en jubilarle “así por razón de sus años como por el quebrantamiento de su salud”; en este sentido, el 24.04.1687, el cabildo le sugiere “que se despida y pida jubilación por razón de sus años y achaques”, como así lo hizo; no obstante el cabildo no quiso buscar nuevo maestro a su jubilación, teniendo en su capilla a un músico de la categoría del organista Andrés de Sola, quien le suplió provisionalmente en el cargo. Una semana después del acuerdo sobre su jubilación, “hizo relación el señor Martón cómo había hablado al maestro de capilla y que él se allanaba a entrar muy gustoso a suplicar al Cabildo le permitiera jubilarse, así por sus muchos años como por el quebranto de su salud; y el cabildo pasó a nombrar a don Andrés Sola por sustituto para el buen gobierno de la capilla y aleccionar a los muchachos, y se le señalaron 40 libras jaquesas y la porción que pertenece al maestro de capilla por las fiestas”. Tras su jubilación, Alfonso se resistió a entregar la música que tenía, perteneciente a la capilla, pues según cabildo del 30.04.1687 se ordena que “el maestro de capilla entregue los papeles”, así como “que al maestro de capilla Alfonso le hable el señor Martón con todas veras, diciéndole con expresión entregue toda la música que tiene, así de la Yglesia como de otros maestros y la que él hubiere trabajado, y casso que no la entregare, se le passe a penar quitándole las coquetas [propinas] todos los días y demás penas que el cabildo acordare”. Murió el 07.06.1692 según su partida de defunción, que transcribe P. Calahorra: “El licenciado don Sebastián Alfonso, maestro de capilla, natural de Hecho, de 76 años y 36 de racionero en esta Iglesia, habiendo recibido los Santos Sacramentos, murió a 7 de junio de 1692; se enterró en Santo Dominguito [una capilla de La Seo]; hizo testamento en poder de Diego Gerónimo Montaner, poco antes de comulgarse, ejecutores el Doctor Batista, el racionero Martínez Lagonilla”. [La Seo. *Difuntos, libro 5.º*, fol. 603; testamento, en: Notario Diego Gerónimo Montaner y Lope, 26.05.1692, fol. 425, en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza]. Todavía después de su muerte, el cabildo reiteraba su determinación de “que se recobre la música del M^o. Alfonso dexandosela a la disposición de los Sres. Esmir y Exea” (Cabildo ordinario del 01.08.1692). Se debió conseguir, puesto que se conservan abundantes obras de este maestro en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, aunque tal vez sean pocas para los muchos años que estuvo en el cargo. Entre varias obras que trabajó –al decir de Latassa– fue singular en la composición, “por su arte y gusto”, de los villancicos, muchos de cuyos textos fueron impresos, como unos “*Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia de La Seo de Çaragoça, en la fiesta que hizo al Inclito Martir Pedro de Arbues, Maestro Epila, su canonigo, y primer Inquisidor del Reino de Aragon, por la declaracion de su martirio, hecha por... Alejandro Papa Septimo, compuestos por el Racionero Sebastian Alfonso, Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. En Çaragoça: por Diego Dormer, 1662*”. Este impreso ya era citado por Rosenthal en 1954 –8 libras, 8 chelines–, y hoy sabemos que se conserva un ejemplar de ocho páginas en cuarto en la Biblioteca Nacional de Madrid, el cual muestra un grabado xilografiado en portada, con el Cordero Místico, emblema del cabildo zaragozano). Su música, lamentablemente, hemos de darla hasta al

momento por perdida, si bien sabemos que el impreso incluía las siguientes composiciones: 1. *Afuera las prisiones*; 2. *Venid zagales del Ebro*; 3. *Traición, traición*; 4. *A la gala de todos los cielos*; 5. *Del empíreo las luces descenden*; 6. *Vuele la fama altanera*; 7. *Arroyuelos que empeñados*; y 8. *Ea, que entran en el Templo*. Otros villancicos cuyos textos se imprimieron durante el magisterio de Alfonso en Zaragoza –aunque ya jubilado– son los siguientes: **1.** “*Letras que han de cantar los Infantes de Coro de la Santa Iglesia Metropolitana de La Seo, y Templo del Salvador de Zaragoza, en la fiesta que celebran à su Sagrado Patron, y Martir, Santo Dominguito de Val, Infante que fue de dicha... Iglesia, dia 31 de Agosto, deste año 1688*”. Impreso de ocho páginas en cuarto, sin pie de imprenta; portada con orla tipográfica y una viñeta xilografiada con Santo Dominguito de Val crucificado; la parte del texto se dispone a dos columnas; y **2.** “*Letras que han de cantar los Infantes de Coro de la Santa Iglesia Metropolitana de La Seo, y Templo del Salvador de Zaragoza, en la fiesta que celebran à su Sagrado Patron, y Martir, Santo Dominguito de Val, Infante que fue de dicha... Iglesia, dia 31 de agosto, deste año 1689*”. Impreso de ocho páginas en cuarto, sin pie de imprenta; portada con orla tipográfica y una viñeta xilografiada con Santo Dominguito de Val crucificado; la parte del texto, con orla tipográfica, se dispone a dos columnas; al final del texto, viñeta xilografiada ornamental. De similares características, tenemos noticia de que se imprimieron también unas letras a Santo Dominguito en el año 1692. Alfonso redactó una *Aprobacion del Licenciado Sebastian Alfonso Racionero, y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza*, que apareció publicada en la célebre obra titulada “*Instrvccion de Mvsica sobre la Gvitarra Española; y Metodo de svv primeros rvdimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos, y Dances de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francès, y Inglès. Con vn breve tratado para acompañar con perfeccion, sobre la parte muy essencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de Contrapunto, y Composicion. Dedicado al Serenisimo Señor, el Señor Don Ivan. Compvesto por el Licenciado Gaspar Sanz, Aragonés, natvral de la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Insigne Vniversidad de Salamanca. Con licencia: En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1674*”. La citada obra del calandino Gaspar Sanz –como Alfonso, aragonés, también licenciado, y en su caso, además, bachiller por la Universidad de Salamanca–, muy popular en España y Latinoamérica, supone el tratado de guitarra más completo de su tiempo, superando a sus predecesores y allanando el terreno a otras obras posteriores similares, como las de Lucas Ruiz de Ribayaz o Francisco Guerau. Para muchas de sus composiciones utiliza como base, de acuerdo con un acertado método pedagógico y una exposición clara y sencilla, diversas formas de danza, cortesanas y populares, como la folía, el canario o la españoleta. La *Instrucción...* de Gaspar Sanz, profesor de guitarra del segundo Don Juan de Austria, va dedicada a su noble alumno. Por su parte, la aprobación de Alfonso que la encabeza –aparece junto a la aprobación del músico de cámara de Su Alteza y organista de El Pilar, el asimismo aragonés Diego Xarava y Bruna–, y en la que hace gala de un buen conocimiento de los autores clásicos, rezaba concretamente así: “Por Comission del señor Doctor Don Miguel Marta y mendoza, Arcidiano de taraçona, Vicario General del Arçobispado de Zaragoza, Sede Vacante, por muerte del Ilustrissimo, y reverendissimo señor Don Fray Francisco de Gamboa, Arçobispo de dicha Ciudad, &c. he visto el Libro que el Licenciado Gaspar Sanz intitula: *Instrucion de Musica sobre la Guitarra Española*, y con novedad gustosa quedo admirado, del primoroso estilo con que facilita este

Instrumento, acordandole las quatro voces sumamente reguladas a sus dyapasones, y mas felizmente animadas en artificioso movimiento, por sus leves, si graves pulsaciones, devidas a la rara suavidad de sus dulces consonancias, cuyo armonioso concento, parece de sonora Citara, que pulsa con bien templada pluma su ingenioso Autor; y que sin violencia, aunque a repetidos apacibles tratos de cuerda, haze a la Guitarra confessar a voces, que su destreza la toca por el pensamiento; y la ligereza, que no siempre ha de ir por pies, està muy bien hallada con este Instrumento en sus manos. Muchas, de verdad, son menester para su acertada execucion, y muy desembaraçadas, pero nunca mas libres, que quando mas atadas a las seguras reglas de este Libro. La cuerda que sin discrecion se toca, haze perder el juicio al sentido que cae de oidos en la que tropieza. La disonancia es cosa de aire, y dà mucha pesadumbre. Vnos ay que tañen con vñas, que roban los sentidos, y otros que los arañan. A yerro suena la pulsacion equivocada: Que mas importa tocar esta cuerda, que aquella, dezia Alexandro Magno a su Maestro de Citara: *Quid si hanc pulsarem?* Assi lo refiere Erasmo en sus Apothemas, a que advertido respondiò: *Si istud quæris tanquam Alexander nihil refert, si ut Artifex plurimum interest.* Sobravanle manos, y liberalidad a Alexandro, y faltavale destreza; y diòle a entender su Maestro, que aunque de impulso soberano, no ay cuerda que no se resienta, si està mal herida. En las demostraciones tan bien entendidas, como executadas, afianza con seguridad el Autor de esta Obra, los credits del assunto, y en las salidas que halla faciles por las cuerdas, yà hilos de oro en sus manos, de los numerosos Laberintos sonoros, en tanta enlaçada cifra, merece los devidos aplausos, que justamente le solicitan la aprobacion; y principalmente, no aviendo en su composicion punto que ofenda los piadosos oidos de la Fè, ni disuene de las buenas costumbres. Assi lo siento, y firmo. En Zaragoza a 18. de Noviembre de 1674. *El Licenciado Sebastian Alfonso*. Alfonso es considerado como uno de los representantes de la denominada “Escuela de órgano de La Seo”, la cual floreció en Aragón durante el siglo XVII, y de la cual, en el terreno propiamente polifónico, Alfonso fue su miembro más duradero (murió a los 76 años, habiendo regido el magisterio musical durante 31 años en activo, más otros cinco como racionero jubilado), junto a otros maestros como Fray Manuel Correa o Diego Pontac, y organistas como Sebastián Aguilera de Heredia, Jusepe Ximénez o Andrés de Sola. Según un informe emitido en Madrid el 22.06.1751, por el maestro de la Capilla Real, Francisco Courcelle, acerca de la propiedad y origen de las obras de música conservadas en dicha Real Capilla (Biblioteca Nacional, Ms.762: -Vicente Pérez: “Libro de las constituciones y ordenanzas de la Real Capilla de S.M.”), constaban ahí entonces únicamente siete libros de facistol, de los que dos eran “de los Maestros Alfonso, Caseda, y de Roldán, y éstos escritos de estampilla”.

En cuanto a su producción y repertorio conservados, son realmente variados, abarcando, desde las composiciones litúrgicas en latín (misas, lamentaciones, salmos o motetes), que van desde las seis hasta las quince voces distribuidas en cuatro coros –lo que es muestra del gusto imperante en su época por la policoralidad–, hasta los más llamativos villancicos, letras y romances conservados, que van desde las dos voces con acompañamiento hasta las doce voces. En su villancico al Santísimo *Loco al parecer*, a 4 voces, la organización formal se caracteriza por su gran sencillez, utilizada de un modo realmente eficaz: articulado en torno a un Romance (que consta de ocho estrofas o coplas) y un Estribillo, juega con una armonía redonda, ya casi acórdica, desplegada por una homofonía que subraya la inteligibilidad y sonoridad plena del texto (importante especialmente en el caso de las coplas –lo que también sucede en el caso del Romance en su composición titulada *Unidos tres reyes*–), que únicamente

se dinamiza mediante brevísimos pasajes imitativos; mientras, en el refrán se juega con la alternancia de masas sonoras, entre un “masivo” –para tratarse apenas de cuatro voces– coro a cuatro y la voz a solo, de suerte que a cada alternancia coro-solo, intervendrá una nueva voz solista, con vistas a aportar variedad de timbre y colorido; en conjunto, el esquema rítmico repetitivo, impulsado por el empleo del puntillo (particularmente en el estribillo, donde consigue hacerse obsesivo), ofrecen un movimiento rítmico interior, que logra que la composición avance a la manera de una danza, arrastrando al oyente. En este sentido, y a pesar de lo extenso en el tiempo de su producción musical, no se aprecia una clara evolución en los rasgos estilísticos de las composiciones del maestro Alfonso, que siguen en líneas generales los comportamientos más frecuentes de la época en España: contraste entre masas sonoras en las obras policorales, y pasajes dialogados o imitativos en las secciones a menor número de voces. Como nota peculiar, entre los villancicos de Alfonso pueden hallarse también diversos tipos o personajes arquetípicos, como el “francés”, que imita y hace chanza del peculiar habla de los personajes procedentes de dicho país vecino (y entonces enemigo de la corona hispánica, a pesar de que fueran muchísimos en aquel tiempo los franceses residentes en territorio aragonés), o aquellos otros villancicos que incorporan esquemas de danza fuertemente ritmados, como la jácara, que da pie a juegos y diversiones desembarazadas, o al empleo de la jerga de los bajos fondos sociales (germanía), así como, eventualmente, al uso de personajes truhanescos y del hampa (valentones, jaques o espadachines embozados...). Por lo demás, la música de Sebastián Alfonso se muestra bastante comedida, parca en la inclusión instrumental, y moderada en el uso de la disonancia y los atrevimientos armónicos, como él mismo señala en su aprobación la obra de Gaspar Sanz: “La disonancia es cosa de aire, y da mucha pesadumbre”, y “nunca más libres [las manos, al tocar la guitarra] que cuando más atadas a las seguras reglas”, destacándose así más como un academicista, celoso conservador de la tradición polifónica y fiel observador de la preceptiva teórica, que como un auténtico innovador. De lo mucho que ha avanzado nuestro conocimiento a propósito de este compositor en los últimos tiempos, dan noticia las palabras de Felipe Pedrell respecto a sus obras conservadas en colección junto a otras, en la Biblioteca de Cataluña (1908-1909): “todas las composiciones de esta colección ofrecen verdadero interés... por desgracia son desconocidos los nombres de Pexa, Renart, Nieto, Dalmau, *Alfonso* y Abat”.

EDICIONES [villancicos, procedentes de *E: Zac*, publicados en: Ezquerro (1998)]: *Loco al parecer*, al Santísimo, a 4; y *Unidos tres reyes*, romance, a 4. [Un villancico de *E: AL*, publicado en: Nieto]: *Monsiur Pierris*, al Nacimiento, a 8.

ESCRITOS: “Aprobacion del Licenciado Sebastian Alfonso Racionero, y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza” (Zaragoza, 18.11.1674), en: *Instrvccion de Mvsica sobre la Gvitarra Española... por el Licenciado Gaspar Sanz, Aragonés, natvral de la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Insigne Vniversidad de Salamanca*. (Con licencia: En Zaragoza, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1674).

OBRAS [todas manuscritas]: • 18 obras en *E: Zac*: “En latín”: 8: + Lamentación 1.^a de Feria v, *Incipit lamentatio*, a 8 voces, Sol dórico (B-1/1); + Salmo *Beatus vir*, a 11 voces, Mi frigio (B-1/10); + Motete al Santísimo *Ecce sacerdos magnus*, a 6 voces, Sol mixolidio (B-1/11); + Salmo *Miserere*, a 15 voces en 4 coros, Mi frigio (B-1/12). [y recientemente aparecidas en La Seo –todavía sin signatura adjudicada–:] + Salmo *Cum invocarem*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y enta-

blatura. + Cántico *Nunc dimittis*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y dos acompañamientos. + Salmo *Qui habitat*, Sol mixolidio, incompleto (–sólo queda la “entablatura”–). + Lección de Completas *Fratres sobrii estote*, a 9 (Coro 1: s; Coro 2: s 1, 2, A, T; Coro 3: s, T, B, b) y acompañamiento al Coro 1.º, Do jonio. “En castellano”: 10 Villancicos: 4 de Navidad y Reyes: + *Sabios Reyes de Oriente caminad corred*, a 12, de Reyes, La Seo (B-1/4); + *Cuando Dios a comer ha de dar / Bras desde su aldea a veros mi Dios*, a dos coros y acompañamiento, de Navidad, La Seo (B-1/5); + *Querubines encumbrados del turquesado hemisferio / Aliñando desaliños en un pobre portalejo*, a 10 voces y órgano, de Navidad, La Seo (B-1/6); + *Unidos tres reyes salen del Oriente*, Romance a 4, en diálogo, a dos coros, de Reyes, La Seo (B-1/7). 3 al Santísimo Sacramento: + *Guarda alma respecto al loco de amores / Loco al parecer Dios mío os tienen vuestros amores*, Romance, a 4 voces, La Seo (B-1/2); + (Motete) *Ovejita perdida llega / Aquel amante divino cuya fineza mayor*, Romance, a 4 voces, La Seo (B-1/3); + (Motete) *Qué es lo que viste, qué más / Parabién se dan las flores de veros divino infante*, Romance a 4 voces y responsión a 12 (incompleto), La Seo (B-1/8). 1 a la Encarnación: + *No haré que al palacio divino me remontaré / Adónde vas pensamiento en el volar presumido*, a 8 (incompleto), La Seo (B-1/9). 2 sin especificar: + *Batid las alas veloces*, a 11. + *Hoy no ha salido el Aurora* (incompleto). • 5 obras en E: J: + Salmo *Miserere*, a 8 y acompañamiento (Legajo 21/VI); + Motete *Sancta et immaculata virginitas*, a 8 (Leg. 21/VII); + Motete, a 10 y acompañamiento (Leg. 27/XXIII); + Antífona *Salve Regina*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento (las voces dicen Joseph Ruiz Samaniego), en Sol dórico (Leg. 6/XXVII); + Villancico al Santísimo Sacramento, a 4 y acompañamiento (Leg. 21/XXII). • 2 obras en E: Tc: + Salmo *Lauda Jerusalem*, a ocho; + Cántico *Magnificat*, a 8. • 2 obras en E: SA: + *Misa*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B), en Fa jonio. + *Hombre que te has perdido por tus deleites*, Responsión, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento de arpa, en Sol dórico. • 1 obra en E: Bbc, antiguamente en el catálogo de la Biblioteca Carreras –sección de manuscritos originales y copias–: + Villancico *Va de gracejo y de jácara*, a 4 voces. • 1 obra en E: AL: + Villancico (tono) al Nacimiento de N. S. Jesucristo *Monsiur Pierris* –“francés” [flamenco, en realidad]–, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento continuo (2x) (introducción a 3 –A 1, 2, T– y bajo continuo “Monsiur Pierris”; coplas a 3 –A 1, 2, T– y bajo continuo “Garsonsico generossu”; y responsión a 8 “Monsiur Pierres”.

TEXTOS IMPRESOS (DE LETRAS Y VILLANCICOS) [en E: Mn]: • *Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia de La Seo de Caragoça, en el Fiesta que hizo al Inclito Martir Pedro de Arbues, Maestro Epila, su canonigo, y primer Inquisidor del Reino de Aragon, por la declaracion de su martirio por Sebastian Alfonso* (Zaragoza, Diego Dormer, 1662); • *Letras que han de cantar los Infantes de Coro de la Santa Iglesia Metropolitana de La Seo, y Templo del Salvador de Zaragoza, en la fiesta que celebran à su Sagrado Patron, y Martir, Santo Dominguito de Val, Infante que fue de dicha... Iglesia, dia 31 de Agosto, deste año 1688*; • *Letras que han de cantar los Infantes de Coro de la Santa Iglesia Metropolitana de La Seo, y Templo del Salvador de Zaragoza, en la fiesta que celebran à su Sagrado Patron, y Martir, Santo Dominguito de Val, Infante que fue de dicha... Iglesia, dia 31 de agosto, deste año 1689*; • *Unas letras a Santo Dominguito, en el año 1692*.

TRANSCRIPCIONES [a cargo de Gregorio Arciniega Mendi –20.2q–, en su recopilación manuscrita, en E: Zac, titulada “300 villancicos del siglo XVII de varios autores. Transcritos en notación moderna por Gregorio Arciniega, P^{bro} M^{ro} de Capilla del S.T.M. de N^a S^{ra}. del Pilar de Zaragoza”]: + *Loco al parecer*, al Santísimo, a 4 voces, y + *Sabios Reyes*, de Reyes, a 12.

OBRAS NO CONSERVADAS [pero de las que hay constancia a través de antiguos inventarios en E: Zac]: “Según un “Registro de papeles de Música entregados al M^o. Serra por vía de Ynventario” (1715c)”: + *Misa*, a 11; + *Misa*, a 11; + *Magnificat*, a 11; + Salmo *Lætatus sum*, a 10. “Según una “Memoria de todas las obras de latín que en poder del Mae^o. de Capilla tiene la S^{ta} Ig^a de N^a S^a de el

Pilar” (18.in)”: + *Magnificat*, a 11; + *Salmo Laetatus sum*, a 10; + *Salmo Beatus vir*, a 8; + *Completas*, a 9 [siendo las dos primeras obras citadas por este inventario, acaso las mismas que las también citadas en el inventario anterior (?)].

BIBLIOGRAFIA: -Mariano SORIANO FUERTES: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Madrid-Barcelona, 1855, vol. III, p. 187. -Félix de LATASSA Y ORTÍN: *Bibliotecas Antigua y Nueva de Escritores Aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Bibliográfico-Biográfico por Don Miguel Gómez Uriel*. [A partir de la “Biblioteca Nueva”, Pamplona, 1799] Zaragoza, 1884, tomo I, p. 45. -Baltasar SALDONI REMENDO: *Diccionario de efemérides de músicos españoles*. Barcelona, 1890, tomo IV, p. 11, y 279. -Felipe PEDRELL SABATÉ: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1894-1897, Tomo I, p. 45. -ID.: “Documentos inéditos para su Diccionario” (papeletas manuscritas en *E: Bbc*, signatura M.942, s.f. [1897p]). -Antonio LOZANO GONZÁLEZ: *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Zaragoza, Ayuntamiento, 1895 (3.ª edn.: A. Ezquerro ed., Zaragoza, Ayuntamiento-Diputación Provincial-Gobierno de Aragón, 1994), pp. 36-37. -Robert EITNER: “Alfonso Romano”, en *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. [Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898-1916] Reimpr. facsímil, Graz (Austria), Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1959, vol. I, p. 109. -Felipe PEDRELL SABATÉ: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona, 1908-1909, vol. I, p. 20. -J. MORALEDA Y ESTEBAN: *Los seises en la Catedral de Toledo*. Toledo, 1911. -Francisco RUBIO PIQUERAS: *Música y músicos toledanos*. Toledo, establec. tipográfico Suc. de J. Peláez, 1923. -Manuel JIMÉNEZ CATALÁN: *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*. Zaragoza, 1925, p. 484, n.º 1393. -Felipe RUBIO PIQUERAS: “Archivo Musical de la Catedral de Toledo primada de las Españas. ‘Obras de Maestros que no han pertenecido a esta Santa Iglesia Catedral y que se archivaban en el estante primero’”, en *Tesoro Sacro Musical*, Año XII (Octubre 1928), p. 77 y “Apéndice”, *Tesoro Sacro Musical*, 1935, p. 59. -Joaquín PENA; e Higinio ANGLÉS PAMIES, dtoros.: “Alfonso, Sebastián”, en *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Labor, 1953, vol. I, p. 47. -Jaime MOLL ROQUETA: “Documentos para la historia de la música de la Catedral de Toledo”, en *Anuario Musical*, XIII (1958), pp. 159-166. -Antonio DURÁN GUDIOL: “Los Maestros de Capilla de la Catedral de Huesca”, en *Argensola*, XXXVIII (1959), pp. 119-127. -Antonio DURÁN GUDIOL: “La capilla de música de la catedral de Huesca”, en *Anuario Musical*, XIX (1964), pp. 29-55. -Restituto NAVARRO GONZALO: *Catálogo del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1965. -Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII (I)”, en *Anuario Musical*, XXI (1966) [1968], pp. 129-156, y 164. -ID.: “La Seo de Zaragoza, destacada escuela de órgano en el siglo XVII (II)”, en *Anuario Musical*, XXIII (1968) [1970], p. 136. -Juan José CARRERAS LÓPEZ: “La Música”, en *Los Aragoneses*. Madrid, Istmo, 1977, pp. 465-466. -Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: *Historia de la Música en Aragón (Siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977, pp. 75, 83-4, y 114. -ID.: *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. II. Polifonistas y Ministriles*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1978, pp. 88-89, 111-116 y 158. -Conrado BELTRÁN JIMÉNEZ: “Alquézar. Música”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Aragonali, 1980, vol. I, pp. 163-164. -Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: “Alfonso, Sebastián”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Aragonali, 1980, vol. I, p. 136. -ID.: “Catálogo mecanografiado de la Catedral de Jaca”, s.f. [1980c]. -ID.: “Jaca. Música”, en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza, Aragonali, 1981, vol. VII, p. 1865. -Dámaso GARCÍA FRAILE: *Catálogo archivo de música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1981, p. 39. -Jesús M.ª MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN: “Apuntes para la historia de la música en la Catedral de Albarracín (Teruel): los maestros de capilla y organistas”, en *Revista de Musicología*, VI/1-2 (1983), p. 335. -ID.: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel, 1984, p. 257. -ID.: “Música polifónica en la Catedral de Albarracín durante los siglos XVI y XVII”, en *Nassarre*, I/1 (1985), pp. 25-58; -Mariano PÉREZ: “Alfonso, Sebastián”, en *Diccionario de la Música*

y *los Músicos*. Madrid, Istmo, 1985, vol. I, p. 38. -José Vicente GONZÁLEZ VALLE; José Luis GIMENO; y M.^a Ángeles COSCULLUELA: “Regesta de noticias referentes a la música en las Actas Capitulares del Pilar de Zaragoza (1656-1676)”, en *Aragonia Sacra*, I, Zaragoza, 1986. -Ángel SAN VICENTE PINO: *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986. -Emilio CASARES RODICIO, ed.: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I, p. 557. -M. L. HERREJÓN: *Música y músicos en Toledo*. Toledo, Temas Toledanos vol. 50, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación, 1987. -Begoña LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*. Madrid, Universidad Autónoma, 1988. -Miguel MARTÍNEZ MILLÁN: *Historia musical de la Catedral de Cuenca*. Cuenca, 1988. -José Vicente GONZÁLEZ VALLE; José Luis GIMENO; y M.^a Ángeles COSCULLUELA: “Regesta de noticias referentes a la música en las Actas Capitulares de La Seo de Zaragoza (1645-1675), y (1688-1700)”, en *Aragonia Sacra*, III (1988) y V (1990), Zaragoza. -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *La Música en las Catedrales de Zaragoza en el siglo XVII: aproximación al compositor Urbán de Vargas (1606-1656), destacado Maestro de Capilla de Santa María del Pilar*. Trabajo de investigación, inédito. Universidad de Zaragoza, 1990. -Antonio EZQUERRO ESTEBAN; y Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN: “Catálogo del fondo documental del siglo XVII del Archivo Musical de las Catedrales de Zaragoza (Zac.)”, en *Anuario Musical*, XLVI (1991), pp. 127-171. -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654), Maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza. (Obra polifónica conservada en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza)*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1991. -ID.: “El músico aragonés Diego de Pontac (1603-1654) Maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza”, en *Nassarre*, VII/1 (1992). -Fernando CABAÑAS ALAMÁN: “El colegio de San José y los infantes de coro de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca”, en *Revista de Musicología*, XV/1 (1992), pp. 161-180. -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *La Música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las Catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; editada en cinco microfichas: Barcelona, Micropublicacions ETD, 1998; -ID.: *Villancicos aragoneses del siglo XVII (de una a ocho voces)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LV”, 1998; -ID.: “Alfonso, Sebastián”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 1999, vol. I, pp. 270-272. -Ignacio NIETO MIGUEL: *Música para una colegiata. Villancicos del siglo XVII en la Colegiata de Alquézar*. Valladolid, Universidad-Glares, 2001.

* * *

BABÁN, Gracián [Graciano; Garcían]. (*Aragón?, 1620c; †Valencia, 02.02.1675). Llamado “Gracián”, “Garcían”, o “Graciano”. Compositor muy fecundo, acaso natural de Aragón, y uno de los músicos españoles más respetados y admirados de su época. De este autor, han tratado musicólogos como H. Eslava, F.-J. Fétis, B. Saldoni, F. Pedrell, L. Villalba, J. Ruiz de Lihory, J. Sánchis Sivera, R. Mitjana, H. Anglés, V. Ripollés, A. Aráiz, A. de Larrea, A. Durán Gudiol, J. Climent, R. Stevenson, G. Bourlignieux, P. Calahorra, M. Querol, M. Pérez, F. Bonastre, o A. Ezquerro. El 07.09.1649 opositó sin éxito al magisterio de capilla de La Seo de Zaragoza, que obtuvo Diego Pontac (este último, junto al examinador de ambos, Urbán de Vargas, precederían años después a Babán en el magisterio de Valencia). Maestro de capilla en 1653 de la Colegiata de Santa María de Daroca –Zaragoza–, sucediendo acaso a Fausto de Navarra, que había dejado el puesto en 1647 (desde entonces, y hasta 1650 –en que las actas darocenses citan a mosén Juan Mesples como maestro interino, ejerciendo más tarde

de capiscol y contralto—, no se tiene constancia en Daroca de maestro alguno). Seguramente ocupó poco tiempo dicho puesto, dado que en el mismo año de 1653, y hasta 1654, ejerce de nuevo como maestro darocense Juan Mesples. Maestro de capilla luego de la Catedral de Huesca por oposición (desde 29.08.1653 hasta 1657), donde hizo “muy buenas demostraciones de su habilidad” —sustituyó ahí a Sebastián Alfonso, que había opositado con él en Zaragoza—, y se le asignaron 120 escudos de salario (Archivo de la Catedral de Huesca, libro de *Resoluciones*, v). Su llegada a Huesca tal vez haya que ponerla en relación con la política de renovación del cuadro musical de la seo oscense, puesto que tras la peste que había asolado a la ciudad en 1651, la plantilla musical de la catedral había quedado prácticamente desierta; de este modo, una vez pasado el mal, comenzaron a proveerse las plazas de la capilla, y así, el 11.06.1653 se había elegido a Bruno Falqués, “mozo sin ordenarse”, para corneta, con un salario de cien escudos; al día siguiente se contrataba a Jusepe Espinós, “seglar casado”, como bajón, con otros cien escudos de salario, y se premiaba a Méndez, sacabuche, con un donativo de 20 escudos, a título de “ayuda de costa por el trabajo que había tenido habiendo asistido solo el tiempo de la peste”; al poco tiempo, se iba a ofertar el magisterio de capilla que finalmente obtuvo (Archivo de la Catedral de Huesca, libro de *Resoluciones*, vi). En todo caso, el mismo año de su llegada a Huesca Babán suplicaba ya al cabildo que le fuera asignada “una perpetuación” para poderse ordenar como sacerdote: con tal motivo, el 29.08.1653 se le aumentaba su salario anual otros 40 escudos más, advirtiéndole el cabildo que, aunque era costumbre de dicha iglesia “perpetuar a los cantores para poder ordenarse, esto no debe entenderse sea regla cierta” (*Resoluciones*, v). El 01.07.1655 pidió un nuevo aumento, dando a entender que si no se accedía a su ruego marcharía a otro lugar. Tras discutir mucho el asunto, el cabildo oscense acordó no aumentarle nuevamente el sueldo, aunque se le ofrecieron otros diez escudos anuales, en concepto de gratificación, por su composición de la música para Navidad y Corpus Christi, lo que venía a suponer un aumento de veinte escudos anuales (*Resoluciones*, v). El 27.04.1657, el ya presbítero mosén Gracián Babán aceptó el puesto de maestro de capilla de la catedral metropolitana de Valencia (Archivo de la Catedral de Valencia, protocolo 3130, fol. 413), sucediendo a Urbán de Vargas. Otras fuentes, muy posiblemente erróneas, citan no obstante que Babán habría sustituido en Valencia a un tal “Borja”. Sea como fuere, se proveyó de su plaza “sin haberse expedido edictos”, el 27.08.1657, e iba a servir aquel magisterio hasta su muerte en 1675. Esta forma de provisión de la plaza, según consta en el manuscrito de Pahoner conservado en la seo valenciana, “Hallazgo de especies perdidas” (vol. vii, fol. 197v), había sido la habitual en ocasiones previas: de igual modo, sin publicar edictos, se habían provisto anteriormente en Valencia los magisterios precedentes de Juan Bautista Comes —en dos ocasiones—, mosén Vicente García, mosén Francisco Navarro y mosén Urbán de Vargas, aunque, tras la muerte de Babán, ya no volverían a proveerse las plazas sin edictos sino por rigurosa oposición. Durante su magisterio en la Catedral de Valencia, hubo de encargarse del cuidado y “los alimentos de los ynfantillos”, como consta en varios recibos autógrafos suyos ahí conservados. Debió entonces enseñar al infante y luego conocido maestro de capilla Luis Vicente Gargallo, a quien parece ser que apoyó más tarde para su promoción a los magisterios de la seo de Huesca y del Colegio del Patriarca en Valencia —en este último caso, sin éxito—. Así, en Noviembre de 1662, siendo maestro de capilla de la Catedral de Valencia, Babán consta como juez examinador de las oposiciones al magisterio del Real Colegio de Corpus Christi —Patriarca— de Valencia, junto al aragonés Jerónimo La Torre,

entonces organista de la seo metropolitana de Valencia. El informe de los ejercicios de oposición (testimonio del elevado nivel de competencia profesional del tribunal en asuntos teóricos y de contrapunto) emitido por Babán, daba por vencedor –y por unanimidad, de entre los seis pretendientes– al ya joven maestro Luis Vicente Gargallo, entonces maestro de capilla de la Catedral de Huesca: “De todo lo dicho sacamos en consecuencia todos tres examinadores, unánimes y conformes, que de todo rigor de justicia, debe dar V.S.^a la plaza al M.^o de Huesca, y como se ha hecho el examen para este santuario, se hiciera para nuestra metropolitana o cualquiera otra Iglesia de España, se la diéramos asimismo, por haber en dicho sujeto ciencia, habilidad y pericia para cualquiera de ellas. Este es nuestro sentir, y por tanto lo firmamos en Val.^a a 29 de Noviembre 1662”. Sin embargo, y aun a pesar del citado informe pericial de los profesionales comisionados a tal efecto, el cabildo del Patriarca determinaba finalmente nombrar maestro de capilla, el 14.12.1662, a José Hinojosa, de Teruel (Archivo del Patriarca, Libro de las Nominaciones, fol. 34). Curiosa e interesante resulta la gran relación que en estos años unió a las catedrales de Huesca, Zaragoza y Valencia, donde, en pocos años, se sucedieron y alternaron diferentes músicos, varios de ellos aragoneses, que, una vez comenzaban sus carreras profesionales en Huesca, promocionaban a las metropolitanas de Zaragoza y Valencia, y así, el oscense *Diego Pontac* (infante en La Seo de Zaragoza, y luego maestro ahí mismo y en Valencia), el navarro *Urbán de Vargas* (maestro de capilla en Huesca, Daroca, Calatayud, El Pilar de Zaragoza y la seo de Valencia, y examinador de oposiciones a La Seo zaragozana), el oscense –de Echo– *Sebastián Alfonso* (maestro en Huesca y Zaragoza), o el propio *Gracián Babán*, supuestamente aragonés (maestro en Daroca, Huesca y Valencia y opositor a La Seo de Zaragoza). La lista todavía se amplía más, en el sentido de cubrir un “circuito” definido (se sabe que los edictos de oposiciones se intercambiaban habitualmente entre estos centros, o al menos, con mayor frecuencia que con otros lugares más lejanos), el cual abarca las tres capitales de la antigua Corona de Aragón (Zaragoza, Barcelona y Valencia), más Huesca y Daroca –como “cantera” o plataforma de menor entidad desde las que saltar a alguna de las tres sedes principales–. De este modo, podríamos añadir a esta lista de músicos, que circularon entre las ciudades mencionadas, los nombres del organista aragonés *Jerónimo La Torre* (en La Seo de Zaragoza, Barcelona y Valencia) y el del ya citado *Luis Vicente Gargallo*, acaso nacido en Maella –provincia de Zaragoza– (y formado en Valencia, además de maestro en Huesca, Barcelona y el Patriarca de Valencia). Por otra parte, no hay que perder de vista la circunstancia “nada infrecuente en su tiempo”, como señala F. Bonastre, de que “las instituciones eclesiásticas preferían a menudo un joven maestro, recomendado por un compositor reconocido, que no el incierto (y a veces contradictorio) resultado de unas oposiciones, que además comportaban grandes cargas económicas”. (A lo que, en ocasiones, todavía cabría añadir cierta preferencia para las plazas ofertadas hacia los aspirantes clérigos, frente a los posibles candidatos seglares). En todo caso, la modalidad de las recomendaciones que los maestros hacían de sus discípulos, podían variar según el momento y lugar, y así, éstas podían ser recomendaciones “explícitas”, en el caso en que las plazas fueran convocadas sin oposición (caso de la Catedral de Valencia), o bien “implícitas” –esto es, supuestamente, en forma de dar mejores calificaciones en los exámenes u ofrecer mejores informes a los “recomendados”–, cuando los puestos se otorgaban previa oposición (caso de las catedrales aragonesas). Ocupando Babán su plaza en la metropolitana valenciana (se sabe que vivía en la calle de la “Confraria de Sant Jaume”), compuso un *Te Deum* y dos villan-

cicos que se interpretaron en dicha iglesia el 20.05.1659 para celebrar la canonización de Santo Tomás de Villanueva (1658), así como la música para celebrar un indulto papal de Alejandro VII (1665), unas *Coplas en honor de la Inmaculada Concepción* (1665) y cinco villancicos que se cantaron el 08.09.1674 en Santo Domingo (Valencia) para la canonización de San Luis Beltrán. Según la partida de defunción de Babán (Archivo de la Catedral de Valencia, protocolo 1452), fue enterrado el 03.02.1675 en la seo metropolitana de Valencia, según V. Ripollés, “con la solemnidad acostumbrada, general de todos los Reverendos. Hizo testamento en 22 de Mayo de 1674, recibido por Joseph Matheu, Notario. Dejó veinte libras y se le dijo misa de Requiem”. El hecho de que testara varios meses antes de su fallecimiento (Archivo del Reino de Valencia, protocolo 1465), pudiera querer decir que arrasara una larga enfermedad, o bien, que ya para entonces era bastante anciano. En dicho testamento se cita a una hermana suya, Isabel María Babán, entonces religiosa en un convento valenciano. El magisterio que vacó a su muerte no se proveyó sino hasta pasados dos años: el 28.05.1677 se nombraba ya a mosén Antonio Teodoro Ortells como nuevo maestro de capilla de la Catedral de Valencia, esta vez previa oposición. Caso excepcional para los músicos catedralicios hispanos de la época, se contaba con un testimonio iconográfico sobre la persona de Babán y los músicos de su capilla: antiguamente, se encontraba en la capilla de Nuestra Señora contra la peste (o “de las fiebres”) de la Catedral de Valencia, un cuadro titulado *La Virgen contra la peste*, que mostraba el retrato del maestro Babán con los cantores de su capilla, que eran protegidos de la peste por la Virgen María. Felipe Pedrell relataba (1894-1897) cómo, según el historiador Teodoro Llorente, una imagen de esta Virgen fue “pintada sobre tablas en el siglo XIV, y se le construyó capilla donde está ahora la de Santo Tomás de Villanueva. En 1665 cuando el cabildo quiso conceder igual honor al piadoso arzobispo recién canonizado, fue trasladada aquella imagen al sitio que hoy ocupa y donde recibe aún los homenajes de los fieles en tiempo de epidemia. La invocación es la misma, pero la imagen no. Ahora hay un cuadro al óleo sobre lienzo que por el estilo y la indumentaria, corresponde al siglo XVII. Representa a Jesucristo afligiendo al mundo con los rigores de la peste, figurado con lenguas de fuego, y a la Virgen y San Vicente mártir, implorando su piedad...”. Y prosigue Pedrell: “Cobijados por una especie de lienzo que sostiene la Virgen y San Vicente, aparecen arrodillados Babán, los infantes de la capilla y algún individuo de su familia, al parecer. ¿Costearía Babán el ex-voto en acción de gracias por haber sido preservado de la peste, él mismo, su familia y la familia espiritual de sus discípulos? El ex-maestro de capilla de aquella catedral, hoy monje benedictino de Montserrat, P. Guzmán, mandó sacar varias copias fotográficas del cuadro de las cuales poseo un ejemplar”. Dicho cuadro, del que también daban noticia José Ruiz de Lihory –barón de Alcahalí– (*La música en Valencia*. Valencia, 1903, p. 171) y Robert Stevenson, al parecer no se ha conservado. Su amplia producción, que presenta abundantes ejemplos de composiciones policorales (para unos repartos que alcanzan hasta las dieciséis voces reales, agrupadas en dos, tres y hasta cuatro coros con acompañamiento continuo, frecuentemente de arpa –instrumento éste muy usado entonces en España en diferentes contextos–), circuló con gran profusión, estando repartida en la actualidad por abundantes archivos y bibliotecas de toda España (catedrales de Jaca –Huesca–, El Pilar y La Seo de Zaragoza, Huesca, Albarracín –Teruel–, Palma de Mallorca, Valladolid, Málaga,

Gracián Babán *Lamentación para el Jueves Santo*
Bayerische Staatsbibliothek, Munich. Mus. Mss. 1208

Coro 2^o De la-men- ta-ti- o- ne, la-men- ta-ti- o- ne,

S
A
T
B

Coro 2^o De la-men- ta-ti- o- De la-men- ta-ti- o-

S
A
T
B

Accompas 8 6 6 6 4 4 De la-men- ta-ti- o- 4

Ejemplo 1 (Transcripción: A. Ezquerro)

monasterios de Guadalupe, El Escorial, Biblioteca de Cataluña...), así como de Iberoamérica y Estados Unidos (catedrales de Guatemala, Bogotá –Colombia–, Puebla –México–, Colección “Jesús Sánchez Garza” de México D.F., “Hispanic Society” de Nueva York...), e incluso de Alemania (Biblioteca del Estado de Baviera, Munich).

Su mayor número se encuentra en la Catedral de Valencia, donde se supera la cuarentena de sus obras, así como en el área levantina (Real Colegio Seminario de Corpus Christi “Patriarca”, y Catedral de Segorbe –Castellón–).

Su producción, “de verdadero mérito” según H. Eslava (que editó en su *Lyra Sacro Hispana* –1869– dos motetes suyos a 8 voces, *Vulnerasti cor meum*, *Dum sacrum pignus*, y el salmo a 8 voces *Voce mea ad Dominum clamavi*), continúa el nuevo estilo iniciado por autores activos en la antigua Corona de Aragón, como Juan Bautista Comes, Urbán de Vargas o Aniceto Baylón, y ocupa un lugar destacado en la música barroca aragonesa y valenciana. En este sentido se pronuncia también Guy Bourlignieux, según quien, puede considerarse a Babán –sobre todo por sus composiciones religiosas– como sucesor de Juan Bautista Comes. En cambio, su producción, como la de tantos otros contempo-

ráneos suyos españoles, cayó rápidamente en el olvido. Y a pesar de ello, algunas obras suyas puntuales –que merecieron copiarse esporádicamente a lo largo de los siglos XVIII y XIX–, todavía se interpretaron a principios del siglo XX en la Catedral de Valencia, como por ejemplo su *Himno para la Virgen de los Dolores*, o su *Rezo para las 40 horas*. De hecho, según parece todavía se interpreta todos los

Gracián Babán *Lamentación para el Sábado Santo*
Bayerische Staatsbibliothek, Munich. Ms. Ms. 1207

Coro 1^o De la-men- ta-ti- o- ne, la- men- ta- ti- o- ne,

S
A
T
B

Coro 2^o De la-men- ta- ti- o- ne, De la-men- ta- ti- o- ne, De la-men- ta- ti- o- ne,

S
A
T
B

[Bajo continuo] # # 7- 5 # # 4 # # 4 4 #

años, durante la Semana Santa (en la ceremonia del lavatorio del Jueves Santo), su motete *Mandatum novum do vobis*, a 4 voces. Por su parte, Rafael Mitjana decía de Babán que era “un artista digno de estima”, del que fueron especialmente apreciadas en su tiempo sus misas y motetes para numerosas voces. “Sus *Lamentaciones de Jeremías*, para dos coros y ocho voces, con acompañamiento de órgano obligado –continúa Mitjana–, son muy bellas y de elevada inspiración”.

Ejemplo 2 (Transcripción: A. Ezquerro)

Por su lado, Miguel Querol le destacaba entre los principales músicos españoles del siglo XVII que escribieron obras policorales sobre textos litúrgicos y villancicos religiosos, y así, lo situaba en el grupo de compositores activos en Valencia, junto a Comes, Grado, Ortells, Máximo Ríos, Urbán de Vargas, Baylón, José Hinojosa, Vicente García, Francisco Navarro y el organista y polifonista Juan Bautista Cabanilles. Según una apreciación del valenciano Ruiz de Lihory, “en muchas de sus partituras figura

el arpa como instrumento acompañante, a imitación de lo que se hacía en tiempos antiguos en las misas de difuntos y feriales, en las que el ritual prohibía el uso del órgano”. Sus composiciones mejor consideradas fueron seguramente sus misas y motetes policorales, así como las ya citadas “Lamentaciones de Jeremías” para 8 voces en dos coros y acompañamiento de órgano. De estas últimas, se encuentra copia manuscrita –ya del siglo XVIII– en la Biblioteca del Estado de Baviera, en Munich (Mus.Mss.1207 y 1208). Sea como fuere, de lo que no cabe duda es del prestigio de este compositor en su propia época, que le llevó a ser tenido como modelo de composición, especialmente en el área de la antigua Corona de Aragón. Su producción, como la de la mayoría de compositores del siglo XVII en el ámbito hispánico, resulta al día de hoy muy difícil de contabilizar y ha de tomarse con cierta cautela, por cuanto está sujeta a posibles modificaciones, dado que buena parte de la bibliografía disponible (catálogos) no siempre ofrece la mínima fiabilidad necesaria, o todos los datos, de modo que es posible que obras aparentemente citadas como dos piezas distintas puedan tratarse en realidad de una misma y única composición, o viceversa. Teniendo en cuenta tales premisas, podríamos decir por tanto, que, por cuanto sabemos hasta el momento, su producción, que últimamente comienza a ser poco a poco reivindicada como patrimonio barroco musical aragonés y valenciano de primer orden, supone 20 misas, una Misa de Requiem, 9 Resposos de difuntos, 1 Ofertorio de difuntos, 27 salmos, una Lección de Completas, 5 Himnos, una Secuencia, 6 Lamentaciones, un Invitatorio, 10 Motetes, 4 cánticos, una Antífona, 16 villancicos, y 5 tonos, además de otras muchas obras manuscritas, sin especificar, ampliamente repartidas por diferentes archivos y bibliotecas.

En cuanto a su obra en castellano, y a pesar de que todavía es poco cuanto se conoce de este maestro, de cuya producción, a pesar de su amplitud, existen todavía muy pocas ediciones, sorprende mucho –a juzgar por los villancicos editados disponibles–, e incluso no parece sostenerse, la afirmación de J. Climent (que por otra parte contrasta abiertamente con la de V. Ripollés, que cita a Babán como seguidor de Comes y modelo compositivo para el villancico en Valencia) en el sentido de que Babán sea “un gran desconocedor de la tradición de la catedral de Valencia por lo que respecta a los villancicos e incluso a la denominación de las obras en lengua romance. En este sentido, Babán representa más a la tradición española que a la valenciana”. Dicha afirmación, tajante y discutible en la primera parte de su enunciado, es mucho más aceptable en su parte final, pues es posible –e incluso sería relativamente lógico– que Babán hubiera seguido para sus villancicos en Valencia un patrón no propiamente enraizado con las tradiciones anteriormente implantadas en la capital levantina sino traído de fuera (en tal caso, de Aragón, donde ejerciera su magisterio con anterioridad), aunque no es menos cierto que él ejerció su magisterio en tierras levantinas durante casi dieciocho años y que sus inmediatos antecesores en el cargo valenciano, llegados tras Comes y tenidos por plenamente “valencianos” (?), como Pontac, o Vargas, procedían de fuera del reino valenciano, habiendo desarrollado su actividad en múltiples lugares de la península y mostrando una gran movilidad profesional..., de donde la gran dificultad de hablar, siguiendo un patrón tópico heredado, de “escuelas” o de músicos exclusivamente valencianos, o aragoneses, catalanes, navarros, etc. Por otra parte, se tiene constancia documental (aunque no así musical) en Valencia de la composición del maestro Babán de obras para las “siestas” realizadas a partir de textos en lengua valenciana, lo que implicaría una excelente integración del maestro Babán en tierras de Valencia. En todo caso, y habida cuenta de su amplia producción manuscrita, lo que sí podría darse

por cierta es su posible influencia (suya, como de Comes, Pontac, Vargas, y otros más tarde) sobre la manera de componer los villancicos con posterioridad, pues, como tenemos constancia, tales obras pasaban a los nuevos maestros por vía de inventario, quienes “podían” estudiarlas (otra cosa sería que llegaran a hacerlo) e incluso interpretarlas a voluntad, aunque por otra parte esto último no parece que hubiera sido particularmente frecuente. Y sin embargo, en el caso concreto de Babán, tenemos testimonios de la perdurabilidad de ciertas composiciones suyas en el repertorio “tradicional” de la seo levantina hasta fechas relativamente recientes. Por otro lado, su técnica de la composición responde a los patrones propios de su tiempo, ya plenamente barroco, con un cierto predominio de la verticalidad y la homofonía en las obras a mayor número de voces –con inclusión frecuente de pasajes dialogados entre los diversos coros–, y una mayor presencia del procedimiento imitativo en las composiciones a menor número de voces.

En su villancico al Santísimo *Es de valor infinito*, a cuatro voces y arpa, de sencilla organización en un estribillo y unas coplas también a cuatro voces (once estrofas en forma de redondillas con rima abrazada), presenta como elementos unificadores de la composición el compás ternario (de proporción menor, utilizado en ambas secciones o movimientos), así como el esquema rítmico, casi dancístico, concebido a base de pequeñas células repetitivas en las que el puntillo cohesiona el discurso y lo dinamiza a la vez. Por lo demás, el estribillo, con un mayor interés musical y menor textual, juega con la confrontación entre un Tiple (que hace las veces de solista o narrador que expone el texto) y el resto de las voces, de suerte que se diría en ocasiones que se trabaja el “a 4” a manera de un doble coro sintético o reducido, a manera de un solista, frente a tres voces que le contestan, repiten o jalean lo previamente expuesto por el Tiple (intervienen a menudo de forma homófona, y sólo en ciertos pasajes de modo brevemente imitativo). Por su parte, las coplas despliegan una homofonía constante, que busca sonoridades redondas y plenas –consonancias casi acórdicas, podría decirse–, de suerte que se destaca nítidamente la perfecta inteligibilidad del texto, como corresponde a su contenido semántico, en el que prima el interés textual (narrativo) por encima del puramente musical.

En el villancico al Santísimo *Por el rey que está escondido*, a cuatro voces y arpa, “para siesta”, la disposición estructural se organiza en torno a un romance inicial con intervención del tutti (que consta de seis cuartetas) y un estribillo en el que asimismo participa todo el orgánico de la composición. En este caso, ambas secciones se anotan en compás menor, binario; nuevamente, la característica dominante del romance es la verticalidad, la homofonía, que prosigue en el estribillo, apenas variado por brevísimos pasajes imitativos y un par de mínimas contraposiciones entre un solista y las tres voces restantes; el tema bélico al que se alude (con exclamaciones del tipo ¡afuera!, ¡lugar!, suenan los clarines, marchan los soldados...), a menudo realizado en la época a mayor número de voces (frecuentemente, policoral), despliega notas repetidas en un ámbito marcial e intencionadamente contenido en tesitura pero eufórico por su verticalidad, que parece sugerir la posibilidad de emplear instrumentos de viento doblando las partes vocales, como era habitual en obras policorales de este tipo. En conjunto, se trata de una obra sencillísima, casi minimalista, en la que, frente a lo exiguo de los recursos materiales utilizados, se consigue una gran eficacia para transmitir claramente el mensaje emanado por el texto, mediante el uso de sonoridades compactas.

En cuanto al dúo con acompañamiento de arpa *Mi Dios, si ofensa te ha hecho mi culpa*, consta de

un dúo propiamente dicho con función de estribillo (dispuesto en una seguidilla inicial más un tetrás-tico también cercano en su esquema métrico y de rima a la seguidilla) y de cinco coplas, asimismo a dúo. De mayor interés musical, su autor se permite aquí ciertas “novedades” (aunque en realidad se trata de recursos ya viejos en otros ambientes, como el italiano o el alemán), tales como el empleo rápido (a manera de “paleta de posibilidades”) de algunas complejidades técnicas y determinadas figuras retórico-musicales para explotar los “afectos” emanados del texto, y así, alterna brevísimamente pasajes homófonos (noema) con otros contrapuntísticos o imitativos (mímesis), incluye el recurso de la “suspiratio”, algunos descriptivismos tales como pasajes descendentes (catábasis), o disonancias intencionadas sobre textos aptos para ello (“culpa”, “ofensa”, “ciega”, “llorar”...), insertando además algunos cambios de tempo (con una “nueva” explicitación del mismo: v.g., “con ayre”, frente a “despacio”), e indicaciones de matices dinámicos (“fuerte” frente a “falsete” –aquí seguramente entendido como el más moderno “piano”–), en un vocabulario que, aunque todavía con escaso desarrollo, coloca a su autor plenamente en el contexto evolutivo que llevaría el lenguaje musical del Seiscientos hacia nuevos derroteros expresivos.

EDICIONES: • 3 obras en latín publicadas en: -Hilarión ESLAVA: *Lyra Sacro-Hispana*, Siglo XVII, Tomo I, Serie 1.ª, Madrid, 1869: + Salmo *Voce mea ad Dominum clamavi*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento; + Motete *Vulnerasti cor meum*, a 8; + Motete *Dum sacrum pignus*, a 8. • 3 villancicos al Santísimo editados recientemente: dos de ellos, en: -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Villancicos aragoneses del siglo xvii (de una a ocho voces)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LV”, 1998: + *Es de valor infinito*, y + *Por el rey que está escondido*, ambos a 4 voces y acompañamiento de arpa, y el último de ellos para “siesta”, los dos procedentes de las catedrales de Zaragoza (*E: Zac*, B-40/623 y B-40/624, respectivamente); y el tercero en: -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Tonos Humanos, Letras y Villancicos Catalanes del siglo xvii*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LXV”, 2002: + *Mi Dios, si ofensa te ha hecho mi culpa*, a dúo de Contralto y Tenor, con acompañamiento de arpa, conservado en el “Fondo Verdú” de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona (*E: Bbc*, M.1637-III/32).

OBRAS [todas ellas manuscritas]: 20 Misas: • 4 en *E: VAc*: + *Misa de 6.º tono a 12* (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado –que parece posterior–; no lleva Benedictus [en partitura]; + *Misa a 10 y en dúo* (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y dos acompañamientos iguales [partichelas]; + *Misa a 8 y en dúo* (Coro 1: s 1, 2, T 1, T 2; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento de órgano y contrabajo, ambos iguales [partichelas]; + *Misa a 8* (Coro 1: s, A, T, B; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento de órgano; hay otro acompañamiento de contrabajo muy posterior [partichelas]. • 4 en *E: VAc*: + *Misa de 5.º tono*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y bajo continuo (de arpa, y otro), 1675c; + *Misa de 5.º tono*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y bajo continuo (de órgano y arpa), en Fa jonio, 1700c; + *Misa de 6.º tono*, a 12 y bajo continuo; + *Misa de 4.º tono*, a 14 (Coro 1: s 1, 2; Coro 2: A, T; Coro 3: s, T; Coro 4: s, A, T, B; Coro 5: s, A, T, B), 1671. • 2 en *E: SEG*: + *Misa de Gloria a 12* (Coro 1: s, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B), en Fa jonio; + *Misa de Gloria a 8* (Coro 1: s, T; Coro 2: s, T; Coro 3: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado (de órgano y otro), en Fa jonio (copia en partitura de 1748 –esta misma obra se encuentra en el Patriarca–). • 3 en *E: ALB*: + *Misa Super flumina*, de dos bajos, a 8 (Coro 1: s, A, T, B; Coro 2: s 1, 2, T, B) y acompañamiento continuo, en Do jonio; + *Misa, a 6* (Coro 1: s 1, 2; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento –incompleto–; + *Misa de 5.º tono, a 8* (Coro 1: s, T; Coro 2: s, T, B; Coro 3: s, A, T). • 4 en *E: PAC*: + *Misa de 5.º tono* (sólo queda el bajo continuo); + *Misa a 12* (sólo queda el bajo continuo); + *Misa de 6.º*

tono, a 13 (sólo queda el bajo continuo); + *Misa a dúo y a 10* (incompleta). • 1 en *E: J: + Misa* –de Babán, junto a otra de U. de Vargas–, en papeles de 1666 y copia con violines del siglo XVIII. • 1 en *E: GU: + Misa a 8* (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento. • 1 en *E: MA: 218-1,14: Misa a 6, llana* (Coro 1: s 1, 2; Coro 2: s, A, T, B; acompañamiento) [copia de 1836]; *1 Misa de Requiem*: en *E: SEG: + Misa de Requiem*, a 8 (s, A, B); incompleta, en Fa jonio (el Introito empieza con la melodía gregoriana). *9 Resposos de difuntos*: 1 en *E: VAc: + Libera me Domine*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y bajo continuo, en copia del siglo XIX, de Babán, “y abreviado por José Morata” [*Geldo –Castellón–, 1769; Valencia, 1840] infante y luego maestro de capilla de Segorbe, fue después maestro de la Colegiata de Játiva, que opositó a la Catedral de Valencia en 1819, siendo finalmente maestro del Patriarca desde 1829]. • 8 en *E: SEG: “para el funeral de Reyes y Señores Obispos”*: + *Subvenite Sancti Dei*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado; + *Qui Lazarum*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado; + *Domine quando veneris*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado; + *Ne recorderis*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado. “Reducciones de Miguel Soriano Morata (Maestro de Segorbe, 1829- 1838) de obras de Gracián Babán”: + *Subvenite Sancti Dei*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B); + *Qui Lazarum*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B); + *Domine quando veneris*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B); + *Ne recorderis*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B). *1 Ofertorio de difuntos*: • No localizado: *Libera animas*, a 8 (en dos coros) y acompañamiento de arpa o espineta. *27 Salmos*: • 8 en *E: VAc: + Beatus vir*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y bajo continuo (de órgano y arpa), en Do jonio (una copia de 1650, y otra del siglo XVIII); + *Lætatus sum*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y dos partes de bajo continuo –uno de violón–, en Sol M, 1650c; + *Eripe me Domine*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B), Sol dórico, 1675c, en dos partituras (la más moderna, con bajo continuo de órgano); + *Voce mea*, para la festividad de Nuestra Señora de los Dolores de este año de 1672, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y bajo continuo, en Fa jonio; + *Bonitatem fecisti*, salmo de Tercia, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y bajo continuo de órgano (partitura de Pastor, y partichelas de 1666 y del siglo XVIII); + *Legem pone mihi*, salmo de Tercia, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y bajo continuo de órgano (partitura de Pastor, y partichelas de 1666 y del siglo XVIII); + *Mirabilia testimonia tua*, Primer Salmo de Nona de Dominica, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y bajo continuo, 1650c; + *Principes persecuti sunt me*, Tercer Salmo de Nona de Dominica, a 10 (Coro 1: s, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y bajo continuo, 1650c. • 6 en *E: VAc: + Beatus vir*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y 2 bajos continuos iguales (partichelas); + *Dixit Dominus*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y 2 acompañamientos iguales (partichelas; primer hemistiquio en gregoriano); + *Dixit Dominus*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, 3, T; Coro 2: s, A, T, B) y 3 acompañamientos iguales, uno cifrado (partichelas); + *Lætatus sum*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) (partichelas); + *Lauda Jerusalem*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) (partitura); + *Laudate Dominum*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y 2 acompañamientos iguales (partichelas). • 9 en *E: SEG: + Voce mea ad Dominum*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento; + *Deus meus eripe me*, a 9 (Coro 1: T; Coro 2: s 1, 2, A, T; Coro 3: s, A, T, B) y acompañamiento de arpa (copia de 1700); + *Dixit Dominus de 1.er tono*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento (copia de 1718); + *Miserere a 8* (Coro 1: s, A, T, B; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento de violón y otro (iguales), Fa jonio, musicados los versos impares; + *Eripe me*, en 2.º tono, a 8, Tercer salmo de las Vísperas de Nuestra Señora de los Dolores (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado (copia de 1773 y papeles posteriores). + *Principes persecuti sunt me a 8* (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento; “de Nona”; Do jonio; algunos papeles de 1752; + *Mirabilia testimonia tua a 8* (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento; “de Nona”; Do jonio; + *Cum invocarem a 11* y acompañamiento; “de Completas”; + *Qui habitat a 12* (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y acompañamiento; “de Completas”; + *Voce mea*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado; “Quinto salmo de las Vísperas de Nuestra Señora de los Dolores”; Fa jonio; 10 par-

tichelas siglo XVII, y de 1773 [es la misma obra que publicó Eslava en Tomo I Serie 1.^a, siglo XVII, p. 141 de su “Lira Sacro-Hispana”, aunque él lo llame Salmo-Motete]. • 2 en *E: H*: + 8/1: *Mirabilia*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento general; “de Nona”; Do jonio; copia de Francisco Salas; + 9/1: *Principes*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento general; “de Nona”; Fa jonio; copia de Francisco Salas. • 2 en *E:MA*: + 218-1,12: *Eripe me Domine*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; acompañamiento [3.^o para la festividad de Ntra. Sra. de los Dolores; copia del siglo XIX]; + 218-1,13: *Voce mea ad Dominum*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; acompañamiento) [de las Vísperas de Ntra. Sra. de los Dolores; copia del siglo XIX]. 1 *Lección de Completas*: en *E: SEG*: + *Fratres sobrii estote*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y acompañamiento. 5 *Himnos*: 3 en *E: VAc* –volumen en colección, titulado “Sacri concentus vocum et instrumentorum. Ad usum Ecclesiae Metropolitanæ Valentinae... Anno 1801. Et per me Fr. Marianum Mendoza Sacri Ordinis Predicatorum scriptum...”, partitura de atril–: + De vísperas de San José (p. 13), *Te Joseph celebrent*, a 4 (s, A, T, B) [muscadas las estrofas pares “Almo cum tumidam” y la doxología]; + De la festividad de los Siete Dolores de la Virgen (p. 19) [Secuencia], *Stabat Mater*; a 4 (s, A, T, B) [en polifonía las estrofas pares; existe otra copia, que aplica la letra a las estrofas impares]; + *Gloria laus*, a 4. • 1 en *E: SEG*: + *In manus tuas*, a 10 y acompañamiento, “de Completas”. 1 *Secuencia*: en *E: VAc*: + *Lauda Sion Salvatorem*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y bajo continuo, para la festividad del Corpus, “Prosa para el Santísimo Sacramento”, año 1663. • No localizada: + *Te Deum*. 6 *Lamentaciones*: • 1 en *E: VAc*: + 1.^a del Jueves, *De lamentatione... Heth. Cogitavit*, a 8 (Coro 1: s, A, T, B; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento (partitura y partichelas); • 1 en *E: VAc*: + 1.^a del Viernes, *De lamentatione... Cogitavit*, a 8 (Coro 1: s, A, T, B; Coro 2: s, A, T, B) y bajo continuo. • 2 en *E: SEG*: + 1.^a del Viernes, *De lamentatione... Cogitavit*, a 8 (Coro 1: s, A, T, B; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento; copia de 1755, incompleta; faltan las partes del A, T, B del coro 2.^a [la misma obra, completa, en el Patriarca]; + 1.^a del Sábado, *De lamentatione... Misericordiae Domini*, a 8 (Coro 1: s, A, T, B; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado. • 2 en *D: Mbs* (Biblioteca del Estado de Baviera, Munich –Alemania–), para dos coros y órgano, en partitura manuscrita del siglo XVIII. 1 *Invitatorio*: en *E: SEG*: + *Christus natus est nobis*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y acompañamiento cifrado de órgano, “de los maitines de Navidad”. 10 *Motetes*: 5 en *E: VAc*: + *Abscondite elemosynam*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y acompañamiento, a Santo Tomás de Villanueva; + *Invitavi ad paradisum divitias*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y bajo continuo, para la fiesta de la Preciosísima Sangre; + *Popule meus*, para la adoración de la Santa Cruz, a 4 (s 1, 2, A, T) y bajo continuo; + *Mandatum novum*, para el lavatorio de los pies, a 4 (s 1, 2, A, T) y bajo continuo; + *Domine Jesu Christe*, a 4. • 3 en *E: SEG*: + *Dominus Jesus*, a 4 (s 1, 2, A, T) y acompañamiento de arpa; papeles del siglo XVII y copia de 1718; + 218-2,25: *Popule meus*, para la adoración de la cruz, a 4 (s 1, 2, A, T) y acompañamiento; partitura 1900c; + *Te lucis ante terminum*, a 10 y acompañamiento “de Completas”. • 2 en *E: MA*: + 218-2,25: *Popule meus*, para la adoración de la Santa Cruz, a 4 (s 1, 2, A, T; acompañamiento). + 218-2,26: *Mandatum novum*, para el lavatorio del Jueves Santo, a 4 (s 1, 2, A, T; acompañamiento). 4 *Cantica*: 3 en *E: VAc*, “de Vísperas”: + *Magnificat*, a 8 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B) y dos acompañamientos iguales (partichelas); + *Magnificat*, a 8 (Coro 1: s, A, T, B; Coro 2: s, A, T, B) y dos acompañamientos iguales (partichelas); + *Magnificat*, a 10 (Coro 1: A, T; Coro 2: s 1, 2, A, T; Coro 3: s, A, T, B) y tres acompañamientos iguales (partichelas). • 1 en *E: SEG*, “de Completas”: + *Nunc dimittis*, a 12 (Coro 1: s 1, 2, A, T; Coro 2: s, A, T, B; Coro 3: s, A, T, B) y acompañamiento. 1 *Antífona*: • En *GU: Gc*: + *Salve*, a 3. 16 *Villancicos*: • “7 al Santísimo Sacramento”: • En *CO: Bc*: + *Sobre mesa un tono nuevo*, a 4 –copia de 1684–; • 2 en *E: Bbc*: + *Atención a la moral invención*, a 12; + *Mi Dios, si ofensa te ha hecho mi culpa*, a dúo de Contralto y Tenor, con acompañamiento de arpa (Fons Verdú, M.1637-III/32); y 5 en *E: Zac*: + *Oh qué bien me parece señores / Es de valor infinito el pan* (B-40/623); + *Afuera, lugar, que suenan los clarines / Por el rey que está escondido* (B-40/624); + *Parad, tened, dejen todos sus porfías / Este pan que Dios al hombre hace* (B-40/625); + *Quieres ver en la hostia sagrada / Hoy la procesión del Corpus* (B-40/626); + *Dulce dueño mío no tenga celos / Escúcheme todo amante, que un celoso* (B-40/628). • “2

de Navidad”: uno en *E: J: + Santa Madre Virgen*, a 12, año 1666; y uno en *E: Zac: + Gitanas volad conmigo—Ala traz, traz ela / Bello gitanillo carita de perlas*, año 1655 (B-40/627). • “2 a la Expectación”: ambos en *E: Zac: + Viva la reyna de cielos y tierra / A la soberana gloria de la dignidad suprema*, año 1654 (B-40/620); y + *Prevenidme zagales los aguinaldos / La reina de entrambos orbes* (B-40/621). • “1 villancico 2.º de Reyes”: en *E: Zac: + Alto, zagales de todo el ejido—Lleguen los reyes / Vaya de gustos, vaya de amores*, año 1654 (B-40/619). • “1 a un misacantano”: en *E: Zac: + Celebrad ruseñores con los trinos / Del Melquisedec mejor* (B-40/618). • “1 a la Santísima Trinidad”: en *ME: Colección Jesús Sánchez Garza de México D.F.: + Alerta, alerta centinelas*, a 4 (S 1, 2, A, T, B); y • “1 a Santa Ana”: en *E: Zac: + Hola pastores, ya el Ebro / Hoy la hija por la madre hace fiesta* [coplas a San Miguel y Santa Lucía] (B-40/622). 5 Tonos: en *E: VAcP* [todos en partitura]: + *Del claro zafir*, a 4 (S 1, 2, A, T); + *Galán del capote blanco*, a 4 (S 1, 2, A, T); + *Por el rey que está escondido*, a 4 (S 1, 2, A, T); + *Sacramentado Dios mío*, a 4 (S 1, 2, A, T); y + *Vengan que empieze la fiesta*, a 6 (S 1, 2, A, S, A, T). • No localizadas: + *Rezo de las tres horas*, oraciones canónicas; + *Motete Almo cum tumidam*, a 4 voces, a S. José; Coplas. *Otras obras en: E: E, y E: PAc* (unas Completas, a 8 –incompletas: sólo queda el bajo continuo–), *E: V, y ME: Pc*.

OBRAS SEGÚN ANTIGUOS INVENTARIOS [en *E: VAcP*]: • *Música que ha dado graciosamente al Colegio [de Corpus Christi] Mosén Bartolomé Blasco capellán primero de la capilla de dicho Colegio en 27-V-1675*: toda la música contenida en este libro inventariada en 27.05.1675 se volvió a inventariar en 1678: + *Misa a 8 de sexto tono*; + *Misa a 8 de octavo tono*; + *Misa a 12*; + *Requiem a 8*; + *Miserere a 14*; + *Dixit Dominus a 8*; + *Dixit Dominus*; + *Beatus vir*; + *Laudate Dominum omnes gentes*; + *Credidi a 13 de primer tono*; + *Lætatus sum a 10 de segundo tono*; + *Beatus vir a 12 de octavo tono*; + *Lauda Jerusalem a 12 de sexto tono*; + *Magnificat a 8*; + *Magnificat*; + *Dominus Jesus a 4*; + *Salve a 6*. • *Inventario de toda la música ay en el armario del vistuario de la capilla de este Real Colegio de Corpus Christi, echo en 20 de Mayo 1687*: + *Misa a 8 de sexto tono*; + *Misa a 8 de octavo tono*; + *Misa a 12 de sexto tono*; + *Misa a 12 de quinto tono*; + *Misa a 10 de séptimo tono*; + *Requiem a 8 de sexto tono*; + *Dixit Dominus a 8 de tercer tono*; + *Dixit Dominus*; + *Beatus vir a 12 de octavo tono*; + *Beatus vir*; + *Laudate*; + *Magnificat a 8 de segundo tono*; + *Magnificat*.

BIBLIOGRAFIA: -M. A. ORTÍ Y BALLESTER: *Solemnidad festiva con que en la insigne, leal, noble y coronada ciudad de Valencia se celebrou la feliz nueva de la canonización de su milagroso Arzobispo Santo Tomás de Villanueva*. Valencia, 1659, p. 47. -F. DE LA TORRE Y SEBIL: *Luces de la aurora, días de sol, en fiestas de la que es sol de los días y Aurora de las luces María Santísima*. Valencia, 1665, p. 56. -Miguel Hilarión ESLAVA Y ELIZONDO: *Lyra Sacro Hispana*. “Siglo xvii, Tomo i, Serie i”. Madrid, 1869, p. 141. -François-Joseph FÉTIS: “Baban, Gratien”, en *Biographie Universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. París, 1875. -Juan Bautista GUZMÁN y L. BADAS: *Inventario de las obras musicales de la catedral*. Valencia, 1881. -Baltasar SALDONI REMENDO: *Diccionario de efemérides de músicos españoles*. Barcelona, 1890, IV, p. 24. -Felipe PEDRELL SABATÉ: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1894-1897, I, pp. 147-148. -Luis VILLALBA MUÑOZ: “El Archivo de Música de El Escorial”, en *La Ciudad de Dios*, LI, 1900. -J. ALENDA Y MIRA: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1903, pp. 344-345, 382 y 393. -José RUIZ DE LIHORY, Barón de Alcahalí: *La música en Valencia: diccionario biográfico y crítico*. Valencia, Domenech, 1903, p. 171. -Felipe PEDRELL SABATÉ: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, 1908-1909, vol. II, p. 28. -José SANCHÍS Y SIVERA: *La catedral de Valencia*. Valencia, Fr. Vives Mora, 1909, p. 456. -Rafael MITJANA GORDÓN: “Espagne”, en *Encyclopédie [Lavignac] de la Musique & Dictionnaire du Conservatoire*. París, Delagrave, 1920, p. 2046. -Higinio ANGLÉS PAMIES: *Musici organici Johannis Cabanilles (1644-1712) Opera omnia*. Barcelona, 1927, pp. XXI y XXII. -Id.: “La Música en España”, en *Historia de la Música* de J. Wolf. Barcelona, 1934, p. 400. -Vicente RIPOLLÉS PÉREZ: *El villancico i la*

cantata del segle XVIII a València. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans-Biblioteca de Catalunya, 1935, pp. VII-VIII y XXV. -Andrés ARÁIZ MARTÍNEZ: *Historia de la Música Religiosa en España*. Barcelona, Labor, 1942, p. 143. -Arcángel BARRADO: *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz, 1947. -"Documentación inédita manuscrita de Arcadio de Larrea" (archivos del Departamento de Musicología, CSIC), s.f. [20.me]. -Joaquín PENA; e Higinio ANGLÉS: "Babán, Gracián", en *Diccionario de la Música Labor*. Vol. I, Barcelona, Labor, 1953. -Antonio DURÁN GUDIOL: "Los maestros de capilla de la catedral de Huesca", en *Argensola*, x, 38 (1959), pp. 107-131 [127]. -ID.: "La capilla de música de la catedral de Huesca", en *Anuario Musical*, XIX (1964), p. 46. -José CLIMENT BARBER: "La música en Valencia durante el siglo XVII", en *Anuario Musical*, XXI (1966), pp. 211-241 [233, 235, 238]. -Robert STEVENSON: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*. Washington, OEA, 1970. -Guy BOURLIGUEUX: "Babán, Gracián (Graciano)", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. Suplemento A-Bac. Kassel, Bärenreiter, 1970, cols.367-368. -ANÓNIMO: "Babán, Gracián", en *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. Valencia, 1973. Tomo II, p. 43. -Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: *Música en Zaragoza (Siglos XVI-XVII) 2. Polifonistas y ministriles*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1978. -José CLIMENT BARBER: *Fondos musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia, Diputación, 1979. -Robert STEVENSON: "Babán, Gracián", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. I. Londres, Macmillan, 1980. -Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Música Barroca Española. Vol. II. Polifonía Policoral Litúrgica*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española", 1982. -Jesús M.^a MUNETA MARTÍNEZ DE MORENTÍN: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel, 1984. -José CLIMENT BARBER: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio de Corpus Christi. Patriarca*. Valencia, Institución "Alfonso el Magnánimo", 1984. -ID.: *Fondos Musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Segorbe, 1984. -Mariano PÉREZ: "Babán, Gracián", en *Diccionario de la Música y los Músicos*. Vol. I, Madrid, Istmo, 1985. -José CLIMENT BARBER: "La música a València al segle XVII", en *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana. Joan Cererols i el seu temps*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1985, pp. 95-106. -Alberto BASSO, dtor.: "Babán, Gracián", en *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*. Turín, UTET, 1985. -Francesc BONASTRE I BERTRÁN: *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca.1636-1682)*. Barcelona, 1986. -Emilio CASARES RODICIO, ed.: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri)*. Madrid, 1986, vol. I. -M.^a Carmen CATALÁN ALGÁS; M.^a Isabel PASCUAL; y M.^a Jesús RUBER CAPILLA: *Libros de acuerdos y resoluciones del Cabildo de la Colegiata de Daroca (Zaragoza) (1529-1852)*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1990. -Francesc BONASTRE I BERTRÁN; Antonio MARTÍN MORENO; y José CLIMENT BARBER: *Pere Rabassa: Guía para los principiantes*. Barcelona, Universitat Autònoma, 1990 [edn. facsímil]. -Juan José DE MUR BERNAD: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Huesca*. Huesca, Gráficas Alós, 1993. -J. L. PALACIOS: *El último villancico barroco valenciano*. Castellón, Universitat Jaume I, 1995. -José CLIMENT BARBER: "Los órganos de la Catedral de Valencia en el siglo XVII", en *Anuario Musical*, L (1995), pp. 149-155. -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *La Música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las Catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; editada en cinco microfichas: Barcelona, Micropublicacions ETD, 1998, vol. 5, pp. 186-197. -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Villancicos aragoneses del siglo XVII (de una a ocho voces)*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, LV", 1998. -José CLIMENT BARBER: "Babán, Gracián", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Madrid, SGAE, 1999, pp. 1-2. -Rainer KLEINERTZ: "Babán, Gracián", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Vol. 1, "Personenteil". Kassel, Bärenreiter, 1999, cols.1242-1243. -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Tonos Humanos, Letras y Villancicos Catalanes del siglo XVII*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, LXV", 2002. -Antonio MARTÍN MORENO: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.

* * *

CALVETE [CALVET], Mateo [Mateu, Matheu] (*Sariñena? –Huesca–, 1596c; *fl.* 1611-1639). Compositor aragonés del siglo XVII, según F. Latassa, posiblemente natural de Sariñena. Este mismo autor, señala, a propósito de Calvete, que, “en el arte musical, tenía créditos de sabio”. Fue maestro de capilla de la Catedral de Tarazona entre 1611 (al principio acaso únicamente como ayudante, habida cuenta de su corta edad) y 1616, puesto en el que le sucedió Jerónimo Vicente, según consta en los libros de nombres de dicha catedral. Tal vez marchara un tiempo de Tarazona para regresar después, pues según consta en las actas capitulares de la Catedral de Lérida, el 09.04.1612 era admitido “Matheu Calbet” para cubrir la vacante del magisterio de capilla que había dejado Francisco Verge. El acta leridana correspondiente dice lo siguiente: “Convocati domini decanus Terre, Margaleff, Feliu, Pastor, Gavas, Pastor, Castellbell, Domingo, Rossello, Monjo, y Miralles, canonicis capitulantes crearen en Mestre de Capella dels cantores de la present Iglesia a m^o. Matheu Calbet ad nutum R^{di}. Capituli cum honoribus et oneribus ab salario assuetto”. Pero, en Agosto de 1614, su fuerte carácter le llevó a ser expulsado de su cargo, al entablar una discusión con un Tenor de su capilla durante la celebración de la Salve: “Convocati domini decanus Precentor scolasticus, Terre, Feliu, [...], canonicus capitulantes: Attes lo scandol se segui lo dia de air que contave vint del present mes de agost en la celebracio de la Salve devant N^a. S^{ra}. entre lo Mestre de Capella y E. Sanchez, tenor de la Capella, deliberen que sien despedits de la Capella de vuy avant lo un del magisteri y altre de tenor de la Capella” (21.08.1614). En octubre se nombraba ya para sustituir a Calvete en Lérida al presbítero Juan Arañés (el célebre compositor que publicara más tarde en Roma –en 1624– un “Libro Segundo de Tonos y Villancicos con la zifra de la guitarra española”). Seguramente entonces, Calvete regresó a su anterior magisterio en Tarazona. Según actas de la seo oscense, el 27.02.1616 se acordó llamar a Calvete para cubrir el magisterio de capilla de la Catedral de Huesca: “Fuit resolutum que *se escriba al maestro de capilla de Tarazona como aquí se recibiría* y que tenga a su cuidado los infantes para enseñarles y adoctrinarles y que el canónigo Cristóbal Colón tenga a su cargo el recoger todo el dinero que pertenesce a los infantes, así de vino como de sus venturas para que con él se les aga de vestir de manera que vayan limpios, y para que tengan más emolumentos, se deliberó que siempre que fuera la capilla fuera de la yglesia a cantar que todos los infantes se les dé una porción de cantor para todos juntos de aquello que ganassen en cantoría”. A finales de aquel mismo año (23.12.1616), el cabildo oscense mandaba integrar a un nuevo ministril entre el grupo de cantores de la capilla de música que regía Calvete: “que a Parera tañedor de menestril y corneta, los cantores lo acojan y den su parte en las ganancias en todas las cantorías y provechos, como se dan a los demás” (Archivo de la Catedral de Huesca, libro de *Resoluciones*, III). Calvete desempeñó su labor como maestro de capilla de la Catedral de Huesca hasta el 01.04.1617, cuando obtuvo permiso para ausentarse durante un mes, aunque, transcurrido el plazo, no regresó; le sucedió en el mismo cargo Martín Sanz, quien en 1619 pidió permiso para ir a ordenarse a Albarracín y ya no volvió. (Se admitiría entonces de nuevo a Calvete como maestro de capilla, por segunda vez). En el ínterin, Calvete había acudido a la pequeña localidad episcopal catalana de La Seo de Urgel, donde consta como maestro de capilla (“mestre de cant”) el 22.12.1616, por oposición, sucediendo a Ignasi Mur. Comptió ahí al menos con otro aspirante a la plaza, pues se atestigua documen-

talmente el pago al entonces maestro de la localidad tarraconense de Montblanc: “Y que a m. Andreu, mestre de Capella de Montblanch, se li donen 8 lliures per lo camí, atés és vingut per subir examen y l’ha subit”. Pero Calvete debió estar poco tiempo en la localidad pirenaica, pues el 21.04.1617 dicen ya las actas capitulares de aquella catedral (fol. 127v.): “Fuit resolutum que atés mⁿ. Calvet mestre de capella s’en és anat, que per ço pus per la relatio de mⁿ. [Cristòfol] Malla, organista, a qui se era comés lo examen del dit Calvet i de mⁿ. Gaspar Andreu, que havien comparegut als edictes se eren trets, com té que dit Andreu és habil, que vinga per mestre dit mⁿ. Andreu ab lo salari y ab los càrrechs acostumats”. En los cuatro meses de su estancia en La Seo de Urgel, constan al menos bajo su jurisdicción los ministriles Menault (bajonista), Marsal, y Llombart, además de tres contraltos de capilla y tres tenores. Finalizando la primavera de aquel año, Calvete estaba nuevamente de regreso en Huesca, por segunda vez, y el 17.06.1619 el cabildo oscense resuelve ya “que el maestro de capilla pues tiene casa, lleve a ella los muchachos infantiles y se le encomiende les enseñe y trate con cuidado de su educación” (Archivo de la Catedral de Huesca, libro de *Resoluciones*, III). Esta segunda etapa suya en Huesca se iba a prolongar hasta el año 1626. De estos años contamos con numerosas noticias procedentes de las actas capitulares, acerca de la capilla de música que regía Calvete: el 24.11.1620 se dio un beneficio al presbítero Agustín de Sesé, que “fue conducido para tañer menestril, corneta y baxón y los demás instrumentos en que es diestro, con salario de noventa escudos y se le da la preeminencia y regimiento en la capilla de los menestriles”. Según un protocolo notarial, Sesé fue admitido como “menestril de tiple y para tañer el baxón” (Archivo de la Catedral de Huesca, *Protocolos Pilares*, fol. 302). Dos años después, el 27.10.1622, el cabildo oscense “ajustaba” las obligaciones de Calvete, acaso por no cumplir con su tarea de enseñar música, tema que se repetirá años más tarde: “Fuit resolutum que el maestro de capilla tenga obligación de hacer plática de canto de órgano todos los días y que por cada vez que dejara de hacerla tenga un real de pena y el presidente se lo execute sin remisión de su salario. Si no pudiera hacerla, tendrá la obligación el cantor más antiguo en su lugar”. A partir de entonces parece iniciarse una fase tranquila, en la que las escasas referencias musicales en la documentación disponible hablan acerca de cuestiones cotidianas: el 13.12.1624, “se propusso que Jayme, scriptor de libros de choro, ofrecía hazer demás cosas que faltan en los libros del choro con tan buena litra y solfa como la de los libros que hizo Ortiz y a VII sueldos por hoja, metiendo él el pergamino y todos los materiales a su costa, y que no quiere que le den el dinero hasta haber acabado la obra. Resolvió el cabildo que se haga” (*Resoluciones*, IV, fol. 67). Al año siguiente, aparecen unos pequeños problemas con la copla de ministriles: “Habiendo entendido haber disgustos entre los menestriles por meterse a concertar las fiestas fuera de la iglesia algunos de ellos en particular, queriendo llevar los músicos que les daba gusto, aunque no fuessen de la copla, se deliberó que de aquí adelante no puedan los menestriles ir a tañer fuera de la iglesia si no sea yendo la copla entera” (30.05.1625). Ese mismo día “se ordenó que el sacabuche de la iglesia que tiene en su poder mossén Agustín Sessé lo dé y entregue a Méndiz para que con él se exercite y sirva en la iglesia y que se haga adrezar por estar desbaratado” (*Resoluciones*, IV, s.f.). En aquel verano de 1625, consta que Calvete trabajó unas composiciones que fueron muy estimadas, con motivo de las fiestas dedicadas al patrón oscense, San Lorenzo mártir. Aynsa lo alabó por tales obras en la *Vida MS. de San Lorenzo Mártir*. El 20.10.1625 se daban nuevas e interesantes normas respecto a la práctica musical: “Se resolvió que el celebrante los días solemnes diga la capítula de vispras

con capa y en medio del choro y que los chirimías, así como habían de tocar antes de comenzar el *Magnificat*, toquen acabada la antifona quinta y el quinto psalmo para que el celebrante, quando va a incensar, no esté detenido en la puerta del choro. También se resolvió que los cánticos de *Magnificat*, *Nunc dimittis* y *Benedictus* se comiencen por los cantores y no por el órgano y los himnos que se comiencen por el celebrante, acabando el choro la primera copla”. Pero la innovación debió resultar bastante mal, por lo que el 06.02.1626 siguiente “se resolvió a maiori parte que, attento que la experiencia había enseñado que el principiar los capiscoles el primer verso de los himnos, *Magnificat* y *Nunc dimittis* y cánticos había salido mal y offendía los oydos de los oyentes, porque no acertaban a entonar el mismo punto y thono que el órgano después daba, se resolvió que como los menestriales habían de tañer acabado el último psalmo, para que los cantores tubiessen tiempo de acudir al fagistol del canto de órgano, que en su lugar tañesse el órgano y assy daría el punto a la capilla para que cantassen uniformes y en los días que no son *primæ classis* tañendo el órgano primero dará el punto a los cantores”. Parece que los capiscoles no dominaban la técnica del paso de cuerda, por lo que se prefirió solventar el problema no con las voces, sino con el órgano, que sería el que daría el tono para iniciar la polifonía. Pero si tiempo atrás se obligaba a Calvete a hacer plática pública de música, ahora eran los cantores quienes no acudían a ésta; por otra parte, parece que la copla de ministriles, que debía gozar de cierta autonomía en su actuación dentro de la propia capilla, debía ensayar poco: “se resolvió que se advierta a los cantores acudan a las pláticas del maestro de capilla y que el director de la copla dos días en la semana en la iglesia llame a los menestriales para hacer una hora de plática antes de vísperas hasta aver probado y sabido lo que tienen que tañer” (27.06.1626). Pero a pesar de ello, el cabildo oscense debía mimar a sus instrumentistas: el 06.07.1626, “se encomendaron a mossén Agustín Sessé, racionero de la iglesia y superintendente de la copla de los menestriales, una caja de flautas que tiene la sacristía muy buenas, en la qual caja hay ocho flautas y fuera de la caja otra grande muy buena que sirve de baxón, que en todas son nueve, que la iglesia las hizo proveer de Inglaterra, las quales dicho día se le encomendaron para que tañesen en la iglesia, con obligación de dar cuenta siempre que la iglesia las pidiese y por la verdad se hizo el presente cartel firmado por mano de mossén Agustín. Yo mossén Agustín atorgo lo dicho” (*Resoluciones*, IV, fol. 103). A los pocos días, el 14.07.1626, “se encomendó el sacabuche de la iglesia a Méndez, menestrial conducido en ella, estando ya adreçado, con obligación de restituirlo” (*Resoluciones*, IV, fol. 104). Y sin que sepamos por qué, en aquel mismo año de 1626, Calvete volvió a marcharse de Huesca, donde le iba a suceder Urbán de Vargas. Tampoco sabemos adónde fue en esta ocasión, aunque en Marzo de 1627 le vemos ya como racionero maestro de capilla de la Catedral de Pamplona, cargo que iba a desempeñar hasta el 19.10.1628. Comenzó cobrando de salario en 1627 “cincuenta ducados y por no ser entero el año, cuatrocientos sesenta y un reales”, y se le pagaron “quinze ducados de ayuda de costa quando vino, incluyéndose dos que se le dieron a quien le dio de comer” (Archivo de la Catedral de Pamplona, libro de cuentas de la Clavería, II, fol. 4v). Debió ordenarse presbítero al poco tiempo de llegar a la capital navarra. En 1628 cobró ya en total 41 ducados. Pero a los 16 meses de llegar a Pamplona, el fiscal general del obispado de Pamplona presentó un pleito o querrela criminal contra Calvete (Archivo Diocesano de Pamplona, Cartón 518, nº. 29, hoja 71). Se le acusaba de varios delitos: 1. Haberse ordenado hacía catorce meses y no haber celebrado misa todavía; 2. No rezar, ni saber rezar el oficio divino, ni hacer nada para saberlo; 3. Jugar

varias horas diarias a pelota en lugar público [al frontón, es de suponer] con gente seglar, beber abundante vino y llamarse “ordía” (= borracho) con sus amigos de juego; 4. Andar de noche a menudo y recogerse tarde, con hábito indecente y armas prohibidas; 5. Tener por sirviente a una moza de menos de 24 años y no muy buena reputación; 6. Tener en su casa otra moza, sobrina suya, que se sospechaba pudiera ser hija suya; 7. Causar escándalo con su modo de vivir en la catedral y el barrio en que vivía; 8. No acudir a su oficio de maestro de capilla, ni enseñar a quienes tenía obligación, ni ensayar bastante con los cantores, ni acudir a los divinos oficios en el coro los días más solemnes por estar jugando a pelota desnudo, “botarreando y bebiendo con demasía”. El fiscal pedía un severo castigo para él, y que se comprobaran dichas acusaciones; presentó diez testigos, aunque, paradójicamente, sus declaraciones exculparon a Calvete de los cargos más graves. El 01.08.1628 Calvete presentaba una información de disculpa, aduciendo: 1. Ser persona honrada y principal, temerosa de Dios y de conciencia, de buena vida y costumbres; 2. Si hasta ahora no ha cantado misa, ha sido por sus ocupaciones en componer los villancicos para las fiestas pasadas y para las venideras de la Virgen de Agosto, ejercitándose en los ratos libres en las ceremonias de la misa; 3. Reza en casa; 4. Si alguna vez ha jugado a la pelota en el trinquete, ha sido poco rato, a puerta cerrada, y con la loba puesta, con gente principal y por consejo médico, ya que padece ciática, aliviándose con el ejercicio; es una calumnia decir que bebe en exceso y que llama a nadie “ordía” (además, no sabe vascuence), y se querellará contra quien diga lo contrario; 5. Se recoge muy temprano; 6. La criada ha servido al prior y otras personas principales, tiene más de 24 años y es de buena reputación, y si lo manda el vicario, la echará de su casa, ya que de no ser así le haría pagar la soldada entera y no hace dos meses que principió el año; 7. La doncella que tiene en su casa es sobrina carnal; le enseña canto por estar destinada a monja, y de no ser así, no podría entrar en religión por falta de dote; 8. Su modo de vivir no ha causado escándalo; 9. Siempre ha sido puntual en cumplir con sus obligaciones en la iglesia, diligente en enseñar y templado; se precia de ser maestro de capilla y racionero, aquí y en las demás iglesias en que ha estado; con su modo de vivir ha dado y da buen ejemplo a todos. Declararon en su favor cuatro testigos, quienes dijeron que Calvete tenía unos 31 ó 32 años, que enseñaba canto y a tocar el bajón a su sobrina –hija de su hermana–, que rezaba y daba limosnas, que el poco vino que bebía, llevaba la mitad de agua, que tenía bien registrado el breviario, y que siempre trabaja afanosamente en la composición de villancicos. Un familiar del obispo fue encargado de examinarle sobre el rezo del oficio romano: y se vio que “había usado poco el oficio de rezar”, por lo que, el 08.08.1628 y hasta nueva orden, se le confinó en arresto domiciliario en la casa del alcaide, sin salir de ella bajo pena de diez ducados. Tras varias excusas y alegaciones de enfermedad, etc., se le permitió aplazar el proceso para que pudiera regir sus villancicos el día de la Asunción. El día 16 Calvete ingresaba ya en casa del alcaide, pero viéndose que tampoco ahí rezaba, se le amenazó con encerrarlo en la torre de la cárcel. Tras diversos avatares, el fiscal le acusó de nuevo de salir de la prisión, jugar a pelota en público, jugar a los naipes en la prisión cantidades grandes de dinero, e ir a dormir a su casa quebrantando su encarcelamiento, todo lo cual iba a rechazar de nuevo Calvete. Tal vez como medida preventiva ante un previsible fallo condenatorio hacia su maestro de capilla, el 07.09.1628 el cabildo acordaba sacar de casa de Calvete a todos los mozos de coro “y que se entregasen al organista Juan López de Arizaleta” porque andaban muy distraídos y el maestro tenía poco cuidado en enseñarles y darles sus lecciones (Archivo de la Catedral de

Pamplona, Libro I de Acuerdos Capitulares, fol. 27v). Días después, el 13.09.1628, se le dejaba en libertad bajo fianza, la cual abonó el músico de la capilla y luego racionero de la catedral, Pedro Ibáñez. La sentencia del vicario general dictaba lo siguiente el 20.10.1628: se amonestaba a Calvete a cumplir con las obligaciones de su hábito y estado sacerdotal, y a vivir con recogimiento y decir su primera misa dentro de quince días; sería examinado en las ceremonias y misterios de la misa, y debía rezar todos los días el oficio canónico; si no cumplía esto, sería “desterrado de este obispado por incorregible”; y por esta vez, esperando la enmienda, se le condenaba a un mes de intrusión en la catedral, tres horas por la mañana y tres por la tarde sin salir de ella, además de dos ducados de pena, “y en todo lo demás, de que ha sido acusado, le absolvemos y damos por libre”. A pesar de ser severa la sentencia, no le prohibía ir al trinquete ni echar de su casa a su criada y a su sobrina ni le castigaba como borracho ni por salir de noche. El encausado Calvete la aceptó y obedeció “como bien y justamente pronunciada”; pero debía pensar ya en escapar: pagó la multa y pidió licencia para desplazarse a Tudela (Navarra) para meter en el convento a su sobrina, comprometiéndose a cumplir su intrusión a su regreso; pero se fue, y ya no regresó. No se sabe adónde fue. Parece ser que le sucedió interinamente en el magisterio de Pamplona Miguel de Arizu, hasta el nombramiento definitivo de Urbán de Vargas en Mayo de 1629. En 1631 ingresaba por tercera vez en la Catedral de Huesca como maestro de capilla, sucediendo esta vez a Francisco Ruiz Samaniego; esta vez iba a ocupar el cargo durante cinco años, hasta 1636, tras de lo cual de nuevo desapareció sin dejar rastro. Poco antes de llegar a Huesca, se habían producido serios despidos en la capilla musical altoaragonesa: el 07.02.1631 los capitulares oscenses “decreverunt que attento los musicos no se conciertan entre sí, que se despidan todos” (Archivo de la Catedral de Huesca, *Resoluciones*, iv), lo cual fue ratificado siete días después: “a los chirimías se despidió a todos por su poca avenencia”. Pero días después, fueron readmitidos algunos de los instrumentistas: el sacabuche Ibáñez (12.04.1631), después el bajón Alcalá (15.05.1631), y finalmente, el corneta director mosén Sesé (19.05.1631). Se echó la culpa de la falta de “avenencia y de concierto” al ministril Méndiz, que fue despedido por el concejo a cambio de que el cabildo readmitiera a todos los despedidos (11.07.1631). Y algún tiempo más tarde, vemos de nuevo a Calvete muy ocupado con los villancicos, pues el 13.05.1633 “resolviósse que a los cantores quince días antes del Corpus se les haga presentes en los aniversarios y demás horas, por estar ocupados en probar villancicos”. El interés por la buena formación de los músicos de la capilla era patente: en 1634 era admitido para infante “el caponcillo de Anzánigo” [*sic*. Anzánigo –Huesca–], al que, seis años después, le era concedida licencia “para estudiar y para llegar a ser sacerdote, attento que llevaba más de cinco años de servicios a esta iglesia y para premiar su habilidad y ser capón de quien los espera mayores, y poder asistir a las escuelas a oyr liciones, pero sin faltar en la yglesia los días de canto de capilla” (*Resoluciones*). El siguiente año de 1635 fue especialmente malo para la economía de la catedral oscense, y aunque no se llegó a los despidos de músicos, éstos vieron disminuir sus salarios, teniendo que buscar empleo en otros lugares (*Resoluciones*, v). En verano de 1636 ya no quedaba en la catedral ni un solo músico. El 01.04.1637 se daba a Calvete permiso para ausentarse por un mes; pero nuevamente, pasado el plazo, no volvió. Le sucedería en el magisterio de la catedral de Huesca Miguel de Aguilar. Sin duda, para entonces se había acomodado ya en otro lugar, pues consta como maestro de capilla de la Catedral de Tarragona (sucediendo a Pere Bosch) desde el mes de Agosto de 1636 hasta el 31.07.1639, si bien

durante dicho magisterio consta también ahí en el magisterio, entre el 01.05.1637 y el 31.07.1637, Felipe Perelló. (Le sucedió en el magisterio tarraconense Jaume Coll). Durante su etapa en Tarragona, Calvete coincidió sucesivamente con los entonces organistas Jerónimo la Torre “aragonés” (que ocupó el banquillo del órgano de la metropolitana del 17.07.1627 al 04.04.1637) y del muy posiblemente tudelano Bernabé Ximénez de Iribarria (del 04.04.1637 a 1644). A partir de entonces, se pierde la pista de su paradero.

Llama la atención la gran movilidad de este maestro –a pesar de moverse en un ámbito geográfico bien focalizado, entre Aragón, Cataluña y Navarra–, que destacó por su fuerte personalidad y frecuentes cambios de destino profesional, durando por lo general poco tiempo en las plazas que desempeñaba: Tarazona-Lérida-Tarazona (2.^a vez), Huesca-La Seo de Urgel-Huesca (2.^a vez)-Pamplona-Huesca (3.^a vez), y Tarragona. Por otra parte, a pesar de las –aunque todavía faltas de conexión– abundantes noticias que se van conociendo poco a poco sobre su trayectoria y personalidad, apenas se conocen obras suyas conservadas. La única pieza hasta el momento editada de la que tenemos constancia, conservada en Zaragoza, es un villancico concebido para una ceremonia de imposición del velo, que representa el paso de novicia a monja (*Hoy por medio de ese velo*), el cual se construye a la manera de un ejercicio de composición (y que muy bien pudiera haber servido como prueba de oposición), a partir de una simple melodía o “tonada” a solo, la cual el compositor armoniza y glosa a continuación –sobre idéntico texto–, pero ahora para tres voces, intercalando a continuación una nueva sección formada por seis coplas –con vistas a dar variedad a la obra– también a 3 voces, las cuales se rematan finalmente con una responsión a 5 voces que asimismo glosan el tema y repiten el texto de la tonada inicial. Toda la obra se trabaja en compás de proporción menor y se cohesionan mediante el empleo constante (imitado canónicamente, variado o aun simplemente aludido) del tema de la tonada inicial, dinamizado por su esquema rítmico y la incorporación del puntillo. En cuanto a las coplas, empastadas de forma especialmente homofónica para facilitar la inteligibilidad del texto y ofrecer una sensación de claridad y plenitud sonora, las cuales constituyen el único elemento “novedoso” o diferente del conjunto de la composición (trabajada en realidad “por ampliación” de la masa sonora: a solo - a 3 - a 5), se hilvanan sobre una única musicalización a la que se ajustan seis estrofas (de las cuales se repiten la 2.^a, la 4.^a y la 6.^a), de suerte que únicamente existen cuatro textos distintos, en forma de redondillas –versos octosílabos– con rima consonante abrazada. En definitiva, y aun siendo conscientes de que resulta poco adecuado ofrecer una valoración de la producción de este compositor únicamente a partir de su –hasta la fecha y por cuanto conocemos– única obra editada, podemos decir que Calvete se muestra aquí como un buen conocedor del oficio, pues maneja hábilmente la técnica de la composición y sus entresijos con vistas a obtener un efecto ampuloso y “masivo” en la audiencia, “por aumentación” de los efectivos empleados, todo ello conjuntado con unos textos que recuerdan la poesía mística más típicamente hispánica del siglo XVI y primera mitad del XVII.

EDICIONES: • 1 villancico “de velo” publicado en: -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *Villancicos aragoneses del siglo XVII (de una a ocho voces)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LV”, 1998: + *Hoy por medio de ese velo* / 1.^a *Con merced tan soberana*, a 3 y a 5.

OBRAS [todas en *E:Zac*]: “Villancicos”: + *Alma mía si al convite vas* / 1.^a *Cuando dentro de tu*

pecho, al Santísimo, en dúo y a 7 (B-51/760); + *Hoy por medio de ese velo / I.ª Con merced tan soberana*, a 3 y a 5 (s 1, 2, A, T, B), “de velo” (B-62/883).

BIBLIOGRAFIA: -Félix de LATASSA Y ORTÍN: *Bibliotecas Antigua y Nueva de Escritores Aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de Diccionario Bibliográfico-Biográfico por Don Miguel Gómez Uriel*. [A partir de la “Biblioteca Nueva”, II, Pamplona, 1799, p. 361] Zaragoza, 1884, tomo I, p. 265. -Felipe PEDRELL SABATÉ: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Barcelona, 1894-1897, I, pp. 262-263. -Felipe PEDRELL SABATÉ; e Higinio ANGLÉS PAMIES: *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'en Brudieu*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, p. 142. -Leocadio HERNÁNDEZ ASCUNCE: “El Archivo Musical de la Catedral de Pamplona”, en *Tesoro Sacro Musical* (1940), pp. 9-10, 23-24, 34-36 y 42-43. -ID.: “La música sacra en la historia pampilonense”, en *Príncipe de Viana*, XXII, 1946, pp. 144-176; -Documentación manuscrita de Arcadio de Larrea, s.f. [1943-1955] (archivos del Departamento de Musicología del CSIC, Barcelona). -Joaquín PENA; e Higinio ANGLÉS, dtors.: “Calvete, Mateo”, en *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Labor, 1953. -Antonio DURÁN GUDIOL: “Los Maestros de Capilla de la Catedral de Huesca”, en *Argensola*, X, 38 (1959), p. 120. -Justo Sevillano: “Catálogo musical del archivo capitular de Tarazona”, en *Anuario Musical*, XVI (1961). -Antonio DURÁN GUDIOL: “La capilla de música de la Catedral de Huesca”, en *Anuario Musical*, XIX (1964), pp. 44-45. -Leocadio HERNÁNDEZ ASCUNCE: “Música y músicos de la Catedral de Pamplona”, en *Anuario Musical*, XXII (1967), pp. 209-246; -ID.: “Música y músicos de la Catedral de Pamplona. II. Documentos inéditos”, en *Anuario Musical*, XXIII (1968), pp. 231-246. -Juan MUJAL ELÍAS: *Lérida. Historia de la Música*. Lérida, Dilagro, 1975. -Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: *Historia de la Música en Aragón (siglos I-XVII)*. Zaragoza, Librería General, 1977. -Benjamín CALLE GONZÁLEZ: *Órganos y organistas de la Catedral de Lérida*. Madrid, Alpuerto, 1980. -J. SEVILLA RUIZ; J. IZQUIERDO ROMERO; y J. A. MOSQUERA: *Biblioteca de la Iglesia Catedral de Tarazona: catálogo de libros, manuscritos, incunables y de música*. Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1984. -José GOÑI GAZTAMBIDE: *La capilla musical de la catedral de Pamplona en el siglo XVII*. Pamplona, 1986. -Emilio CASARES RODICIO, ed.: *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles. (Legado Barbieri)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, vol. I. -Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: “Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios”, en *Nassarre*, VIII/2 (1992), pp. 9-56. -Antonio EZQUERRO ESTEBAN: *La Música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las Catedrales de Zaragoza)*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; editada en cinco microfichas: Barcelona, Micropublicacions ETD, 1998; -ID.: *Villancicos aragoneses del siglo XVII (de una a ocho voces)*. Barcelona, CSIC, “Monumentos de la Música Española, LV”, 1998. -Salvador RAMON I VINYES: “Mestres de Capella de la catedral de Tarragona [i] Organistes de la Catedral de Tarragona”, en *Butlletí Arqueològic (Reial Societat Arqueològica Tarraconense)*, Època V, 21-22 (1999-2000) [2001], pp. 592 y 594.