

MARIANO LAMBEA

Los villancicos de Joan Pau Pujol (1570-1626) Contribución al estudio del villancico en Catalunya, en el primer tercio del siglo XVII

Versión abreviada de la tesis doctoral presentada el día 1 de junio de 1999 en la Facultat de Filosofia y Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona, obteniendo la calificación de Excelente *Cum Laude*.

Volumen I (Estudio)

Volumen II (Estudio)

Los villancicos y romances de Pujol están entrados de manera individualizada en Digital CSIC por su íncipit o primer verso.

Es interesante que el usuario pueda visionar cada una de estas composiciones a doble página. De esta manera tendrá a su disposición la transcripción paleográfica en la página de la izquierda y la edición diplomático-interpretativa en notación moderna en la página de la derecha.

Se ha intentado, pues, ofrecer una transcripción que puede calificarse de crítica y bilingüe.

ÍNDICE

VOLUMEN I (Estudio)

Agradecimientos.....	6
 INTRODUCCIÓN	
Estado de la cuestión.....	7
Objetivos.....	12
Metodología.....	15
 CAPÍTULO I	
1.1 El último inventario (1626) de la obras de Pujol.....	22
1.2 La edición de Josep Mas del último inventario de Pujol.....	25
1.3 Relación alfabética de los villancicos del «Memorial».....	31
1.4 Villancicos de Pujol en la Biblioteca del Rey de Portugal.....	35
1.5 Catalogaciones de los villancicos de Pujol.....	37
 CAPÍTULO II	
2.1 Fuentes.....	44
2.2 Relación definitiva. Concordancias y discrepancias.....	46
2.2.1 A qué venís, niño amado.....	47
2.2.2 A visitar a su dama.....	48
2.2.3 Al blanco, que está Dios allí.....	49
2.2.4 Al ladrón, señores.....	50
2.2.5 Alma, herido me tenéis.....	52
2.2.6 Amor pone cerco a Dios.....	53
2.2.7 Aquel cordero divino.....	54
2.2.8 Asombrado vengo, Juan.....	55
2.2.9 Como a Rey.....	56
2.2.10 Cómo estás, lorico.....	57
2.2.11 De amores viene.....	58
2.2.12 De fuego de amor.....	59
2.2.13 El amor os ha mandado.....	60
2.2.14 El príncipe soberano.....	61
2.2.15 En naciendo mi niño.....	62
2.2.16 Hoy pide el rey de la gloria.....	64
2.2.17 Madre, el amor.....	65
2.2.18 No lloréis, mi alma.....	66

2.2.19	Qué decís que visteis vos.....	67
2.2.20	Que me muero de hambre.....	68
2.2.21	Sacra majestad, sed preso.....	69
2.2.22	Si del pan de vida.....	70
2.2.23	Venid a Belem, pastores.....	71
2.2.24	Yo vengo bien satisfecho.....	72

CAPÍTULO III

(Omitido)

CAPÍTULO IV

4.1	Copistas de los villancicos y romances sacros de Pujol.....	74
4.2	Copistas de villancicos y romances sacros anónimos y de otros compositores.....	79

CAPÍTULO V

5.1	Transcripción de la música y del texto.....	86
5.2	Criterios de transcripción musical.....	88
5.3	Observaciones generales a la transcripción paleográfica.....	89
5.3.1	Observaciones sobre la música.....	89
5.3.2	Observaciones sobre el texto.....	90
5.4	Observaciones generales a la edición diplomático-interpretativa en notación moderna.....	91
5.4.1	Observaciones sobre la música.....	91
5.4.2	Observaciones sobre el texto.....	92
5.5	El compás.....	93
5.5.1	El compás menor, tiempo menor imperfecto, compasillo o compasete: C.....	94
5.5.2	La edición diplomático-interpretativa en 2/1.....	98
5.5.3	El compás de proporción menor: CZ.....	101
5.5.4	La edición diplomático-interpretativa en 6/2.....	117

CAPÍTULO VI

6.1	La modalidad aplicada a los villancicos y romances de Pujol.....	120
6.1.1	Diferenciación entre «modo» y «tono».....	124
6.1.2	El sistema de los ocho modos u «oktoechos».....	126
6.1.3	Del «oktoechos» o «dodecachordon».....	128
6.1.4	Constitución de los doce tonos en canto de órgano	

según Cerone.....	131
6.1.5 Indicaciones para saber en qué tono está escrita una obra.....	133
6.1.6 Las claves de las voces en los doce tonos naturales según Cerone.....	136
6.1.7 Las claves de las voces en los villancicos y romances de Pujol (tonos naturales).....	137
6.1.8 Las claves de las voces en los doce tonos transportados según Cerone.....	138
6.1.9 Las claves de las voces en los villancicos y romances de Pujol (tonos transportados).....	139
6.1.10 Estudio de las cláusulas en Cerone.....	141
6.1.11 Clasificación de las cláusulas en los doce tonos transportados según Cerone.....	144
6.1.12 Las cláusulas en algunas obras de Pujol en los tonos naturales....	146
6.1.13 Clasificación de las cláusulas en los doce tonos transportados según Cerone.....	147
6.1.14 Las cláusulas en algunas obras de Pujol en los tonos transportados.....	148
6.1.15 Algunas reflexiones sobre la evolución de la modalidad.....	149
6.2 La transposición, las claves y los ámbitos melódicos.....	153
6.2.1 La transposición y las claves según Praetorius.....	155
6.2.2 <i>Chiavi trasportate</i> o <i>Chiavette</i> (claves altas) y <i>Chiavi naturali</i> (claves bajas) en los villancicos y romances de Pujol.....	156
6.2.3 Los ámbitos de la voz humana según Praetorius.....	158
6.2.4 Ámbitos melódicos en los villancicos y romances de Pujol escritos en claves bajas.....	162
6.2.5 Ámbitos melódicos en los villancicos y romances de Pujol escritos en claves altas.....	166
6.2.6 Indicaciones sobre la transposición escritas en la parte del Bajo, en algunas obras de Pujol.....	169
6.2.7 Indicaciones sobre la transposición escritas en la parte del Bajo, en obras anónimas y de otros autores coetáneos de Pujol....	174
6.2.8 Otras indicaciones escritas sobre la transposición en obras del Archivo Capítular de Zaragoza.....	176
6.3 La semitonía subintelecta.....	177
6.3.1 Uso y abuso de su utilización.....	178
6.3.2 Práctica y teoría en Cerone y López Capillas.....	179
6.3.3 Relaciones «subintelectas» entre intérprete y compositor.....	181

6.3.4	La postura del musicólogo en la aplicación de la semitonía subintelecta.....	184
6.3.5	La semitonía subintelecta en los villancicos y romances de Pujol...	186
6.3.6	Alteraciones «de precaución».....	188
6.3.7	Cromatismo.....	190
6.3.8	Ubicación de las alteraciones añadidas en la edición diplomático-interpretativa en notación moderna.....	193
6.4	Aplicación del texto a la música.....	193

CAPÍTULO VII

7.1	Algunas consideraciones sobre la definición del término villancico.....	201
7.2	Fuentes poético-musicales renacentistas más importantes.....	209
7.3	Tipología literaria del villancico renacentista observable en Pujol.....	216
7.4	Algunas características generales sobre los aspectos literarios e ideológicos del villancico en el cruce de los siglos XVI y XVII.....	223
7.5	Sobre los aspectos literarios.....	226
7.6	Sobre los aspectos ideológicos. La corriente eucarística.....	230
7.6.1	Relaciones entre el villancico eucarístico y el auto sacramental.....	232
7.6.2	Sobre los villancicos eucarísticos de Pujol, de Juan Bautista Comes y de Tomàs Sirera.....	234
7.6.3	El componente didáctico.....	247
7.6.4	Algunas reflexiones sobre el conceptismo sacro aplicable a los villancicos y romances de Pujol.....	255
7.7	Sobre la anonimia literaria de los villancicos.....	266

Agradecimientos

La presente tesis doctoral no hubiera sido posible sin la ayuda, colaboración y apoyo de toda una serie de personas que de una u otra manera han contribuido a su realización. Algunas de ellas desde el ámbito profesional y otras desde el personal, pues sin la complementaria ayuda de unos y otros este trabajo no hubiera llegado al final.

En las siguientes líneas intentaré acordarme de todas las personas que me ayudaron. Si me olvido de alguien, vaya mi disculpa por adelantado.

En primer lugar quiero dar las gracias y mi más sincero reconocimiento Lola Josa, filóloga e investigadora de la obra del poeta Ruiz de Alarcón, por su constante apoyo, ya que me ayudó eficazmente en la localización de fuentes literarias y tuvo siempre para mí la palabra amable y gratificante, sobre todo, en los momentos de incertidumbre y desánimo.

Debo agradecer la eficaz ayuda prestada por el personal de la sala de reserva de la Biblioteca de Catalunya, Sra. Sira Busquets y Sr. Salvador Pastor, a los que importuné en tantas ocasiones con mis continuas peticiones de manuscritos, y a la Directora de su Sección de Música, Profa. Joana Crespí.

También doy las gracias por su colaboración a las personas que me facilitaron microfilms o fotocopias de las obras de Pujol, como, por ejemplo, al Sr. Cabrero de las Parroquia de Alquézar en Huesca y al P. Daniel Codina de la Abadía de Montserrat.

Agradezco al filólogo Dr. Josep Romeu su magnífica colaboración al puntuarme los textos poéticos de los villancicos y romances de Pujol.

Tengo un recuerdo especial para mis profesores de musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona, Dr. Francesc Bonastre y Dr. Josep Maria Gregori, que en todo momento demostraron su interés por la marcha del trabajo. También para el Prof. Alberto Blecua que, en sus clases de crítica textual, me enseñó, entre otras muchas cosas, a fiarme sólo lo imprescindible de los copistas.

También quiero recordar ahora a la persona que posibilitó mi dedicación a la musicología en el ámbito del CSIC, la Dra. Josefina Castellví, sin cuya ayuda no hubiera podido trabajar en este Departamento. Gracias para siempre, Pepita.

Es de justicia que mencione aquí al Dr. Josep Maria Llorens, que siempre me animó a hacer esta tesis y me permitió trabajar en cuestiones de investigación musical desde el primer momento que colaboré con él, y nunca me regateó su amistad en forma de consejos, tiempo y dedicación.

INTRODUCCIÓN

Estado de la cuestión

Hasta el presente, tanto la vida como la obra musical del maestro Pujol han sido objeto de diversos trabajos musicográficos y musicológicos, que han obedecido a posturas y enfoques de distinta factura. Desde que a principios de nuestro siglo, Felip Pedrell redescubriera la personalidad artística de Pujol, varios musicólogos se han sentido atraídos por la figura de este autor, dedicándole trabajos de carácter genérico, o estudios parciales de su obra, o, incluso, iniciando la ardua tarea de la publicación de sus *Opera omnia*, como es el caso del insigne Higinio Anglés¹. Estas aportaciones han sido, sin duda, provechosas e imprescindibles y significan el punto de partida idóneo para poder acometer posteriormente un estudio detallado de su labor como compositor, pues, hasta el momento, no disponemos de una monografía, total o parcial, dedicada exclusivamente a él. Las mencionadas aportaciones pueden dividirse en varios bloques, según el aspecto concreto que traten: biográfico, documental, catalográfico, estilístico, etc.

Estas circunstancias permiten afirmar que Pujol es, y sigue siendo, ese “típico maestro de capilla” alabado por todos, pero conocido a fondo por nadie, ya que la mayor parte de sus obras permanecen no sólo inéditas en nuestros archivos y bibliotecas, sino incluso por transcribir y estudiar.

La transcripción a notación moderna, el estudio riguroso y un análisis detenido de su obra integral rebasarían los límites de una tesis doctoral de dimensiones normales, pues su producción musical conservada es bastante considerable. Por ello se hace necesario acotar el terreno y limitarse a un número concreto de obras y a una tipología específica; y, por esta razón, he decidido dedicar el presente trabajo al estudio de sus villancicos y romances sacros con texto en castellano y a las interrelaciones que puedan existir entre estas obras y otras de la misma índole de compositores o de anónimos coetáneos. Precisamente no tenemos todavía un gran conocimiento sobre la evolución del villancico en el primer tercio del siglo XVII; sólo la figura de Juan Bautista Comes (*c.1582 - †1643) nos es bien conocida y ya el grueso de su producción más evolucionada sobrepasa los límites cronológicos impuestos en este trabajo. Así, pues, espero que la presente tesis contribuya a conocer mejor la evolución, el estilo y la técnica del villancico en esa época concreta y, también, por otra parte, arroje luz sobre la figura del compositor Pujol.

¹Vid. Higinio ANGLÈS: *Johannis Pujol (1573?-1626). In alma Cathedrali Barcinonensi cantus magistri*, Opera omnia, vol. I, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926 y vol. II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1932. Cfr. con Mariano LAMBEA CASTRO: “A propósito de las *Opera Omnia* de Juan Pablo Pujol iniciadas por Higinio Anglés”, en *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-90), pp. 265-268 [Actes del Congrés Internacional «Higinio Anglés i la musicologia hispànica»].

En relación a la cuestión de la cronología en el caso de Pujol hay que decir que es perfectamente fijable, lo cual ayuda sobremanera a determinar las corrientes artísticas, las posibles áreas de influencia, las modas en el pensamiento o en las actitudes, así como el devenir de los hechos históricos o de sucesos de cualquier otra índole. Pujol, después de su estancia en Zaragoza, regresa a Barcelona en el año 1612 y ocupa el cargo de maestro de capilla en la seo barcelonesa hasta su muerte en 1626. Catorce años, pues, en los que compone, seguramente, los villancicos que nos ocupan y, probablemente, la mayor parte del resto de sus obras; y existen pruebas documentales e indicios históricos para apoyar tales asertos, como veremos en su momento.

En relación al tema bibliográfico he considerado de escaso interés recoger la bibliografía sobre Pujol escrita hasta el presente en diccionarios, enciclopedias u obras similares (salvo las tres más importantes a nivel mundial, como son el «MGG» alemán, el «*New Grove*» inglés y el diccionario italiano de la «UTET»), por varios motivos: en primer lugar, porque dicha bibliografía es más bien de carácter parcial o genérico, pues contempla, o algunos apuntes sobre su biografía —por lo demás, muy útiles—, o un apartado puntual de su inmensa producción musical—concretamente, sus obras litúrgicas con texto en latín—, o hacen referencia a generalidades de tipo histórico o estilístico enmarcadas en el ámbito de los inicios del barroco musical hispánico. Y en segundo lugar, porque no existe bibliografía específica dedicada a sus villancicos y romances sacros.

La única bibliografía básica para un primer paso de este trabajo es la que recoge el listado de sus obras, y ésta, como es lógico, es de consulta imprescindible. Sin embargo, sí que considero interesante dar una bibliografía selectiva de las obras más importantes que han supuesto una aportación decisiva al conocimiento de la vida y obra del maestro, y de algunos aspectos de su entorno. Son las siguientes, ordenadas cronológicamente:

- Antonio LOZANO GONZÁLEZ: *Memoria histórico-crítica de la Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza. Desde el siglo XVI hasta nuestros días*, Zaragoza, 1895.

- Felip PEDRELL: “Músichs vells de la terra. Joan Pau Pujol y altres mestres del mateix cognom”, en *Revista musical catalana. Butlletí mensual del Orfeó Català*, Any II, Setembre de 1905, Núm. 21, pp. 169-171 y Octubre de 1905, Núm. 22, pp. 189-191.

- Felip PEDRELL: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1908 (Vol. I) y 1909 (Vol. II).

- Josep MAS: “NOTA HISTÒRICA. Inventari de pessets musicals, propies de la Seu de Barcelona, que custodiava lo Mestre de cant don Joan Pujol, en 1626”, en *El Correo Catalán*, Año XLIV-Nº-14534. Barcelona, sábado, 22 de Noviembre de 1919, [p. 1ª] y Nº-14536. Barcelona, lunes,

24 de Noviembre de 1919, p. 2ª.

- Arnold SCHERING: *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1931, nº 179, p. 207.

- Higinio ANGLÈS: *Johannis Pujol (1573?-1626). In alma Cathedrali Barcinonensi cantus magistri*, Opera omnia, vol. I, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926 y vol. II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1932.

- Francesc PUJOL: "Les obres del polifonista català Joan Pujol publicades per la Biblioteca de Catalunya a cura i estudi de Mn. Higinio Anglès, Prev.", en *Revista Musical Catalana*, Any XXIV, núms. 285-286, Setembre-October (1927), pp. 229-235. [Se trata de una reseña del vol. II de las *Opera omnia* de Pujol, editado por Anglès].

- Juan M. FERNÁNDEZ: "La composición a varios coros y la Variación en nuestros polifonistas clásicos", en *Tesoro Sacro Musical*, 9 (1933) p. 90. [Se trata de una reseña del vol. II de las *Opera omnia* de Pujol, editado por Anglès].

- Higinio ANGLÈS: *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*, (Catálogo de la exposición histórica celebrada en conmemoración del primer centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell [18 mayo - 25 junio 1941]), Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1941.

- Andrés ARAIZ MARTÍNEZ: *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1942, pp. 118-119.

- Higinio ANGLÈS: "La música en España" (Estudio crítico de Historia de la Música Española), en Johannes WOLF: *Historia de la música*, Barcelona, Editorial Labor, 1944, pp. 331-557.

- Miguel QUEROL: "La Música religiosa Española en el siglo XVII", en *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra*, Tournai, Editore Desclée & Cie, 1952, pp. 323-326.

- "Juan Pablo Pujol, Pbro. compositor", en *Fiestas de las Santas [Juliana y Semproniana]*, Mataró, 1957, pp. [11-13].

- Robert STEVENSON: *Spanish cathedral music in the Golden Age*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961. [Edición española: *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, (Alianza Música, 62), Madrid, 1993].

- Miguel QUEROL: “Pujol, Juan”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* herausgegeben von Friedrich BLUME, Kassel, Bärenreiter, 1962, vol. 10, pp. 1752-1753.

- Dom Gregorio M^a ESTRADA O.S.B.: *Mn. Joan Pau Pujol [...] En naciendo mi niño, Villancico de Navidad a seis voces mixtas*, Mataró, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Mataró, diciembre 1963.

- Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Música Barroca Española, vol. I, Polifonía profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*, (Monumentos de la Música Española, vol. XXXII), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1970.

- Ramón Adolfo PELINSKI: *Die weltliche Vokalmusik Spaniens am Anfang des 17. Jahrhunderts. Der Cancionero Claudio de la Sablonara*, (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, vol. 20), Tutzing, Hans Schneider, 1971.

- José PAVÍA SIMÓ: “Nuevos datos para la biografía de Joan Pujol”, en *Anuario Musical*, XXVIII-XXIX (1973-74), pp. 195-207.

- Emilio CASARES RODICIO, (Director): *La música en el barroco*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones (Sección de Arte - Musicología), 1977.

- Pedro CALAHORRA: “Juan Pujol. Maestro de la capilla de Música de la Iglesia de Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza desde 1595 a 1612”, en *Tesoro Sacro Musical*, julio-septiembre, 1978, año 61, n^o 645, pp. 67-73.

- Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. (Vol. II Polifonistas y ministriles)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978, pp. 135-143.

- Barton HUDSON: “Pujol, Juan (Pablo)” en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley SADIE, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 15, p. 450.

- Francesc BONASTRE I BERTRAN: “Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya”, en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, X (1982-84), pp. 7-26.

- Francesc CIVIL I CASTELLVÍ: *Cançoner de la Garrotxa*, Girona, Diputació de Girona, 1982.

- Francesc BONASTRE: “L'estada del compositor Rafael Coloma a la catedral de Tarragona

(1589-91, 1595-1600)", en *Recerca Musicològica*, III (1983), pp. 59-79.

- José LÓPEZ-CALO: *Historia de la música española 3. Siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, (Alianza Música, 3), Madrid, 1983.

- Francesc BONASTRE: "Tècnica instrumental a la polifonia catalana del segle XVII", en *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana «Joan Cererols i el seu temps»*, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, Institut d'Estudis Catalans, 1985, pp. 77-93.

- Josep PAVIA I SIMÓ: *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986.

- Francesc BONASTRE: "El barroc musical a Catalunya", en *El barroc català*, Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987, Edicions dels Quaderns Crema, pp. 447-475.

- Guy BOURLIGUEUX: "Pujol, Juan Pablo" en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto BASSO, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1988, vol. 6, [Le Biografie], p. 161a.

- Marià LAMBEA: "Alguns apunts sobre l'obra musical de Joan Pau Pujol", en *Revista Musical Catalana*, 59, Setembre (1989), pp. 15-17.

- Mariano LAMBEA CASTRO: "La obra musical de Joan Pau Pujol sobre textos en castellano", en *Anuario Musical*, 44 (1989), pp. 61-83.

- Mariano LAMBEA CASTRO: "A propósito de las *Opera Omnia* de Juan Pablo Pujol iniciadas por Higiní Anglès", en *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-90), pp. 265-268, [Actes del Congrés Internacional «Higiní Anglès i la musicologia hispànica»].

- Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN: "A propósito de «*Música para los ministriles de El Pilar de Zaragoza (1671-1672)*.» Noticias y reflexiones sobre la Capilla de Música de El Pilar en el siglo XVII", en *Nassarre*, VII, 2 (1991), pp. 159-167.

- Francesc BONASTRE, Francesc CORTÈS, Francesc COSTA, Josep M^a GREGORI, Josep PAVIA: *Joan Pau Pujol: la música d'una època*, Mataró, Patronat Municipal de Cultura de Mataró, Editorial Altafulla, 1994.

•Josep Maria GREGORI: “Música y símbolo en la obra litúrgica de Joan Pujol (1570-1626)”, en *Cuadernos de Arte* [Universidad de Granada], 26 (1995), pp. 65-72.

•Josep PAVIA I SIMÓ: “Pujol, Juan Pablo”, en Emilio CASARES RODICIO, (Ed.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores de España, (en prensa).

•Josep CLIMENT: *El cançoner musical d’Ontinyent*, Ontinyent, Ajuntament d’Ontinyent, Generalitat Valenciana, 1996, p. 28.

Otro aspecto del estado de la cuestión es conocer en qué situación exacta se encuentran las fuentes musicales de Pujol que contienen sus villancicos y romances sacros, y que han de constituir la base del presente trabajo. Así, pues, a lo largo de los **Capítulos I y II** he intentado ofrecer un estudio detallado y exhaustivo de dichas fuentes musicales.

En este sentido, y a partir de los trabajos de inventariado de Felip Pedrell, de las noticias documentales de Josep Mas, de la catalogación de Higiní Anglès, y de la sistematización final de Josep Pavia, he realizado por mi parte una síntesis final —espero que rigurosa y documentada—, dedicada exclusivamente a este tipo de obras, y que se detalla en el **Capítulo II**. Para ello he tenido que copiar listados de uno y de otro de los musicólogos citados anteriormente, compararlos entre sí y, sobre todo, confrontarlos con las noticias documentales y con las fuentes musicales a la vista. Este capítulo del trabajo podrá parecer un tanto farragoso y nada grato a la lectura, pero considero que era del todo esencial, tanto para disponer en un mismo apartado de todos los materiales reunidos, como para poder determinar, de una vez por todas, las fuentes musicales de los villancicos y romances sacros de Pujol que tenemos en la actualidad.

Objetivos

Son varios los objetivos que me he fijado en la realización de la presente tesis doctoral.

•El primero de ellos es desarrollar una investigación filológica o heurística de carácter crítico acerca de las fuentes conservadas de los villancicos y romances sacros del maestro mataronés Joan Pau Pujol (*1570 - †1626) para determinar su correcta filiación y auténtica atribución.

•En el aspecto de estudio crítico de las fuentes, me parece útil también relacionar y agrupar los copistas, tanto de la música como del texto, que han trabajado en las obras de Pujol y, a partir de ahí, seguirles la pista cuando han copiado obras de otros autores o de

anónimos.

* * *

•El siguiente paso es dar a conocer estas obras a la musicología en general, mediante una edición bilingüe que contempla, por un lado, la transcripción paleográfica y, por otro, la edición diplomático-interpretativa en notación moderna. Una vez realizada la transcripción intento establecer los dos puntos fundamentales siguientes:

1º) Determinar los rasgos distintivos del estilo compositivo de Pujol en este grupo concreto de obras, a través de la observación de los recursos técnicos que utiliza en su lenguaje musical con vistas a fijar su autenticidad, significado y alcance, tanto en los límites de la propia producción del maestro, como en el contexto de la historia general del villancico.

2º) Tratar de codificar o aglutinar este grupo de composiciones en las tipologías² en las que se desenvuelve el género literario-musical del villancico, en el primer tercio del siglo XVII.

* * *

•Un objetivo que pretendo alcanzar a medida que avance la tesis es el de la posible atribución a Pujol de otros villancicos anónimos que muestren fundadas similitudes con la técnica compositiva del maestro. Intento esta atribución a partir del análisis interno de la estructura y de la sintaxis musical de Pujol (melodía, interválica, contrapunto, verticalidad armónica, tratamiento musical de los textos poéticos, modalidad, alteraciones, disposición de la plantilla vocal, etc.), y su posterior confrontación con el análisis practicado sobre los anónimos. También me sirvo del análisis externo del mayor número posible de obras de la misma época, que comprende un estudio crítico de estas fuentes con su correspondiente comparación de las marcas de agua del papel y de las grafías de los copistas más frecuentes. En este sentido, algunos villancicos anónimos que reúnan las cuatro siguientes analogías o similitudes: de copista, de temática, de conjunto vocal y de ausencia de instrumentos (en ningún villancico de Pujol se ha conservado la parte instrumental)

²En este sentido será útil tomar prestada la teoría del sociólogo alemán Max Weber (*1864 - †1920) sobre los «tipos ideales» (Idealtypus). Cfr. con José FERRATER MORA: *Diccionario de filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, vol. IV, pp. 3477b-3478a: “[Los «tipos ideales»] son modelos o construcciones racionales que funcionan a manera de conceptos límites y que describen modos de comportamiento social que tendrían lugar en condiciones de total racionalidad. Se deben a Weber conceptos que han tenido amplia circulación inclusive fuera de los círculos sociológicos y filosóficos.” Trasladando, pues, esta teoría al análisis tipológico de la música de Pujol se trataría de observar los rasgos estilísticos comunes de sus villancicos y buscar ese tipo ideal que condensara la mayor parte de esos rasgos. Parto de la base de que prácticamente ningún villancico es igual a otro, pero sí que todos contienen modos evolutivos parecidos.

podrían haber sido escritos por el maestro, y figurarían hipotéticamente en el último “Item” de su inventario (concretamente se trata del “altre plech de vilansicos que son 32...”, el cual relaciono en el apartado **1.2 La edición de Josep Mas del último inventario de Pujol** —*vid.* al final del “Inventari o memorials dels papers...” —), y del que no se conocen sus incipits literarios porque no se nos ha conservado la relación de sus primeros versos.

* * *

• Otro objetivo que me propongo es la comparación del lenguaje musical empleado por Pujol en sus composiciones litúrgicas con textos en latín, con el que utiliza en sus villancicos sacros con textos en castellano. Trato de observar si ambos modos de proceder en la composición son similares, afines o distintos, y si las coincidencias o las discrepancias que puedan surgir obedecen a criterios técnicos, a condicionamientos compositivos, ya sean de tipo práctico o teórico, o a motivaciones de cualquiera otra índole. En este sentido intento analizar el momento, o mejor dicho, estudiar los elementos que hipotéticamente hayan podido conducir a Pujol a un ligero, pero perceptible, distanciamiento del estilo palestriniano y le hayan inducido a iniciarse en algún aspecto de la técnica de la composición musical tratada como hermenéutica del texto, tal y como hoy sabemos que hacían compositores del ámbito germano, como, por ejemplo, Heinrich Schütz (*1585 - †1672)³.

* * *

• Un último objetivo es la investigación sobre los procesos constructivos de Pujol con vistas a observar si siguen o no determinados patrones melódico-armónicos procedentes del ámbito de la danza, como el *passamezzo antico*, la *romanesca*, el *villano*, la *folía*, etc., o si obedecen a fórmulas estereotipadas como el tetracordo frigio descendente. En este sentido es útil observar si las obras de Pujol presentan estructuras melódicas en el bajo que cohesionen los bloques de consonancias y les otorguen un sentido musical definido.

* * *

• Creo que éstos son los objetivos más importantes que propongo desarrollar a lo largo de esta tesis. Otros objetivos de menos envergadura se encuentran perfectamente

³Cfr. con el trabajo de Georgiades “Heinrich Schütz zum 300. Todestag (1972)”, en Thrasybulos G. GEORGIADES: *Kleine Schriften*, (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, vol. 26), Tutzing, Hans Schneider, 1977, pp. 177-192.

expuestos y desarrollados en los subapartados y apartados que configuran los diversos capítulos del trabajo.

Metodología

Con la metodología que voy a aplicar a un trabajo científico de las características del presente, persigo los siguientes fines: en primer lugar, el conocimiento del asunto a tratar; y en segundo lugar, su valoración crítica posterior. El método heurístico —que forma parte de la metodología histórica en general— es el que permite un conocimiento de las fuentes como primer paso indispensable para toda investigación. Después, el método crítico o analítico —más próximo a la filología que a la historia— facilita el juicio sobre el alcance real o la significación de esas fuentes y autoriza el establecimiento de las conclusiones. En líneas generales, voy a seguir ambos métodos en este trabajo aunque, en ocasiones, pueda percibirse cierta preponderancia de uno sobre otro, o variantes de alguno de ellos.

Conviene ahora precisar que el presente trabajo está estructurado en tres grandes líneas de investigación que son la transcripción, el análisis y el estudio de estas obras de Pujol, y que cada una de ellas requerirá su propia metodología.

Así, la metodología que aplicaré a la primera de ellas, es decir, a la de la transcripción, estará basada, *grosso modo*, en la que suele emplear la filología para las técnicas de edición. Antes de nada debo decir que queda descartada, por imposible e inoperante, la reproducción facsímil de estos villancicos pues no contemplaría la puesta en partitura de las voces, sino simplemente la edición de las particellas con sus lagunas, sus tachaduras y otros impedimentos para la lectura, el análisis y la interpretación correctas según nuestra actual teoría y práctica musicales.

No es posible tampoco una edición diplomática *stricto sensu*, ya que, para el tipo de obras que tratamos, estas ediciones no permiten, entre otras cosas, la transposición del tono original —lo cual significaría quitar o añadir alteraciones—, ni el cambio de las claves, ni la manipulación de los valores de las notas, como es el caso de la corchea blanca de la proporción menor, que se transcribe por una negra, o sea, como si fuera una semimínima. Además, estaría por ver si la transcripción en partitura de una obra que jamás ha estado en partitura como tal —más que en la *tabula compositoria*, tablilla o borrador del compositor⁴, y esto de manera efímera—, pudiera ser compatible con el

⁴Cfr. con Pedro CERONE: *El melopeo y maestro. Tractado de musica theorica y pratica*, (Bibliotheca Musica Bononiensis, sezione II, n. 25), Bologna, Forni editore, 1969, (Vols. I y II), con una introducción a cargo de F. Alberto GALLO, reimpresión anastática de la edición de Nápoles, Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impresores, 1613. Vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. Avisos para partir obras de canto de órgano, y lo que se ha de advertir para sacar dellas provecho, Cap. XLIX”, p. 745: “[...] partir [poner en partitura] qualquiera obra, poniéndola en papel, en cartilla, tabla o chiapa [sic] o en otra cosa diferente, conforme fuere la costumbre de los lugares, y comodidad de los estudiantes.” Y también en la p. 747: “Miren aquí con quanta

concepto de edición diplomática, es decir, de edición casi facsimilar.

En consecuencia, creo que se impone una transcripción del tipo de la que yo presento, y que espero pueda considerarse *lato sensu*, como una especie de “edición diplomático-interpretativa en notación moderna.”⁵ El interés que me ha movido a adoptar esta postura, no es otro que el de ofrecer una transliteración que no se aleje demasiado de la fuente original.⁶ Y para demostrar esta intención incluiré, adjunta a mi transcripción, otra de carácter paleográfico que sirva de guía y que sea, prácticamente semejante, al manuscrito conservado, pues vendrá a recoger todas las incidencias que se hallen en él. De esta manera, las transcripciones de estos villancicos serán bilingües, y aunque resultarán laboriosas de realizar, al menos mostrarán, espero, el rigor científico necesario.

Por otra parte, y en lugar prioritario, es imprescindible realizar un trabajo de carácter filológico y crítico sobre las fuentes musicales. Es normal que la musicología histórica que, en otros países de Europa cuenta con una tradición centenaria y consolidada a nivel académico, disponga de este tipo de trabajos que les permite ir directamente a la pertinente reflexión e interpretación musicológicas, es decir, realizar un trabajo propiamente histórico-musical. Tal es el caso de Alemania, por ejemplo, donde desde el siglo pasado ya se ha realizado ese paso previo indispensable y cuentan con ediciones suficientemente fiables de sus compositores más significativos, o de otros del ámbito

facilidan [sic] y claridad se ven las consonancias, y todo lo demás que ay en ella. A imitación deste exemplo, sobre de sus cartillas, chapas o borradores, pueden partir quantas obras quisieren.”

⁵Vid. Georg FEDER: *Filologia musicale. Introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle tecniche d'edizione*, Bologna, Società editrice il Mulino, 1992, pp. 153-154. (Edición original: *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987). Vid., también sobre el mismo tema, Jacques CHAILLEY: *Éléments de philologie musicale*, Paris, Leduc, 1985. Alessandra MARTINA: “«Quidquid recipitur...» Considerazioni su una storia 'filologica' della recezione musicale”, en *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXVII, 1 (1993), pp. 31-52. Y, por último, Giuseppina LA FACE BIANCONI: “Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana”, en *Acta Musicologica*, LXVI, 1 (1994), pp. 1-21.

Dos libros importantes, de reciente aparición, sobre la filología musical y los problemas de edición musical son los siguientes: Maria CARACI VELA: *La critica del testo musicale. Metodi e problemi della filologia musicale*, (Studi e Testi Musicali. Nuova Serie, 4), Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1995. Se trata de una obra colectiva en la que aparecen los diversos trabajos ordenados cronológicamente, y cuyo repertorio tratado abarca un período que va desde el primer renacimiento hasta el romanticismo tardío. El libro se complementa con una bibliografía muy abundante sobre el tema y un útil glosario de términos filológicos en alemán, inglés, francés, español y latín. El otro libro es el de James GRIER: *The critical editing music. History, method, and practice*, Cambridge, University Press, 1996. El repertorio de este libro es más amplio que el del anterior, y ofrece, además, una panorámica de futuro sobre el tratamiento de la edición musical y su aplicación en CD-ROM, o mediante otros procedimientos electrónicos. Otro libro colectivo muy importante al que he tenido acceso es Renato BORGHI y Pietro ZAPPALÀ: *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Atti del convegno internazionale (Cremona 4-8 ottobre 1992), (Studi e Testi Musicali. Nuova Serie, 3), Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 1995.

⁶Citaba Jacques Chailley de memoria unas palabras del físico Bouasse, quien decía: “Cada vez que he estudiado la historia de un problema he podido constatar que degeneraba a medida que nos alejábamos de su fuente creyendo profundizar.” Vid. Jacques CHAILLEY: *Compendio de musicología*, Madrid, Alianza Editorial, (Alianza Música, 54), 1991, p. 26. (Edición original: *Précis de musicologie*, Presses Universitaires de France, 1958).

germánico: Lasso, Schütz, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven...

En nuestro país, sin embargo y salvo excepciones muy importantes, faltan este tipo de trabajos filológicos que nos permitan caminar sobre seguro hacia la interpretación de los textos sonoros y su correcta significación y alcance en el contexto de nuestra historia musical. Por ello, y de acuerdo con el director de la tesis, Dr. José Vicente González Valle, quiero ahora adelantar algunos detalles sobre el estudio de las fuentes y su transcripción, según la metodología expuesta por el musicólogo alemán Thrasybulos G. Georgiades (*1907 - †1977) en varios de sus escritos.⁷

Uno de los puntos conflictivos en las transcripciones de música antigua a notación moderna puede ser el relacionado con las líneas divisorias. Los musicólogos que no las utilizan de manera íntegra, es decir, sólo parcialmente —fuera del pentagrama o como líneas de puntitos—, aducen como argumento que no figuran en los papeles sueltos y, por tanto, es poco científico añadir a la transcripción algo que no viene en el manuscrito. Sin embargo, su utilización está comprobada históricamente desde la época de la polifonía medieval, pues tenemos documentos que así lo demuestran, como es el caso del *Codex Calixtinus* (siglo XII).⁸

Si bien es verdad que las divisorias no «están» en las particellas, también es cierto que sí «estuvieron» en la *tabula compositoria*⁹ del compositor. Si no, ¿cómo componer?, ¿cómo observar las consonancias y las disonancias?, y ¿cómo buscar las sutilezas del contrapunto imitativo o del ritmo? Así pues, el sentido que tenía el uso de las divisorias era facilitar la lectura y coordinar el discurso horizontal de las voces desde, y hacia, una perspectiva vertical. Para ello los compositores disponían de un borrador, como una especie de patrón con pentagramas y con rayas verticales de carácter orientativo, la denominada *tabula compositoria*. Estos patrones eran reutilizados continuamente, ya que la música contenida en ellos se borraba cuando era necesario escribir otra. En cambio, los borradores en papel eran destruidos una vez copiada su música en las respectivas

⁷Vid., entre otros, “Zur Lasso-Gesamtausgabe (1956)”, en Thrasybulos G. GEORGIADES: *Kleine Schriften...*, pp. 67-71.

⁸Cfr. con Willi APEL: *The notation of polyphonic music 900-1600*, Cambridge (Massachusetts), The Mediaeval Academy of America, 1953, [5ª ed.], p. 213, y otros ejemplos *passim*.

⁹Vid. un ejemplo de *tabula compositoria* en el artículo de Edward E. LOWINSKY: “On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians”, en *Journal of the American Musicological Society*, I, 1(1948), pp. 17-23. En la p. 23 reproduce dicho ejemplo, que pertenece al tratado *Compendium musices tam figurati quam plani cantus* (1537) del teórico alemán Auctor Lampadius (*c. 1500 - †1559). El mismo ejemplo, además de otros, ha sido recogido también por David CHARLTON, en la voz “Score”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley SADIE, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, vol. 17, p. 60b. De este artículo interesan especialmente los apartados sobre la historia de la partitura entre los siglos XVI y XVII (pp. 59b-62b). Para Lampadius, *vid.*, el artículo sobre este tratadista, también en *The New Grove...*, a cargo de Martin RUHNKE, vol. 10, p. 419.

Por otra parte, diversos ejemplos de partituras antiguas datadas entre 1560 y 1619, aproximadamente, así como un estudio detenido sobre las mismas, puede verse en el artículo de Edward E. LOWINSKY: “Early Scores in Manuscript”, en *Journal of the American Musicological Society*, XIII (1960), pp. 126-173.

particellas, lo que explica que sólo hayan llegado hasta nosotros muy escasas muestras.

Siguiendo siempre a Georgiades, la cuestión estriba en discernir porqué se ponían las divisorias en la *tabula* o en el borrador, y no en las partes sueltas. Según el mencionado musicólogo alemán, la *tabula* constituía el proyecto de la obra, algo así como su plan general de actuación, a partir del cual se extraían las copias en papeles sueltos. En términos de *praxis* musical, la *tabula* servía para componer la música, analizarla y leerla, mientras que las particellas servían para interpretarla, constituyéndose en el único referente fundamental para traducir los signos musicales en sonidos. Ello explicaría porqué en el acto de trasladar la música de la partitura general a las partes individuales, las divisorias desaparecieran, ya que no tenían razón de ser, pues los cantores de la época cantaban sin divisorias. No les era preciso tener la partitura general a la vista para cantar su parte, como hacemos nosotros hoy en día, lo cual ocasiona siempre cierta distracción al que tiene ante sí más pentagramas del que realmente necesita para cantar.

La solución, pues, ahora, se nos ofrece del modo siguiente. Por una parte, necesitamos *partire* las obras para estudiarlas, analizarlas e interpretarlas, o lo que es lo mismo, reconstruir la *tabula compositoria*. De esta manera vemos que lo que para los antiguos era el plan de la obra, o sea, la partitura, para el musicólogo deberá ser el referente fundamental para el análisis. Y lo que para ellos era la *resolutio*, para nosotros es el punto de partida a través del cual podemos reconstruir la obra. Una prueba clara de ello nos la da el propio Georgiades,¹⁰ cuando habla del teórico Lampadius el cual, después de poner un ejemplo en partitura, escribió “sequitur resolutio”, como diciendo, la resolución viene a continuación en voces sueltas.

Hay otros aspectos de la transcripción que también merecen atención, como son la semitonía subintelecta, la reducción o mantenimiento de los valores de las notas, el uso de las claves antiguas, etc., que explicaré a su debido tiempo. Lo que sí puedo adelantar ahora, y es una cuestión que tengo bastante asumida, es que el único testimonio que poseemos sobre la interpretación de la música antigua, es el documento musical, manuscrito o impreso, a partir del cual se interpretó. En consecuencia, forzosamente tiene que existir una estrecha relación entre imagen gráfica y realidad sonora. Nuestro deber es reconstruir esa realidad sonora a partir del respeto fiel de su imagen gráfica, y por tanto, cualquier manipulación o alejamiento de ella va a repercutir negativamente en la interpretación. Si lo que se pretende es una interpretación musical según criterios históricos, tiene que ser partiendo de una transcripción musical que siga las directrices de una metodología histórica, filológica y crítica.

Algunos músicos prácticos de nuestros días quizás no aprueben ese tipo de transcripción, pero lo que el musicólogo historiador no puede hacer es sacrificar su empeño de fiabilidad científica por el prurito de ser asequible a todos, o comprendido por

¹⁰Thrasylbulos G. GEORGIADES: *Kleine Schriften...*, p. 68.

todos. Además, téngase en cuenta que desde hace un par de décadas aproximadamente, los cantantes y directores van prefiriendo las ediciones científicas —o facsímiles, cuando ello es posible— a las transcripciones excesivamente prácticas. La dicotomía entre transcripción práctica *dirigida a todos* y transcripción científica *dirigida a unos pocos* es, en el fondo, más una cuestión de índole sociológica que científica o musicológica. Es comprobable el hecho de que, hoy en día, el intérprete de música antigua está mucho más familiarizado con la musicología que el intérprete de hace unos años, y es capaz de cantar, incluso, sobre la misma fuente original.

Sin embargo, cuando esto último no es posible por estar los manuscritos en mal estado, los musicólogos debemos facilitar a los músicos ediciones científicamente fiables y fidedignas con el espíritu de las obras, ya que los intérpretes las entienden mejor cada día, lo cual constituye, sin duda, el mejor punto de apoyo para la correcta interpretación de nuestra música antigua.

* * *

La metodología que aplicaré al análisis de estos villancicos estará basada en la teoría musical de la época, especialmente en el *Melopeo* de Cerone (1613) ya citado, obra muy completa y perfectamente coetánea a Pujol. Con ello intentaré evitar la confusión —y el peligro— que supone aplicar conceptos actuales de la terminología musical a las obras antiguas. Esta adaptación retroactiva de nuestros parámetros estilísticos puede llegar a falsear el método analítico empleado y a conducirnos a un callejón sin salida, porque los resultados así obtenidos no dejarían de ser meros datos en los que privaría un marcado acento, digamos, anacrónico. No existe ninguna justificación plausible que nos permita tratar aquella música con el mismo rasero con el que tratamos la música clásica o la romántica.

Si bien la diacronía es un método histórico muy útil para analizar fenómenos o situaciones diversas desde la perspectiva de su evolución en el tiempo, es evidente que, en nuestro caso, nos interesa más practicar un corte sincrónico, es decir, “revisitar” aquellas músicas en el momento actualizado de su creación y con la mentalidad teórica de la época. Posteriormente, será interesante también observar cómo el estilo y la técnica reaccionan ante la presión a que son sometidos por los procesos diacrónicos normales.

Por otra parte, el análisis musical puramente formal o académico no penetra en la substancia misma de la música, ni en la relación que se establece entre ésta y el texto poético que le sirve de base conceptual y de línea argumental. Podemos decir que es un análisis externo que da pábulo a una musicología también externa, y, por tanto, vulnerable a la crítica. Bien está que, a través de un análisis de este tipo, sepamos el tono en que está escrita una obra, las cláusulas que jalonan su discurso musical, la distribución de la

plantilla vocal cuando no venga especificada, las voces y sus ámbitos melódicos y lleguemos a conocer, incluso, bastante bien, algunos de los recursos estereotipados o convencionalismos técnicos del lenguaje de la época. Lo único verdaderamente útil, y hasta pedagógico, de un análisis como éste es la soltura que uno acaba por adquirir en el manejo de estas melodías y de sus armonías resultantes, en intuir la manera en que evolucionan aquéllas y el modo en que se traban éstas.

Este análisis puede servir también para intentar reconstruir o completar —siempre con la máxima cautela— alguna composición en la que falte una voz. Pero, poco más, porque nada aporta para poder perfilar la idiosincrasia compositiva de un autor. Y menos aún sobre su capacidad para musicar el texto, para “dibujar” sobre el pentagrama lo que quiere decir ese texto.


* * *

La tercera y última línea de investigación del trabajo es el estudio de estos villancicos, y la metodología que emplearé en este caso será una especie de amalgama de las dos anteriores. Pero antes quiero explicar lo que yo entiendo por estudiar estas piezas. Para mí, el estudio de estos villancicos, y concretamente el de sus textos poéticos, no es otra cosa que intentar su cabal comprensión. Parto de la base de que cada uno de ellos sigue una especie de línea argumental fijada de antemano y acaba, más o menos, por contar su particular historia. Argumento e historia perfectamente asimilables, entendidos y asumidos por la mentalidad de la época, pero de no tan fácil inteligencia para nosotros que no conocemos a fondo sus convencionalismos poéticos, los giros retóricos de sus tópicos, sus conceptos; en definitiva, aquellos pequeños detalles que escapan a nuestra sensibilidad por su alejamiento en el tiempo.

En consecuencia, para el estudio de los textos poéticos me basaré en algunas de las directrices de la crítica textual, método empleado por la filología para editar textos con el mínimo de errores posibles.¹¹ Quiero dejar claro que no trataré de practicar una exégesis completa de los textos, ni una edición rigurosísima de ellos, entre otras cosas, porque son los filólogos profesionales los únicos que están capacitados para realizar esa labor con absoluta garantía. Hay que tener en cuenta, también, que no disponemos de otras fuentes para establecer filiaciones ni procedencias, salvo en rarísimas ocasiones en que se nos han conservado un par de copias de un mismo villancico. Sin embargo intentaré, al menos, dar con las lecturas y las lecciones correctas, hermenéuticamente hablando. Además, me mueve el interés de ofrecerles, precisamente a los estudiosos de la literatura, estos materiales inéditos en las mejores condiciones posibles de transmisión para que ellos, si lo desean, puedan estudiarlos con más detenimiento.

¹¹Vid. Alberto BLECUA: *Manual de crítica textual*, Madrid, Editorial Castalia, 1983.

La otra faceta metodológica que aplicaré a estos textos para tratar de analizar y descifrar su contenido poético, estará basada en la lectura de obras literarias, y de cualquier otro tipo, de la época. Cancioneros, comedias, novelas, poesías religiosas, compendios de refranes, relaciones de hechos, crónicas, y un largo etcétera, forman un abigarrado conjunto de secuencias por el que discurre la vida y la mentalidad, y, en consecuencia, constituyen la referencia ideal y el medio más indicado para tomarle el pulso al *Zeitgeist*, e intentar aprehenderlo.

Por último, será muy interesante observar las relaciones entre texto y música, pues cada texto poético plantea unas posibilidades expresivas determinadas para ser puesto en música, y la manera en que el compositor aborda este planteamiento y responde a estas exigencias es, sin duda, muy atractiva para el investigador y, asimismo, muy útil para la musicología. En este sentido, la hermenéutica (aplicada a la composición musical y a sus procesos constructivos) ayuda sobremanera a observar cómo la música viene a subrayar el sentido del texto y cómo tiene capacidad por sí misma para transmitir los afectos o sentimientos contenidos en él. Recordemos que, en griego, la palabra  viene a significar “explicación” de un pensamiento y, como consecuencia inmediata, su posterior “interpretación” a través del método exegético. Recordemos también que en los primeros siglos de la Iglesia, el hermeneuta se encargaba de traducir y de explicar al pueblo llano el significado de las Sagradas Escrituras. De la misma manera, nosotros podemos considerar al compositor de la época que nos ocupa como el hermeneuta que “traduce” e “interpreta” el texto poético que se dispone a musicar, con la intención de hacerlo inteligible a quien lo escucha. El compositor, que bien podríamos considerarlo como un exégeta musical, vendría así a “penetrar” en el sentido del texto y a “comentarlo” musicalmente.

CAPÍTULO I

1.1 El último inventario (1626) de las obras de Pujol

En 1919, Josep Mas, archivero de la Catedral de Barcelona, publicó una “Nota Histórica”¹² —en dos entregas y precedida de un breve comentario— en la que transcribía un inventario que contenía la relación de libros de música, los cuales se hallaban en casa del maestro Joan Pujol en el momento de su muerte. Dicho inventario relacionaba los títulos de libros de diversos autores como Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria y Francisco Guerrero, entre otros, y, también, varios del propio Pujol. Estos últimos contenían composiciones suyas con texto en latín, como misas, motetes, salmos, pasiones, himnos, antífonas y lamentaciones. También se describían, someramente, cuadernillos y pliegos de obras en castellano que dejaban constancia de la composición de una ensalada y de una cantidad considerable de villancicos: en total ochenta y nueve piezas, aunque, si se cuentan una por una tal como están en el «Memorial», aparecen **noventa y siete**.

Cuando en 1926 Higiní Anglès inició la publicación de las obras completas de Joan Pujol, volvió a copiar el mencionado inventario, tal y como consta en las notas bibliográficas del primer volumen. Anglès citó a pie de página la referencia del trabajo de Mas en los siguientes términos:

“Fue publicado por el reverendo don José Mas, en *El Correo Catalán* de 22 y 24 de septiembre [=noviembre] de 1919. (Vide Archivo de la seo de Barcelona, *Llibre d’Inventaris 1498-1734*, ff. 261-265).”¹³

Resulta evidente que tanto Mas como Anglès transcribieron el contenido del inventario de la fuente original, puesto que lo tenían a mano. Quien no lo tuvo a mano, sesenta años después de la publicación de Anglès, fue Josep Pavia, quien, en su tesis doctoral, manifestaba:

“L’original de l’Inventari no l’he pogut consultar, perquè avui no tenim notícia, a l’Arxiu de la Catedral, del *Llibre de Inventaris*, on Mas i Anglès diuen que es

¹²Josep MAS: “NOTA HISTÒRICA. Inventari de pessons musicals, propies de la Seu de Barcelona, que custodiava lo Mestre de cant don Joan Pujol, en 1626”, en *El Correo Catalán*, Año XLIV-Nº-14534. Barcelona, sábado, 22 de Noviembre de 1919, [p. 1ª] ; y Nº-14536. Barcelona, lunes, 24 de Noviembre de 1919, p. 2ª.

¹³Higiní ANGLÈS: *Johannis Pujol (1573?-1626). In alma Cathedrali Barcinonensi cantus magistri*, Opera omnia, vol. I, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1926, pp. IX-XI de las notas bibliográficas.

trobava.”¹⁴

Sin embargo, y con ánimo de dar coherencia y rigor a su trabajo, el Dr. Pavia lo volvió a transcribir en su integridad,

“en atenció als estudiosos que hi puguin estar interessats [...], tot aprofitant l'edició de Mas, a excepció de la seva introducció.”¹⁵

Puestas así las cosas, lo cierto es que el *Llibre de Inventaris* no ha aparecido desde entonces, y todo hace suponer que se haya perdido para siempre, quizá durante la guerra civil española.¹⁶ Vienen a apoyar esta hipótesis dos referencias: una, la que consta (posiblemente, escrita por el propio Anglès) en la voz **Pujol, JUAN** (o JUAN PABLO) del *Diccionario de la Música Labor* :

“Se han conservado [las obras de Pujol] en Barcelona, Bibl.[ioteca] C.[entral] , donde además pasaron las conservadas en la catedral.”¹⁷

Este dato lo recogió Pavia, resaltando el hecho de que:

“Malgrat que l'esmentat *Diccionario*... no diu quan aquestes obres foren dutes a la Biblioteca de Catalunya, hom dedueix que fou en temps de la guerra civil, per a garantir-ne una millor conservació i que, no sols hi traslladaren les obres de Pujol, sinó també tot el restant de l'Arxiu musical de la Catedral.”¹⁸

La segunda referencia consta en el Libro de Registro que se halla en la sala de música «Higini Anglès» de la Biblioteca de Catalunya. En dicho libro, y con fecha 30-04-1940, se lee lo siguiente:

“Hay que notar, para conocimiento de los estudiosos, que los números M. 1469 hasta el [M.] 1628, con música que perteneció a la catedral de Barcelona, fueron donados a nuestra Biblioteca en abril [de] 1940 por el Cabildo Catedralicio en agradecimiento a

¹⁴Josep PAVIA I SIMÓ: *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, p. 195.

¹⁵*Ibidem*, pp. 195-197.

¹⁶Sobre la historia del Archivo de la Catedral de Barcelona y sus fondos *vid.* José SANABRE: *Los archivos eclesiásticos de la diócesis de Barcelona. II El Archivo de la Catedral de Barcelona*, Barcelona, Imprenta Pulcra, 1948, especialmente el capítulo “La revolución (1936-1939) y el archivo de la Catedral”, (pp. 79-86).

¹⁷*Diccionario de la Música Labor*. Iniciado por Joaquín PENA†. Continuado por Higini ANGLÉS, Pbro., Barcelona, Editorial Labor, 1954, vol. II, p. 1812b, en el apartado de las OBRAS.

¹⁸Josep PAVIA I SIMÓ: *op. cit.*, p. 195.

nuestra Biblioteca por los servicios prestados a la Catedral y sus códices durante la época del 1936-1939.”

Es posible, pues, que en el trasiego de materiales de un sitio a otro se perdiera este *Llibre de Inventaris* durante la guerra civil; o quizás, no, y pueda aparecer algún día. Pero, de momento, no queda más alternativa que recurrir a lo que transcribieron Mas y Anglès como punto de partida para iniciar la investigación.

* * *

He apuntado más arriba la posibilidad de demostrar que Pujol compuso sus villancicos sacros y la mayor parte de sus obras conservadas, durante los últimos catorce años de su vida. Confirma esta suposición, el siguiente fragmento que se lee en el inventario del que estoy tratando:

“Inventari o memorial dels llibres del [=quell] señor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona mentres y en lo temps [que] ha servit de mestre en dita Isglesia.”¹⁹

Y Anglès, después de transcribir este inventario (como había hecho siete años antes Josep Mas), opinaba:

“Si la producción musical del maestro Pujol es tan rica desde los años 1612 al 1626 ”²⁰

Añado, por último, la información que ofrece Josep Pavia:

“Li donaren casa de franc i el deslliuraren totalment de l'obligació que tenia el mestre d'entonar al cor, tant als oficis de la nit com als del dia; tan sols l'obligaven a complir les estrictes obligacions de mestre. Totes aquestes atencions palesen la gran consideració que li professaven els capitulars.”²¹

De esta información se puede inferir que, si el maestro Pujol gozaba de ciertas prerrogativas, es posible que pudiera dedicarse a la composición con mayor libertad y mejor aprovechamiento, y ello explicaría su fecundidad creadora en esta época, es decir,

¹⁹Josep MAS: *op. cit.*, [p. 1ª].

²⁰Higini ANGLÈS: *op. cit.*, p. XII de las notas bibliográficas.

²¹Josep PAVIA I SIMÓ: *op. cit.*, p. 188.

en los catorce años en que prestó sus servicios como maestro de capilla en la catedral de Barcelona.

1.2 La edición de Josep Mas del último inventario de Pujol

Creo que no será superfluo transcribir dicho inventario —con el breve comentario que le antecede—, pues tendré que recurrir a él continuamente, y además, también por su valor intrínseco y documental. En esta transcripción he intentado respetar escrupulosamente tipos de letra, errores (si es que los hay), puntuación, acentuación, mayúsculas y minúsculas, etc. Es de la siguiente manera:

[*El Correo Catalán*, Año XLIV-Nº-14534. Barcelona, sábado, 22 de Noviembre de 1919, p. [1ª]]

“NOTA HISTORICA

»Inventari de pessés musicals, propies de la Seu de Barcelona, que custodiava lo Mestre de cant don Joan Pujol, en 1626

»Es notable la llarga y seguida taula de Mestres de Cant o de Capella que en eix periódich publicárem lo día 25 de Desembre de 1917, y que comprén desde 1341 al actual any.

»Dues coses son de doldrer, so es: que no l'hem pogut publicar tota per manca de documents, y que ignorem les pessés musicals de la inmensa majoría.

»Del mestre Joan Pujol (1612-1626) es de qui, sens dubte, se'n guarda una bona partida de tal classe de documents, y encara creyem que no es pas tota la que se inventariá en 1626.

»Quan en eix any passá dit Mestre d'aquesta vida a l'altra, lo Capítol, ab bon acert, formá inventari de totes les pessés de música que eran recóndites a una caixa, a la casa ahont morí dit Mestre.

»Com avuy se treballa tant, y, en general ab forsa acert en escriure l'història, creyém oportú pendre part en tant bell concert, publicant, en aquesta diada de Santa Agnés, la patrona dels músichs y cantayres, [*Vid.* la nota al final de este documento] lo sobre citat inventari. Es cert que dit Mestre es prou conegut com lo seu homónim mossen Joseph Pujol (1737-1773), pero no creyem que sigui públich lo que guardaba mossen Joan Pujol, ni lo que escrigué.

»Tant de bo que altre día pogam donar a la publicitat més pessés musicals del dit Mestre, com y també lo que de dit ram deixaren escrit altres Mestres, quals próxims tant llustre donaren a la admirable y admirada Seu de Barcelona.

»**Inventari o memorials dels papers del Mestre de cant**

»Die lunae decima octava mensis maii anno a Nativitate Domini millesimo sexcentesimo vigesimo sexto.

»Inventari dels llibres de cant que se son trobats en una caixa que estava en la casa hont es mort lo senyor Joan Pujol, mestre de cant de la Seu, los quals son propis de la Iglesia.

»Primo. Un tomo de full de forma major ab cubertes de cartró forrades de pergamí intitulats Joannis Navarri hispalensis.

»Item altre llibre de consemblants cubertes intitulats misars [*sic*] decem liber primus Rochi Rodij civitatis Parenensis.

»Item altre tomo ab consemblants cubertes intitulats Magnificat omni tonuum cum quatuor vocibus Christofori Moralis hispani.

»Item altre llibre ab consemblants cubertes intitulats Thoma [*sic*] Ludovici a victoria, abulensis, hymni totius anni.

»Item altra tomo o llibre consemblant intitulats Thomae Ludovici de victoria abulensis, missae quatuor, etc.

»Item un tomo in folio ab flochs encarnats intitulats partitura Lamentationum Hieremiae profetae don Antonio Mogavero.

»Item sis librets ab cubertes de pergami ab flochs encarnats intitulats Llamentationes Hieremies profetae.

»Item dos llibres in folio ab cubertes de cartró forrats de cuyro vermell ab tres fills [*sic*] de or intitulats Thomae Ludovici de Victoria abulensis missae, magnificat, etc. y vuyt librets guarnits de la matexa manera intitulats com los propdits.

»Item un tomo de forma mayor ab cubertes de cartro vellas y un poch maltractat intitulats misars [*sic*] liber secundus francisci Guerry [*sic*] in alma Ecclessiae hispalensi, stampat en Roma.

»Item altre llibre de forma major ab cubertes de cartro forrat de pergami blanch intitulats Thomae Ludovici de victoria que comensa en la pagina primera dominica in ramis palmorum.

»Item un tomo in folio mayor stampat ab cubertes de cartro intitulats Joannis Petri Alysii prenestini misars [*sic*] liber secundus.

»Item sinch librets usats ab motets de Ladvent quels feu en temps que stave en tarragona.

*

»Inventari o memorial dels llibres del [=quel] señor mestre Joan Pujol ha scrit per al servey de la Isglesia de Barcelona mentres y en lo temps [que] ha servit de mestre en dita Isglesia.

»Primo un tomo in folio ab cubertas de cartro en lo qual estan scrites unes completes de octavoy altres de sisé tó, etc.

»Item altre tomo in folio ab cubertes de pregami hont son continuada la Passió de diumenge de rams y del divendres sanct.

»Item altre tomo in folio ab cubertes de pregami intitulats les misses del advent y coresma, etc.

»Item altre tomo de misses de advent y Quaresma, lo qual havia fet últimament.

»Item altre tomo en forma mayor, ab cubertes de cartro intitulat «In festo Conceptionis beatae Mariae ab vespas», etc.

»Item altre tomo in folio intitulat «In primis ex secundis vespas Sancti Georgii».

»Item altre llibre de forma mayor ab cubertas de cartro intitulats de «Vespas de Santa Eularia» y a la darrereria está lo hymne «Jesu corona virginum» y lo hymne de «Vexilla», etc. Y de «Cru», etc.

»Item vuyt llibres de paper comu scrits de ma de mossen Vergés per al servey de la esglesia en los quals están continuats motets a dos cors, ço es salmps [*sic*] y manicats, etc.

»Item vuyt coderns en paper hont son les quatre Antífonas de Nostra Senyora a dos cors de completes.

»Item un llibre de partitura per al orga de les matexes coses.

»Item altres 8 coderns de la Missa a dos cors del octau tó.

»Item vuyt llibres in foleo ab cubertes de pregami en los quals hi ha dos misses y lo benedictus de llaudes a dos cors.

»Item uns quaderns en paper in foleo hont son les llamentations de la semmana sancta.

»Item vint y quatre mixs fulls en los quals hi ha tres motets nous a dos cors, la un es «Domine quis habitavit», etc.

»Item vuyt codernets ab la ensalada del Santíssim Sagrament.

»Item un plech de vilansicos que son 30²² del sanctíssim Sagrament.

»Item vint y set²³ vilansicos de Nativitat, los quals dos partits prop-dits están designats llargament en un memorial scrit en lo present inventari signat de lletra A.

»Item plech de motets que son 120²⁴ també continuats en dit memorial.

»Item altre plech de vilansicos que son 32 de Navidat al servey de la isglesia.

»(Conclourá)»

[*El Correo Catalán*, Año XLIV-Nº-14536. Barcelona, lunes, 24 de Noviembre de 1919, p. 2ª]

“Inventari de pessas musicals, propies de la Seu de Barcelona, que custodiava lo Mestre de cant don Joan Pujol, en 1626

»(Acabament)

²²Son 29, según constan en la primera relación del “**Memorial dels Villancicos...**”. Higini ANGLÈS (*op. cit.*, p. X de las notas bibliográficas) también copió 30.

²³Son 28, según constan en la segunda relación del “**Memorial dels Villancicos...**”. Higini ANGLÈS (*ibídem*) también copió “vint y set”.

²⁴¿Estará por 12?; porque en la relación de primeros versos que viene más abajo, en el epígrafe “**Motetes y psalms en papers sueltos de ma del Señor pujol. A dos Coros**”, sólo se cuentan doce composiciones. Higini ANGLÈS (*ibídem*) también copió 120.

»Memorial dels Villancicos que lo molt Ilustre Capítol de Barcelona te del senyor mestre Pujol així de la festivitiat del Corpus com de Nadal

»El príncipe Soberano	A 8
»que pedís hijos de Adán	A 8
»del puerto Santa María	A 8
»yo vengo bien satisfecho	A 8
»Dios sea mi salud, la gayta	A 8
»de fuego de Amor herido	A 8
»Sacra magestad sed preso	A 8
»Aquel galán desposado	A 8
»Gurugu gurugu mande	A 8
»en aquel altar de gloria	A 8
»Mas que no ay quien diga aquí	A 8
»Dios sea mi salud, altre trasllat	A 8
»La ensalada, la qual está ab vuit quaderns, cosa superior	A 8
»El pastor de Palestina	A 6
»En tiempo de Pasqua	A 6
»Negrus a Comeye Vamo	A 6
»Aquel Cordero divino a 4 y lo escribo [=¿estribo?] , como sois forastero	A 6
»de amores viene abrazado y lo escribo [=¿estribo?] , o. que gracia que tiene	A 6
»quando toca la Iglesia	A 6
»En el pan que la Iglesia	A 6
»La luz de la fé impiden	A 6
»yo soy hidalgo de ley	A 6
»Señor vuestros combidados	A 6
»no lloreis dulces hijuelos	A 6
»Es Dios el que viene aquí	A 6
»no es bueno gil que en la sierra	A 6
»mi Dios pues os disfraçais	A 6
»Al ladrón al ladrón amigos	A 6
»Aquel peregrino Rey	A 6

»**Villancicos de Nadal**

»A que venís niño Amado	A 8
»Aunque a ver al niño	A 8
»quien llama quien está ahí	A 8
»Alegrías alegrías	A 8
»oy en vuestras manos bellas	A 7
»la de Joseph ha parido	A 7
»Tenga yo virtud	A 8
»A del portal	A 8
»Turulu negro del Rey Balthazar	A 8
»dan dan dan	A 8
»Cercada tienen el alma	A 8
»Porque rie al alva	A 6
»Erase que será	A 6
»pues que siendo al descubierto	A 6
»Pues con alegría tanta	A 6
»A visitar a su dama	A 6
»Venid a Belen pastores	A 6
»Rendid hombre pertinaz	A 6
»Un soberano favor	A 6
»En naciendo suspiró	A 6
»Tres Reyes jurando están	A 6
»mal dormís hermoso niño	A 6
»suenan flautas y trompetillas	A 6
»Nora buena venga	A 6
»de nuestra aurora María	A 6
»Tanto llanto y tanta pena	A 6
»la noche de Navidad	A 6
»ya ha llegado la flota	A 6

»**Villancicos de Santos particulares**

»Cuando Ignacio valeroso	A 6
»El casto Luis Gonzaga	A 6
»Si os quiso Dios tanto Santos	A 6
»Como no hay alva sin sol	A 6
»que pretende la salva	A 6
»la nave Xavier es capa [=escapa]	A 6
»vistióse una vez Teresa	A 6

»oy Thomas angel del suelo A 5

»Motetes y psalms en papers sueltos de ma del Señor pujol. A dos Coros

»Cantate domini omnis A 8
 »Domine est terra A 8
 »In te domine speravi A 8
 »Laudate dominum omnes gentes A 8
 »O, Crux splendidior A 8
 »Tenebrae fastae sunt A 8
 »Letatus sum in his A 8
 »domine quis habitabit A 8
 »Surgens mane Jacob A 8
 »Conceptio tua genitrix A 8
 »deus qui nos martirii Beatae Eulaliae A 8
 »Lauda Jerusalem dominum A 8

»Die mercurii VIII mensis septembris Anno a nativitate domini MDCXXVI.

»Retro scriptas scripturas et libros in retro scripto Inventario contentas et expecificatas et designatas in presentia admodum Reverendi Domini Ludovici Scarrer y Gassol canonici et alterius ex sacristis mayoribus Ecclesiae barchinonensis et uti habentis comissionem ad ista ab admodum Illustri Capitulo dictae Ecclesiae fuerunt traditis in comandam venerabili Martiano Albareda clerico diocesis vicensis nuper per dictum admodum Illustre Capitulum electus et nominatus in magistrum cantus et Capellae dictae Ecclesiae barchinonensis per obitum Joannis Pujol. Quiquidem Martianus Albareda his presens acceptavit dictum inventarium et promisit illud custodire summa cum diligentia et quod non permetteret quod nullus transladaretur nec ipse transladet nullus ex dictorum librorum seu scripturarum sine licentia Capituli, et etiam promisit illos seu illas restituere quoties cumque perdictum Capitulum seu eius nomine fuerit requisitus sive etc. cum restitutione expensarum etc. super quibus etc. credatur, etc. et prohis complendis etc. obligavit omnia et singula bona sua mobilia etc. et ut predicta etc. juravit etc. actum etc.

»Testes Reverendus Ludovicus Descarrer y Gassol presbiter rector beatae mariae villae caratituli diocesis barchinonensi Bernardus Gracia famulus admodum Reverendi Domini Michaelis Joannis boldo, canonici Ecclesiae barchinonensis et Mathias Jaumar scriptor Barchinone.

JOSEPH MAS, Pbre.

»NOTA.- En la primera part de aquesta Nota histórica se digué per equivocació (quart apartat) «en aquesta diada de SANTA AGNÉS» en lloch de SANTA CECILIA.”

* * *

Evidentemente, para la investigación que me propongo realizar, el apartado que más me interesa es el que comprende el “**Memorial dels Villancicos...**”, donde se relacionan los primeros versos y el número de voces de cada villancico. También me interesará muchísimo averiguar si se conserva alguno de esos motetes o salmos que vienen después de los villancicos y que, al parecer, están “**en papers sueltos de ma del Señor pujol**”, para establecer algún posible autógrafo. Sería muy importante seguir las actividades del copista mosén Vergés —que aparece en el apartado donde se relacionan las obras de Pujol—, para poder definir alguno de sus trabajos.

1.3 Relación alfabética de los villancicos del «Memorial»

Conviene ahora dar una relación de primeros versos de los villancicos del «Memorial» por orden alfabético y asignarles un número de orden para manejarlos mejor. Incluiré la dedicatoria y el número de voces, pero no respetaré la grafía que da Josep Mas ni la de Anglès, sino que la modernizaré para facilitar la búsqueda.

<i>Nº</i>	<i>Primeros versos</i>	<i>Dedicatoria</i>	<i>Voces</i>
1.	A qué venís, niño amado	Navidad	8
2.	A visitar a su dama	Navidad	6
3.	Ah, del portal	Navidad	8
4.	Al ladrón, al ladrón, amigos	Santísimo Sacramento	6
5.	Alegrías, alegrías	Navidad	8
6.	Aquel cordero divino ²⁵	Santísimo Sacramento	4
7.	Aquel galán desposado	Santísimo Sacramento	8
8.	Aquel peregrino rey	Santísimo Sacramento	6
9.	Aunque a ver al niño	Navidad	8
10.	Cercada tienen el alma	Navidad	8
11.	Como no hay alba sin sol	Santos particulares	6
12.	Cuando Ignacio valeroso ²⁶	Santos particulares	6

²⁵Con el estribillo “Como sois forastero” a 6 voces.

²⁶Es posible que este villancico, al igual que los núm. 21 y 36 -los tres dedicados a santos particulares, y hoy lamentablemente perdidos-, fueran compuestos con motivo de unas fiestas de canonización y beatificación, como consta en José SANABRE: *op. cit.*, p. 221, de donde copio la siguiente información extraída de los «Exemplaria»:

“Exemp. Vol. III, fol. 75v. - 76v.
1622, 3 - 24 juny.

13.	Cuando toca la iglesia	Santísimo Sacramento	6
14.	Dan, dan, dan	Navidad	8
15.	De amores viene abrasado ²⁷	Santísimo Sacramento	6
16.	De fuego de amor herido	Santísimo Sacramento	8
17.	De nuestra aurora, María	Navidad	6
18.	Del puerto Santa María	Santísimo Sacramento	8
19.	Dios sea mi salud	Santísimo Sacramento	8
20.	Dios sea mi salud, la gaita	Santísimo Sacramento	8
21.	El casto Luis Gonzaga ²⁸	Santos particulares	6
22.	El pastor de Palestina	Santísimo Sacramento	6
23.	El príncipe soberano	Santísimo Sacramento	8
24.	En aquel altar de gloria	Santísimo Sacramento	8
25.	En el pan que la iglesia	Santísimo Sacramento	6
26.	En naciendo suspiró	Navidad	6
27.	En tiempo de Pascua	Santísimo Sacramento	6
28.	Érase que será [=¿Érase que se era?]	Navidad	6
29.	Es Dios el que viene aquí	Santísimo Sacramento	6
30.	Gurugu, gurugu, mande	Santísimo Sacramento	8
31.	Hoy en vuestras manos bellas	Navidad	7
32.	Hoy, Thomás, ángel del suelo	Santos particulares	5
33.	La de Joseph ha parido	Navidad	7
34.	La ensalada (“cosa superior”) ²⁹	Santísimo Sacramento	8
35.	La luz de la fe impide	Santísimo Sacramento	6
36.	La nave, Xavier, escapa ³⁰	Santos particulares	6
37.	La noche de Navidad	Navidad	6
38.	Mal dormís, hermoso niño	Navidad	6
39.	Mas, que no hay quien diga aquí	Santísimo Sacramento	8
40.	Mi Dios, pues os disfrazáis	Santísimo Sacramento	6
41.	Negrus a comeye vamo	Santísimo Sacramento	6

Festa de la canonització de sant Ignatio de Loyola, fundador de la Companyia de Jesús, de sant Francisco Xavier y de la beatificació de Luís Gonzaga, tots de la Companyia. Petició dels Pares de la Companyia. Concedeix lo Capitol a la petició dels Pares de la Companyia. Anà lo Capitol en la iglesia de la Companyia lo dia de sant Joan Baptista. Predicà lo canonge Parareda.” Sin embargo, esta documentación que se conserva en el Archivo de la Catedral de Barcelona, no ofrece referencia alguna sobre la composición de estos villancicos.

²⁷Con el estribillo “Oh, qué gracia que tiene”.

²⁸Vid. nota 26.

²⁹Creo que este epíteto debemos tomarlo como tal, aunque siempre cabe la posibilidad, por remota que sea, de que fuera el primer verso o título de la ensalada propiamente dicha.

³⁰Vid. nota 26.

42.	No es bueno, Gil, que en la sierra	Santísimo Sacramento	6
43.	No lloréis, dulces hijuelos	Santísimo Sacramento	6
44.	Nora buena venga	Navidad	6
45.	Porque ríe el alba	Navidad	6
46.	Pues con alegría tanta	Navidad	6
47.	Pues que siendo al descubierto	Navidad	6
48.	Qué pedís, hijos de Adán	Santísimo Sacramento	8
49.	Qué pretende la salva	Santos particulares	6
50.	Quién llama, quién está ahí	Navidad	8
51.	Rendid, hombre pertinaz	Navidad	6
52.	Sacra majestad, sed preso	Santísimo Sacramento	8
53.	Señor, vuestros convidados	Santísimo Sacramento	6
54.	Si os quiso Dios tanto, santos	Santos particulares	6
55.	Suenan flautas y trompetillas	Navidad	6
56.	Tanto llanto y tanta pena	Navidad	6
57.	Tenga yo virtud	Navidad	8
58.	Tres Reyes jurando están	Navidad	6
59.	Turulu negro del rey Balthazar	Navidad	8
60.	Un soberano favor	Navidad	6
61.	Venid a Belén, pastores	Navidad	6
62.	Vistióse una vez Teresa ³¹	Santos particulares	6

³¹Al igual que sucede con los villancicos núm. 12, 21 y 36, es posible que éste también fuera compuesto con motivo de unas fiestas de beatificación, en este caso dedicadas a Santa Teresa de Jesús, como consta en José SANABRE: *op. cit.*, p. 214, de donde copio la siguiente información extraída de los «Exemplaria»:

“Exemp. Vol. II, fol. 132v.

1614, 3 octubre.

Beatificació de la mare Theresa.” Esta documentación, que he consultado en el Archivo de la Catedral de Barcelona, no trae información sobre la composición de este villancico. Pero, en este caso, he tenido más suerte que con los villancicos núm. 12, 21 y 36, ya que, en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura 2/46379), se conserva una «Relación» impresa de las fiestas a la beatificación de la mencionada Santa Teresa, en la que figura el texto del villancico “Vistióse una vez Teresa”. Este dato lo he extraído del libro BIBLIOTECA NACIONAL: *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, (Coordinación Isabel RUIZ de ELVIRA SERRA), Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. 5, de donde copio literalmente más información que me interesa: “DALMAU, José. *Relacion de la solemnidad con que se han celebrado en ... Barcelona, las fiestas a la beatificacion de... S. Teresa de Iesus... / por el D. Ioseph Dalmav... - En Barcelona : por Sebastian Matevad..., 1615 [...]*

Contiene:

I. Entre pp. 38-41 «Villancicos [a la Beatificacion de la Madre S. Teresa de Iesus] / [compuestos por el... poeta Lope de Vega...]

1. «Vistiose una vez Teresa...»
2. «Quando el Esposo despierta...»
3. «Es de tantos hijos madre...»
4. «Terasas Reynas del suelo...»
5. «Que es cosa, y cosa tan bella...»

63.	Ya ha llegado la flota	Navidad	6
64.	Yo soy hidalgo de ley	Santísimo Sacramento	6
65.	Yo vengo bien satisfecho ³²	Santísimo Sacramento	8

Son, pues, sesenta y cuatro villancicos y una ensalada, a los que habría que añadir “altre plech de vilansicos que son 32 de Navidat al servey de la isglesia”, como consta en el último “Item” del inventario, pero de los que no tenemos relación de primeros versos. En total, Pujol vino a componer, al parecer, noventa y siete piezas de este tipo, más las cuatro que se conservaban en la Biblioteca del Rey de Portugal, João IV (que detallaré en el apartado siguiente), da un total de **101** villancicos y romances sacros, sin que se sepa si había compuesto alguna más antes de regresar a Barcelona, es decir, durante su magisterio en Zaragoza entre 1595 y 1612. Al menos no se conserva ningún villancico de Pujol en el Archivo Musical de las Catedrales de Zaragoza. En este sentido es útil leer la documentación que aporta el musicólogo Pedro Calahorra en relación a la estancia de Pujol en Zaragoza, como maestro de capilla del Pilar; hay un fragmento que me interesa especialmente:

“El día de Navidad y Reyes no se canten chanzonetas.

A 2 [de diciembre de 1599] se determinó también [...], que el día de Navidad y de los Reyes que no se canten de aquí en adelante chançonetas ni villancicos en los maytines ni misa, interrumpiendo como interrumpen los oficios divinos, cosa tan prohibida como todos saben por los sacros cánones y constituciones apostólicas, y en especial siendo mezcla de cosas vulgares, que aunque para fuera del oficio divino son pías y de cosas divinas y espirituales, pero mezclarlas en los oficios divinos es contra el uso de la Iglesia Romana, donde no se hace semejante cosa ni tampoco el ordinario del Breviario y Misal de tal facultad para que semejante cosa se haga, y así, por ser este abuso contra las reglas del Breviario y Misal, contra las Constituciones Apostólicas, contra el uso de la Iglesia Romana, a quien como inmediatos en esta iglesia estamos más particularmente obligados a seguirla y obedecerla, se mandó estirpar de todo y quitar de raíz esta mal introducida costumbre, y que en cuenta de ella se añada mucha solemnidad y música en las dichas festividades de Navidad y de los Reyes, eligiendo un verso en cada salmo, el que pareciere más a propósito a la festividad, y

6. «Oy de amor el grado...»

7. «Son del Cielo (con Zelos)...»

8. «Ya el Sol de Teresa en Alba...».”

Sin embargo, en el apartado **8.2 Referencias literarias de algunos villancicos de Pujol actualmente perdidos, y de otros villancicos anónimos y de otros autores** no se verá tan claro que esta poesía sea de Lope de Vega.

que dichos versos se compongan por el maestro de capilla a canto de órgano, usando en ellos de mucha variedad: unas veces con voces sencillas, otras con voces y flautas, y con toda la variedad mayor que él supiere; y más, que en cada nocturno el último responsorio se diga también a canto de órgano; y en lo demás de los salmos y antífonas echen mucho contrapunto; y que así se haga de aquí en adelante perpetuamente, variando como mejor pareciere al maestro de capilla, pero sin mezclar en el oficio divino, como está dicho, cosa chica ni grande vulgar ni agena del dicho oficio divino.

Mas para que pueda hacer el maestro de capilla con comodidad todo lo sobredicho, se le dio exemption de maytines por todo este mes de diciembre, como no sea los días que hubiere canto de órgano.”³³

Posiblemente esta prohibición estuviera condicionada por aquella otra, que todos conocemos, decretada por Felipe II, en 1596, para su capilla, y que Cerone se encargó de recoger en su *Melopeo*; dice así:

“[...] sólo digo que no sin celo santo y buena intención, la M.C. del rey D. PHILIPPE II (de buena memoria, que está en el cielo), en los años del Señor de 1596, mandó no se cantasen más vil[ancicos en su Real Capilla, &c.”³⁴

1.4 Villancicos de Pujol en la Biblioteca del Rey de Portugal

Se puede extraer una relación de primeros versos de villancicos de Pujol que fueron a parar a la riquísima biblioteca del Rey de Portugal, João IV, y que desaparecieron a causa del terrible terremoto que asoló Lisboa en el año 1755. Como se sabe, únicamente se salvó de aquella hecatombe el catálogo impreso por Paulo Craesbeck³⁵ en 1649, de cuya reproducción facsimilar moderna³⁶ copio los villancicos que figuran con el nombre de Ioam, Ioão y Iuan Pujol. A pesar de estas diferentes grafías con que aparece aquí el nombre de Pujol, se trata de nuestro Joan; téngase en cuenta que en el catálogo de Craesbeck aparecen muchos compositores con los nombres de pila escritos de manera distinta y, sin

³³Pedro CALAHORRA MARTÍNEZ: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*. (Vol. II Polifonistas y ministriles), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978, pp. 137-138.

³⁴Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. I, Que es de los atavíos y consonancias morales. *Que es lo que se ha de cantar en la Iglesia, Cap. LXVIII*”, p. 197.

³⁵Con el título *Primeira parte / do Index da / Livraria de musica do / mvyto alto, e poderoso / Rey Dom Ioão o IV. Nosso Senhor*. Livraria d'Alcobaça, anno 1649.

³⁶*Vid.* Mário de SAMPAIO RIBEIRO†: *Livraria de música de El-Rei D. João IV*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, MCMLXVII, la cual contiene la *Primeira parte do Index...*, con una explicación previa de Damião PERES.

embargo, se trata siempre del mismo autor.

Por otra parte, no se tiene constancia en esta época de la existencia de otro compositor llamado Joan Pujol, por lo que se puede afirmar, prácticamente sin margen de error, que las composiciones que se conservaban en la biblioteca lisboeta eran obra de Joan Pujol.

Las relaciono a continuación, siguiendo los mismos criterios de modernización gráfica que los empleados para los villancicos del «Memorial»:

“Ah, zagales. solo. Qué queréis. a 8. Ioam Pujol. De Reyes³⁷

Cómo estáis, mi niño, vos, solo, & 6. Ioaõ Pujol. De Navidad³⁸

Zagal, si a la villa vas, a 3, & 6. Ioaõ Pujol. De Navidad³⁹

La esposa del Rey del Cielo, a 4. Venid, almas, a la fiesta, a 6. Iuan Pujol. Al Santísimo Sacramento.”⁴⁰

También hay una “Canção” que incluyo aquí por pensar que su temática, quizás, pudiera ser religiosa:

“Ahora que me muero, a 4. Ioaõ Pujol. Primera parte de [De] fortuna me quejo.”⁴¹

De todos estos villancicos ya había dado noticia Anglès cuando elaboró el catálogo de las obras de Pujol.⁴²

Además de los títulos anteriores, Felip Pedrell relacionó otros, también pertenecientes a la *Primeira parte / do Index...*, pero de los que no existe siempre concordancia exacta entre sus primeros versos y sus estribillos. Hay que señalar, sobre todo, que no se tiene constancia de que fueran obras de Pujol, pues figuran como anónimas. Quizá Pedrell los copiara por estar encima o debajo de los que sí constan con el

³⁷*Ibidem*, p. 236: “22. VILLANCICOS DOS REYS DE VARIOS Autores. *Caixão* 27. *Numero* 692.”

³⁸*Ibidem*, p. 261: “25. VILLANCICOS DE NAVIDAD de varios Autores. *Caixão* 28. *Numero* 704.”

³⁹*Ibidem*, p. 263.

⁴⁰*Ibidem*, p. 278: “27. VILLANCICOS DO SACRAMENTO, De varios Autores. *Caixão* 29. *Numero* 711.” Este villancico lleva, en el margen de la izquierda, la indicación “O touro” (El toro), como referencia a la “fiesta” que seguramente se relata en el estribillo o responsión.

⁴¹*Ibidem*, p. 402: “26. MOTETTES, 1. RESPONSORIO, 4. [...] & hua Canção, de Pujol. *Caixão* 34. *Numero* 782.” En la p. 403 se lee: De fortuna me quexo, a 4. [...] *Segunda parte de Aora me muero. de Pujol.* “ En los ff. 68v-69r del *Cancionero musical de Olot* (Biblioteca Pública de Olot, Gerona) figura una composición de Pujol, a 4 vv., cuyo primer verso dice: “Es verdad que la oí” y su estribillo: “Ay, qué me muero, señores.” Sin embargo, la pieza olotense no es de temática religiosa. Para más datos sobre esta pieza *vid.* Miguel QUEROL: *La Música en el Teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Institut del Teatre, 1981, p. 77.

⁴²Higini ANGLÈS: *op. cit.*, p. XXXVI de las notas bibliográficas.

nombre de Pujol, y pensara, por esa proximidad, que podían pertenecer al maestro.⁴³ Por mi parte, he preferido no incluirlos aquí para evitar confusiones gratuitas.

* * *

Únicamente como curiosidad citaré tres villancicos de la Biblioteca del Rey de Portugal que concuerdan con otros tantos del «Memorial»:

Se trata del nº 30, *Gurugu, gurugu, mande*, al Santísimo Sacramento, a ocho voces, que en la biblioteca lisboeta tiene su paralelismo con un villancico de Navidad, de “negro”, a dos y a ocho voces, titulado *Sepa tu siol Andlea* con el estribillo *Gurugu Mandè*, del compositor Carlos Patiño (†1675)⁴⁴.

Del nº 42, *No es bueno, Gil, que en la sierra*, al Santísimo Sacramento, a seis voces, que concuerda exactamente con otro del mismo título, y también al Santísimo, pero a solo y a cinco voces y a cargo del compositor y organista Afonso Vas da Costa († después de 1642)⁴⁵.

Y, por último, del nº 26, *En naciendo suspiró*, de Navidad, a seis voces, que coincide con uno del mismo título de Mateo Romero, alias Maestro Capitán (*1575 ó 1576 - †1647), a tres y seis voces, y también para la Navidad.⁴⁶

1.5 Catalogaciones de los villancicos de Pujol

Existen dos catalogaciones de estas obras, incluidas en sendas catalogaciones generales de buena parte de la producción musical de Pujol: la que hizo Felip Pedrell⁴⁷ y la

⁴³Felip PEDRELL: “Músichs vells de la terra. Joan Pau Pujol y altres mestres del mateix cognom”, en *Revista musical catalana. Butlletí mensual del Orfeó Català*, Any II, Octubre de 1905, núm. 22, p. 189. Son los siguientes villancicos:

-A la más bella ciudad, a 6. Dale fondo a la nave, a 14. (Ésta sería una obra única en la producción de Pujol, pues no conozco ninguna composición suya que exceda de 8 voces.)

Este villancico está encima del “Ah, zagales / Qué queréis”. (Vid. nota 37).

-Al chiquito recién nacido, a 3 y a 6.

-A los campos de Belén, a 3. De las pajas hace flechas, a 6.

-Con que gracia que lloras, a 3 y a 5.

Estos tres villancicos están encima del “Cómo estáis, mi niño, vos”. (Vid. nota 38).

-Zagalejo de perlas, a 3 y a 6.

Este último villancico está debajo del “Zagal, si a la villa vas.” (Vid. nota 39).

⁴⁴Vid. Mário de SAMPAIO RIBEIRO†: *op. cit.*, p. 218.

⁴⁵*Ibidem*, p. 275.

⁴⁶*Ibidem*, p. 232.

⁴⁷Felip PEDRELL: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, Palau de la Diputació, 1908 (Vol. I) y 1909 (Vol. II), p. 296 del vol. I y pp. 20, 22, 23, 24, 25, 45 y 47 del vol. II.

de Higiní Anglès.⁴⁸ La de Pedrell hace referencia, únicamente, a las obras de Pujol conservadas en la actualidad en la Biblioteca de Catalunya, mientras que la de Anglès comprende todos los archivos y bibliotecas del territorio estatal a los que él tuvo acceso, aunque tuviera cierto carácter provisional:

“Abrigamos la confianza —decía Anglès— que el Catálogo de obras de Pujol que hoy ofrecemos, no es, ni de mucho, completo, y que con el tiempo podremos enriquecerla [sic] con nuevas aportaciones.”⁴⁹

Todos los que hemos manejado el *Catàlech...* de Pedrell, hemos sufrido en nuestra propia experiencia las incongruencias y las sorpresas que nos ha deparado. Y no porque el catálogo (más inventario que catálogo) esté mal hecho, ni mucho menos. Además, esto no viene al caso, porque nadie duda que la difícil tarea de Pedrell sea digna de la mayor alabanza, tanto por la época como por las condiciones en que se realizó. Simplemente quiero decir que no siempre se corresponden las obras descritas en él con el contenido de las cajas y sus correspondientes carpetas. En consecuencia, lo mejor que se puede hacer, aunque se inviertan unas cuantas horas, es mirar las cajas una por una y así evitar las sorpresas a que antes aludía.

La catalogación de Anglès es mucho más completa, desde luego, pues nos informa sobre el número de hojas en que se escribe cada villancico, con sus respectivas medidas, además, de indicarnos los archivos o bibliotecas donde se conservan las obras.

A continuación doy las relaciones completas de los villancicos y romances de Pujol que figuran en las dos catalogaciones anteriores; composiciones que, *afortunadamente se nos han conservado*, aunque algunas de ellas de manera incompleta. En Pedrell constan de la siguiente manera (transcribo literalmente):

“PUJOL (Joan). [538

A 4 al SSmo. Sacramento.

Quatre fulles manuscrites, de 430 X 310 m/m.

Conté, d'aquesta especie de motet, quatre parts soltes: *Cantus I, Cantus II, Altus y Tenor*, començant la lletra: *El príncipe soberano...*

VARIS [703

Responsiones y Tonos; segles XVI, XVII y XVIII.

Fulles manuscrites.

⁴⁸*Op. cit.*, pp. XXI-XXIII; XXIV-XXV; XXVII-XXVIII y XXXI-XXXII de las notas bibliográficas.

⁴⁹*Ibidem*, p. XXXVI.

Contenen les parts soltes vocals y d'acompanyament:

JOAN PUJOL: *Venid a Belen*, a 6.

ANONIMS: *No lloreis, mi alma*, entrada a 3 y responsion a 6.

Sacra Magestad..., diálogo (Pregunta y Responsion a 8.)

¡Oh! qué gracia que tiene..., responsion a 6 y Coplas.

VARIS [706

Preguntas y Responsiones, Villancicos...; siglos XVI, XVII y XVIII.

Fulles manuscrites.

Contenen les parts soltes vocals y d'acompanyament:

JUAN PUJOL: *¿Cómo estás, llorico, || cómo estás lloro?* Responsion: *Como preso cautivo || del pan que adoro*, preguntas a 4 y responsiones a 8, al SSmo.

Pregunta: *A qué venís, niño amado?* - Responsion a solo: *A un mandado...*, preguntas a 4 y responsiones a solo.

ANÒNIMS: *Al ladrón, señores*, a 4, Al SSmo.

VARIS [708

Preguntas y Responsiones, Romances, Villancicos...; siglos XVI, XVII y XVIII.

Fulles manuscrites.

Contenen les parts soltes vocals y d'acompanyament:

JOAN PUJOL: *Madre, el amor me desvela*, pregunta a solo y responsion a 6.

El divino Rey, responsion a 6.

VARIS [709

Responsiones, Estribillos, Tonos...; siglos XVI, XVII y XVIII.

Fulles manuscrites.

Contenen les parts soltes vocals y d'acompanyament:

JOAN PUJOL: *Si del pan de vida*, a 6.

Yo vengo bien satisfecho, a 8.

VARIS [712

Romances, Responsiones, Villancicos...; siglos XVI, XVII y XVIII.

Fulles manuscrites.

Contenen les parts soltes vocals y d'acompanyament:

JOAN PUJOL: *Amor pone cerco á Dios*, a 4.

Canto á Rey y Dios inmenso, a 6, de Navidad.

El Príncipe soberano, romance a 4, con responsion a 8, al Santissimo

Sacramento.

- ANÒNIMS: *Al blanco, que está Dios allí*, a 6.
No lloreis, mi alma, romance a 4 y responsion a 6.
En naciendo mi niño, a 6, de Navidad.

VARIS [783

Tonos, Romances, Responsiones, etc.; siglos XVII y XVIII.

Fulles manuscrites.

Contenen les parts soltes vocals y d'acompanyament:

JUAN PUJOL: *El amor os ha mandado*;

Que me muero de hambre, a 6, al SSmo. S.to.

ANÒNIM: *Y desde el cielo los santos*, romance a 4 y responsion a 8.

VARIS [785

Tonos y Villancicos...; siglos XVII y XVIII.

Fulles manuscrites.

Contenen les parts soltes vocals y d'acompanyament:

ANÒNIMS: *Aquel cordero divino*, a 4."

* * *

He aquí ahora la relación de los villancicos de Pujol según constan en la catalogación de Anglès (transcribo literalmente también):

"22

Madrid, Biblioteca Nacional, M. 1370, 1371 y 1372.

Tres cuadernos manuscritos, 27 X 20 cm., papel de comienzos del siglo XVII, encuadernados con pergamino. Contiene los siguientes *romances* y *letras* que suponemos que son de nuestro Pujol [Juan]: [...]

Al ladron, al ladron, amigos. [...]

15 PUJOL: *Al ladrón, al ladrón, amigos* A cuatro.

25

Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M. 749 (712), 1.

Ocho hojas, 31'3 X 21'8 cm., papel, de mediados del siglo XVII, con el villancico al Santísimo, a cuatro y a ocho voces, de Juan Pujol:

El príncipe soberano.

M. 749 (712), 2.

Cuatro hojas, 31'2 X 21'5 cm., papel, de mediados del siglo XVII, con el villancico al Santísimo, a una y a cuatro voces, de Juan Pujol:

Amor pone cerco a Dios.

M. 749 (712), 3.

Seis hojas, 31'2 X 22 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con el villancico de Navidad, a una y a seis voces, de Juan Pujol:

Como a Rey os hazen fiesta.

M. 749 (712), 14.

Seis hojas, 31'8 X 21'5 cm., papel, de mediados del siglo XVII, con el villancico al Santísimo, a seis voces, de Juan Pujol:

Al blanco que está Dios allí.

M. 749 (712), 27.

Seis hojas, 31'5 X 21'5 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con el villancico de Navidad, a una y a seis voces, de Juan Pujol:

En naciendo mi ninyo.

26

Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M. 732 (538), 6.

Cuatro hojas, 43'5 X 31'2 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con el siguiente villancico, a cuatro voces, de Juan Pujol:

El príncipe soberano.

27

Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M. 763 (706), 9.

Once hojas, 32'3 X 22 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con el villancico, a seis voces, de Juan Pujol:

Como estás llorico.

M. 763 (706), 10.

Cinco hojas, 28'8 X 21'1 cm., papel, de mediados del siglo XVII, con el villancico, a cuatro voces, de Pujol:

A que venís niño amado?

28

Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M. 755 (783), 1.

Seis hojas, 31'8 X 21'5 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con el villancico, a cuatro y a seis voces, de Pujol:

Que me muero de hambre.

M. 755 (783), 3.

Ocho hojas, 31'2 X 21'7 cm., papel, de mediados del siglo XVII, con un fragmento de *Ad Completorium sexti toni*, y el villancico, a ocho voces, de Pujol:

Que dezís que vistes vos a Dios.

M. 755 (783), 4.

Siete hojas, 32 X 22 cm., papel, de principios del siglo XVII, con el villancico, a seis voces, al Santísimo, de Pujol:

El amor os ha mandado.

37

Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M. 769 (708), 6.

Ocho hojas, 31'5 X 21'8 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con el villancico, a dos y a seis voces, al Santísimo, de Juan Pujol:

Madre, el amor me desvela.

M. 769 (708), 7.

Seis hojas, 29 X 20 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con la responsión, a seis voces, de Juan Pujol:

El divino rey Xristo.

41

Barcelona, Biblioteca de Cataluña, M. 759 (709), 25.

Doce hojas, 31 X 21'2 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con el villancico al Santísimo, a ocho voces, de Juan Pujol:

Yo vengo byen satisfecho.

M. 759 (709), 26.

Siete hojas, 33'7 X 24'8 cm., papel, de finales del siglo XVII, con el villancico al Santísimo, a una voz, y responsión, a seis, de Juan Pujol:

Si del pan de vida comieres.

42

Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 765 (703), 1.

Seis hojas, 31'4 X 21'7 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con el villancico de Navidad, a cuatro y a seis voces, de Juan Pujol:

Venit a Belen pastores.

M. 765 (703), 31.

Nueve hojas, 30'8 X 21 cm., papel, de mediados del siglo XVII, con el villancico al Santísimo, a una y a ocho voces, de Juan Pujol:

Sacra magestad, sed preso.

M. 765 (703), 32.

Diez hojas, 31'3 X 21'9 cm., papel, del primer cuarto del siglo XVII, con el villancico al Santísimo, a cuatro y a seis voces, de Juan Pujol:

De amores viene abrazado.

49

Montserrat, archivo musical, Ms. 150, 2.

Siete hojas, 31'3 X 22 cm., papel, mediados del siglo XVII, con la tonada para una voz, con la responsión a seis, al Santísimo Sacramento, de Juan Pujol:

Alma, herido me tenéis.

Ms. 150, 8.

Seis hojas manuscritas como las anteriores,⁵⁰ apaisadas, de 20 X 28 cm., papel, de mediados del siglo XVII, con el villancico al Santísimo Sacramento, a ocho voces, de las cuales faltan el Cantus y Bassus del segundo coro, de Juan Pujol:

Assombrado vengo, Juan."

Se observarán algunas incongruencias entre ambas catalogaciones: por ejemplo, algunos villancicos que en Pedrell aparecen como anónimos, en Anglès figuran como de Pujol. Tampoco existe siempre coincidencia en el número de voces de alguno de ellos, ni en el título.

Insisto en que todas las composiciones anteriormente relacionadas se han conservado en la actualidad, y a ellas habrá que añadir algunas más que yo he hallado y que detallaré en el apartado **2.1 Fuentes**.

⁵⁰Se debe referir a cualquiera de los manuscritos comprendidos entre el Ms. 150, 3 y el Ms. 150, 7 con obras en latín de Pujol y de Paxau.

CAPÍTULO II

2.1 Fuentes

La mayor parte de los villancicos y romances sacros de Pujol conservados hasta el presente se hallan en la Biblioteca de Catalunya, y solamente cuatro de ellos proceden de otros lugares fuera de la ciudad de Barcelona: en concreto, la pieza nº 16 se conserva en el Archivo Parroquial de Alquézar (Huesca); las composiciones nº 5 y nº 8 pertenecen al Archivo Musical del Monasterio de Montserrat (Barcelona); y otra obra, la nº 2 procede de la Biblioteca Pública de Olot (Gerona). Todas estas fuentes son manuscritas y se han conservado en papeles sueltos —a excepción de la del *Cancionero musical de Olot*, que viene copiada como si fuera en un libro de facistol—, generalmente plegados por la mitad, sirviendo la hoja del bajo como hoja de referencia en cuyo reverso suele constar el nombre del compositor y el primer verso de la pieza, con o sin el del estribillo, y el número de voces y la dedicatoria o temática.⁵¹ Todas estas normas tienen cierto carácter general, aunque cada copista las sigue más o menos a su libre albedrío.

No he hallado otras fuentes de estas obras en ningún archivo ni biblioteca del ámbito estatal español. Ni siquiera en Zaragoza, donde Pujol estuvo diecisiete años como maestro de capilla, se conservan villancicos suyos. Tampoco en el extranjero los he podido hallar. En la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (Alemania), donde se guarda el *Cancionero de Claudio de la Sablonara* (compilación miscelánea en la cual se hallan algunas composiciones de Pujol en estilo madrigalesco), existen también algunos villancicos de diversos autores y algunos anónimos. He repasado estos últimos títulos, pero ninguno de ellos coincide con obras de Pujol.⁵² Tampoco he podido encontrar ninguna obra de Pujol en los catálogos que he consultado de archivos y bibliotecas en Hispanoamérica.⁵³

⁵¹Sobre la manera en que se han escrito y transmitido este tipo de obras, y otras, *vid.* Ramón A. PELINSKI: “La polifonía vocal española del siglo XVII y sus formas de escribirla”, en *Anuario Musical*, XXIV (1969), pp. 191-198.

⁵²*Vid.* Jul[ius] Jos[eph] MAIER: *Die Musikalischen Handschriften der K. Hof-und Staatsbibliothek in Muenchen*, (Erster Theil. Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts), Muenchen, 1879, pp. 97-107.

⁵³*Vid.*, por ejemplo, Lincoln SPIESS and Thomas STANFORD: *An Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, (Detroit Studies in Music Bibliography-15), Detroit, Information Coordinators, Inc., 1969. En relación a las obras de Pujol se lee en la p. 52: “[...] Juan Pujol, d. 1626, none of whose works have been found in these Mexican archives.” Y los archivos investigados en este libro son los siguientes (pp. 25-29): METROPOLITAN CATHEDRAL OF MEXICO (M). MUSEO DEL VIRREINATO, TEPOTZOTLÁN (T). METROPOLITAN CATHEDRAL OF PUEBLA (P). SÁNCHEZ COLLECTION (Private) (S). MUSEO BELLO, (Puebla) (B). COLEGIO DE LAS VIZCAÍNAS, México, D.F. (V). CHAPULTEPEC CASTLE, sala de música, México, D.F. (Chapultepec). HUAMELULA, state of Oaxaca (H). CATHEDRAL OF MORELIA, Michoacán (Mor). BIBLIOTECA NACIONAL, México, D.F. (B.N.).

* * *

En un artículo que publiqué en el *Anuario Musical*,⁵⁴ intenté una primera aproximación al recuento de la producción musical de Pujol con texto en castellano. Me basé entonces en varias confrontaciones, pero para el tema que ahora me interesa, realicé un cotejo entre los títulos relacionados en el “**Memorial dels Villancicos...**” y todos los anónimos que figuraban en el *Catàlech...* de Pedrell. De este trabajo musicográfico surgieron algunos datos interesantes, algunas posibles atribuciones, que siempre traté con la máxima cautela.

Ha sido ahora, con la consulta directa sobre las fuentes cuando me he percatado de que las obras relacionadas en el *Catàlech...* de Pedrell no concuerdan *necesariamente* con los manuscritos conservados en sus cajas. En consecuencia, y como he dicho en el apartado **1.5 Catalogaciones de los villancicos de Pujol**, me decidí por una revisión a fondo de esas cajas para saber puntualmente qué contenían. Revisé, pues, 155 cajas; exactamente las comprendidas entre los números [701 al [855 del mencionado *Catàlech...*⁵⁵ Es verdad que no hallé muchos más villancicos que los que habían catalogado Pedrell y Anglès, pero sí alguno, como más adelante se comprobará. Además, lo más interesante de este peinado de las cajas fue poder constatar que no se me había escapado ninguno de los villancicos de Pujol que pudieran estar transpapelados. Y también fue muy provechoso observar que muchos villancicos anónimos, al igual que los de Pujol, eran de unos mismos copistas, para una misma plantilla vocal, sobre idéntica temática literaria, sin acompañamiento instrumental conservado, etc.

Por otra parte, conviene señalar también que se conservan otros villancicos en la Biblioteca de Catalunya —que he podido consultar a través de la signatura que consta en el Libro de Registro (mencionado en el apartado **1.1 El último inventario (1626) de la obras de Pujol**)—, pero son muy posteriores a Joan Pujol y ninguno de ellos le pertenece. Asimismo, en la sala de reserva «Prat de la Riba» de la citada Biblioteca de Catalunya, he consultado otros catálogos e inventarios como el que publicó Anglès, bajo el título *Catàleg dels manuscrits musicals de la Col.lecció Pedrell*,⁵⁶ y el anónimo *Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya*⁵⁷. Los restantes manuscritos, que vienen a ser la continuación de este último *Catàleg...*, están relacionados en unas hojas fotocopiadas y encuadradas bajo el título de «Inventaris» con sus números correspondientes. También he consultado en esta

⁵⁴Mariano LAMBEA CASTRO: “La obra musical de Joan Pau Pujol sobre textos en castellano”, *Anuario Musical*, 44 (1989), pp. 61-83.

⁵⁵Felip PEDRELL: *op. cit.*, pp. 18-68 del vol. II.

⁵⁶(Publicacions del Departament de Música de la Biblioteca de Catalunya, II), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921.

⁵⁷En forma de libro, aunque sin fecha, lugar ni editor.

misma sala «El fons musical Felip Pedrell», en el que hay algunas transcripciones de música antigua realizadas por el ilustre musicólogo. Lamentablemente, en ninguna de estas fuentes que acabo de referir he podido hallar algún villancico de Pujol que hubiera ido a parar aquí.

2.2 Relación definitiva. Concordancias y discrepancias

Después de estas pesquisas y confrontaciones puedo dar ahora una relación definitiva de los villancicos y romances sacros del maestro Pujol. Creo que la mejor manera de relacionarlos será por orden alfabético y con su correspondiente número de orden que conservaré ya para todo el trabajo. Así, a simple vista, podremos saber qué villancicos estaban relacionados en el «Memorial», cuáles estaban como anónimos en Pedrell o algunos más que no se hallaban en el listado de Anglés, qué concordancias existen entre ellos, y qué discrepancias; en fin, detallando todas las incidencias que sean oportunas y necesarias. Será útil modernizar las grafías de los primeros versos para facilitar búsquedas y evitar confusiones.

2.2.1

1

A qué venís, niño amado

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 763/10

Voces: Solo y 4 vv. (S 1, S 2, A, T)

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** [Nº 1] («Villancico de Navidad» a 8 vv.)

Pedrell: [706

Anglès: 27. M. 763 (706), 10

Incidencias:

•FUENTE SECUNDARIA: En la misma carpeta M. 763/10 y, además de las cinco hojas que comprenden el presente villancico, se conservan otras dos —que son copias anónimas realizadas por otra mano—, las cuales corresponden a las partes del Cantus I y Cantus II, en sus preguntas y respuestas a solo, y conteniendo la misma música e idéntico texto. Ni Pedrell, ni Anglès mencionaron la existencia de estas dos hojas, ya que, cuando ambos hicieron sus respectivos catálogos, dichas hojas estaban en otra carpeta, concretamente en la M. 749/24, que contiene el villancico *A qué nos convidas*, Bras con música del compositor Tomàs Sirera (o Cirera) y texto de Luis de Góngora, el cual nada tiene que ver con el villancico de Pujol que estamos tratando. Es posible que estas hojas anónimas se transpapelaran y fueran puestas en esta última carpeta, quizás por tratarse del mismo papel y del mismo copista, circunstancias estas que inducirían al error⁵⁸. Sea como fuere, lo importante es que en la actualidad estas hojas están incluidas en el M. 763/10 y constituyen una copia incompleta del villancico que nos ocupa.

•Una cuestión a tener en cuenta es la edición que hizo el Dr. Miguel Querol⁵⁹ del M.

⁵⁸Cfr. con Mariano LAMBEA CASTRO: “La obra musical de Joan Pau Pujol...”, pp. 75 y 77. En honor a la verdad debo confesar un *lapsus* que se me escapó en la p. 75, donde dije que: “un examen detenido me ha permitido constatar que se trata también de otra mano distinta”, cuando en realidad no es así, ya que se trata del mismo copista.

⁵⁹Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Cancionero Musical de Góngora*, (Cancioneros Musicales de Poetas del Siglo de Oro, vol. I), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1975, pp. 89-90 para el texto y 113-118 para la música. Es lógico que Querol, al transcribir el texto, declarara: “A partir de aquí [es decir, desde *A qué venís, niño amado*] hasta el final todos los versos son desconocidos por completo en las ediciones literarias [p. 90].”

749/24, pues en ella incluyó estas dos hojas como si formaran parte de la composición de Sirera, cuando no es así.

2.2.2

2

A visitar a su dama

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca Pública de Olot (Girona)

Signatura actual: I-VIII (nº 97 de inventario) *Cancionero musical de Olot* (ff. 100v-101r)

Voces: 3 vv. (S 1, S 2, T)

Dedicatoria: No consta

Género: «Villanci[c]o»

Notas: **Memorial:** [Nº 2] («Villancico de Navidad» a 6 vv.)

Pedrell: no consta

Anglès: no consta

Incidencias:

- Ha sido transcrito a notación moderna y editado por Miguel Querol⁶⁰ y por Francesc Civil⁶¹.

- Mateo Romero, alias Capitán, compuso un villancico de Navidad, también a tres voces, con este mismo título y que se hallaba en la Biblioteca del Rey de Portugal.⁶²

- No he tenido ocasión de ver la fuente original. He trabajado, pues, con microfilm.

⁶⁰Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Música Barroca Española, vol. I, Polifonía profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*, (Monumentos de la Música Española, vol. XXXII), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1970, p. 57.

⁶¹Francesc CIVIL i CASTELLVÍ: *Cançoner de la Garrotxa*, Girona, Diputació de Girona, 1982, p. 29 para el texto y 74 para la música.

⁶²Vid. Mário de SAMPAIO RIBEIRO†: *op. cit.*, p. 231.

2.2.3

3

Al blanco, que está Dios allí

Autor: **Joan Pujol**

Lugar: **Biblioteca de Catalunya**

Signatura actual: **M. 749/14**

Voces: **6 vv. (Coro I: S, A, T; Coro II: S, A, B)**

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: [712, como anónimo

Anglès: 25 M. 749 (712), 14

Incidencias:

- No las hay dignas de mención.

2.2.4

4

Al ladrón, señores

Autor: Anónimo [=Joan Pujol]

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 763/29

Voces: 4 vv. (S 1, S 2, A, T)

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** [Nº 4] («Villancico al Santísimo Sacramento» a 6 vv., con el título «Al ladrón, al ladrón, amigos»)

Pedrell: [706, como anónimo

Anglès: 22 M. 1370, 1371 y 1372 de la Biblioteca Nacional de Madrid

Incidencias:

•He observado la parte superior del Cantus [I] del M. 763/29 con una lámpara de cuarzo y parece haber la señal de una palabra borrada, pero no puedo decir que esa palabra sea Pujol.

•FUENTES SECUNDARIAS: Que yo sepa esta pieza se encuentra en otras dos fuentes diferentes. Una, con el nombre de Pujol, es la designada por Anglès con el nº 22 de su catalogación, y pertenece a una compilación poético-musical del siglo XVII conocida como *Romances y letras de a tres voces*.⁶³ Esta fuente es incompleta, pues a pesar de la indicación «A 4», sólo figuran tres voces, faltando la correspondiente al Tiple I.

•Y la otra, anónima, a 3 voces, pertenece también a otra recopilación como la anterior

⁶³Vid. Higinio ANGLÉS y José SUBIRÁ: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, (Catálogos de la Música antigua conservada en España, I), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946, vol. I., pp. 260-265. La pieza en cuestión se halla descrita en la p. 265 de la siguiente manera: “15. Pág. 15: A 4 de PUJOL, «Al ladrón, al ladrón, amigos, ténganme aquesse ladrón.»”

conocida con dos denominaciones: como *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli (Siglo XVII)* o como *Tonos Castellanos B*)⁶⁴.

- El problema —atrayente, por demás— de esta pieza es que se conserva de diferentes maneras. Si bien el «Memorial» declara que es a 6 voces, la encontramos en otras versiones: completa, a 3 (*Cancionero musical de la Casa de Medinaceli...*) y a 4 voces (el M. 763/29 de la Biblioteca de Catalunya), e incompleta a 4 voces (*Romances y letras...*), teniendo en cuenta que hay algunas coplas tratadas a menos voces aún. Lo más interesante es que las voces van fluctuando y pareciéndose unas a otras en diversos pasajes, y el bajo, sobre todo, es el que presenta más similitudes, por lo cual se puede afirmar que se trata de la misma pieza en las tres fuentes. También son interesantes las variantes que se dan en los textos.

- Por todo ello creo que puedo atribuir a Pujol el anónimo M. 763/29 de la Biblioteca de Catalunya.

- No he tenido ocasión de ver las dos fuentes secundarias originales. He trabajado, pues, con microfilm.

- En la Biblioteca del Rey de Portugal se conservaba un villancico “Do Sacramento”, titulado “*Tengan, tengan al amor*”, a solo, con el estribillo “*Al ladrón, que es el ladrón*”, a ocho voces, de un tal “Fr. Iaronimo Gonçales”⁶⁵.

⁶⁴Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura 13231. La pieza en cuestión se halla en los ff. 66v-67r.

⁶⁵Vid. Mário de SAMPAIO RIBEIRO†: *op. cit.*, p. 320.

2.2.5

5

Alma, herido me tenéisAutor: **Joan Pujol**Lugar: **Monasterio de Montserrat (Barcelona)**Signatura actual: **A.M. 2788**Voces: **Solo y 6 vv. (S 1, S 2, A, T 1, T 2, B)**Dedicatoria: **Al Santísimo Sacramento**Género: **No consta**Notas: **Memorial:** No consta**Pedrell:** No consta**Anglès:** 49 Ms. 150,2Incidencias:

- No he tenido ocasión de ver la fuente original. He trabajado, pues, con microfilm.
- En la Biblioteca del Rey de Portugal se conservaban dos villancicos “Do Sacramento”, con este mismo título. Uno, a cuatro voces, de un tal “Gonçalo Mendes de Saldanha”⁶⁶; y otro, anónimo, a solo y a cuatro voces.⁶⁷

⁶⁶*Ibidem*, p. 248.

⁶⁷*Ibidem*, p. 294.

2.2.6

6

Amor pone cerco a Dios

Autor: **Joan Pujol**

Lugar: **Biblioteca de Catalunya**

Signatura actual: **M. 749/2**

Voces: **Solo, 3 y 4 vv. (S 1, S 2, A, T)**

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: [712

Anglès: 25. M. 749 (712), 2

Incidencias:

- No las hay dignas de mención.

2.2.7

7

Aquel cordero divino

Autor: Anónimo [=Joan Pujol]

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 774/29

Voces: 4 y 6 vv. (S 1, S 2, A, T, T 2, B. El T 2 podría ser también un A 2)

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** [Nº 6] («Villancico al Santísimo Sacramento» a 4 vv., especificándose el estribillo “Como sois forastero” a 6 voces; *vid.* nota 24)

Pedrell: [785, como anónimo

Anglès: No consta

Incidencias:

- La composición se conserva incompleta, pues faltan dos voces del estribillo “Como sois forastero”; una de ellas es el Bajo, y la otra podría ser un Alto o un Tenor, primeros o segundos.

- En la hoja del Tenor de la primera sección (que es aquí la voz más grave en juego) figuran unos números encima de las notas (concretamente: 2, 3, 4, 5, 6 y 7), que quizá indiquen un acompañamiento con un sistema de cifrado para guitarra.⁶⁸

- Creo que, en principio, puedo atribuir a Pujol el presente anónimo basándome en la

⁶⁸Cfr. con [Juan Carlos AMAT]: *Guitarra española y vandola en dos maneras de Guitarra, Castellana, y Cathalana de cinco Ordenes...*, Gerona, por Joseph Bró, Impresor, [en la p. 3 consta: “30. de Abril 1639”], interesa sobre todo el capítulo octavo, pp. 28-36. Cfr. también con Emilio PUJOL, “Significación de Joan Carlos Amat (1572-1642) en la historia de la guitarra”, en *Anuario Musical*, V (1950), pp. 125-146, y especialmente la p. 134. Y con Luis ROBLEDO: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, 1989, pp. 91b-93a, donde hace referencia a las piezas nº 1, 27, 31, 46, 58 y 69 del *Cancionero musical de Olot* que traen también este tipo de cifrado.

coincidencia de los primeros versos y del número de voces con el villancico que se relaciona en el «Memorial».

• También con este mismo título se conservaba en la Biblioteca del Rey de Portugal un villancico “Do Sacramento”, a 4 voces, obra de “Gonçalo Mendes de Saldanha.”⁶⁹

2.2.8

8

Asombrado vengo, Juan

Autor: Joan Pujol

Lugar: Monasterio de Montserrat (Barcelona)

Signatura actual: A.M. 2841

Voces: 8 vv. (Coro I: S, A, T, B; Coro II: S, A, T, B)

Dedicatoria: Al Santísimo Sacramento

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: No consta

Anglès: 49 Ms. 150,8

Incidencias:

• La composición se presenta incompleta, pues falta toda la primera sección —cuyo primer verso sería “Asombrado vengo, Juan” (como así consta en el reverso de una de las hojas)— y las voces del Tiple y del Bajo del Coro II de la segunda sección, cuyo primer verso es “Creo, como creo en Dios.”

• No he tenido ocasión de ver la fuente original. He trabajado, pues, con microfilm.

⁶⁹Vid. Mário de SAMPAIO RIBEIRO†: *op. cit.*, p. 277.

2.2.9

9

Como a Rey

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 749/3

Voces: Solo y 6 vv. (S 1, S 2, A 1, A 2, T, B)

Dedicatoria: De Navidad

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: [712, con el título *Canto á Rey y Dios inmenso*, seguramente por influencia del primer verso de la segunda copla, que dice: «Como a Rey y Dios inmenso»

Anglès: 25. M. 749 (712), 3

Incidencias:

- La pieza se presenta encuadernada con tapas duras forradas de pergamino. En el lomo se lee la signatura actual y el primer verso completo “Como a Rey os hazen fiesta”.

2.2.10

10

Cómo estás, lorico

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 763/9

Voces: Solo, 4 y 6 vv. (S 1, S 2, A, T 1, T 2, B)

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: [706

Anglès: 27. M. 763 (706), 9

Incidencias:

- No las hay dignas de mención.

2.2.11

11

De amores viene

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 765/32

Voces: Solo, 4 y 6 vv. (S 1, S 2, A, T 1, T 2, B)

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** [Nº 15] («Villancico al Santísimo Sacramento» a 6 vv., especificándose el estribillo “Oh, qué gracia que tiene”; *vid.* nota 26)

Pedrell: [703, con el título del estribillo *¡Oh! qué gracia que tiene...*

Anglès: 42. M. 765 (703), 32

Incidencias:

•En la biblioteca del Rey de Portugal se conservaba un villancico de Navidad del compositor Géry de Ghersem (*c.1573 - †1630), a tres y ocho voces, con el mismo estribillo de la pieza que nos ocupa.⁷⁰

•En el “Inventari...” realizado por el Prof. Dr. Francesc Bonastre viene relacionado de la siguiente manera: “[361] = 765/32 PUJOL, JOAN «*De amores viene*, A 6» (Tono). 6 f. r., 21,9 x 31,4 cm.; 4 f. ap., 31,4 x 21,9 cm.; 1ª meitat s. XVII. Cor: Cs 1/2, A, T 1/2, B.”⁷¹

⁷⁰*Ibidem*, p. 279.

⁷¹*Vid.* Francesc BONASTRE I BERTRAN: “Inventari dels manuscrits musicals (Ms. M.) de la Biblioteca de Catalunya”, en *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, X (1982-84), p. 22.

2.2.12

12

De fuego de amor

Autor: Anónimo [=Joan Pujol]

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 755/7

Voces: 4 y 8 vv. (Coro I: S 1, S 2, A, T; Coro II: S, A, T, B)

Dedicatoria: No consta

Género: Romance

Notas: **Memorial:** [Nº 16] («Villancico al Santísimo Sacramento» a 8 vv., con el título del primer verso del romance «De fuego de amor herido»)

Pedrell: [783, como anónimo, y con el título *Y desde el cielo los santos*, que es el primer verso de la responsión

Anglès: No consta

Incidencias:

- El primer verso del romance, “De fuego de amor herido”, coincide con el «Memorial», así como el número de voces de la responsión, por lo que, en principio, se puede atribuir esta pieza a Pujol.

- Detrás de la hoja del Bajo del Coro II viene el primer verso del romance y el de la responsión, lo que explica la catalogación de Pedrell.

- También figura, en el dorso de esta hoja, una fecha, la de 1638, la cual excede en doce años a la de la muerte de Pujol. Esto es un serio problema para la atribución, pero

hay que tener en cuenta que el copista que escribe los primeros versos y la fecha mencionada es distinto al del texto y música. El copista del texto y de la música lo reconozco en muchos villancicos de Pujol y en otras composiciones de autores contemporáneos, o inmediatamente posteriores a Pujol. Es posible que este segundo amanuense copiara la obra en esa fecha, pero quizás lo hiciera de un manuscrito anterior; o, también, que la copiara en tiempos de Pujol, y el segundo amanuense añadiera la fecha y los dos versos posteriormente.

2.2.13

13

El amor os ha mandado

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 755/4

Voces: Solo y 6 vv. (S 1, S 2, A, T 1, T 2, B)

Dedicatoria: Al Santísimo Sacramento

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: [783

Anglès: 28. M. 755 (783), 4

Incidencias:

- No las hay dignas de mención.

2.2.14

14

El príncipe soberanoAutor: Joan PujolLugar: Biblioteca de CatalunyaSignatura actual: M. 749/1Voces: 4 y 8 vv. (Coro I: S 1, S 2, A, T; Coro II: S, A, T, B)Dedicatoria: Al Santísimo SacramentoGénero: RomanceNotas: **Memorial:** [Nº 23] («Villancico al Santísimo Sacramento» a 8 vv.)**Pedrell:** [712**Anglès:** 25. M. 749 (712), 1Incidencias:

•FUENTES SECUNDARIAS: También de Pujol, pero con algunas variantes en la música —dignas de estudiarse detenidamente— e idéntico texto, se conserva el «Romance al Santísimo Sacramento» de esta composición en la Biblioteca de Catalunya, con la signatura M. 732/6. Al respecto, *vid.* Pedrell: [538 y Anglès 26. M. 732 (538), 6. Falta la responsión pero consta, sin embargo, la primera palabra de ella “Paso...”, que figura cada tres estrofas.

•Precisamente, otra responsión que empieza de la misma manera, se conserva

anónima en el M. 763/3 de la misma biblioteca. En relación con el M. 749/1 el texto es el mismo, pero con ligeras variantes, y la música es diferente.

•En la biblioteca del Rey de Portugal, entre los “Villancicos do Sacramento de Gabriel Dias [(**c.*1590 - †1638)]”, se conservaba uno con este mismo título, con el romance a tres voces y la responsión a ocho.⁷²

2.2.15

15

En naciendo mi niño

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 749/28

Voces: Solo y 6 vv. (S 1, S 2, A I, A 2, T, B)

Dedicatoria: De Navidad

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: [712, cómo anónimo

Anglès: 25. M. 749 (712), 27 [debería ser 28]

Incidencias:

•FUENTE SECUNDARIA: También de Pujol, y con la misma música e idéntico texto, se conserva la responsión de esta pieza en la Biblioteca de Catalunya, con la signatura M. 769/7, pero con la particularidad de que al primer texto se le añadió otro, cuyo primer verso dice “El divino Rey Cristo”. Al respecto, *vid.* Pedrell: [708 y Anglès 37. M. 769 (708), 7.

•Este primer verso del segundo texto no consta en el «Memorial».

•Cada hoja de esta segunda responsión trae un número en la parte superior derecha,

⁷²*Vid.* Mário de SAMPAIO RIBEIRO†: *op. cit.*, p. 180.

de la siguiente manera: Cantus I: “50”, Cantus II: “49”, Altus I: “26”, Altus II: “47”, Tenor: “24” y Bassus: “23”. Esta circunstancia, unida al hecho de que no se aprecien señales de que las hojas se hayan conservado plegadas, y que ninguna de ellas lleve indicación alguna al dorso, permite suponer que formaban parte de un volumen o de cuadernos, y que quizás estuvieran incluidos en aquel “altre plech de vilansicos que son 32 de Navidat al servey de la isglesia” —como consta en el último “Item” del inventario—, y de los que no tenemos relación de primeros versos.

- Sin duda, éste sería un texto bastante común y muy usado, porque, en la biblioteca del Rey de Portugal, se encontraban dos villancicos de Navidad con este título: “En naciendo mi niño”. Uno, del maestro Capitán, a tres y ocho voces⁷³; y otro de un tal “Fr. Ioão da Cruz” a cuatro voces.⁷⁴

- Son muchos los villancicos que empiezan con las palabras “En naciendo...”, pero como curiosidad, citaré uno, también de Navidad y de la mencionada biblioteca lisboeta, titulado “En naciendo suspiró”, del maestro Capitán, a tres y a seis voces⁷⁵, que concuerda con el nº 26 del «Memorial» de Pujol.

- Poseo fotocopia de una edición moderna de este villancico (M. 749/28) realizada por el padre Gregori Estrada⁷⁶, con la transcripción de la música y del texto; de este último ofrece la versión original y otra versión con correcciones. La publicación es un pequeño opúsculo en el que constan los datos biográficos imprescindibles del maestro.

77

⁷³*Ibidem*, p. 231.

⁷⁴*Ibidem*, p. 263.

⁷⁵*Ibidem*, p. 232.

⁷⁶Mn. Joan Pau Pujol [...] *En naciendo mi niño, Villancico de Navidad a seis voces mixtas*, Mataró, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Mataró, diciembre 1963. En la misma página donde vienen los datos biográficos de Pujol, se lee: “La publicación de esta obra inédita de Mn. Joan Pau Pujol ha sido posible gracias a la benevolencia de Dom Gregorio M^a ESTRADA, O.S.B.: quien ha tenido la gentileza de efectuar la transcripción moderna del original del siglo XVII...”. Un ejemplar de esta transcripción se conserva en el Archivo de Música de la Catedral de Burgos, *vid.* José LÓPEZ-CALO: *La música en la Catedral de Burgos. Vol. II. Catálogo del Archivo de Música (II)*, Burgos, Caja de Ahorros del Círculo Católico, 1995, p. 230: “Pujol, Juan Pablo. 1.468. *En naciendo mi Niño*. «Villancico de Navidad, a 6 voces mixtas; música de Joan Pujol (1570-1626). Transcripción de un manuscrito del siglo XVII, de la Biblioteca Central de Barcelona» (título al comienzo de la partitura, que no se corresponde enteramente con el de la portada). La transcripción ha sido realizada por Gregorio M^a Estrada, O.S.B. Edición moderna de la partitura por la Caja de Ahorros de Mataró, como obsequio de Navidad, en 1963. Sólo la partitura, impresa. Lleva al comienzo una breve biografía del autor.” En la p. 231 figura el incipit musical de esta composición.

2.2.16

16

Hoy pide el Rey de la gloria

Autor: Joan Pujol

Lugar: Archivo Parroquial de Alquézar (Huesca)

Signatura actual: No consta. En una relación mecanografiada de "Música de Alquézar" viene con el nº 26

Voces: 6 vv. (S 1, S 2, A, T 1, T 2, B)

Dedicatoria: Al Ofertorio, según la relación citada anteriormente

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: No consta

Anglès: No consta

Incidencias:

- La composición se presenta presumiblemente incompleta, pues falta toda la hipotética primera sección, cuyo primer verso desconozco. Por lo menos se han conservado las seis hojas completas pertenecientes a un posible estribillo o responsión.
- No he tenido ocasión de ver la fuente original. He trabajado, pues, con fotocopias.

2.2.17

17

Madre, el amor

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 769/6

Voces: Solo y 6 vv. (S 1, S 2, A, T 1, T 2, B)

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: [708, con el título *Madre, el amor me desvela*

Anglès: 37. M. 769 (708), 6, con el mismo título que en Pedrell

Incidencias:

- No las hay dignas de mención.

2.2.18

18

No lloreis, mi almaAutor: Joan PujolLugar: Biblioteca de CatalunyaSignatura actual: M. 749/13Voces: 3 y 6 vv. (S 1, S 2, A, T 1, T 2, B)Dedicatoria: Al Santísimo SacramentoGénero: No consta

Notas: **Memorial:** [Nº 8] («Villancico al Santísimo Sacramento» a 6 vv., con el título del primer verso de la primera sección «Aquel peregrino rey»)

Pedrell: [712, cómo anónimo, y con el título *No lloreis, mi alma*, que es el primer verso de la responsión

Anglès: No consta

Incidencias:

- Es extraño que esta obra se les “escapara” a Pedrell (como anónimo) y a Anglès (que no consta), cuando detrás de la hoja del Bassus figura claramente: “De Sacramento a 6 / De Joan Puiol / No lloreis mi alma”. Es posible que debido al mal estado de conservación del manuscrito no se percataran de ello.

- FUENTE SECUNDARIA: Otra copia de esta pieza, anónima, con la misma música e idéntico texto, se conserva también en la Biblioteca de Catalunya, con la signatura M. 765/28, y en bastante mejor estado que la que lleva el nombre de Pujol. *Vid.* Pedrell: [703.

•Esta fuente secundaria también consta en el “Inventari...” realizado por el Prof. Dr. Francesc Bonastre, de la siguiente manera: “[357] = 765/28 ANÒNIM (Tono a 6), «No lloreis, a 6» [Aquel peregrino rey... ENTRADA]. [No lloreis, mi alma... RESPONSIÓN] 6 f. r., 22 x 31,5 cm.; 1ª meitat s. XVII. Cor: Cs 1/2, A, T 1/2, B.”⁷⁸

•También debería ser éste un texto común y bastante usado por los compositores de la época, porque lo hallamos en los M. 733/5 y M. 733/6 de la citada biblioteca. Se trata del “romance *Aquel peregrino Rey*” a cuatro voces y la “respuesta *No lloreys, no lloreys, mi alma*” a ocho voces, respectivamente, pero con música de Pedro Bosque.⁷⁹ El M. 733/6 lleva la fecha de “1627”, curiosamente un año después de la muerte de Pujol. Se trata de una composición sola, y tendría que estar en la misma carpeta y no en dos diferentes.

2.2.19

19

Qué decís que visteis vos

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 755/3b

Voces: Solo, 4 y 8 vv. (Coro I: S 1, S 2, A, T; Coro II: S, A, T, B)

Dedicatoria: De Navidad

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: No consta

Anglès: 28. M. 755 (783), 3

Incidencias:

•La composición viene escrita en el verso de unas hojas que contienen un fragmento de *Ad Completorium*, sexti toni (*In te, Domine, speravi* y *Gloria Patri*), a ocho voces, también de Pujol.

•Un villancico, también a ocho voces, y, al parecer, anónimo, que se cantó en la

⁷⁸Vid. Francesc BONASTRE I BERTRAN: “Inventari dels manuscrits musicals...”, p. 22.

⁷⁹Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, (vol. II, p. 18), la refiere así: “[701 Pedro Bosque: *No lloreys mi alma*, villancico a 8 al S. S. S.to [sic], Romance a 4 y Respuesta a 8; 1627.”

Capilla Real de Felipe II, se titulaba *Qué le vistes vos, decid*, y con una segunda copla que empezaba *Sí, sí que le vi*.⁸⁰ Ambos versos constan en el villancico de Pujol.

•En esta obra falta la música en el Tenor de la sección denominada “Cuartete”. Es una omisión de poca monta, ya que son pocos los compases sin música; su posible reconstrucción no debe significar problema alguno.

2.2.20

20

Que me muero de hambre

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 755/1

Voces: 4 y 6 vv. (S 1, S 2, A 1, A 2, T, B)

Dedicatoria: Al Santísimo Sacramento

Género: Romance

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: [783

Anglès: 28. M. 755 (783), 1

Incidencias:

- No las hay dignas de mención.

⁸⁰Cfr. con Jaime MOLL: “Los villancicos cantados en la Capilla Real a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII”, en *Anuario Musical*, XXV (1970), p. 89. El dato consta en una factura de Isaac Bertu, que transcribo literalmente: “IV [...] Es lo que [he] escrito YSAAC BERTU, apuntador de la capilla real del Rey nuestro señor, por mandado del maestro de la capilla FELIPE ROGIER; es lo siguiente: [...] 56. Otro villancico a ocho, *Qué le vistes vos, decid*, y dos coplas, *Qué le vistes vos, decid*, y la otra, *Sí, sí que le vi*... 10 reales.”

2.2.21

21

Sacra majestad, sed presoAutor: Joan PujolLugar: Biblioteca de CatalunyaSignatura actual: M. 765/31Voces: Solo y 8 vv. (Coro I: S 1, S 2, A, T; Coro II: S, A, T, B)Dedicatoria: No constaGénero: No constaNotas: **Memorial:** [Nº 52] («Villancico al Santísimo Sacramento» a 8 vv.)**Pedrell:** [703, como anónimo, y con el título *Sacra Magestad...***Anglès:** 42. M. 765 (703), 31Incidencias:

•La composición se presenta incompleta, pues falta la hoja del Bajo de la responsión. Es una auténtica lástima, porque la obra es hermosa, y no de tanta dificultad que se haga imposible reconstruir esta voz perdida. Evidentemente no podremos acertar de pleno con el pensamiento musical de Pujol, pero creo que valdría la pena intentar una versión que

fuera correcta con las reglas de la “compostura” y que, además, sonara bien.

•En el “Inventari...” realizado por el Prof. Dr. Francesc Bonastre viene relacionado de la siguiente manera: “[360] = 765/31 PUJOL, JOAN «Diálogo a 8 / Pregunta y Respuesta.../ *Sacra Magestad, sed preso*» (Lletra de F. Pedrell, amb llapis). 9 f. r., 20,6 x 30,4 cm.; 1ª meitat s. XVII. I Cor: Cs 1/2, A, T,. -II Cor: [Cs], A, T.- *Altus para solo en Diálogo, Cantus R[espuest]a a solo a la Pregunta.* (Incomplet: manca possiblement B II Cor).”⁸¹

2.2.22

22

Si del pan de vida

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 759/26

Voces: Solo y 6 vv. (S 1, S 2, A 1, A 2, T, B)

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** No consta

Pedrell: [709

Anglès: 41. M. 759 (709), 26, con el título *Si del pan de vida comieres*.

Incidencias:

- No las hay dignas de mención.

⁸¹*Vid.* Francesc BONASTRE i BERTRAN: “Inventari dels manuscrits musicals...”, p. 22.

2.2.23

23

Venid a Belem, pastores

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 765/1

Voces: 4 y 6 vv. (S 1, S 2, A 1, A 2, T, B)

Dedicatoria: De Navidad

Género: No consta

Notas: **Memorial:** [Nº 61] («Villancico de Navidad» a 6 vv.)

Pedrell: [703

Anglès: 42. M. 765 (703), 1

Incidencias:

•En el “Inventari...” realizado por el Prof. Dr. Francesc Bonastre viene relacionado de la siguiente manera: “[328] = 765/1 PUJOL, J. «*Venit a Belen Pastores*. A 6. Joan Pujol». Cs

1/2, A 1/2, T, B. 6 fulles solts de paper, f. r., de 31,3 x 21,6 cm. Princ. s. XVII.”⁸²

2.2.24

24

Yo vengo bien satisfecho

Autor: Joan Pujol

Lugar: Biblioteca de Catalunya

Signatura actual: M. 759/25

Voces: Solo y 8 vv. (Coro I: S 1, S 2, A, T; Coro II: S, A, T, B)

Dedicatoria: No consta

Género: No consta

Notas: **Memorial:** [Nº 65] («Villancico al Santísimo Sacramento» a 8 vv.)

Pedrell: [709

Anglès: 41. M. 759 (709), 25

Incidencias:

- No las hay dignas de mención.

⁸²*Ibidem*, p. 20.

CAPÍTULO III

Suprimido⁸³

CAPÍTULO IV

4.1 Copistas de los villancicos y romances sacros de Pujol

Resulta bastante difícil y comprometido datar *con exactitud* un manuscrito sin fecha a partir de las características intrínsecas de la fuente original, ya sean éstas de índole formal o material (clase de papel, filigrana o marca de agua, etc.) o de índole intelectual o artística (lenguaje, temática, tipo de grafía, estilo de composición, etc.). Sin embargo, con el concurso de estas características sí se puede datar un documento *de manera amplia*, enmarcándolo en un período histórico relativamente extenso sin apenas margen de error. Pero, para el propósito de mi trabajo, las características mencionadas no me servían, puesto que tenía que delimitar estas obras de Pujol en el corto lapso de tiempo de catorce años, entre 1612 y 1626. Es cierto que en casi todos los manuscritos viene el nombre del maestro (con diversas grafías) y que la mayoría de estas piezas se han conservado en el lugar para el que fueron compuestas e interpretadas, pero estas razones, aun siendo importantes, no son definitivas para la datación documental. De esta manera, y aunque parezca paradójico, me ha resultado mucho más fácil datar los manuscritos *con exactitud* a partir de características extrínsecas a las propias fuentes musicales, como han sido la documentación paralela o las referencias históricas de diversa índole (me refiero al inapreciable «Memorial» que me ha permitido establecer que esas obras se compusieron mientras su autor era maestro de capilla en la Catedral de Barcelona, entre los años mencionados).

Por otra parte, también he observado las filigranas o marcas de agua del papel y las tengo todas registradas y confrontadas con los diccionarios al uso,⁸⁴ pero de poco me ha servido este material, ya que no he podido identificar más que una filigrana de una pieza de Pujol que concuerde exactamente con alguna ya catalogada. Me refiero al villancico nº **3. Al blanco, que está Dios allí**, cuya marca de agua, que es un ala de pájaro⁸⁵, es

⁸⁴En este sentido he consultado las siguientes obras: Francisco de A. de BOFARULL y SANS: *Los animales en las marcas del papel*, Villanueva y Geltrú, Oliva, 1910. C. M. BRIQUET: *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923. Oriol VALLS i SUBIRÀ: *El papel y sus filigranas en Catalunya*, Amsterdam, The Paper Publications Society, 1970, 2 vols. Vid. también los dos siguientes artículos de Jan LaRUE: "Watermarks and Musicology", en *Acta Musicologica*, XXXIII, 2-4 (1961), pp. 120-146, (para el caso de España, pp. 141-142); y "Classification of Watermarks for Musicological Purposes", en *Fontes Artis Musicae*, XIII, 1 (1966), pp. 59-63. Finalmente la voz: "Watermarks", en *The New Grove...*, vol. 20, pp. 228b-231a, a cargo de Jan LaRUE (with J. S. G. SIMMONS).

⁸⁵Oriol VALLS i SUBIRÀ: *op. cit.*, vol. I, p. 296, dice sobre esta marca de agua: "Como en Capellades y como en Girona, se han encontrado en Olot filigranas difíciles de atribuir a determinado papeler. [...] El escudo de Olot [...] se basa en una ala de pájaro, y es esta extremidad que encontramos representada de un modo un poco pueril en toda la comarca de Olot, o mejor dicho en toda la provincia de Girona, y más escasamente en el resto de Catalunya."

exactamente la misma que la nº 559 que reproduce Bofarull y Sans, datada en Olot, en 1614⁸⁶. Muchas filigranas de las restantes composiciones de Pujol se parecen a las ya registradas, incluso, algunas extraordinariamente, pero no consiguen ser idénticas. Es posible que el uso desmesurado que se hacía de ellas desdibujara los contornos, siendo muy difíciles de identificar actualmente con la deseada precisión⁸⁷.

Es cierto que la filigrana data con exactitud el año de fabricación del papel, pero no el contenido literario o musical redactado en él, puesto que podían pasar años o décadas desde que se fabricara una clase de papel determinada hasta que se consumiera. Es posible que quedara almacenado y se fuera utilizando poco a poco, durante un período de tiempo más o menos largo, con lo cual intentar establecer la datación del contenido de un documento a partir de la marca de agua puede resultar problemático, al menos por ahora. Más interesante sería elaborar un índice o corpus de filigranas con fines catalográficos⁸⁸⁸⁹, en el que se recogieran las de todos los manuscritos musicales de la misma época existentes en la Biblioteca de Catalunya, pero ese trabajo ya no pertenecería al ámbito de esta tesis.

Hechas estas pequeñas aclaraciones, interesa ahora constatar la circunstancia de que fueron varios los amanuenses que copiaron estas composiciones y que algunos de ellos están presentes en varias obras, mientras que otros en sólo una o dos. Téngase en cuenta que no siempre coincide necesariamente el copista del texto con el de la música, ya que he podido comprobar una misma grafía musical en un grupo determinado de villancicos, pero, sin embargo, se aprecian diferentes manos en el texto literario, y viceversa, con lo cual me abstendré de hacer coincidir los copistas de los dos textos: el literario y el musical, aunque sus numeraciones sean paralelas.

Antes de clasificar los copistas debo decir que he realizado estas confrontaciones con los originales a la vista, porque es la única manera fiable de trabajar para esta cuestión. No constan, pues, las piezas a las que no he tenido acceso directo, como son las siguientes:

2. A visitar a su dama

5. Alma, herido me tenéis

8. Asombrado vengo, Juan

16. Hoy pide el Rey de la gloria

⁸⁶Cfr. con Francisco de A. de BOFARULL y SANS: *op. cit.*, p. 163: "La marca del ala, sin la garra, aparece como marca de imitación en muchos documentos catalanes del siglo XVII: [...] el n. 559, en Olot 1614 [...]." La reproducción de esta filigrana viene en la p. 108.

⁸⁷Cfr. con Oriol VALLS i SUBIRÀ: *op. cit.*, vol. I, p. 153: "Elegante, con un dibujo correctísimo la mayoría de las veces, otras completamente deshilvanado siendo muestra de imitaciones burdas, y llegando a un abuso en el aprovechamiento máximo de la filigrana, hasta más del límite de lo previsible."

Clasificaré ahora los diversos copistas⁹⁰, detallando las obras en las que trabajaron:

TEXTO LITERARIO

Copista I

1. A qué venís, niño amado

Copista II

1. A qué venís, niño amado⁹¹

3. Al blanco, que está Dios allí

10. Cómo estás, lorico

11. De amores viene

12. De fuego de amor

13. El amor os ha mandado

15. En naciendo mi niño⁹²

17. Madre, el amor

18. No lloréis, mi alma⁹³

20. Que me muero de hambre

21. Sacra majestad, sed preso

Copista III

9. Como a Rey

15. En naciendo mi niño

23. Venid a Belem⁹⁴

Copista IV

6. Amor pone cerco a Dios

Copista V

22. Si del pan de vida⁹⁵

⁹⁰Sólo los más importantes, es decir, los que figuran en la mayor cantidad de papeles de cada pieza. Los restantes se señalarán en nota a pie de página en cada caso particular.

⁹¹Se trata de la fuente secundaria, pero que lleva la misma signatura que la principal: M. 763/10. *Vid.* las incidencias correspondientes en el apartado **2.2 Relación definitiva. Concordancias y discrepancias.**

⁹²Se trata de la fuente secundaria con la signatura M. 769/7. *Vid.* las incidencias en *ibídem.*

⁹³Se trata de la fuente secundaria con la signatura M. 765/28. *Vid.* las incidencias en *ibídem.*

⁹⁴Hay otro copista para las coplas.

⁹⁵Hay otro copista para la hoja del "Cantus 2.us".

Copista VI**4. Al ladrón, señores****19. Qué decís que visteis vos**Copista VII**24. Yo vengo bien satisfecho**Copista VIII**14. El príncipe soberano**Copista IX**14. El príncipe soberano⁹⁶**Copista X**7. Aquel cordero divino**Copista XI**18. No lloréis, mi alma**

Son once, pues, los copistas importantes que trabajaron en las letras de los villancicos de Pujol. He aquí ahora los copistas clasificados en cuanto a la música:

*TEXTO MUSICAL*Copista I**1. A qué venís, niño amado**Copista II**1. A qué venís, niño amado⁹⁷****3. Al blanco, que está Dios allí****13. El amor os ha mandado****15. En naciendo mi niño⁹⁸****18. No lloréis, mi alma⁹⁹**

⁹⁶Se trata de la fuente secundaria con la signatura M. 732/6. *Vid.* las incidencias correspondientes en el apartado **2.2 Relación definitiva. Concordancias y discrepancias**. Hay otro copista en diversos lugares del manuscrito.

⁹⁷*Vid.* nota 91.

⁹⁸*Vid.* nota 92.

⁹⁹*Vid.* nota 93.

Copista III**9. Como a Rey****15. En naciendo mi niño****23. Venid a Belem**Copista IV**6. Amor pone cerco a Dios**Copista V**10. Cómo estás, lorico****11. De amores viene****12. De fuego de amor****17. Madre, el amor****20. Que me muero de hambre****21. Sacra majestad, sed preso**Copista VI**22. Si del pan de vida¹⁰⁰**Copista VII**19. Qué decís que visteis vos**Copista VIII**24. Yo vengo bien satisfecho**Copista IX**14. El príncipe soberano**Copista X**14. El príncipe soberano¹⁰¹**Copista XI**7. Aquel cordero divino¹⁰²**

¹⁰⁰*Vid.* nota 95.

¹⁰¹*Vid.* nota 96.

¹⁰²Distingo otro copista.

Copista XII**18. No lloréis, mi alma**Copista XIII**4. Al ladrón, señores**

Hasta trece amanuenses diferentes e importantes he podido distinguir en los textos musicales de las composiciones de Pujol. Creo que es importante identificar unos copistas determinados, no sólo por su estrecha relación con las obras de nuestro compositor, sino también para observar sus trabajos en piezas anónimas o de otros autores. Siempre podrá ser útil disponer de este material de primera mano como paso previo para investigaciones posteriores.

4.2 Copistas de villancicos y romances sacros anónimos y de otros compositores

Se conservan bastantes composiciones en la Biblioteca de Catalunya que fueron copiadas por los mismos amanuenses que trabajaron en las de Pujol, como he podido comprobar tras examinar los manuscritos. Muchas de ellas son anónimas, otras vienen con el nombre de autores, *a priori*, coetáneos del maestro, algunos de los cuales son prácticamente desconocidos. De estos últimos intentaré dar la mayor cantidad de datos posibles; sin embargo, de los compositores que hayan sido estudiados más detenidamente, sólo daré las referencias que, por una u otra razón, me interesen.

A continuación asignaré estas composiciones a los copistas que ya tengo identificados (recuérdese: once para la letra y trece para la música). Tomo el título de las obras cuando éstas lo traen; si no es así, copio el primer verso del inicio de la composición. Pedrell, en su *Catàlech...*, las titula, en ocasiones, a partir del primer verso de la responsión o del estribillo; incluso cataloga como anónimas piezas que traen nombre de autor; a veces no hay correspondencia exacta en el número de las voces entre los originales y la catalogación, pero esta última circunstancia carece de importancia para las confrontaciones que estoy realizando. En todo caso, el número de la signatura actual desharía cualquier equívoco.

TEXTO LITERARIO

Copista II

Marcia Albareda: *Alma, llegad al convite*¹⁰³

Marcia Albareda: *Convidando está a su mesa*¹⁰⁴

Anónimo: *A quién digo caballero*¹⁰⁵

Anónimo: *Díganle al galán, señores*¹⁰⁶

Anónimo: *Dónde vas, alma querida*¹⁰⁷

Anónimo: *Guerra*¹⁰⁸

Anónimo: *Justicia y misericordia*¹⁰⁹

Anónimo: *Pan divino y militante*¹¹⁰

Anónimo: *Preso entendimiento*¹¹¹

Anónimo: *Si dais en comello, alma*¹¹²

Anónimo: *Si mi llanto os agrada*¹¹³

¹⁰³Signatura actual: M. 759/24. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. II, p. 45, la refiere así: “**VARIS** [709 [...] Marcia Albareda: *Alma, llegad al convite*, a 6.” Sobre la vida y obra de este compositor, que sucedió a Pujol como maestro de capilla en la Catedral de Barcelona, el *Diccionario de la Música Labor*, vol. I, p. 32a, da los siguientes datos: “**ALBAREDA**, Marcian. Compositor catalán del s. XVII, oriundo de la diócesis de Vich. Desde 8 I 1622 hasta 1626 maestro de capilla de la catedral de la Seo de Urgel, y a partir de 15 I 1626 ejerció igual cargo en la de Barcelona como sucesor de Juan Pujol. OBRAS: Escribió misas, motetes, responsorios, villancicos y romances «a cappella», a 4, 5, 6 y 8 v., que en parte se han conservado ms. en la Bibl. C. de Barcelona.” *Vid.* también los artículos sobre Albareda en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* herausgegeben von Friedrich BLUME, Kassel, Bärenreiter, 1949, a cargo de Santiago KASTNER, vol. 1, p. 285; y en *The New Grove...*, a cargo de Barton HUDSON, vol. 1, p. 202. El estudio más completo hasta el presente sobre este compositor ha sido realizado por Josep PAVIA I SIMÓ: *op. cit.* pp. 201-211.

¹⁰⁴Signatura actual: M. 755/6. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. II, p. 45, la refiere así: “**VARIS** [783 [...] Marcia Albareda: *Convidando está a su mesa*, romance a 4.” Existe la transcripción moderna de esta pieza a cargo de Josep PAVIA I SIMÓ, *op. cit.*, pp. 333-349.

¹⁰⁵Signatura actual: M. 765/29. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. II, p. 20, la refiere así: “**VARIS** [703 [...] Anònims [...]: *Pues en blanco se queda el Rey*, responsión a 7.”

¹⁰⁶Signatura actual: M. 755/21. *Ibidem*, p. 45, se refiere así: “**VARIS** [783 [...] Anònims [...]: *Díganle al galán*, a 4 y responsión a 8.”

¹⁰⁷Signatura actual: M. 759/41. *Ibidem*, p. 23, se refiere así: “**VARIS** [709 [...] Anònims [...]: *Dónde vas, alma querida...*, pregunta a 2 y responsión a 8.”

¹⁰⁸Signatura actual: M. 744/18. *Ibidem*, pp. 20-21, se refiere así: “**VARIS** [705 [...] Anònims [...]: *Potencias de mi alma*, estribillo a 8.”

¹⁰⁹Signatura actual: M. 750/7. *Ibidem*, p. 31, se refiere así: “**VARIS** [722 [...] Anònims [...]: *Justicia y misericordia*, estribillo a 4 y responsión a 8.” Además, distingo otro copista.

¹¹⁰Signatura actual: M. 749/12. *Ibidem*, pp. 24-25, se refiere así: “**VARIS** [712 [...] Anònims [...]: *Pan divino y militante*, a 8.”

¹¹¹Signatura actual: M. 755/20. *Ibidem*, p. 45, se refiere así: “**VARIS** [783 [...] Anònims [...]: *Preso, preso entendimiento*, solo y responsión a 8.” Además, distingo otro copista.

¹¹²Signatura actual: M. 763/31. *Ibidem*, pp. 21-22, se refiere así: “**VARIS** [706 [...] Anònims [...]: *Si dais en comello...*, a 3, al SS.mo.”

Antoni Joan Bru: *Hombre que pides galas*¹¹⁴

Joan de Castro: *Vueltos los ojos al alma*¹¹⁵

Juan Bautista Comes: *Zagaleja hermosa*¹¹⁶

¹¹³Signatura actual: M. 763/34. *Ibidem*, pp. 21-22, se refiere así: “**VARIS** [706 [...] Anònims [...]: *Niño divino...*, *Si mi llanto os agrada*, a 6.”

¹¹⁴Signatura actual: M. 747/18. *Ibidem*, p. 33, se refiere así: “**VARIS** [724 [...] Antoni Joan Bru: *Hombre que pides galas*, responsión a 6.” Los únicos datos de este compositor que conozco vienen en el *Diccionario de la Música Labor*, vol. I, p. 369b: “**BRU**, Antonio. Compositor español del s. XVII, desconocido, del cual se conservan manuscritas 3 *Responsiones* de villancicos a 3, 6 y 8 voces en la Bibl. C. de Barcelona.” Estas tres obras las cataloga Pedrell con los números [705, pp. 20-21: “Antonio Joan Bru: *Hombre que buscas galas* | | *si a Dios pretendes...*, responsión a 6, a 3 o *tersio*”; [709, p. 23: “Bru: *Alma, en el pan que ofrezco*, responsión a 8 y coplas a 3”; y la que nos ocupa.

¹¹⁵Signatura actual: M. 765/30. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. II, p. 20, la refiere así: “**VARIS** [703 [...] Anònims [...]: *Vueltos los ojos al alma...*, estrofas a 4 y responsión, a 7.” Aunque Pedrell lo catalogue como anónimo, figura claramente el nombre de “Joan de Castro” en la hoja de la responsión del “Cantus” del Coro I. Seguramente se trata de Juan de Castro y Malagaray (*c1572 - †1632), que el propio Pedrell no desconocía, pues lo cita en su *Catàlech...*, vol. II, p. 329, al transcribir el “Armónico Lazo con que se une una métrica correspondencia de Portugal a Castilla...”, obra de Pedro Vaz Rego y Joseph Martínez Bravo, catalogada por él con el nº [1265, pp. 325-329. El *Diccionario de la Música Labor* no trae información alguna sobre este compositor. *Vid.* las voces correspondientes en *Die Musik in Geschichte...*, [1968/69], a cargo de Guy BOURLIGUEUX, 138/139, Lieferung, Supplement: A-BAC, pp. 1373-1374; en *The New Grove...*, firmada por Robert STEVENSON, vol. 3, p. 879b; y en el *Dizionario Enciclopedico Universale...*, 1990, a cargo de [Alberto BASSO], Appendice, pp. 159b-160a. También el libro de Miguel MARTÍNEZ MILLÁN: *Historia musical de la Catedral de Cuenca*, Diputación Provincial de Cuenca, 1988. En dicha catedral se conservan varias obras de este autor con texto en latín: una misa, dos motetes y nueve pasiones; *vid.* Restituto NAVARRO GONZALO: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*, (Segunda edición revisada y corregida), Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1973. Diversas transcripciones a notación moderna de sus obras se hallan en Restituto NAVARRO GONZALO y Miguel MARTÍNEZ MILLÁN: *Polifonía de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca. Juan de Castro y Mallagaray y Anónimos*, Cuenca, Ediciones del Instituto de Música Religiosa, 1966; y en Samuel RUBIO: *Tesoro Sacro Musical*, años 1944, 1945 y 1947, *apud* Andrés TEMPRANO: “Panorama actual de la música religiosa española. XIII P. Samuel Rubio, O.S.A.”, en *Tesoro Sacro Musical*, 629 (1974), p. 87. Para un análisis de su motete *Petite et accipietis*, *vid.* José Luis de la FUENTE: “Entre el modo y el tono: Estudio armónico-descriptivo de motetes de Juan de Castro y Mallagaray y de Juan Antonio García (ss. XVII-XVIII)”, en *Nassarre*, II, 2 (1986), pp. 57-107. Hay que señalar, por último, los villancicos de este autor que se conservaban en la biblioteca del Rey de Portugal, João IV; *vid.* Mário de SAMPAIO RIBEIRO†: *op. cit.*, pp. 235, 236, 237, 249, 256, 257, 269, 320 y 321. Teniendo en cuenta la pérdida irreparable de estos últimos, el villancico -en realidad romance con estribillo- *Vueltos los ojos al alma* tendría una importancia especial, pues vendría a ser el único conservado hasta el presente de este compositor.

¹¹⁶Signatura actual: M. 763/5. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. II, p. 21, la refiere así: “**VARIS** [706 [...] Juan Ba. Comes: *Zagaleja hermosa*, a 8.” De todos los compositores españoles, cuyas obras estoy relacionando para el asunto de los copistas, el mejor conocido, y el más importante, es, sin duda, Juan Bautista Comes (*1582 - †1643). La voz correspondiente en el *Diccionario de la Música Labor*, vol. I, p. 550b, dice: “**COMES**, Juan Bautista. Compositor valenciano, *a fines II 1568 en Valencia, donde †5 I 1643. Se formó musicalmente en aquella catedral con Ginés Pérez y regentó el magisterio de la catedral de Lérida; hacia 1605 dirigió la capilla musical del Corpus Christi (Patriarca) de Valencia; desde 1613, como sucesor de Jerónimo Felipe, hasta 1619, fue maestro de aquella metropolitana; servicio que dejó por haber sido llamado como 2º maestro de capilla en el Real Palacio de Madrid. En 1629 regresó a Valencia, donde permaneció en el Patriarca hasta 1632, y desde 1632 a 1643, año de su muerte, en que por fallecimiento del maestro Vicente García pasó de nuevo a la Seo y regentó el magisterio de aquella catedral. OBRAS: La producción musical religiosa de C. es sorprendente y se conserva todavía ms. en su mayor parte; sólo en Valencia existen unas 230 comp. de 8 a 12 v.; en Zaragoza, Segorbe, Barcelona, Montserrat, etc. se guardan una gran cantidad de obras suyas. En el Museo provincial de Valencia existe el retrato de C., pintado por Ribalta. C. es el maestro

Pedro Egidio Fontseca: *O vos omnes*¹¹⁷

Ignacio Mur: *Ay, Jesús, qué galano va*¹¹⁸

más eximio de la esc. musical de Valencia en el s. XVII; él fue el primer músico que compuso villancicos religiosos en gran escala, de los que se conservan en Valencia unos 74. BIBG.: Juan B. Guzmán publicó en 1888 una selección de obras de C., con el título *Obras musicales del insigne mtro. esp. del s. XVII J. B. C.*, en 2 vols. (Madrid, 1888); Eslava ha publicado también el responsorio *Hodie nobis* a 12 v. y 3 coros de C. en *Lira Sacra Hispana*, vol. II; Alcahalí, *Dic. biog. de músicos valencianos*; V. García Julbe ha ed. las *Danzas del Corpus Christi de C.* (Valencia, 1952)." Vid. también los artículos de base sobre Comes en *Die Musik in Geschichte...*, 1952, a cargo de José SUBIRÁ, vol. 2, pp. 1579-1580; en *The New Grove...*, firmado por Robert STEVENSON, vol. 4, p. 589; y en el *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto BASSO, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1985, vol. 2, [Le Biografie], p. 298a, a cargo de [Alberto BASSO]. Además de estos artículos he podido consultar la siguiente bibliografía, que también es interesante para mi trabajo: Juan Bautista COMES: *Danzas del Santísimo Corpus Christi*, Transcripción realizada por D. Vicente GARCÍA JULBE. Biografía de Comes, notas históricas y estudios críticos de los textos literario y musical por Manuel PALAU, Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1952. Juan Bautista COMES: *Misa "Exsultet Caelum" a cuatro voces, S.A.T.B.*, con comentarios de Manuel PALAU, Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1955. Hasta el presente el estudio más completo sobre Comes es el de José CLIMENT BARBER y Joaquín PIEDRA MIRALLES: *Juan Bautista Comes y su tiempo. Estudio biográfico*, Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1977, (Musicología Española, II). Es imprescindible la edición de las obras de Comes con textos en castellano realizada por Climent, Juan Bautista COMES: *Obras en lengua romance*, Estudio, transcripción y versión por José CLIMENT, Instituto Valenciano de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1977-1979, (vol. I: Villancicos al Stmo. Sacramento; vol. II: Villancicos a la Natividad; vol. III: Villancicos a la Stma. Virgen; y vol. IV: Villancicos a los Santos). Precisamente entre las pp. 66-72 del vol. III viene transcrita la responsión a 8 vv. *Zagaleja hermosa*, de un manuscrito procedente del Archivo Parroquial de Alquézar (Huesca); se trata de la misma pieza que la fuente de la Biblioteca de Catalunya. Por último, la ponencia de Josep CLIMENT: "La música a València al segle XVII", en *Actes del I Symposium de Musicologia Catalana «Joan Cererols i el seu temps»*, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, Institut d'Estudis Catalans, 1985, pp. 95-106.

¹¹⁷Signatura actual: M. 782/32. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. I, p. 246, la refiere así, junto con algunas indicaciones sobre su autor: "VARIS [387 [...] Pedro Egidio: *O vos omnes* y *Filiae Jerusalem, nolite flere...*; motets a 8. [...] **Pere** y **Pedro Egidio**, que porten les parts vocals d'aquesta composició, en altres manuscrits d'aquest Catàlech se l'anomena *Fortseca* o *Fontseca*." Otros datos sobre este compositor vienen en el *Diccionario de la Música Labor*, vol. I, p. 944b: "FONTSECA (**Fortseca**), Pedro Egidio. Compositor catalán del s. XVII, totalmente desconocido. OBRAS: En la Bibl. C. de Barcelona se conservan mss. los motetes *O vos omnes*, *Filiae Jerusalem* y *O sacrum convivium*, a 8 v.; además, unas *Completas*, a 7, y un villancico, a 8." Este último se titula *Hoy, cuerpo de Dios os dan*, responsión a 8 (Vid. Felip PEDRELL: *Catàlech...*, vol. II, [706, p. 21).

¹¹⁸Signatura actual: M. 755/2. Esta pieza no consta en el *Catàlech...* de Pedrell. Tampoco hay referencias de este compositor en los diccionarios que manejo, y sorprende, sobre todo, que no las haya en el *Diccionario de la Música Labor*, que data de 1954, cuando en 1921, el propio Anglès tiene constancia documental de las actividades de Ignasi Mur como maestro de capilla de la Seo de Urgel en 1617 (cfr. con Felip PEDRELL i Higiní ANGLÈS: *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Palau de la Diputació, 1921, p. 142; y en la nota 11 dice: "D'aquest mestre tenim una Responsión a sis veus, que comença: «Y los coros celestes». Vegeu el Catàlech susdit, núm. 710"). Este dato fue recogido por Miguel QUEROL en su artículo: "El Cancionero Musical de Olot", en *Anuario Musical*, XVIII (1963), p. 59. Algunos aspectos literarios de esta colección han sido estudiados por José ROMEU FIGUERAS en su trabajo: "Las poesías catalanas del manuscrito musical de Olot", en *Anuario Musical*, XVIII (1963), pp. 45-55. En este cancionero se conserva una composición de Mur a tres voces, ff. 26v-28r, titulada *Madre mía, aquel paxarillo*. Hay transcripción moderna de esta obra en Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Música Barroca Española, vol. I...*, pp. 53-54 y en Francesc CIVIL i CASTELLVÍ: *op. cit.*, pp. 24-26; este último separa el estribillo *Madre mía, aquel paxarillo*, de las coplas *Dezid que por dar-me gusto*, dividiendo la composición en dos diferentes cuando se trata de una sola (vid. los números 18 y 19 del índice general). Existen otras dos composiciones de Ignacio Mur que se conservan en el Cancionero de la Casanatense; se trata de la folía *En lo açul de tus ojuelos* y del

Ignacio Mur: *Hoy sale el fuerte David*¹¹⁹

Antonio de Oliveira: *A Belén, casa de pan*¹²⁰

Francisco Pradilles: *Qué vendéis que ha de costar*¹²¹

Tomàs Sirera: *A qué nos convidas, Bras*¹²²

romance *No quiero que lloréys, ojos*, ambas también a tres voces; han sido transcritas y publicadas por Miguel QUEROL GAVALDÁ: *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI [y] II. Cancionero de la Casanatense*, (Monumentos de la Música Española, vol. XL), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1981, pp. 20b-21a para el texto y 95-99 para la música. En el manuscrito de la Biblioteca de Catalunya que trabajo distingo otros dos copistas.

¹¹⁹Signatura actual: M. 771/19. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. II, pp. 23-24, tomó el primer verso del estribillo, que es diferente al primer verso de la composición: “**VARIS** [710 [...] Ignacio Mur: *Y los coros celestes...*, responsión, a 6.”

¹²⁰Signatura actual: M. 755/13. *Ibidem*, p. 45; Pedrell tomó el primer verso del estribillo, que es diferente al primer verso de la composición: “**VARIS** [783 [...] Antonio de Oliveira: *Aquel pan soberano*, a 8.” El *Diccionario de la Música Labor*, vol. II, p. 1663a, trae la siguiente información sobre este compositor: “**OLIVEIRA**, Antonio de. Compositor español de origen portugués, de los ss. XVII-XVIII. Conocemos como obra suya el tono al Santísimo *Aquel pan soberano*, a 8 voces, conservado en manuscrito en la Bibl. C. de Barcelona.” Por mi parte, he podido averiguar que en la biblioteca del Rey de Portugal, João IV, se conservaba un villancico de Antonio de Oliveira titulado *Qué regozijo y contento*, a 5 voces, con el estribillo *Un zagal cortesano*, también a 5 (a no ser que este último estribillo sea otro villancico diferente). *Vid.* Mário de SAMPAIO RIBEIRO†: *Livraria de música...*: “36. VILLANCICOS DE NAVIDAD de varios Autores. *Caixão* 30. *Numero* 728, p. 309.”

¹²¹Signatura actual: M. 769/5. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. II, p. 22, la refiere así: “**VARIS** [708 [...] Francisco Pradilles: *Qué venden*, pregunta a 4 y responsión a 6.” En ninguno de los diccionarios que manejo hay referencias sobre este compositor. Es preciso señalar que, hasta hace poco, se conservaban bajo esta misma signatura algunos papeles pertenecientes al villancico de Tomàs Sirera, *A qué nos convidas, Bras*. Yo personalmente me he encargado de ponerlos en su lugar correspondiente.

¹²²Signatura actual: M. 749/24. *Ibidem*, pp. 24-25, la refiere así: “**VARIS** [712 [...] Tomás Cirera: *A qué nos convidas, Bras? diàlech místich*, a 8.” El *Diccionario de la Música Labor*, vol. I, p. 514a, dice lo siguiente sobre este autor: “**CIRERA**, Tomás. Compositor español del s. XVII, desconocido. En la Bibl. C. de Barcelona se guardan varios villancicos a 8, y uno a solo y a 4 de este maestro.” Es importante constatar que Josep PAVIA I SIMÓ, en su tesis doctoral ya citada, p. 191, relaciona este autor en el “*Inventari de béns i objectes domèstics amb el corresponent «Encantus»*”, que se redactó al día siguiente de la muerte del maestro Pujol. Sirera aparece aquí como uno de los destinatarios de los lotes de música que se subastaron, en los siguientes términos: “*Item a m^o Thomàs Sirera, una sort de fulles de paper de cant de les obres de dit defunct, per trenta tres sous.*” El propio Pavia, en su artículo “*La música a la Parròquia de Sant Just i Sant Pastor de Barcelona, durant el segle XVII*”, en *Anuario Musical*, 48 (1993), pp.118-119, ofrece datos muy interesantes sobre las oposiciones al cargo de maestro de capilla de la mencionada parroquia que hubo de superar Tomás Sirera. Sobre su estancia como maestro de capilla en la catedral de Gerona *vid.* el artículo de Francisco CIVIL: “*La música en la Catedral de Gerona durante el siglo XVII*”, en *Anuario Musical*, XV (1960), pp. 221, 225, 226, 233, 234 y 239. Otras informaciones sobre su vida aparecen en Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Cancionero Musical de Góngora...*, p. 49, donde, además, se afirma que las tres obras de Sirera que se conservan en la Biblioteca de Catalunya son de una misma mano, cuando en realidad no es así. Sobre la publicación del villancico que nos ocupa a cargo de Querol, pp. 96-118, *vid.* las incidencias correspondientes en el apartado **2.2 Relación definitiva. Concordancias y discrepancias**, y téngase muy presente también que, además de otras irregularidades al principio de la composición motivadas por la transpapelación de manuscritos, se omitieron las dos coplas en la transcripción, cuyos primeros versos son: “*De rodillas inclinado*” y “*De hierro instrumento*”. Estas circunstancias no son achacables a Querol, puesto que algunos papeles del villancico de Sirera estaban hasta hace poco en la carpeta del villancico incompleto de Francisco Pradilles, *Qué vendéis que ha de costar*, que acabo de tratar.

Copista IV

Anónimo: *Albricias vengo a pedir*¹²³

Copista XII¹²⁴

Anónimo: *Paso, paso, paso*¹²⁵

Veamos ahora los amanuenses de estas composiciones que copiaron la música:

TEXTO MUSICALCopista II

Marcia Albareda: *Convidando está a su mesa*

Anónimo: *Guerra*

Anónimo: *Preso entendimiento*¹²⁶

Antoni Joan Bru: *Hombre que pides galas*

Juan Bautista Comes: *Zagaleja hermosa*

Ignacio Mur: *Ay, Jesús, qué galano va*

Ignacio Mur: *Hoy sale el fuerte David*

Antonio de Oliveira: *A Belén, casa de pan*¹²⁷

Francisco Pradilles: *Qué vendéis que ha de costar*

Tomàs Sirera: *A qué nos convidas, Bras*

Copista IV

Anónimo: *Albricias vengo a pedir*

Copista V

Marcia Albareda: *Alma, llegad al convite*

Anónimo: *A quién digo caballero*

Anónimo: *Díganle al galán, señores*

Anónimo: *Dónde vas, alma querida*

Anónimo: *Justicia y misericordia*

¹²³Signatura actual: M. 749/17. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. II, pp. 24-25, la refiere así: “**VARIS** [712 [...] Anònims [...]: *Albricias vengo a pedir*, a 4, de Navidad.”

¹²⁴En realidad este copista no tiene porqué figurar aquí, puesto que no concuerda con ninguno de los once que trabajaron en los textos literarios de las obras de Pujol. Lo incluyo, exclusivamente por el hecho de que la responsión que copió tiene el mismo texto que la del romance nº 14. **El príncipe soberano** de Pujol, y siempre puede ser interesante conocer este dato.

¹²⁵Signatura actual: M. 763/3. No he conseguido hallar esta obra en el *Catàlech...* de Pedrell.

¹²⁶Distingo un segundo copista.

¹²⁷Distingo un segundo copista.

Anónimo: *Pan divino y militante*

Anónimo: *Si dais en comello, alma*

Anónimo: *Si mi llanto os agrada*

Joan de Castro: *Vueltos los ojos al alma*

Pedro Egidio Fontseca: *O vos omnes*

Copista XIV¹²⁸

Anónimo: *Paso, paso, paso*

¹²⁸Este copista tampoco concuerda con ninguno de los trece que trabajaron en los textos musicales de las obras de Pujol. Lo incluyo aquí por las mismas razones expuestas en la nota 121.

CAPÍTULO V

5.1 Transcripción de la música y del texto

Toda transcripción, y/o transliteración, de músicas y textos antiguos tiene como objetivo prioritario facilitar la interpretación artística o científica, y nunca impedirla o entorpecerla. Hay que tener muy presente que cualquier transcripción —desde los códigos gráficos y semánticos originarios a otros diferentes— supone una manipulación de los manuscritos originales por leve que ésta sea. Si partimos de la base de que existe una estrecha relación entre imagen gráfica y realidad sonora, deberemos asumir que el acto de la interpretación no puede ser realizado, al menos, coherentemente, sobre una grafía manipulada o alejada en exceso de la original.

Nadie puede dudar que existe una distancia entre la interpretación que se realizó en su día sobre la fuente conservada y la que se realiza en nuestros días sobre la transcripción, por lo cual, la intención de recuperar el espíritu de esa primera interpretación vendría a ser algo así como la polémica abierta entre partidarios de la música con instrumentos originales y los que prefieren la música con instrumentos actuales. Es posible que se trate de una utopía el hecho de recuperar ese espíritu, pero, en todo caso, habría de ser una utopía «factible» siempre que los parámetros de investigación y actuación respondan a criterios científicos plausibles y bien definidos.

La distancia que media entre la fuente conservada y el acto de su recuperación interpretativa posterior —entendida como recreación, pero desde una perspectiva deontológica—, sólo puede ser reducida mediante el concurso de dos condiciones que se complementen y que atiendan, tanto a los aspectos pragmáticos cuanto de los puramente artísticos. Así, pues, en primer lugar (para los aspectos pragmáticos), sería indispensable una edición facsímil que permitiera a nuestros intérpretes leer la música y el texto, prácticamente en las mismas condiciones en que lo hacían los intérpretes coetáneos a las obras; y, en segundo lugar (para los aspectos artísticos), también sería imprescindible una cultura musicológica con su correspondiente preparación técnico-musical que posibilitara a esos mismos intérpretes familiarizarse con el contenido de esa edición facsímil y, además, con la poética musical de la época, desde los diversos aspectos del estilo, la estética, la teoría y la práctica musicales.

Afortunadamente, cada día son más los intérpretes de música antigua que poseen la segunda de las dos condiciones mencionadas anteriormente, y que serían capaces de hacer música directamente sobre el facsímil del original; es decir: saber leer las distintas notaciones musicales y las claves antiguas, poder leer la propia *particella* sin tener a la vista las de las otras voces dispuestas en partitura, distinguir las hemiolias o ennegrecimientos

proporcionales del resto de la notación para darles el valor adecuado y la intención rítmica precisa, aplicar convenientemente el texto teniendo en cuenta las repeticiones del mismo mediante los signos convencionales al uso y saber o intuir qué notas hay que alterar según los criterios generales de la semitonía subintelecta, entre otras muchas cosas.

Aunque se dé por supuesta la posesión de estos conocimientos y su aplicación práctica, sin embargo, el verdadero problema para músicos y musicólogos se presenta cuando no es posible la edición facsimilar por las malas condiciones de conservación de las fuentes manuscritas. Sucede, entonces, a menudo, que la reproducción puede salir excesivamente oscura, o poco limpia en según que fragmentos, o en partes determinadas de las hojas, por transparentarse lo que hay escrito en el verso del folio; y si la tinta ha corroído una de las caras —cosa bastante normal—, surgen las manchas por la otra confundiendo lo que allí hay escrito. Por todo lo cual, una edición facsímil sólo puede realizarse a partir de unos originales pulcros, inteligibles y bien conservados.

Tampoco es útil una edición de este tipo cuando la sustancia musical de los manuscritos está alterada por diversas causas. En efecto: lagunas, omisiones, errores, añadidos, sustituciones, y un largo etcétera de imponderables de la más variada índole hacen posible que, muchas veces, sea imposible una edición sin el pertinente «arreglo» a cargo del musicólogo profesional. Sobre todo, en un sistema de notación musical como es el de principios del siglo XVII, en el que los teóricos imponen unas leyes que muchos copistas aún no tienen asimiladas.

A partir de estas circunstancias es cuando resulta verdaderamente necesaria la transcripción musical, y también la textual, porque sucede con el lenguaje lo mismo que con la música, si bien hay que tener en cuenta que la letra se mantiene siempre igual en relación a su significado, mientras que en la música no se da esta coyuntura al ser un proceso mucho más complejo. En relación a los textos literarios no había en la época unas normas ortográficas uniformes, sino que, en muchos casos, el copista escribía las palabras «de oído», o sea, como él las pronunciaba o las oía. Por ejemplo, en villancicos con texto en castellano (que son todos los de Pujol) pueden encontrarse algunas palabras que denotan una «transcripción fonética» por parte de un copista, presumiblemente, catalán en este caso: “yugar” por jugar, “venit” por venid, y otras semejantes.

Llegados a este punto, el musicólogo debe asumir seriamente el compromiso y la responsabilidad científica de poner a disposición del músico práctico una transcripción fiable, como primer paso para restituir en lo posible aquella realidad sonora del pasado.¹²⁹ Cabe ahora plantearse qué significa exactamente una «transcripción fiable», qué objetivo persigue y a qué criterios responde.

¹²⁹Cfr., al respecto, con lo que apunté en el apartado **Metodología** de la **Introducción**.

5.2 Criterios de transcripción musical

Por transcripción fiable o fiel entiendo aquella traducción que se aleje lo menos posible de la fuente original y que respete escrupulosamente la intención del rasgo gráfico primario. El objetivo primordial —ya lo he dicho antes— es una interpretación musical ajustada.

De acuerdo con el director de la tesis, Dr. José Vicente González Valle, hemos optado por realizar una transcripción crítica y bilingüe de los villancicos y romances sacros de Pujol, que contemple, por un lado, la transcripción paleográfica, y, por otro, la edición diplomático-interpretativa en notación moderna.

Somos conscientes de que una «doble» transcripción de estas características no siempre resulta factible de realizar, tanto por el espacio que ocupa, cuanto por el tiempo que se precisa en hacerla; y, por lo que se refiere a cuestiones editoriales, no sería, ni con mucho, rentable. Pero estamos ante el espacio en blanco de una tesis doctoral por elaborar, ante un trabajo de investigación científica en el que no se debe escatimar el espacio, ni el tiempo, ni las intenciones de búsqueda, experimentación y riesgo que, a fin de cuentas, son las premisas a las que obedece todo espíritu científico.

Tanto la transcripción paleográfica como la edición diplomático-interpretativa se complementan mutuamente y forman parte de una única propuesta de transcripción que puede calificarse como crítica y bilingüe, si bien es verdad que la paleográfica va dirigida preferentemente a musicólogos y filólogos, mientras que la diplomático-interpretativa es más idónea a intérpretes músicos. En realidad, lo ideal sería que la paleográfica sirviera también para los músicos prácticos, porque a lo largo de la historia la música se ha interpretado generalmente a partir de su notación original. Por ejemplo, en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza se conservan cantorales en pergamino con composiciones del siglo XVI, copiados a lo largo del siglo XVIII, que reproducen fielmente la imagen gráfica original. Fueron copiados para el uso, y en ellos consta la firma de diferentes cantores que interpretaron esta música sucesivamente hasta bien entrado el siglo XX. Para nosotros, el problema estriba ahora en que muchas agrupaciones corales necesitan una traducción de esas músicas antiguas porque no pueden interpretarlas a partir del original. Así, pues, el interés que nos ha animado a presentar esta doble transcripción ha sido —además de cumplir con las expectativas de rigor científico y metodológico necesarios—, el de poner a disposición de todos estas obras inéditas en las mejores condiciones posibles para su estudio e interpretación.

Por otra parte, hay otro motivo secundario que también es importante y que afecta a la salvaguarda de nuestro patrimonio musical, en caso de pérdidas irreparables o deterioro paulatino por el paso del tiempo. Creo que será útil disponer de una transcripción de estas características para que, en un momento determinado, se pueda

desandar el camino, es decir, se pueda restituir la grafía original sin excesivo esfuerzo, sobre todo, a partir de la transcripción paleográfica. Así, el hecho mismo de poder volver al original y recuperar su grafía en caso de necesidad, demostraría, en buena medida, la fiabilidad y la utilidad de este concepto novedoso de transcripción que ahora presentamos.

5.3 Observaciones generales a la transcripción paleográfica

A pesar del carácter general de muchas de las siguientes observaciones, otras, sin embargo, tendrán un carácter más restringido y puntual y sólo afectarán a determinadas piezas en concreto. Ello es debido a dos razones: primera, porque casi cada pieza necesita, prácticamente, su particular transcripción; y, segunda, porque es del todo imposible realizar una transcripción paleográfica que recoja todos y cada uno de los detalles del original. Por ejemplo, el disponer las voces en partitura ya constituye de por sí un impedimento para este tipo de transcripción.

Téngase en cuenta también que la transcripción paleográfica no es más que una partitura de otra partitura, es decir, una copia de la *tabula compositoria*, la cual se ha perdido. Con este tipo de transcripción intentamos volver hacia atrás en la búsqueda del espíritu de la *tabula* y de su modelo ideal.

Por otra parte es muy interesante mantener según qué errores e incongruencias en la transcripción, para que nos demos cuenta todos, los musicólogos y los músicos prácticos, en qué condiciones se deberían interpretar algunas de estas piezas: evidentemente, en algunos casos, muy desfavorables.

Por otra parte, quien no pueda consultar las fuentes *in situ* (sin duda la única manera fiable de trabajar, porque el microfilm y la fotografía resultan inoperantes en los casos verdaderamente complicados por mal estado o tachaduras en los manuscritos), confío que en la transcripción paleográfica halle la réplica más exacta y fiel del original.

5.3.1 Observaciones sobre la música

- No se recogen las notas o pausas borradas o tachadas que denotan un error percibido y corregido en el acto por el copista. Otros errores o faltas «más interesantes» se conservan para su cotejo y estudio a quien interese.

- Las notas ennegrecidas se mantienen tal y como están en el original, aunque, en ocasiones, sea evidente la omisión, el error o el desajuste por parte del copista. Precisamente quiero mantener estas incongruencias para que, una vez comparadas con la versión en notación moderna, pueda observarse la falta de rigor de algunos pasajes en este

sentido y la fragilidad de un código de notación musical en considerable proceso de cambio. En este sentido, algunos manuscritos, sin embargo, presentan un notable esmero en la escritura, fruto de la mano de un amanuense cuidadoso o de la de un copista profesional; otros, por el contrario, denotan un descuido y una indiferencia tal hacia el trabajo bien hecho que irritan al transcriptor y sólo se pueden justificar por la prisa del amanuense o por una postura cómoda de dar por sabidas algunas cosas. *Vid.*, algunos casos muy claros de ennegrecimientos incongruentes en los villancicos: nº 8. **Asombrado vengo, Juan** y nº 24. **Yo vengo bien satisfecho**.

- Se mantienen algunas comas o signos especiales que indican un hipotético lugar para la respiración de los cantantes. *Vid.*, por ejemplo, el villancico nº 6. **Amor pone cerco a Dios**.

- Todos los errores musicales, tanto en exceso como en defecto, se mantienen, y los anoto siempre en el aparato crítico.

5.3.2 Observaciones sobre el texto

- No se señalan las letras, sílabas o palabras tachadas que denotan un error percibido y corregido en el acto por el copista.

- Se conservan, por su evidente interés filológico, todas las variantes textuales, incluso aquellas que a nosotros pudieran parecernos errores. No se trata de elaborar aquí un aparato de variantes según las directrices de la moderna crítica textual —eso es tarea para un filólogo—, pero sí de recogerlas todas en cada una de las voces para que el estudioso de la lengua o de la literatura tenga todo este material a mano y en las mejores condiciones para una posible investigación posterior.¹³⁰

- La aplicación del texto a la música es siempre problemática, porque casi nunca coinciden notas con sílabas; en todo caso, distribuyo las sílabas de la manera más coherente para que concuerden con las notas.

- Para la separación de sílabas se siguen los criterios ortográficos modernos, si bien, en ocasiones, se aplican los que el mismo copista, excepcionalmente, realiza. En caso de discrepancias en este sentido, opto por las separaciones que aparecen en mayor número de ocasiones.

¹³⁰En este sentido, creo que mi transcripción paleográfica del texto literario podría ser útil a más de un filólogo. Cfr. con la «queja» que expone Margit FRENK, en su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Editorial Castalia, 1987, (2ª ed.), p. XIII del prólogo: “Otro punto que importa aclarar se refiere a las fuentes musicales. Las ediciones modernas no siempre transcriben los textos tal como figuran en las partituras, ni dan cuenta de las variantes textuales que suelen presentarse entre una *particella* y otra de una misma composición en varias voces. Siempre que he podido, he revisado cuidadosamente las ediciones o manuscritos originales, he presentado los textos tal como figuran en ellos y he anotado sus variantes.”

- Evidentemente, las repeticiones se reproducen con exactitud.
- Se mantienen los puntos, comas, guiones y cualquier otro signo de puntuación.
- Se conserva cualquier signo semejante a nuestro acento ortográfico aunque no coincida con el acento prosódico o de intensidad. Asimismo, se mantienen las diéresis y cualquier tipo de tilde.
- Todos los errores textuales, tanto en exceso como en defecto, se mantienen, pero no los anoto en el aparato crítico, por la razón ya expuesta de que sólo un filólogo profesional está capacitado para realizar ese trabajo.

5.4 Observaciones generales a la edición diplomático-interpretativa en notación moderna

Aquí no sucede lo que se da en la transcripción paleográfica, ya que en todas las piezas se han aplicado los mismos criterios de traducción.

Quien esté interesado en comparar la versión moderna con la paleográfica, sólo tiene que ponerse a la vista los dos volúmenes respectivos, ya que las piezas están dispuestas en el mismo orden. Hubiera sido más operativo que ambas versiones estuvieran comprendidas en un mismo volumen, y que a la hora de confrontar las obras apareciera la transcripción paleográfica en la página de la izquierda y la edición diplomático-interpretativa en la de la derecha, pero ello requería una planificación y un tiempo que no me ha sido posible dedicar.

5.4.1 Observaciones sobre la música

- Los *incipits* musicales corresponden siempre al inicio del canto en cada voz, independientemente de que la pieza empiece a solo, a dúo, a tres, y después venga la responsión a seis u ocho voces. En todo caso se añaden entre claudáturs las pausas necesarias para las voces que entran después.

- Los compases incompletos de inicio de pieza o de sección se numeran como si fueran completos. En el aparato crítico los compases se citan de la siguiente manera: número del compás seguido de una coma y del número que corresponde a la parte del compás que interese (seis partes para los compases ternarios y ocho partes para los compases binarios; si conviene numerar diversas partes, éstas se separan mediante guiones).

- Las notas y las voces se nombran según la tesitura resultante del transporte en su caso.

- Las notas ennegrecidas se vacían en la transcripción y no he creído oportuno destacarlas con los signos convencionales al uso, para no recargar inútilmente la edición moderna y porque sus incongruencias despistarían al intérprete más que le ayudarían; además, se observan claramente en la transcripción paleográfica.

- Las ligaduras o ligaturas se señalan mediante un corchete horizontal.

- Cuando un puntillo falta en el original y se precisa transcribirlo con una ligadura al uso moderno, ésta va entre claudátur.

- Las longas o máximas de final de pieza o de sección se transcriben por breves.

- Se regularizan los calderones, es decir, se añaden cuando faltan y se suprimen cuando sobran, sin necesidad de señalarlo expresamente en el aparato crítico.

- Utilizo los claudáturs únicamente cuando falta algún signo musical (notas, pausas, etc.) en el manuscrito. Cuando sobran, o cuando se les sustituye por otros debido a un error, lo señalo solamente en el aparato crítico para no recargar en exceso la transcripción con indicaciones superfluas.

5.4.2 Observaciones sobre el texto

- Todas las abreviaturas se disuelven.

- Ante variantes de fragmentos o palabras que puedan inducir a error, escojo la lectura que tenga más sentido o parezca más lógica. Ante lecturas diferentes, pero todas correctas, opto por la que aparece en mayor número de ocasiones.

- La aplicación del texto a la música es siempre conflictiva, porque muy pocas veces coinciden notas con sílabas, al menos, exactamente. La aplicación se complica todavía más con las repeticiones de palabras y frases. En este último caso, será preferible que el intérprete decida en última instancia la aplicación del texto más correcta, coherente y artística.

- Se incluyen entre claudátur los fragmentos del texto que faltan en el original, tanto si vienen bien señalados con el signo de repetición correspondiente como si faltan por estar borrados, por omisión o por cualquier otra causa. Estas repeticiones no constan en el aparato crítico.

- Utilizo los claudáturs únicamente cuando falta alguna letra, sílaba, etc. en el manuscrito.

5.5 El compás

Los signos de compás que aparecen en las composiciones de Pujol, que se estudian aquí, son únicamente los siguientes: **C** y **CZ**. Hay piezas que están escritas exclusivamente en cualquiera de ellos; en cambio, hay otras que presentan una alternancia de los dos. Generalmente, los villancicos vienen escritos en **CZ**, mientras que los romances están en **C** y su estribillo o responsión en **CZ**, aunque hay alguna excepción. Será útil dar una relación de estas obras, indicando su tipología —que casi nunca aparece especificada como tal en el manuscrito (cuando es así, la señalo mediante un asterisco)— y los signos de compás utilizados por Pujol:

<i>Nº</i>	<i>Incipit literario</i>	<i>Tipología</i>	<i>Compás</i>
1.	A qué venís, niño amado	Villancico	CZ
2.	A visitar a su dama	Romance* ¹³¹	C
3.	Al blanco, que está Dios allí	Villancico	CZ
4.	Al ladrón, señores	Villancico	CZ
5.	Alma, herido me tenéis	Villancico	CZ
6.	Amor pone cerco a Dios	Villancico	CZ
7.	Aquel cordero divino	Romance	C y CZ
8.	Asombrado vengo, Juan	Responsión ¹³²	CZ
9.	Como a Rey	Villancico	CZ
10.	Cómo estás, lorico	Villancico	CZ
11.	De amores viene	Romance/Villancico ¹³³	C y CZ
12.	De fuego de amor	Romance*	C
13.	El amor os ha mandado	Villancico	CZ
14.	El príncipe soberano	Romance*	C y CZ
15.	En naciendo mi niño	Villancico	CZ
16.	Hoy pide el Rey de la gloria	Responsión ¹³⁴	CZ
17.	Madre, el amor	Villancico	CZ
18.	No lloréis, mi alma	Romance	C y CZ
19.	Qué decís que visteis vos	Villancico	CZ
20.	Que me muero de hambre	Romance*	C y CZ
21.	Sacra majestad, sed preso	Villancico	C y CZ

¹³¹“Villanci[c]o” en el original.

¹³²No se puede saber si es un villancico o un romance, puesto que sólo se ha conservado la responsión o estribillo, cuyo primer verso dice “Creo, como creo en Dios.”

¹³³Es la única pieza en toda la colección que presenta esta doble tipología.

¹³⁴No se puede saber si es un villancico o un romance, puesto que sólo se ha conservado la responsión o estribillo, cuyo primer verso es el mismo que consta en el título de la pieza.

22.	Si del pan de vida	Villancico	CZ
23.	Venid a Belem, pastores	Villancico	CZ y C
24.	Yo vengo bien satisfecho	Villancico	CZ

5.5.1 El compás menor, tiempo menor imperfecto, compasillo o compasete: C

No es este el lugar adecuado para repasar por extenso el amplio corpus de la teoría musical española, en lo que se refiere al tema de la aparición de este compás y a sus cambios de significado. Una síntesis bien expuesta sobre esta materia se encuentra en el compendio de León Tello,¹³⁵ donde se pasa revista a numerosos tratadistas musicales anteriores a las primeras décadas del siglo XVII y a sus diversas aportaciones, agrupadas bajo distintos epígrafes. Por mi parte, intentaré extraer los aspectos que considero más importantes sobre este tema, de la mano de teóricos musicales suficientemente reconocidos.¹³⁶

El compás C tal como lo conocemos hoy se encuentra codificado y sistematizado a partir de los escritos de Fray Juan Bermudo (*c.1510 - †c1565). Según León Tello,¹³⁷ este teórico consigue desvincular el compás C de toda la carga mensuralista mantenida por los tratadistas inmediatamente anteriores a él, y caída ahora en desuso. Bermudo define así el concepto de compás en general:

“El canto de órgano se dize canto mensurable y para medirlo se inventó el compás. El compás es un movimiento successivo en el canto, que guía la ygualdad de la medida. Tres maneras hay de compás. Uno se dize compás mayor, o entero, el qual usan los doctos en la música, y es necessario para la hermosura del contrapunto. El segundo se llama compás menor, o compasete, y es la mitad del compás entero. Por facilidad han inventado este compasete los modernos, pero no es aprovado de los varones doctos. El compás tercero es dicho de proporción, en el qual entran tres figuras contra dos en

¹³⁵Francisco José LEÓN TELLO: *Estudios de Historia de la Teoría Musical*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991 (2ª ed.), (Colección Textos Universitarios, nº 14). *Vid.* especialmente el “Capítulo III. Teoría del canto polifónico”, pp. 469-537.

¹³⁶Para la transcripción de textos antiguos de Bermudo, Cerone y otros respeto la grafía original y sólo modernizo la oscilación entre la “u” y la “v”, con valor vocal o consonante según los casos. Modernizo también los signos de puntuación, la acentuación, la separación o la unión de palabras, el uso de las mayúsculas (salvo en casos excepcionales, por el énfasis que se le pueda dar) y disuelvo las abreviaturas. En todos los casos respeto siempre el subrayado de los propios autores, así como sus acotaciones o interpolaciones entre paréntesis cuando las haya. Todo lo que yo añada en la cita para aclarar el sentido o remarcar algún aspecto, irá entre claudátor (estos criterios ortográficos se han aplicado también en la cita de la nota 4 de este **Volumen I**).

¹³⁷Francisco José LEÓN TELLO: *op. cit.*, p. 520.

un compás, o de otras muchas maneras.”¹³⁸

Y sobre el compás C en particular puntualiza:

“Úsase ahora [*sic*] otro tiempo, y es dicho imperfecto, el qual señalan con la figura siguiente: C. [...] En este tiempo vale la máxima ocho compases, el longo quatro, el breve dos, el semibreve uno, dos mínimas en un compás, quatro semínimas en un compás, ocho corcheas en un compás, y diez y seys semicorcheas en un compás.”¹³⁹

Esta sistematización de Bermudo sobre el compás C va a perdurar en los escritos de tratadistas posteriores, como, por ejemplo, Pedro Cerone (*1566 - †1625), Andrés Lorente (*1624 - †1703) y Fray Pablo Nassarre (*c.1664 - †1730), por citar sólo algunos de los más importantes.¹⁴⁰

Cerone será el teórico de la música que más voy a utilizar en este trabajo. A pesar de que ha sido vilipendiado sistemáticamente por la historiografía posterior, debido al cariz conservador de su pensamiento y a la prolijidad de sus disquisiciones, prefiero acudir al célebre tratadista bergamasco, sobre todo, por la fecha de edición de su *Melopeo* (1613), ya que se aproxima bastante al período que estudio; y también por la claridad de sus exposiciones. El único problema que existe para hacer una lectura útil e inteligente de su tratado, consiste en saber distinguir el grano de la paja. Cerone sabe lo que quiere decir y lo que pretende con su discurso de carácter didáctico, pero lo envuelve en un ropaje retórico excesivo y lo adorna con continuas citas, simplemente por querer impresionar con su artificiosa erudición. Y esta excusa creo que no debe ser óbice para recurrir a él cuando haga falta. Veamos a continuación su definición del término compás:

“El compás es una medida de tiempo en la música, tomado a intento que las voces concurren puntualmente en consonancia a un mesmo tiempo; y es la tardança o cantidad de tiempo que ay del golpe que hiere en baxo, a otro siguiente en baxo, effectuado con el abaxar y levantar de la mano. De modo que nos sirve de medida con que medimos toda música práctica, particularmente ésta del canto de órgano.”¹⁴¹

¹³⁸Fray Juan BERMUDO: *Declaración de Instrumentos musicales, 1555*, Kassel und Basel, Bärenreiter Verlag, 1957, (Documenta Musicologica, XI), Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Macario Santiago KASTNER, “Libro segundo, De canto de órgano, fol. XXVv. Del compás de canto de órgano, Capítulo XX.”

¹³⁹*Ibidem*, “Libro segundo, De canto de órgano, fol. XXVIr. Del tiempo imperfecto, Capítulo XXII.”

¹⁴⁰Cfr. con Francisco José LEÓN TELLO: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1974.

¹⁴¹Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. VI, Que es del canto métrico, mensural o de órgano. *Del compás binario, que es el más usado, Cap. XVIII*”, p. 495. *Vid.* otra definición similar en el vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. *Del compás en canto de órgano, Cap. LIII*”, p. 750.

Más adelante habla de la composición del compás C :

“Pero el *tiempo más usado* de todos quantos ay, es el *del compassete*; y la señal que nos da a entender que cantemos a compasete, o como dizen otros, a compasillo, es el medio círculo en esta forma C. En este tiempo, pues, sin línea atravessada, la máxima vale ocho compases, la longa quatro, la breve dos, la semibreve un compás, y la mínima medio compás, de modo que dos mínimas van en un compás; quatro semínimas, ocho corcheas y deciseys semicorcheas [en un compás, respectivamente].”¹⁴²

De Andrés Lorente sólo citaré la sistematización que da del compás binario C:

“El tiempo menor imperfecto es el que se señala con una Ce, assí: C; llámase vinario, porque van dos figuras de sus menores en un compás, que son dos mínimas; llámase compasillo, porque se canta ligeramente, llevando apresurado el compás.”¹⁴³

Asímismo, y por último, de Fray Pablo Nassarre:

“Del tiempo imperfecto más usado que tenemos en práctica, llamado *compasillo* por diminución, o *compás menor*. [...] Dásele valor de ocho compases a la *máxima*, a la *longa* de quatro, a la *breve* de dos, a la *semibreve* de uno, a la *mínima* de medio, entrando dos en un compás, *semínimas* quatro, *corcheas* ocho, y *semicorcheas* diez y seis; pero el que quisiere usar de las *fusas*, y *semifusas*, sepa que entran treinta y dos *fusas*, y sesenta y quatro *semifusas*.

»Este tiempo fue inventado de los prácticos modernos [...]. Figúrase este tiempo sólo con un *semicírculo* sin otra señal alguna.”¹⁴⁴

Se observa claramente la similitud de planteamiento en los cuatro teóricos, entre cuyos tratados dista más de siglo y medio de diferencia (exactamente ciento sesenta y nueve años). Llama la atención también la contemporaneidad y la utilización general de este compás, así como la constatación de su invención por parte de los músicos prácticos,

¹⁴²Ibidem, vol. I, “Lib. VI, Que es del canto métrico, mensural o de órgano. *Del tiempo más usado*, Cap. XXV”, p. 498.

¹⁴³Andrés LORENTE: *El porqué de la música*, Alcalá de Henares, 1672, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. El tiempo menor, ¿por qué tiene diferencia de nombres?, Capítulo XII”, p. 154. Utilizo un ejemplar fotocopiado que poseemos en la Biblioteca del Departamento de Musicología del C.S.I.C.

¹⁴⁴Fr. Pablo NASSARRE: *Escuela música según la práctica moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980, (Vols. I y II), con un estudio preliminar de Lothar SIEMENS, edición facsímil de la de Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Vol. I, “Lib. III, Capítulo V. *En que se explica el tiempo imperfecto, cantado debaxo del compasillo y compás mayor*”, p. 233.

que buscaban una mayor facilidad y agilidad de ejecución musical con su manejo. Dirá Cerone, al respecto:

“Adviertan que destas figuras [se refiere a las notas mayores] tractaremos conforme a lo que valen cantadas a compasete (que es el tiempo más usado), porque, quien conforme a este tiempo las supiere cantar, con facilidad las cantará en todos los demás tiempos.”¹⁴⁵

Hasta tal extremo llegaba la prestancia del compás C,

“[...] que no teniendo la obra señal de tiempo, yrá siempre cantada a campasillo [sic] por división binaria.”¹⁴⁶

* * *

Después de recoger todas estas citas de carácter teórico que hacen referencia a la definición y composición del compás en general, y del binario en particular, será útil observar ahora la concepción práctica que se tenía del compás binario. Recurriré únicamente al testimonio de Cerone:

“[...] *El compás binario se divide y parte en dos partes yguales, es, a saver, en dos medios compases, que son sus partes integrales de que se compone; la qual división y partición haze el golpe que hiere en alto. [...] De manera que el compás siempre hiere en baxo, y el medio compás en alto.*”¹⁴⁷

Por otra parte, podemos observar como el tratamiento teórico dado al compás C se asemeja a nuestro actual compás de 4/4, cambiando únicamente el nombre de las notas (semibreve por redonda, mínima por blanca, etc.). En cambio, el tratamiento práctico es diferente puesto que para ellos era un compás binario, mientras que a la pervivencia que ha llegado hasta nosotros de ese mismo compás, le hemos otorgado una configuración cuaternaria, con el peligro que puede suponer el desconocimiento de esta circunstancia para una interpretación musical correcta.

En realidad, este compás no presenta ningún problema de transcripción a notación

¹⁴⁵Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. VI, Que es del canto métrico, mensural o de órgano. *El modo que se ha de tener en cantar las figuras a tiempo y conforme sus valores; y primeramente la máxima, la longa y la breve, Cap. XXVII*”, pp. 498-499.

¹⁴⁶*Ibidem*, “*Del tiempo músico usado en canto de órgano, Cap. XXIII*”, p. 497.

¹⁴⁷*Ibidem*, vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. *Quantas maneras de compases ay, y de su división, Cap. LIV*”, p. 751.

moderna, ya que servirá para ello cualquiera de nuestros compases binarios que tenga un 2 como numerador: $2/1$, $2/2$, $2/4$, $2/8$, según el valor de las notas que se prefiera aplicar. Sin duda, el compás moderno que más se asimila al antiguo compasillo es el $2/2$ (que también se escribe así: \mathcal{C}). Evidentemente, las transcripciones de esta música con valores reducidos a la mitad, o, incluso, a la cuarta parte, es decir, en compases de $2/4$ o de $2/8$, no dejan de ser excesivamente prácticas y están del todo alejadas del espíritu de la época, además de ser rechazadas sistemáticamente por los músicos que interpretan esta música según criterios históricos. La justificación que se suele dar a las transcripciones de este tipo, está basada en un argumento tan falaz como el de pretender que su interpretación sea más rápida a causa de la brevedad de los valores, y no tan pesante como con los originales.

5.5.2 La edición diplomático-interpretativa en $2/1$

Prosiguiendo con nuestro intento o interés (el del director de la tesis y el mío propio) de reconstruir la *tabula compositoria*,¹⁴⁸ hemos decidido transcribir las obras de Pujol escritas en \mathcal{C} , con el compás moderno $2/1$. Con ello esperamos asumir esta reconstrucción, que será el punto de partida ideal para la correcta interpretación, porque —recordemos— la *tabula compositoria* constituye para nosotros el referente fundamental de la obra. Además, de esta manera, eliminaremos un 50% de las líneas divisorias al no transcribir las piezas con el compás $2/2$.

Cuando Cerone habla de poner en partitura las obras y del uso de nuestra ligadura, dice cosas tan interesantes como éstas que transcribo a continuación, si bien es necesario expurgar un tanto su discurso para evitar aquellas reiteraciones tan habituales en él:

“Porque partir obras de canto de órgano es el origen y fuente de donde nacen y proceden todos los frutos y provechos, y toda el arte de componer para los buenos compositores. [...] Quando al partir y dividir las obras en canto de órgano, se ha de notar que, en qualquier obra, de tal manera van asidas y encadenadas unas con otras [las voces], que ninguna voz en particular se mueve un solo punto, sin tener distinto respecto y miramiento a todas las otras voces. [...] De donde se sigue, que el que partiere qualquiera obra, *necessariamente ha de yr contando y midiendo, y dividiendo unas voces con otras, dos compases a dos compases.* [...] *medida es lo mesmo que compás, con el qual se rige y gobierna la música práctica; y assí esta música (para nuestro propósito) se puede medir a dos*

¹⁴⁸Vid., al respecto, lo dicho en el apartado **Metodología** de la **Introducción** sobre el pensamiento de Georgiades.

compases. Y el que en esto quisiere nunca errar, tome por aviso partir todas las obras dos compases a dos compases. [...] luego *han de cerrar justamente las figuras*, que entraren en la medida con una línea o raya que atravesase todas las partes, las cuales *han de estar una sobre otra*, siendo la más baxa la parte del baxo, y la más alta la parte del tiple, procediendo siempre de esta manera de dos compases en dos compases. [...] Quando la postrera figura de la partición fuesse de mayor valor, entonces quebrarse ha, poniendo todo lo demás en la casilla que se sigue, atando empero las dos figuras con esta [nuestra ligadura moderna] señal, para dar a conocer que entrambas representan una sola figura [...].”¹⁴⁹

Estos son los ejemplos musicales que da Cerone para ilustrar su propuesta. En primer lugar, las partes sueltas de una obra a cinco voces¹⁵⁰:

¹⁴⁹Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. Avisos para partir obras de canto de órgano, y lo que se ha de advertir para sacar dellas provecho, Cap. XLIX”, p. 745.

¹⁵⁰*Ibidem*, p. 746.

Y, después, la puesta en partitura de esas mismas partes sueltas¹⁵¹:



Aquí vemos, pues, como Cerone vuelve a la *tabula compositoria*, realizando el proceso de manera retrospectiva, al igual que nosotros en la transcripción paleográfica. Lo que ocurre es que él — así como los intérpretes de su tiempo y los destinatarios de su tratado— lógicamente se detienen ahí y no dan el siguiente paso, es decir, la construcción de la edición diplomático-interpretativa, puesto que no la precisan; y ello, por dos motivos: primero, porque entienden perfectamente esa grafía — que es la suya—, y, segundo, porque apenas hay errores en esa música tan cuidadosamente impresa (sólo falta una

¹⁵¹*Ibidem*, p. 746.

pausa de mínima en la parte suelta del Tiple —al principio, después de la segunda nota—, que más abajo viene incluida en la partitura —principio del cuarto compás—. En cambio, nosotros sí que tenemos que dar ese siguiente paso a partir de la *tabula*. Las razones están claras: porque algunos no entendemos esa grafía original y porque los errores, tachaduras y omisiones en los manuscritos nos impiden conocer con toda seguridad su contenido musical. Ambas razones son serios obstáculos que hay que vencer para la interpretación de esa música.

Por otra parte, Cerone enumeraba las ventajas que ofrecía la puesta en partitura de las obras, que para nuestro propósito tienen una aplicación sobradamente justificada; a destacar la tercera de ellas:

“Para sacar provecho de las obras quando se partieren, *quatro cosas principales se han de notar*. La primera es *entender de rayz la invención y artificio que llevaren los passos* [¿intervalos?], y así mesmo la responsión de las voces o partes [...]. La segunda cosa es *notar la entrada de cada voz; es, a saver, si entra antes de cláusula, en la cláusula, o después de la cláusula, o si entra sin cláusula* [...]. La tercera cosa es *notar las consonancias y dissonancias que llevare la obra; así las que fueren a dos, como las que fueren a tres y a quatro; y advertir con qué consonancias serán acompañadas, y de qué manera están puestas y ordenadas las unas con las otras*. La quarta y última cosa es *quando un passo se remedare* ¹⁵², [se imitase] *notar las diferencias que hizieren en la misma remedación del passo; porque cada vez el passo remedado será diferente en la ordenación de las voces y compostura de las demás partes.*”¹⁵³

5.5.3 El compás de proporción menor: CZ

Cerone dedica dos pequeños capítulos de su tratado para describir la manera de llevar el compás binario o ternario en general, y los encabeza con los siguientes títulos: “*Del compás binario, que es el más usado*” y “*Del compás ternario, que es el menos usado.*”¹⁵⁴ (Entiéndase aquí por compás ternario el de proporción y no nuestro ternario común). Sin duda, el célebre teórico enfatizaba lo que era la norma común en su ambiente y en su

¹⁵²“**REMEDAR**: Contrahazer una cosa con otra que le sea semejante, *quasi* remear, del verbo latino *remeo*, *as*, por tornar a bolver otra vez; y dízese propísimamente del eco, que torna las mesmas palabras, y del espejo, que buelve el mesmo rostro.” Sebastián de COVARRUBIAS: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, S. A. Horta, I. E., 1943, p. 902b.

¹⁵³Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. *Avisos para partir obras de canto de órgano, y lo que se ha de advertir para sacar dellas provecho*, Cap. XLIX”, p. 747.

¹⁵⁴*Ibidem*, vol. I, “Lib. VI, Que es del canto métrico, mensural o de órgano. *Del compás binario, que es más usado*, Cap. XVIII. [Y] *Del compás ternario, que es el menos usado*, Cap. XIX”, p. 495.

tiempo: el uso mayoritario del compás binario en obras con texto en latín, contraponiéndolo a la menor utilización del compás ternario, que, en lo que se refiere a esas mismas obras, sólo se usaba de manera restringida.¹⁵⁵

Pero, conforme va avanzando el siglo XVII, en las composiciones con texto en lengua vulgar como letrillas, romances, etc. —en ambientes civiles y cortesanos—, y en los villancicos y romances (en especial la responsión de estos últimos) —en ambientes religiosos—, y dentro del compás ternario en general (escrito de diversas maneras: **CZ**, **C3**, **C3/2**, **¢3** y **¢3/2**) se va imponiendo la utilización del de proporción menor.¹⁵⁶ Como muestra de ello, obsérvese la relación que di, en el apartado **5.5 El compás**, de los **veinticuatro** villancicos y romances sacros de Pujol; de ahí se obtienen los siguientes datos:

- **Quince** composiciones están escritas en **CZ**
- **Siete** en **C** y **CZ**; y solamente
- **Dos** en **C**.

Sobre la masiva utilización del compás de proporción menor en los villancicos, dice Lorente:

“[...] por quanto de ordinario este tiempo de proporción menor es el que más se exercita en los villancicos y músicas de alegría y regozijo.”¹⁵⁷

Y sobre su uso continuado a lo largo de todo el siglo XVII, que llega, incluso, hasta el XVIII, apunta Nassarre:

“No menos usado que el *compasillo*, es el tiempo que vulgarmente se llama *proporción menor*.”¹⁵⁸

¹⁵⁵Cfr. con los ejemplos que da el propio Cerone de fragmentos de misas y motetes de diversos autores. *Ibidem*, vol. II, “Lib. XVIII, Que es del valor de las notas en el ternario. *Exemplos diversos de proporción, de diferentes autores sacados, Cap. IX*”, pp. 974-975.

¹⁵⁶Por ejemplo, de las **setenta y cinco** piezas que forman el *Cancionero de Claudio de la Sablonara* (colección de composiciones profanas pertenecientes al primer tercio del siglo XVII), **cuarenta y siete** están escritas en **CZ**, **quince** en **C** y **CZ** y **trece** en **C**. Cfr. con Judith ETZION: *El Cancionero de la Sablonara*, (Edición crítica), London, Tamesis Books, 1996. Y, por otra parte, muchos villancicos y romances —anónimos y de autores contemporáneos de Pujol— conservados en la Biblioteca de Catalunya muestran esa preponderancia del compás ternario de proporción menor sobre el binario.

¹⁵⁷Andrés LORENTE: *op. cit.*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción menor, Capítulo XVIII”, pp. 165-166.

¹⁵⁸Fr. Pablo NASSARRE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. III, Capítulo VI. *En que se trata del tiempo de la proporción menor*”, p. 240.

Añadiendo más adelante:

“[...] siendo el motivo de usarse tanto, y más que el *compasillo*, quando se compone en lengua vulgar, porque es *tiempo* acomodado para componer grave, ayroso, alegre, y aun profano.”¹⁵⁹

Sin duda, el compás de proporción menor tiene una importancia capital y una significación muy especial en el ámbito de la música vocal española del siglo XVII con textos en lengua vulgar, sobre todo en lo que atañe a las relaciones entre la música y esos textos poéticos, como tendremos ocasión de comprobar en su momento.

* * *

Pero ahora conviene, ante todo, observar la descripción que hace Cerone del compás ternario en general:

“La segunda manera de compás es *ternaria o desigual*, que llaman vulgarmente *compás de proporción ternaria*; y es porque mide tres figuras o su equivalente a cada compás; como si es mayor, tres semibreves; y si es menor, tres mínimas. Y esta proporción ternaria puede ser tripla, midiendo tres figuras contra una; o sexquialtera, midiendo tres contra dos.”¹⁶⁰

En nuestro caso se trata del compás ternario de proporción menor, que se escribe de varias maneras: **C3**, **♠3**, **C3/2** en los impresos, y **CZ**, **♠Z** en los manuscritos, por regla general, entendiéndose que el signo **Z** era una manera rápida de escribir la fracción **3/2**.

Recogeré el testimonio de Lorente y de Nassarre sobre la manera de anotar este compás; dice Lorente al respecto:

“En el tiempo menor de proporción menor, que [se] señala con una Ce, y un tres guarismo, assí: **C3**, y por uso con Ce y zeda, assí: **CZ**. Y también partido el tiempo menor para passar algunas cosas primorosas en la obra a compás mayor, assí: **♠Z**. Como se devía señalar este tiempo, era con una **C**, un dos guarismo y un tres encima de él, de esta manera: **C3/2**.”¹⁶¹

¹⁵⁹*Ibidem*, p. 245.

¹⁶⁰Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. *Quantas maneras de compases ay y de su división*, Cap. LIV”, p. 751.

¹⁶¹Andrés LORENTE: *op. cit.*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción menor, Capítulo XVIII”, p. 165.

Por su parte, Nassarre puntualiza que

“Más propia y clara fuera esta señal [se refiere a la de $3/2$], si se figurara con el *semicírculo*, y los dos números, assí: $C3/2$; [pues,] llevando el *semicírculo* declara ser la *breve* imperfecta, y que lo sean la *longa* y *máxima* también se conoce por la falta de los [sic] señales que las hazen perfectas.”¹⁶²

Independientemente de su manera de anotarlo, la teoría nos indica que este compás lo ocupaba una semibreve ternaria, es decir, con valor de tres mínimas. He aquí el testimonio de Lorente:

“[...] en este tiempo de proporción menor se cantan tres mínimas en un compás.”¹⁶³

Y el de Nassarre:

“En este tiempo (según comúnmente se usa) son todas las figuras imperfectas, menos la *semibreve*, que, ora sea por abuso, como quiere Lorente, o por regla, es perfecta [se refiere al orden de medida del «Tiempo»]. Tienen el valor siguiente todas [las notas]: la *máxima* de ocho *compases*, la *longa* de quatro, la *breve* vale dos, la *semibreve* uno, tres *mínimas* entran en un compás, seis *semínimas* (aunque se pintan como *corcheas*) y doze *corcheas*, aunque figuradas como *semicorcheas*.”¹⁶⁴

No hay ningún problema en la adjudicación de una tercera parte del compás a cada mínima. El único problema de este compás radica en saber distinguir cuando la semibreve es ternaria, es decir, con equivalencia de tres mínimas, y cuando es binaria, o sea, con equivalencia de dos mínimas. Y este problema no sólo es nuestro a la hora de transcribir, sino que ya lo era para los cantores de la época. De hecho cualquier canto ternario, en el que se hubiera de determinar el carácter binario o ternario de las notas, era dificultoso de interpretar correctamente. Disponemos del testimonio de Cerone sobre este punto:

“[...] considero que los cantos ternarios con perfección, y los binarios a compás mayor, son muy malamente cantados; y no por otra cosa, sino por no tener

¹⁶²Fr. Pablo NASSARRE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. III, Capítulo VI. *En que se trata del tiempo de la proporción menor*”, p. 240.

¹⁶³Andrés LORENTE: *op. cit.*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción menor, Capítulo XVIII”, p. 165.

¹⁶⁴Fr. Pablo NASSARRE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. III, Capítulo VI. *En que se trata del tiempo de la proporción menor*”, p. 240.

conocimiento de la perfección e imperfección de las figuras.”¹⁶⁵

Por otra parte, la dialéctica «uso» *versus* «razón» o «arte» no era más que un reflejo del intento de preponderancia de la teoría sobre la realidad práctica, o viceversa. Los tratadistas se quejaban de que no se utilizara el antiguo signo mensural de la prolación mayor para la proporción menor, es decir, el semicírculo con un puntillo dentro, ya que, precisamente, ese puntillo era la única señal que otorgaba la perfección a la semibreve, según las normas establecidas a tal efecto. A los tratadistas les irritaba comprobar cómo la proporción menor tomaba prestada la perfección de la semibreve a partir de la prolación mayor, pero sin respetar su signo. Nassarre era el teórico que mostraba argumentos más contundentes ante esta situación:

“Este tiempo, para estar propiamente figurado, avía de ser con un puntillo dentro del semicírculo, en la forma que aquí se ve: C. Este es el modo con que declara ser la prolación perfecta [=mayor], que es lo mismo que ser ternario el *semibreve*, valiendo tres *mínimas*. Pero aviénd[se] dexado de usar este modo de señal, se figura ordinariamente de ésta: 3/2. No puedo dexar de dezir que es corruptela este modo de figurarle, porque, aunque dan por razón algunos que el tres significa ser el *semibreve* ternario, y el dos que el *breve* es binario, no dexa de ser confusa esta figuración e impropia; porque solo el círculo, o semicírculo, es sola la señal [se refiere a la regla u orden de medida denominada «Tiempo»] que haze relación a la *breve*, según la observación antigua de todos los músicos.”¹⁶⁶

En la antigua notación mensural, conviene tener siempre presente que no podía haber figura perfecta, sino era bajo los órdenes de medida del «Modo», «Tiempo» o «Prolación»; y esto era norma común para todos los teóricos. Estos órdenes de medida tenían unas señales específicas para cada uno de ellos, que ahora no es preciso recordar aquí. Lo cierto es que la «razón» o el «arte» imponían una señal determinada (para cumplir un precepto, evidentemente), mientras que el «uso» hacía caso omiso de ella y utilizaba otra. Ésta es la razón por la cual los teóricos más sutiles y detallistas hacían esta distinción entre «uso» y «razón» o «arte». Uno de ellos era Cerone:

“[...] muy bien sabemos que, de rigor, ninguna figura cantable puede ser perfeta, no aviendo Modo, Tiempo o Prolación perfeta, *aunque está en uso* (por carecer de las buenas reglas) *que qualquiera figura ternaria, que vale tres de sus menores, pueda ser*

¹⁶⁵Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XIX, Que es de las proporciones y comp[ases] de diversos tiempos. *De las proporciones más necesarias en la música práctica, Cap. XVIII*”, p. 1010.

¹⁶⁶Fr. Pablo NASSARRE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. III, Capítulo VI. *En que se trata del tiempo de la proporción menor*”, p. 240.

perfeta."¹⁶⁷

Y Lorente, por su parte, añadía sobre el mismo tema:

"En este tiempo de proporción menor es el semibreve perfecto por uso, no por razón."¹⁶⁸

Lo que ocurre es que, a la larga, el «uso» acababa por imponerse. Ya lo intuía Cerone, aunque en otro aspecto de la teoría musical, pero su aplicación aquí es igualmente válida para el caso:

"Más todavía (considerado que el uso es otra ley) [...], sintamos con los pocos [teóricos] y usemos con los muchos [prácticos], aunque es contra razón [...] Pues sabemos que, a veces, el uso tiene mayor fuerça que la ley; y es otra ley."¹⁶⁹

A partir del siglo XVII, y por la propia evolución de la notación musical, el «uso» progresivo de una nueva manera más compleja de escribir el compás —respecto a la época de Palestrina—, irá desplazando paulatinamente la antigua «razón» del sistema mensural. Basta echar una ojeada a la "Tabla del valor de las figuras en todos [los] tiempos, comenzando por los que se usan, y acabando por los que se han usado"¹⁷⁰, que ofrece Lorente en su tratado para percatarse de ello. Los "tiempos" que se usaban en su época eran cinco (aunque escritos con un total de ocho signos), contra los doce que se habían usado en tiempos pasados. Además de esta prueba documental, existe también la constatación que las mismas obras del siglo XVII nos muestran, pues los compases más usados eran, *grosso modo*, el compasillo C, el compás mayor C, la proporción menor C3, CZ y C3/2, la proporción mayor C3/2 y el ternario C3.¹⁷¹

Sin embargo, el conocimiento de la teoría mensuralista de los siglos XV y XVI era necesario para descifrar las obras antiguas, y por esta razón su estudio era incluido en los

¹⁶⁷Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, "Lib. XVII, Que es del Modo, Tiempo y Prolación. Abuso de algunos prácticos que, de las señales modales, se sirvieron de indicios proporcionales, Cap. X", p. 953.

¹⁶⁸Andrés LORENTE: *op. cit.*, "Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción menor, Capítulo XVIII", p. 166.

¹⁶⁹Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, "Lib. XIX, Que es de las proporciones y comp[ases] de diversos tiempos. De como en las proporciones sólo con números no puede aver perfección, alteración ni otros accidentes, Cap. XIV", p. 1004.

¹⁷⁰Andrés LORENTE: *op. cit.*, "Libro segundo, Arte de canto de órgano. Tabla del valor de las figuras en todos tiempos, comenzando por los que se usan, y acabando por los que se han usado, Capítulo XIV", pp. 186-187.

¹⁷¹Cfr. con otra relación de compases que da Lorente: *ibidem*, "Libro segundo, Arte de canto de órgano. Exemplo de los tiempos que oy se usan en canto de órgano, donde se verá como han de ser señalados, Capítulo tercero", p. 148.

tratados posteriores a la época dorada de la polifonía. A pesar de su valor normativo en este sentido, Lorente daba ya por obsoleto —en el último tercio del siglo XVII— el dominio de los antiguos signos de medida en los siguientes términos:

“Aora, antes de començar las breves prácticas de los tiempos antiguos (aunque no usados, muy necessarias para los maestros, para que en ellas adviertan el valor de las figuras y pausas, y sepan qué compás han de hechar, y pertenece a cada tiempo; y no ignorándolas, puedan registrar algunas obras de música antigua, por quanto en ellas ay muchas curiosidades, que por defecto de esta breve inteligencia, muchos, a pesar suyo, las omiten, dexándolas por no entendidas), diremos algunas advertencias [...]”¹⁷²

Incluso, Cerone —sesenta años antes que Lorente— ya consideraba como una antigualla el sistema mensural, aunque también mostraba interés por redescubrir músicas del pasado, unido al prurito de saber y de conocer la ciencia antigua. Decía al respecto:

“Y así entre las cosas que se nos olvidan de presto, podemos poner las lecciones y reglas del Modo, Tiempo y Prolación.

*»Las quales, por averlas los modernos dexado a parte y por no ser tan a menudo exercitadas, muchos que ya en otro tiempo las supieron, agora no se acuerdan más dellas o muy poco, y esto quizá confusamente. Avemos llegado a tal ser, que muy pocos son los que oy en día sepan enseñar como vayan cantadas las obras compuestas debaxo de las órdenes o reglas del Modo, Tiempo y Prolación; lo qual por otra cosa no acontece, sólo porque aquellas maneras de cantos (como queda dicho) se son dexadas por floxedad y pereza de los prácticos, pareciéndoles, que dellas, otra mejor harmonía no se pueda sacar que la ordinaria. Aunque, por otra parte, los scriptores de música nunca dexan (ni dexarán) de dezir algo acerca desto; assí por reputación y honra de la sciencia, y por manifestar sus thesoros y riquezas, como a fin que los compositores y cantores tengan dellas conoscimiento; porque hallando destas particularidades en las composiciones antiguas puedan ser capaces, dando alguna razón dellas, y no quedar en vergüença por cosa de sí poca importancia.”*¹⁷³

* * *

Conviene ahora hablar sobre la manera de llevar el compás ternario de proporción

¹⁷²*Ibidem*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Breve explicación de los tiempos que usavan los antiguos en la música, puestos en la tabla antecedente después de los que oy usamos los modernos, Capítulo XXV”, p. 188.

¹⁷³Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XVII, Que es del Modo, Tiempo y Prolación. A los amigos de antiguallas”, p. 936.

menor. En realidad, este compás comprende los dos mismos movimientos que el binario: dar y alzar, pero con la importante salvedad de que, mientras en el binario (pongamos, por caso, el compasillo) entraban dos mínimas al compás —estableciéndose la equivalencia de dos mínimas igual a dos movimientos—, en el ternario de proporción menor entraban tres mínimas al compás —estableciéndose la equivalencia de tres mínimas igual a dos movimientos—. Aun teniendo cada uno de los compases citados idéntica duración temporal, se daba, sin embargo, una sutil diferencia en la configuración de los dos movimientos del dar y alzar. Es mejor dejar que lo explique Cerone:

“Aunque de las tres partes que tiene el compás ternario, cada parte en sí (respecto la una a la otra) es yqual, con todo esso el compás no es yqual, sino desigual; siendo el dar al doblado más largo que el alçar: por quanto se cantan, de las tres, las dos partes en el golpe que hiere en baxo, y una en el alto; assí: un, dos en el dar, tres en el alçar. Digo que la primera es al dar del compás, luego con la misma cantidad o tardança de tiempo se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera. Concluyremos, pues, que el compás en número ternario o proporción ternaria (tripla o sexquiáltera que sea) yendo tres figuras en un compás, no se parte en dos partes yguales, como en el compás binario, en dar y alçar; mas, la primera figura es al dar del compás, y luego se pronuncia la segunda, y al alçar la tercera; que es: dos al dar del compás, y una al alçar.”¹⁷⁴

Nótese que Cerone se refiere a los compases ternarios en general.

Más de medio siglo después, y nuevamente dentro de la controversia entre «uso» y «razón», Lorente se refería a la proporción menor en los siguientes términos:

“Advirtienddo que en este tiempo de proporción menor se cantan tres mínimas en un compás; la una es al dar, y las dos al alçar [...] porque sea la cantoría más alegre y ligera [...], esto es según el común uso, que según razón, avía de cantarse una mínima al dar del compás, pronunciando inmediatamente la segunda, y la tercera mínima al alçar.”¹⁷⁵

Es posible que la frase de Lorente “porque sea la cantoría más alegre y ligera”, se refiera a la especial acentuación que necesita este compás en la segunda de sus mínimas, es decir, la primera que ataca al alzar.

La diferencia entre las posiciones de ambos tratadistas es muy pequeña, ya que

¹⁷⁴*Ibidem*, vol. I, “Lib. VI, Que es del canto métrico, mensural o de órgano. *Del compás ternario, que es el menos usado, Cap. XIX*”, p. 495.

¹⁷⁵Andrés LORENTE: *op. cit.*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción menor, Capítulo XVIII”, pp. 165-166.

Lorente únicamente matiza el pensamiento de Cerone en lo que se refiere a la ligereza del canto según el «uso» de su época, aunque acaba por darle la «razón» al teórico bergamasco. Por otra parte, parece difícil creer que por cantar la primera mínima al dar del compás, y la segunda y tercera al alzar (al revés de lo que proponía Cerone), haya de ser el canto más alegre. Antes al contrario, pues parece que el compás camine mejor y tenga más aire si se cantan dos mínimas al dar y una al alzar.

Antes de seguir adelante, conviene observar el funcionamiento del compás ternario de proporción mayor. A diferencia de su homónimo de proporción menor en el que entraban tres mínimas, en este mayor entran tres semibreves, siendo una breve ternaria la figura que lo llena. Pero otra diferencia —y muy importante— entre los dos compases radica en la manera de llevarlos, puesto que, independientemente de que entren una o dos figuras al alzar o al dar (ya hemos visto las respectivas posiciones de Cerone y Lorente sobre ese particular en la proporción menor), lo cierto es que la proporción mayor ya no muestra aquella dimensión binaria en dos movimientos de la proporción menor, sino que está concebida como un compás ternario en tres movimientos. Al menos, eso es lo que se desprende del siguiente párrafo de Lorente, teniendo siempre en cuenta la controversia entre el «común uso» y el «rigor»:

“En el tiempo menor partido de proporción mayor, que [se] señala con una Ce y una vírgula atravesada, un dos guarismo después del tiempo, a la parte baxa, y un tres a la parte alta, desta manera $\mathfrak{3}/2$. [...] se cantan tres semibreves en cada uno de sus compases, dos al dar y uno al alçar, esto es según el común uso, que como se deve cantar en rigor es poniendo un semibreve al dar del compás, otro en el intermedio, y otro al alçar.”¹⁷⁶

Y, todavía más, cuando Lorente habla del compás ternario vuelve a incidir en esa configuración ternaria:

“El número ternario se canta, y es en todo como la proporción mayor, y tiene las mismas figuras, pausas y puntillos. Su tiempo es el menor partido, con un tres guarismo, assí: $\mathfrak{3}$. [...] pronúnciase la primera figura (esto es, el primer semibreve de los tres que van en un compás) al dar; y luego inmediatamente se pronuncia la segunda figura al segundo movimiento del compás; y la tercera figura al alçar del compás; de suerte que en el tiempo de ternario, el compás tiene tres movimientos [...].”¹⁷⁷

¹⁷⁶*Ibidem*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción mayor, Capítulo XIX”, p. 171.

¹⁷⁷*Ibidem*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Ternario, Capítulo XX”, p. 176.

Resumiendo a grandes rasgos todo lo que se ha apuntado hasta aquí sobre el compás ternario en general, tenemos que la proporción menor es un compás de dos movimientos:

1. dar / 2. alzar.

En cambio, la proporción mayor y el ternario (entendido como proporción tripla) son compases de tres movimientos:

1. dar / 2. un segundo movimiento / 3. alzar).

Esto es lo que dice la teoría, pero ahora cabe preguntarse: ¿todo esto coincide con la realidad musical de los manuscritos conservados? O, lo que es lo mismo, ¿todas estas normas habían sido asimiladas por los músicos prácticos?; ¿se llevaban verdaderamente así esos compases? Es difícil contestar a estas preguntas, sobre todo, si tenemos en cuenta las contradicciones y las incongruencias que presentan muchos manuscritos.

En el arte, la teoría ha desarrollado sus postulados a partir de las obras artísticas, o sea, que ha ido siempre a remolque de los avances, las innovaciones y las aportaciones de la praxis artística.¹⁷⁸ En el caso que nos ocupa, hemos podido observar como, en algunas ocasiones, el «uso» ha intentado imponer su hegemonía ante la «razón», que ha quedado relegada a un segundo plano y ha tenido que conformarse —y empeñarse— en construir un laberinto de normas y leyes para, al menos, salvaguardar un orden lógico y un principio de autoridad. Además, tampoco hay constancia escrita de que muchas de esas normas tuvieran una utilidad puntual; por ejemplo —y volviendo al tema de los compases—, Cerone y Lorente nos ofrecen innumerables variantes de proporciones y compases de todo tipo, caídos por completo en desuso en su época, pero que, sin embargo, están codificados a nivel teórico.

Por otra parte, en lo que se refiere a la forma de escribir la proporción menor, Lorente dice una cosa muy importante, aunque en relación al compás binario mayor, que creo merece la pena comentar con atención. Retomaré la cita que apunté más arriba sobre la manera de anotar este compás, pero enfatizando lo que en su momento no comenté deliberadamente (ya que en aquel contexto lo consideré superfluo); es el párrafo siguiente, en el que subrayo lo que me interesa:

“En el tiempo menor de proporción menor, que [se] señala con una Ce, y un tres guarismo, assí: C3, y por uso con Ce y zeda, assí: CZ. Y también partido el tiempo menor para passar algunas cosas primorosas en la obra a compás mayor, assí: cZ.”¹⁷⁹

¹⁷⁸Aprovecho la ocasión ahora para justificar en cierta medida el uso que vengo haciendo de los tratados de Lorente y Nassarre que, como se sabe, son posteriores a la época en que Pujol compuso sus villancicos.

¹⁷⁹Andrés LORENTE: *op. cit.*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción menor, Capítulo XVIII”, p. 165.

Sabemos perfectamente que la **C** indica siempre que la semibreve es la unidad de tiempo, con valor de dos mínimas al compás, y que el signo **Z** de la proporción menor señala el valor de tres mínimas al compás. Pero según Lorente, y evidentemente según las intenciones del compositor, también se puede escribir la **♢**, que, al ser compás mayor, señala dos semibreves al compás, y mediante la cual, al parecer, se podrían cantar “algunas cosas primorosas”. Prosigo ahora con la cita de Lorente:

“[...] como queda dicho, se suele partir el tiempo menor con una vírgula; y se equivocara este tiempo con el de la proporción mayor, aunque las figuras pudieran quitar la equivocación.”¹⁸⁰

Del párrafo anterior se puede inferir que, a pesar de que una obra estuviera escrita indistintamente en **CZ** o en **♢Z**, lo que realmente importaba era la elección de la unidad de tiempo. En cualquier caso, esta indefinición de escritura seguramente causaría cierta incomodidad a los intérpretes y Cerone ya se quejaba de ello con su prolijidad habitual, pero, por otro lado, necesaria en este caso:

“Muchos se hallan que, con poca consideración, hazen el compás a beneplácito, estando la señal indicial de una composición assí señalada: **♢**, con diminución virgular; la qual medida no será la propria que a la dicha señal conviene, pues *dan el compás sobre de una semibreve*, haviendo de ser una breve; y este inconveniente cometen para poder cantar con más facilidad. Aunque también podríamos dar otra razón y dezir que cerca de unos deve de ser la ignorancia, y en otros la soberbia, pues ni saben ni quieren ser enseñados, y por esto son causa de mucha confusión [...]. Quisiera yo me dixessen estos tales que dan la medida sobre de una semibreve por compás, después que habrán llegado a una sexquiáltera según la intención del compositor, según su intención dellos, ¿que proporción será? *Ciertamente no pueden dezir con verdad que haya de representar sesquiáltera, sino tripla*; y esto acontece porque passarán tres semibreves sobre el tiempo de una semibreve, la qual cosa es falsa. *Adonde será menester advertir de dar la medida en la breve, y no en la semibreve*; y desta manera (conformándose con la intención del autor) passarán en la sexquiáltera tres semibreves en un compás, contra las dos semibreves, o contra una breve, debaxo del dicho semicírculo con raya atravessada. No voy más adelante, por quanto no sé quien me dize al oydo, que ay también *muy muchos compositores*, los quales señalan la obra con el dicho tiempo, y que después en el progresso della (cantándola conforme la

¹⁸⁰*Ibidem*, p. 165.

señal) ay unas ina[d]vertencias tan grandes que echan a tierra al cantante por muy diestro que sea; y se hallan cosas que dan a entender que no saben que es lo que puntan.”¹⁸¹

A pesar de que ninguna composición de Pujol está escrita en compás de proporción mayor ni en proporción tripla, me ha parecido interesante y útil recoger los párrafos anteriores sobre esos compases, por las posibles confusiones que presentan en relación al de proporción menor.

* * *

Un problema de funcionamiento práctico que presenta el compás de proporción menor es la mala interpretación de la perfección o imperfección de la semibreve. El concepto de perfección e imperfección que, en el mensuralismo anterior, iba íntimamente ligado al orden de medida del «Tiempo» (relación entre la breve y la semibreve), e, incluso, al de la prolación mayor o menor (relación entre la semibreve y la mínima), ahora empieza a aplicarse impropriamente a las proporciones. Esta nueva situación va a generar confusión, prestándose a diversas interpretaciones entre los músicos prácticos de la época, y será a partir de ahora cuando podremos observar cuándo una semibreve puede ser perfecta o imperfecta en los compases de proporción.

Las normas o reglas que otorgaban perfección a la semibreve, y hacían posible que valiera tres mínimas, se hallan cumplidamente detalladas en los tratados que manejo, por lo que no viene al caso incluirlas aquí. Sin embargo, y teniendo a la vista determinados manuscritos musicales conservados de esta época, conviene precisar lo siguiente (considerando que me voy a referir a la semibreve blanca, es decir, no ennegrecida):

- La semibreve, en proporción menor, vale un compás (o sea, tres mínimas) si después de ella viene una figura que tenga el valor de dos o más mínimas, independientemente del color de esa figura o de si forma parte de una ligadura.

- También valdrá tres mínimas si le sigue una pausa de su mismo valor, o de valor superior. Si después de la semibreve vienen dos pausas de mínima, éstas tendrán que estar escritas en la misma línea para que aquélla permanezca perfecta.

- En caso de que no se cumplan las dos condiciones anteriores, la semibreve también puede ser perfecta siempre y cuando lleve un puntillo de perfección, el cual viene a restituir la perfección perdida por proximidad de figura o pausa menor que ella.

- El requisito indispensable para que la semibreve valga tres mínimas es que ataque al dar del compás, sino sería defecto de escritura.

¹⁸¹Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. *Que el cantante es tenido guardar la medida según el indicio del tiempo puesto dal [sic] componedor, y de las composiciones llamadas a notas negras, Cap. LVIII*”, p. 754.

He aquí la sanción teórica de estas normas en Lorente:

“En este tiempo de proporción menor es el semibreve perfecto por uso, no por razón, esto es, no imperficiéndole figura menor que aya después de él; figura menor es aquella que su valor no llega a dos partes de un compás (esto es al valor de dos mínimas.)

»[...] Para valer el semibreve, en proporción menor, un compás ha de venir al dar y tener después de sí figura mayor, que por lo menos valga dos partes del compás, esto es, que tenga el valor de dos mínimas, o más, o pausa equivalente, o puntillo. No teniendo lo referido, su valor no excederá de dos mínimas; y si viniere dicho semibreve al alzar del compás, aunque después de él se siga figura mayor, o pausa equivalente, no valdrá más de dos mínimas, [sino] será defecto de apuntación.”¹⁸²

En relación a la semibreve ennegrecida:

- Sólo podrá valer tres mínimas si lleva un puntillo de aumentación (mejor que de perfección, aunque el efecto sea idéntico, ya que una semibreve ennegrecida ha perdido su cualidad de perfecta al llenarse de color). En cualquier caso, esta semibreve ennegrecida con puntillo nunca atacará al dar del compás, sino sería defecto de escritura, ya que en este caso concreto no haría falta ennegrecerla y debería mantenerse sin color y sin puntillo (evidentemente, siempre y cuando la siguiera otra semibreve o su pausa, o figura y pausa mayores).

En relación a la breve blanca, es decir, vaciada, no hay ningún problema, ya que siempre es imperfecta, o sea, con valor de dos semibreves, puesto que estamos bajo el antiguo signo mensural del tiempo imperfecto C. En caso de que el compositor necesite darle el valor de tres semibreves, deberá recurrir al puntillo de aumentación. Y si quiere que valga cuatro mínimas, tendrá que ennegrecerla. Hay ocasiones, sin embargo, en que esa breve blanca va seguida de una mínima, o de su pausa; en estos casos concretos, y para evitar dudas, se la suele distinguir con un puntillo de perfección encima, que la mantiene con el valor de dos semibreves (dicho puntillo no deja de ser un puntillo de perfección *sui generis*, puesto que, en rigor, el concepto de perfección siempre está relacionado con el número tres). Sin embargo, dice Lorente al respecto:

“En proporción menor ay otro puntillo, el qual se llama de perfección; éste se pone sobre el breve, quando después de él no ay figura que le perficione; teniendo dicho puntillo vale dos compases [es decir, dos semibreves].”¹⁸³

¹⁸²Andrés LORENTE: *op. cit.*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Proporción menor, Capítulo XVIII”, p. 166.

¹⁸³*Ibidem*, p. 168.

(*Vid.*, un ejemplo del uso de este puntillo en el compás 49 del Tiple II del villancico nº 9. **Como a Rey** [=transcripción paleográfica]).

Ahora bien, el inclumpimiento de muchas de las normas anteriores es la tónica habitual en los manuscritos de principios del siglo XVII, excepto en los más pulcros y esmerados. Incluso, conforme avanza el siglo, y en lugar de perfilarse y definirse cada vez más la anotación de este compás de proporción menor, su confusión va en aumento.

* * *

Es preciso ahora tratar de las figuras ennegrecidas en este compás ternario de proporción menor. En los manuscritos con los que yo trabajo, y como es usual, son únicamente tres las notas que se ennegrecen: la breve, la semibreve y la mínima, si bien esta última mantiene el mismo valor que cuando está blanca o vaciada. El hecho de ennegrecer una figura no puede ser gratuito, pues Cerone advierte

“[...] que de razón, en los números ternarios, no se han de escurescer las figuras, sino es por fuerça de imperfección [...]”¹⁸⁴

Como se sabe, el objetivo de ennegrecer la breve y la semibreve no es otro que el de restarles una tercera parte de su valor; con ello se consigue imperfeccionar a la semibreve, pero no a la breve, porque, como ya hemos visto, esta nota nunca es «perfectamente» ternaria por sí sola en la proporción menor. Vuelvo de nuevo a Cerone, aunque aquí se refiera a la perfección de cualquier nota mayor en general:

“[...] la naturaleza y calidad de las figuras es que cada figura compuesta de número ternario, siendo llena de color, queda imperfeta; es, a saver, queda diminuyda de la cantidad de una tercia parte.”¹⁸⁵

Ahora bien, si, por cualquier circunstancia, el compositor necesitara restituir la perfección perdida por el ennegrecimiento (en el caso de la semibreve que estamos tratando), tendría que añadirle el puntillo de aumentación. Así lo explica Lorente:

“Sepa el curioso [...] que las figuras de nota negra son de proporción sexquiáltera, y que en qualquiera tiempo que se hallaren, sin que le pongan particular, son siempre

¹⁸⁴Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. VII, Que es de los avisos necess[arios] en canto de órgano. *De las notas coloradas y bipartidas, Cap. VI*”, p. 522.

¹⁸⁵*Ibidem*, p. 522.

del número ternario; en las cuales figuras no ay perfección, alteración ni división; sólo puede aver en ellas puntillo de augmentación [...].”¹⁸⁶

Por otra parte, una nota ennegrecida nunca puede ir sola, sino que tiene que ser completada con otra u otras que llenen uno o varios grupos ternarios. Dice Cerone sobre este aspecto:

“Para cuya intelligencia advierto que no se puede poner una sola figura llena, mas conviene le siga [*sic*] otra figura negra que cumpla el número ternario (o más números ternarios); y es que la cantidad que pierde una figura mayor por la color, se ha de dar a otra menor.”¹⁸⁷

En este punto concreto es cuando hallamos justificación para el caso de la mínima ennegrecida, la cual tiene la misma forma y color que la semimínima (o semínima) normal. La explicación que Cerone ofrece en este sentido se refiere aún a aspectos determinados de la prolación, por lo que, una vez más, se puede observar la íntima relación de interpretación existente entre la prolación mayor y la proporción menor:

“[...] que, aunque particularmente en las prolaciones, hallamos semibreves llenas de negrura y mínimas escurecidas, de manera que parecen propriamente semimínimas, no por esso dexan de tener el mesmo valor que tendrían [*sic*] si fueran vazías y blancas. Las semibreves se hazen negras, porque si fueran blancas, según la regla, estuvieran perfetas; y las mínimas se escurecen, porque los compases ternarios se quedarían sin sus devidos y cumplidos acompañamientos.”¹⁸⁸

La solución para distinguir la mínima ennegrecida de la semimínima normal pasaba por la utilización de otra figura: la corchea blanca. Pero aquí topamos otra vez con el descuido o la falta de rigor de los copistas. Así, los hay que no se servían para nada de la corchea blanca, porque seguramente consideraban que, si iba precedida de una mínima con puntillo de aumentación, no había posibilidad alguna de mala interpretación (*vid.*, por ejemplo, los compases 20 y 22 del villancico nº 1. **A qué venís, niño amado** [=transcripción paleográfica]). En cambio, otros copistas, en el mismo caso que los anteriores, sí la utilizaban con plena consecuencia (*vid.* el compás 5 del villancico nº 3. **Al blanco, que está**

¹⁸⁶Andrés LORENTE: *op. cit.*, “Libro segundo, Arte de canto de órgano. Sexquiáltera mayor, Capítulo XXII”, p. 181.

¹⁸⁷Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. VII, Que es de los avisos necess[arios] en canto de órgano. *De las notas coloradas y bipartidas, Cap. VI*”, p. 522.

¹⁸⁸*Ibidem*, vol. II, “Lib. XVII, Que es del Modo, Tiempo y Prolación. *De las propias y particulares figuras de la prolación perfeta, Cap. XV*”, p. 961.

Dios allí [=transcripción paleográfica]). Y, por último, algunos la escribían, pero de manera arbitraria, pues, a veces, la equiparaban a la corchea normal, es decir, con la cabeza negra (*vid.*, al respecto, los compases 9 y 13 del villancico nº 4. **Al ladrón, señores** [=transcripción paleográfica]).

Otro aspecto muy importante de esta notación eran las sucesiones de varias notas todas ennegrecidas. Por ejemplo, si al compositor le interesaba escribir una serie más o menos extensa de semibreves seguidas con valor de dos mínimas cada una, tenía que llenarlas de color, para esquivar así la norma de la perfección. Esto es lo que los teóricos denominaban «hemiolia»; Cerone la definía así:

“Ay después, a veces, que todas las figuras son negras y llenas, y entonces (como queda dicho) es canto que llaman *hemiolia*, [o] proporción sexquiáltera; y así es del número ternario en el compás, en cuyas figuras no hay perfección, alteración ni división.”¹⁸⁹

Y, más adelante, la volvía a relacionar con la proporción sexquiáltera, de esta manera:

“[...] asimesmo se acostumbra de apuntar la sexquiáltera y es sin números; escrívese solamente llena de color, llamada comúnmente hemiolia.”¹⁹⁰

Son siete las composiciones de Pujol que presentan la relación entre el compasillo **C** y la proporción menor **CZ**. De la lista que di en el apartado 5.5 **El compás**, extraigo ahora las que ofrecen ese cambio de compás. Como se puede observar, en ellas se mezclan las tipologías del villancico y del romance:

<i>Nº</i>	<i>Incipit literario</i>	<i>Tipología</i>	<i>Compases</i>
7.	Aquel cordero divino	Romance	C y CZ
11.	De amores viene	Romance/Villancico	C y CZ
14.	El príncipe soberano	Romance	C y CZ
18.	No lloréis, mi alma	Romance	C y CZ
20.	Que me muero de hambre	Romance	C y CZ
21.	Sacra majestad, sed preso	Villancico	C y CZ
23.	Venid a Belem, pastores	Villancico	CZ y C

En todas estas obras la relación entre **C** y **CZ** es de 2 [mínimas] a 3 [mínimas] para un

¹⁸⁹*Ibidem*, vol. I, “Lib. VII, Que es de los avisos necess[arios] en canto de órgano. *De las notas coloradas y bipartidas*, Cap. VI”, p. 521.

¹⁹⁰*Ibidem*, vol. II, “Lib. XIX, Que es de las proporciones y comp[ases] de diversos tiempos. *Como se deve señalar la tripla, la sexquiáltera y la hemiolia para ser bian apuntada*, Cap. XV”, p. 1005.

mismo compás, es decir que, según la teoría, están en proporción sexquiáltera; al menos eso es lo que se desprende de los siguientes párrafos de Cerone:

“[...] la sexquiáltera [...] se causa quando el número mayor contiene al menor una vez, y más la mitad; como de 3 a 2 [...].

»Aplicada al compás, es quando *tres puntos semejantes son pronunciados contra dos en un compás, o seys contra quatro, etc.* Cantando, pues, en una voz tres semibreves, breves o mínimas, etc., y en otra dos, llamarse ha sexquiáltera proporción. Señálase con un tres y baxo dél un dos, assí 3[/]2.”¹⁹¹

5.5.4 La edición diplomático-interpretativa en 6/2

Después de la exposición teórica anterior, parece claro que el compás moderno que mejor se ajustaría a la traducción del compás ternario de proporción menor CZ, es nuestro 3/2, sobre todo por la equiparación de las siguientes figuras, que son las más utilizadas:

breve = cuadrada; semibreve = redonda;

mínima = blanca; semimínima = negra.

Obsérvese, que no se contempla aquí ningún tipo de reducción de valores: ni a la mitad (3/4), ni a la cuarta parte (3/8). Generalmente, se ha tomado la reducción de valores como una justificación para llevar más rápido el compás, aduciendo que una transcripción a notación moderna en la que abundaran blancas, redondas y cuadradas transmitiría cierta sensación de lentitud y pesadez en el momento de su interpretación. En realidad, una razón así no tiene ningún fundamento científico, ya que resulta totalmente arbitraria, porque si lo que se busca es «abreviar» el valor de una nota, para eso ya está la «breve», y si aún se quiere «minimizar» se dispone también de la «mínima», que ambas figuras, con su nombre, ya están indicando lo efímero de su duración. Además, con la reducción de los valores lo único que se consigue es alejarse de la grafía original, lo cual dificulta la interpretación fiel de esta música, como ya se ha señalado en otro lugar.¹⁹²

¹⁹¹Ibidem, “Del género superparticular con los exemplos de sus especies, Cap. V”, p. 986.

¹⁹²Entre la infinidad de transcripciones que presentan los valores originales reducidos citaré un caso importante. Se trata de uno de los “Deutsche Konzerte für drei Stimmen und Basso continuo”, concretamente “Mein Herz ist bereit” (SWV 341, [op. 10]) de Heinrich Schütz (*1585 - †1672). Vid. Heinrich SCHÜTZ: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band 15. Symphoniae Sacrae II/1647*, herausgegeben von Werner BITTINGER, Kassel, Bärenreiter, 1964, p. 17, donde el editor transcribe la pieza en C y 3/2, estando el original en C y 3/1, según consta en el facsímil de la parte inferior de la p. XXVI. La justificación de la transcripción de la *proportia tripla* 3/1 en 3/2, es decir, reduciendo los valores a la mitad, viene en la p. XVIIIb; sin embargo, los valores del *tempus imperfectum* C se han respetado en la transcripción. En realidad, estos dos compases,

La decisión que hemos adoptado el director de la tesis y yo, de transcribir las piezas en $6/2$ obedece a la intención de evitar las barras de compás en la mayor cantidad posible de ellas. Al hacer los compases dobles se eliminan éstas hasta en un 50%, y además, se tiene una visión más amplia y una lectura más cómoda del compás al ser doble de extenso que el de $3/2$. Con ello no se contraviene ninguna norma esencial de la teoría de la época, porque lo importante es tener asumido que la unidad de tiempo o de «tactus» es la semibreve, mientras que la breve se toma como unidad del compás moderno $6/2$ en la edición diplomático-interpretativa.

Además, en la época, no era inusual poner barras divisorias cada seis mínimas, e, incluso, cada doce, como se puede ver en algunos “ritornelli” del “Atto primo” del *Orfeo* de Claudio Monteverdi (*1567 - †1643).¹⁹³

Ejemplo de divisorias cada seis mínimas¹⁹⁴:



binario y ternario tienen idéntica duración temporal, pero lo que ocurre es que, en el cambio del compás de C al $3/2$, la equivalencia de las notas es semibreve = semibreve con puntillo, mientras que en el original el cambio entre C y $3/1$, señala claramente la equivalencia semibreve = breve con puntillo, es decir, donde antes se cantaba una semibreve ahora se cantan tres.

¹⁹³Vid. Claudio MONTEVERDI: *L'Orfeo. Favola in musica*, (Archivum Musicum. Musica Drammatica, I), Firenze, Studio Per Edizioni Scelte (S.P.E.S.), 1993, reproducción facsímil de la edición de Venetia, Ricciardo Amadino, 1609, pp. 19 y 21, respectivamente.

¹⁹⁴*Ibidem*, p. 19.

Ejemplo de divisorias cada doce mínimas¹⁹⁵:

RITORNELLO,

The image shows a musical score for a piece titled "RITORNELLO". It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a 2/2 time signature. The music is written in a single melodic line. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The word "RITORNELLO," is printed below the first staff. The score is presented in a clear, black-and-white format.

¹⁹⁵*Ibidem*, p. 21.

CAPÍTULO VI

6.1 La modalidad aplicada a los villancicos y romances de Pujol

Resulta imprescindible conocer lo más profundamente posible la teoría modal de una época determinada de la historia de la música, especialmente por su aplicación directa a las obras de esa época, ya que no todo se reduce a saber en qué tono está escrita una composición. Existen varias razones de peso que justifican por sí solas el estudio detenido de la modalidad.

- Una de ellas es el máximo rigor y respeto exigibles para con la teoría musical coetánea a las obras estudiadas, evitando así el peligro de aplicar retroactivamente términos y conceptos inadecuados, procedentes de otras gramáticas musicales modernas.

- Después, también, para conseguir una reconstrucción lo más coherente posible en aquellos casos en que faltan notas en el manuscrito, o que no se pueden leer correctamente, o, incluso, cuando se han perdido voces enteras, puesto que la culminación de estos objetivos es muy importante de cara a la transcripción e interpretación.

- Y, por último, por todo lo que concierne al tema de las cláusulas y de la semitonía subintelecta.

Por consiguiente, tanto las razones de carácter teórico como las de carácter práctico van estrechamente unidas, y la conjunción de ambas es lo que me he propuesto como objetivo a la hora de analizar las obras de Pujol bajo estos parámetros. Sin embargo, creo que no es conveniente que este análisis se realice de manera excesivamente precipitada, sin antes reflexionar sobre una serie de aspectos puntuales en la historia de la modalidad y en el de su propio estudio.

* * *

En primer lugar, conviene repasar, aunque sea someramente, la bibliografía más significativa sobre el tema. De hecho, en España, no conozco ningún trabajo de conjunto sobre la historia y evolución de la modalidad, a excepción de los dos libros de Francisco José León Tello ya citados, en los cuales se recoge buena parte de las aportaciones de los teóricos españoles que tratan de ella, y de un artículo de carácter sintético del Prof. Muneta.¹⁹⁶ Existen también algunos trabajos puntuales sobre aspectos muy concretos en el pensamiento modal de un tratadista determinado —que citaré a lo largo de este capítulo cuando convenga—, así como análisis modales realizados desde metodologías muy

¹⁹⁶Jesús María MUNETA: “Evolución de la modalidad desde el Gregoriano al siglo XVIII”, en *Nassarre*, XI, 1-2 (1995), pp. 345-366.

variadas que acompañan algunas ediciones de música renacentista y barroca.

Sin embargo, en el extranjero el estudio de la modalidad ha sido objeto de numerosos trabajos, algunos de los cuales se han convertido ya en clásicos sobre el tema. Pero, antes, conviene hacer referencia a los artículos de base aparecidos en el «MGG» (1966)¹⁹⁷, en el «*New Grove*» (1980)¹⁹⁸ y en el diccionario de la «UTET» (1984)¹⁹⁹. Estos trabajos, por su extensión y tratamiento, ofrecen una panorámica global de la historia y evolución de la modalidad a partir de dos tipos de fuentes: las directas, es decir, los escritos de los teóricos; y las indirectas, o sea, la bibliografía más relevante puesta al día, tanto sobre los propios tratadistas como sobre las obras de compositores importantes, a medida que su música se iba redescubriendo.

En este último sentido caben destacar los dos libros del compositor y musicólogo danés Knud Jeppesen (*1892 - 1974†). En el primero de ellos (1922)²⁰⁰, que constituiría la versión ampliada de su tesis doctoral sobre el estilo musical de Giovanni Pierluigi da Palestrina (*1525/26 - †1594), nos muestra una primera aproximación al tema de la modalidad a partir de la dialéctica cromatismo *versus* diatonismo. Así, en una época en la que la modalidad antigua empieza a mostrar síntomas de disgregación, Jeppesen señala tanto el manifiesto rechazo de Palestrina hacia el cromatismo de los madrigalistas —los cuales buscaban dar mayor brillantez a su música mediante ese procedimiento—, como su interés en preservar la pureza y autonomía de su propio lenguaje musical a través de un acentuado diatonismo. Si bien es cierto que en la obra palestriniana tiene mayor interés analítico (también para el estudio de la modalidad) aquello que su autor omite u olvida que lo que admite o manifiesta, Jeppesen no duda en afirmar que, tal vez, algún día, cuando las investigaciones lo demuestren, será posible reconocer al *princeps musicae* “as the keystone of a great process of diatonic development”²⁰¹, y, en consecuencia (añadiría yo), punto de partida de numerosas influencias y filiaciones técnicas y estéticas en otros compositores de dentro y fuera de Italia.

El otro libro importante de Jeppesen (1930)²⁰², que trata aspectos de la modalidad, es de carácter más general y presenta una panorámica histórica del tema desde San Gregorio

¹⁹⁷Carl DAHLHAUS: “Tonsysteme”, en *Die Musik in Geschichte...*, 1966, vol. 13, pp. 533-547.

¹⁹⁸Harold S. POWERS: “Mode”, en *The New Grove...*, vol. 12, pp. 376a-450a, especialmente las pp. 378a-418a.

¹⁹⁹Maria Teresa ROSA-BAREZZANI: “Modalità”, en *Dizionario Enciclopedico Universale...*, 1984, vol. 3, [Il Lessico], pp. 156b-163a.

²⁰⁰Knud JEPPESEN: *The Style of Palestrina and the Dissonance*, London, Oxford University Press, 1946, (2ª ed. aumentada y revisada), con una introducción a cargo de Edward J. DENT. Interesa especialmente el apartado “Modes” (pp. 30-38), dentro del capítulo que trata de las “Foundations of Style”.

²⁰¹*Ibidem*, p. 30.

²⁰²Knud JEPPESEN [=JEPPESEN]: *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*, London, Williams and Norgate Ltd., 1950, con una introducción a cargo de Glen HAYDON. Interesa, sobre todo, el apartado “The Ecclesiastical Modes” (pp. 59-82), dentro del capítulo dedicado a las “Technical Features”.

Magno (*c.540 - †604) hasta el siglo XVI. Ilustra muchas de sus explicaciones mediante ejemplos musicales extraídos de obras de Palestrina y Tomás Luis de Victoria (*1548 - †1611), y, al final de su exposición, ofrece una útil relación de las cláusulas en los diferentes tonos.

Treinta años más tarde, en 1960, el musicólogo alemán Siegfried Hermelink (*1914 - †1975) volvía de nuevo a incidir sobre el tema de la modalidad en las obras de Palestrina y sus contemporáneos, con la publicación de un extenso y completo estudio²⁰³. Según Glen Haydon, uno de los objetivos prioritarios de Hermelink es observar los siguientes puntos: “arrangement, organization, and characteristics of the different modes in the realm of vocal counterpoint.”²⁰⁴ También propone el término modalidad para aplicarlo al estudio de la polifonía vocal clásica, es decir, palestriniana, en la cual impera la concepción horizontal del discurso musical (contrapunto), confrontándolo al más moderno de tonalidad, aplicable a la disposición vertical de la música (armonía).

Por otra parte, Hermelink, con las composiciones a la vista, distingue la combinación de claves altas (SOL en 2ª, DO en 2ª, DO en 3ª y FA en 3ª) y de claves bajas (DO en 1ª, DO en 3ª, DO en 4ª y FA en 4ª) y estudia las diferentes relaciones tonales resultantes de la transposición, lo cual le permite afirmar que las obras en claves altas se cantaban a la tercera descendente de como estaban realmente escritas. Uno de los puntos polémicos de su libro es la asignación de calificativos a determinados tonos; así, epítetos como “solemn”, “brilliant” o “full of earnestness [seriedad] and dignity”²⁰⁵, pueden ser interpretados, quizá, algo subjetivamente.

Pero, posiblemente, la aportación más interesante de Hermelink para el estudio de la modalidad sea la observación de indicios bastante evidentes sobre las características propias de los modos mayor y menor de nuestro sistema tonal, a partir de los tipos de tonos identificados por él, lo cual implicaría un serio intento de establecer los orígenes de la tonalidad moderna a partir de 1600.

En cambio, un libro contemporáneo al de Hermelink, el del musicólogo americano de origen alemán Edward E. Lowinsky (*1908 - †1990)²⁰⁶, adelanta en más de un siglo las primeras manifestaciones pretonales en obras de John Dunstable (*c.1390 - †1453) y de Josquin Desprez (*c.1440 - †1521), e, incluso, establece paralelismos de una supuesta atonalidad entre la música renacentista y la del siglo XX, a partir del cromatismo

²⁰³Siegfried HERMELINK: *Dispositiones modorum. Die Tonarten in die Musik Palestrinas und seiner Zeitgenossen*, (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, vol. 4), Tutzing, Hans Schneider, 1960.

²⁰⁴Vid. Glen HAYDON: Reseña bibliográfica sobre Siegfried HERMELINK: *Dispositiones modorum...*, en *Notes. [Music Library Association]*, XIX, 2 (March, 1962), Second Series, pp. 253-254.

²⁰⁵*Ibidem*, p. 254.

²⁰⁶Edward E. LOWINSKY: *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1961, con un prefacio de Igor STRAVINSKY.

observado en la primera de ellas.²⁰⁷ Aunque el título del libro sea ya ciertamente controvertido, y el contenido del mismo carezca ciertamente de perspectiva histórica al aplicar criterios de nuestro tiempo a la música antigua, las observaciones que hace Lowinsky sobre el *ostinato* y el *passamezzo* — como patrones estructurales de una incipiente armonía funcional en la frottola italiana y en el villancico español —, son importantes y dignas de tenerse en cuenta.²⁰⁸

La tesis de *Habilitation* del musicólogo alemán Carl Dahlhaus (*1928 - †1989)²⁰⁹ constituye un libro fundamental para el estudio del origen y desarrollo de la tonalidad. Harold S. Powers, el autor del artículo “Mode” en *The New Grove...*, ha podido establecer unas diferencias de concepto importantes entre el libro de Lowinsky y el de Dahlhaus. Para este último, según Powers, la modalidad antigua va evolucionando gradualmente hacia la tonalidad moderna a través de etapas intermedias. El desarrollo evolutivo de la modalidad es observado aquí como resultado de los cambios habidos en la técnica compositiva. En cambio, en el pensamiento de Lowinsky, la tonalidad moderna es la que va suplantando gradualmente a la modalidad antigua y su desarrollo se va ampliando por la influencia de tipologías musicales profanas, que muestran ya la incipiente tonalidad, en contraposición a la orientación modal más conservadora de la música eclesiástica.²¹⁰

Si bien ambas posturas son de carácter evolucionista, hay que tener en cuenta dos puntos históricos importantes, según Powers. En primer lugar, tomar plena conciencia de que la mayor parte del repertorio polifónico del siglo XVI muestra una mayor filiación modal que no tonal; y, en segundo lugar, tener muy presente también el hecho de que compositores de la talla de Palestrina y Orlando de Lassus (*1532 - †1594) siguen aún con el antiguo sistema de los ocho modos u «oktoechos», y no utilizan el más moderno y actualizado de los doce tonos o «dodecachordon».²¹¹ Más adelante trataré de ambos sistemas modales.

* * *

²⁰⁷Cfr. con Glen HAYDON: Reseña bibliográfica sobre Edward E. LOWINSKY: *Tonality and Atonality...*, en *Notes. [Music Library Association]*, XIX, 2 (March, 1962), Second Series, pp. 250-251. Vid. otra reseña a cargo de Denis STEVENS, en *The Musical Quarterly*, XLVIII, 1 (January, 1962), pp. 252-254.

²⁰⁸Cfr. con Claude V. PALISCA: Reseña bibliográfica sobre Edward E. LOWINSKY: *Tonality and Atonality...*, en *Journal of the American Musicological Society*, XVI, 1 (1963) pp. 82-86a. Esta reseña es muy importante críticamente por las útiles aclaraciones que ofrece sobre los patrones armónicos del *passamezzo antico*, de la *romanesca* y del *passamezzo moderno* (pp. 83-84a).

²⁰⁹Carl DAHLHAUS: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft), Kassel, 1968.

²¹⁰Harold S. POWERS: “Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony”, en *Journal of the American Musicological Society*, XXXIV, 3 (1981) p. 467.

²¹¹*Ibidem*, p. 467.

Creo que ya es suficiente con lo expuesto hasta aquí para hacerse una idea general sobre un tema tan amplio como es el de la modalidad. Sin embargo, citaré a pie de página algunas obras y artículos más para intentar completar el panorama bibliográfico.²¹²

Por mi parte, en los siguientes apartados del presente capítulo iré desarrollando algunos aspectos sobre la modalidad, a la vista de la teoría de la época y de las composiciones de Pujol.

6.1.1 Diferenciación entre «modo» y «tono»

Antes de entrar en materia quisiera hacer una pequeña puntualización entre los conceptos de «modalidad» y «tonalidad». Bajo el término modalidad se han incluido tradicionalmente aquellas músicas compuestas y organizadas bajo los parámetros de los modos griegos, al principio, y gregorianos o eclesiásticos, posteriormente. También se ha usado el término en contraposición al de tonalidad, cuya aparición histórica es mucho más reciente, desde mediados del siglo XVII aproximadamente, prologándose hasta la fecha emblemática de 1865, en la que Richard Wagner estrenó su *Tristan und Isolde*, obra que ha venido considerándose como el punto final de la tonalidad moderna. Dos siglos, pues, de música tonal («bimodal» o «a doble modalidad») frente a muchos más de música modal. La tonalidad surge como el culmen del proceso evolutivo de la modalidad, a la cual sustituye, pero que, sin embargo, aún contiene resabios de carácter etimológico de esa antigua manera de organizar el material sonoro. Así, hablamos de tonalidad a doble modalidad para indicar su condición de mayor o menor, en función de la tercera del acorde de tónica; e, incluso, utilizamos ampliamente los términos «modular» o «modulación» para cambiar de tono y de modo.

Por otra parte, la armonía funcional ha delimitado el campo de acción de la teoría tonal, dotándola de una serie de normas y leyes encaminadas a legitimar su validez estética y a demostrar la infalibilidad de un sistema basado en la resonancia natural. De

²¹²Vid., entre otros, el libro de Bernhard MEIER: *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt*, Utrecht, Verlag Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974; existe versión en lengua inglesa: *The Modes of Classical Vocal Polyphony described according to the sources*, New York, Broude Bros., 1988. Más recientemente destaca, por su vinculación a nuestra música, la tesis doctoral de Timothy E. BARNES: *Modal Theory and Practice in Sixteenth-Century Spain*, (Ph. D., Musicology, Univ. of Illinois), citada por Cecil ADKINS y Alis DICKINSON en una especie de boletín informativo titulado *Doctoral Dissertations in Musicology. December 1992 - November 1993*, American Musicological Society, 1994, p. 6. Además de los artículos sobre la modalidad incluidos en la bibliografía de las voces ya referidas del «MGG», «New Grove» y «UTET», conviene citar los siguientes trabajos: •Dale E. HALL: "An unknown example of modal ordering in Cinquecento music", en *Studies in Music*, 21 (1987), pp. 1-9. •Craig H. RUSSELL: "The Eight Modes as Tonal Forces in the Music of Luis Milán", en *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S.J.*, coordinación de Emilio CASARES y Carlos VILLANUEVA, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. I, pp. 321-362. •Jeffrey G. KURTZMAN: "Tones, modes, clefs and pitch in Roman cyclic Magnificats of the 16th century", en *Early Music*, XXII, 4 (1994), pp. 641-664.

hecho, la diferencia de concepto o de definición real entre la modalidad y la tonalidad es únicamente de contraste, y viene a ser una especie de subterfugio nuestro para aglutinar según que música en uno u otro epígrafe. Solemos decir que una música es modal cuando nos suena diatónica, sin apenas cromatismos, y con unas tensiones y distensiones desconocidas para nuestro oído, o, en el mejor de los casos, arcaicas, ya que estamos perennemente acostumbrados a esperar complacidos la resolución melódica de la sensible a la tónica, o la armónica de la dominante a la tónica.

Sin embargo, el problema de nomenclatura al clasificar una u otra música en su lugar correspondiente no existe, ya que la realidad histórica nos demuestra claramente que no había tal diferenciación en el ámbito teórico ni en el práctico, puesto que «modo», «tono» —y aún otros términos afines— venían a significar la misma cosa. Así lo dice Cerone:

“Aquellas órdenes de cantar, y de componer diversas maneras, y diferentes arias en el intervalo de una octava o quinzena que sea, son llamadas de seys maneras. Porque unos músicos las llamaron *Systemas o enteras Constituciones*, otros llamáronlas *Harmonías, otros Tropos, otros Modos y otros Tonos*. Este vocablo postrero es el más platicado [*sic*] y el más usado de los modernos músicos.”²¹³

Por otra parte, para referirse a los tonos en canto de órgano —que son los que más interesan aquí para analizar las obras de Pujol— los equipara a los modos:

“[...] lo que es de provecho y necessario saber a un perfeto músico práctico o compositor, que es de los tonos modernos usados en canto de órgano, advirtiéndolo primero que *esta palabra Modo, tanto suena como dezir Tono*.”²¹⁴

Y, por último, recojo la definición que ofrece Cerone sobre el modo o tono:

“*Modo (que es Tono) es forma o calidad de harmonía que se halla en una de las siete especies de la diapason, modulada por aquella especie de diapente y diathessarón que a su forma son convenientes. Este tono harmonial se forma de ocho grados o intervalos, los quales comprehenden seys distancias de tono de grado y dos semitonos mayores.*”²¹⁵

Hecha esta pequeña puntualización, por mi parte, utilizaré tanto la palabra «modo» como la palabra «tono», pues ya se ha podido comprobar que no existe diferenciación

²¹³Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. II, Que es de las curiosidades y antiguallas en música. *Que los tonos an sido llamados diversamente, y con diferentes títulos nombrados; y de como esta palabra tono tiene diversos significados*, Cap. XXXVIII”, p. 260.

²¹⁴*Ibidem*, vol. II, “Lib. XVI, Que es de los tonos en canto de órgano. *Que sea modo o tono*, Cap. I”, p. 873.

²¹⁵*Ibidem*, p. 873.

entre ambas. Únicamente constatar que, en el sistema tonal mayor-menor de la música del barroco tardío, del clasicismo y del romanticismo, tono equivaldría a la «altura», mientras que modo a la «disposición interválica».

Conviene centrarnos ahora en la época que nos ocupa —que es muy importante—, pues se trata de un período de transición que contempla la lenta disolución de la modalidad antigua, y el no menos lento afianzamiento de la tonalidad moderna.

6.1.2 El sistema de los ocho modos u «oktoechos»

Hasta mediados del siglo XVI buena parte de la música, tanto monódica como polifónica, se regía aún por el sistema de los ocho modos, denominado «oktoechos». Su numeración, su nomenclatura griega con su equivalencia gregoriana o eclesiástica, sus alteraciones en la armadura y sus notas finales son las siguientes:

<i>Nº</i>	<i>Denominación</i>		<i>Alter.arm.</i>	<i>Nota final</i>
I	DORIO	PROTUS AUTÉNTICO	sin	RE
II	HIPODORIO	PROTUS PLAGAL	sin	RE
III	FRIGIO	DEUTERUS AUTÉNTICO	sin	MI
IV	HIPOFRIGIO	DEUTERUS PLAGAL	sin	MI
V	LIDIO	TRITUS AUTÉNTICO	sin	FA
VI	HIPOLIDIO	TRITUS PLAGAL	sin	FA
VII	MIXOLIDIO	TETRARDUS AUTÉNTICO	sin	SOL
VIII	HIPOMIXOLIDIO	TETRARDUS PLAGAL	sin	SOL

Este sistema, con pocas o escasas diferencias, viene recogido en la mayoría de obras teóricas del siglo XVI. Citaré de pasada dos de los tratadistas más importantes. Por ejemplo, Bermudo, en su *Declaración...* (1555), sostenía que

“Los modos, o tonos antiguos y simples, son ocho, y no pueden ser más”;²¹⁶

²¹⁶Fray Juan BERMUDO: *op. cit.*, “Libro quinto, De composición, fol.CXXI. De los modos o tonos en general, Capítulo II.” Como la edición que yo manejo del tratado de Bermudo no tiene índice, detallo a continuación los libros, folios y capítulos donde habla de la teoría modal:

“Libro segundo, De canto llano, fol. XXIIv. De la división de los modos, Capítulo IX. Libro segundo, Del monachordio, fol. XXVIIr. De los modos naturales y accidentales, Capítulo XXVIII.

»Libro cuarto, De tañer al órgano, fol. LXXr. Comparación entre los modos antiguos y modernos, Capítulo XVIII.” Sigo con los capítulos correlativos de todo este “Libro cuarto” hasta el fol. LXXXII, porque considero interesante incluir los epígrafes: “Qué nombre ternán [*sic*] estas diferentes composiciones, Capítulo XIX. Conclusión destes modos, Capítulo XX. De la diferencia específica de los modos, Capítulo XXI. De la composición de los modos en particular, Capítulo XXII. Si el quinto y sexto modo se tañerán por b[e]mol, Capítulo XXIII. Alabança de tañedores, Capítulo XXIII. De los principios y cláu[su]las de los

llegando, incluso, a afirmar, en *El arte tripharia* (1550), que no todos los modos se acostumbran a usar, pues,

“Ay quatro diferencias de modos según se practican en canto de órgano, conviene a saber, primero, quarto, sexto y octavo [...] pocas vezes componen segundo, tercero, quinto o séptimo.”²¹⁷

Por su parte, Fray Tomás de Santa María, en su *Libro llamado Arte de tañer Fantasía* (1565), también reconoce el uso generalizado de los ocho modos:

“Los tonos generales son ocho, los cuales, por otro nombre más natural, los modernos los llaman ocho composiciones, o ocho modos.”²¹⁸

modos, Capítulo XXV. De los modos accidentales en general, Capítulo XXVI. En qué letras pueden fenecer estos modos, Capítulo XXVII. Del primero modo accidental, Capítulo XXVIII. Del modo quarto accidental, Capítulo XXIX. Del sexto modo accidental, Capítulo XXX. Del octavo modo accidental, Capítulo XXXI. De los modos accidentales en teclas negras, Capítulo XXXII. Epílogo de las letras finales, Capítulo XXXIII. Conclusión de los modos accidentales, Capítulo XXXIII. Qué faltas tienen los modos accidentales y cómo se remediarán, Capítulo XXXV [con ejemplos musicales]. Si ay diferencia entre el modo maestro y discípulo, Capítulo XXXVI. De mudar los modos, Capítulo XXXVII. De mudar los modos en otra manera, Capítulo XXXVIII. De la tercera manera de mudar los modos, Capítulo XXXIX. De las mezclas de los modos, Capítulo XL.

»Libro quinto, De composición, fol.CXXI. De los modos o tonos en general, Capítulo II.” Para este “Libro quinto” sigo la misma estrategia que en el cuarto, hasta el fol. CXXVIII: “De la invención de los modos, Capítulo III. De las propiedades de los modos, Capítulo IIII. De las mismas propiedades según Cicerón, Capítulo V. Del ámbito o distancia de los modos, Capítulo VI. Dónde pueden los modos comenzar y clausular, Capítulo VII. De las letras finales de los modos, Capítulo VIII. Epílogo de avisos para componer, Capítulo IX [...]. Para saber qué tono tañe uno sin verlo, Capítulo XII. De la diferencia que ay entre todo lo puntado, Capítulo XIII. Quántas seqüencias tiene cada modo, Capítulo XV [con ejemplos musicales].”

Sobre la biografía de Bermudo, la cronología de sus publicaciones y diversas confrontaciones de sus ediciones (tanto de la *Declaración...* como de *El arte tripharia*), *vid.* el amplio y documentado trabajo de Wolfgang FREIS: “Becoming a theorist: The growth of the Bermudo's *Declaración de instrumentos musicales*”, en *Revista de Musicología*, XVIII, 1-2 (1995), pp. 27-112.

Para un estudio puntual sobre el planteamiento y la interpretación del sexto modo en la *Declaración...* de Bermudo y en el *Arte de tañer fantasía* de Tomás de Santa María, *vid.* el artículo de Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: “Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y Santa María: El sexto modo cantado siempre con bemol”, en *Nassarre*, III, 1 (1987), pp. 203-223.

²¹⁷En el fol. 25; *apud* Francisco José LEÓN TELLO: *Estudios de Historia...*, p. 394, nota 310.

²¹⁸Fray Tomás de SANTA MARÍA: *Libro llamado Arte de tañer fantasía*, Heppenheim, Gregg International Publishers Limited, 1972, con una introducción de Denis STEVENS, edición facsímil de la de Valladolid, Francisco Fernández de Córdova, Impresor, 1565, “De los ocho tonos generales, fol. 60r, capítulo XXIII.” Sin embargo, el título de este capítulo según figura en la “Tabla de la primera parte” [fol. 4v] es el siguiente: “De los ocho tonos generales de canto llano, y canto de órgano, cap. 24, fol. 60.” *Vid.* también, en la misma Tabla, “De los ocho tonos de canto de órgano apuntados, sin capítulo, fol. 67” y, por último, “De los ocho tonos accidentales de canto de órgano, capítulo 25, fol. 71.” El libro consta de dos partes con sendas numeraciones. Todas las citas recogidas aquí corresponden a la primera parte.

Para una visión más completa de la teoría modal en Santa María, y, además del artículo citado anteriormente de Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: “Aportaciones sobre la discrepancia modal entre Bermudo y

Después de estas afirmaciones teóricas, podemos observar una aplicación funcional y pedagógica del «oktoechos» en la importante colección impresa conocida como *Cancionero de Upsala*²¹⁹ (1556), o también como *Cancionero del Duque de Calabria*. Precisamente, en la primera edición moderna²²⁰ de este libro no vienen los ejemplos musicales con los ocho tonos²²¹, pero sí han sido recogidos recientemente por Romà Escalas.²²²

Es importante y útil esta exposición sistemática de los ocho modos porque, en un momento determinado, puede ser necesario recurrir a ella para su confrontación con las explicaciones de Cerone o, incluso, con los villancicos de Pujol. De esta manera se consigue, también, tomarle el pulso al desarrollo evolutivo de la modalidad en el período comprendido entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del XVII, y observar las pervivencias modales que muestran algunas obras en relación a otras de décadas anteriores.

6.1.3 Del «oktoechos» al «dodecachordon»

En relación al análisis modal de los villancicos de Pujol, me interesa especialmente la ampliación a doce modos del «oktoechos», ya que más de la mitad de estas composiciones pujolianas están escritas en los modos XI, X, XI y XII, bien sean naturales o transportados, como tendremos ocasión de comprobar en su momento.

De hecho, en 1577, el primer teórico español que contempla la posibilidad de aumentar el sistema modal de los ocho modos a doce es Francisco Salinas (*1513 - †1590). Dice al respecto, sin olvidar la ambivalencia entre modo y tono:

Santa María...”, *vid.* los siguientes trabajos de Miguel A. ROIG-FRANCOLÍ: “En torno a la figura y la obra de Tomás de Santa María: Aclaraciones, evaluaciones y relación con la música de Cabezón”, en *Revista de Musicología*, XV, 1 (1992), pp. 55-85. “Modal paradigms in mid-sixteenth-century spanish instrumental composition: Theory and practice in Antonio de Cabezón and Thomás de Santa María”, en *Journal of Music Theory*, 38, 2 (1994), pp. 249-291. “Playing in consonances: A spanish Renaissance technique of chordal improvisation”, en *Early Music*, XXIII, 3 (1995), pp. 461-471.

²¹⁹Cuyo título diplomático completo es el siguiente: «VILLANCICOS / De diuersos Autores, a dos, / Y A TRES, Y A QUATRO, / Y A CINCO BOZES, / AGORA NVEVAMENTE / CORREGIDOS. AY MAS / ocho tonos de Canto llano y ocho tonos de / Canto de Organo para que puedam, [sic] / Aprouchar los que, A can- / tar comencaren», Venecia, Hieronymum Scotum, 1556.

²²⁰Rafael MITJANA y Jesús BAL Y GAY: *Cancionero de Upsala*, México, El Colegio de México, 1944. Entre las pp. 13-43 viene el importante estudio sobre “El villancico polifónico” a cargo de Isabel POPE.

²²¹Una reproducción en facsímil de algunos de ellos, junto con un interesante estudio comparativo entre la modalidad, las notas finales, las cláusulas principales y la semitonía en Bermudo, Santa María y el propio *Cancionero de Upsala*, respectivamente, puede verse en el artículo de Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: “Reflexiones en torno a la modalidad en la música española, ca. 1550: la aportación del cancionero de Uppsala”, en *Nassarre*, IV, 1-2 (1986), pp. 281-303, [Congreso internacional «La música española del Renacimiento»].

²²²Romà ESCALAS: *Cançoner del Duc de Calàbria. Setze exercicis sobre els vuit tons*, Barcelona, Societat Catalana de Musicologia, Institut d'Estudis Catalans, 1993.

“Estos son los doce modos que el vulgo llama tonos, porque no distingue entre tono y modo [...]”²²³

Y, recogiendo las aportaciones de otros teóricos —extranjeros y anteriores a él—, añade más adelante:

“Por estos libros [se refiere a los de Glareanus y de Zarlino] y por lo que acabamos de decir nosotros, está claro que los modos no son menos de doce [...]”²²⁴

O sea, que treinta años antes que Salinas, el teórico y humanista suizo Heinrich Glarean [o Glareanus] (*1488 - †1563) había dado ya el paso del «oktoechos» al «dodecachordon», precisamente con su tratado titulado *Dodecachordon*²²⁵ (1547), en el cual amplió el sistema modal anterior de ocho modos hasta doce. Para ello añadió cuatro modos más (sin equivalencia gregoriana), que eran los siguientes:

<u>Nº</u>	<u>Denominación</u>	<u>Alter.arm.</u>	<u>Nota final</u>
IX	EOLIO	sin	LA
X	HIPOEOLIO	sin	LA
XI	JONIO	sin	DO
XII	HIPOJONIO	sin	DO

Así es como llega hasta Cerone el sistema de los doce modos. El teórico bergamasco no olvida citar a Glareanus y a su obra, en el lugar preciso del *Melopeo*:

²²³Francisco SALINAS: *Siete libros sobre la música*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1983, primera versión castellana por Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, “Libro IV, Capítulo VIII, De los doce modos que nacen de las seis armonías, llamados vulgarmente modos o tonos. Y no son ocho, sino doce”, p. 338. *Vid.* también, en este mismo libro IV, el “Capítulo XI, Cómo son adecuados los nombres de los doce modos con que los griegos designan las armonías, y los latinos los modos, por el orden que llevan, y cómo no pueden colocarse de otra manera”, pp. 348-351. Existe edición moderna en facsímil del original en latín (Salamanca, Mathías Gastius, 1577): Francisco SALINAS: *De Musica [libri septem]*, Kassel und Basel, Bärenreiter Verlag, 1958, (Documenta Musicologica, XIII), Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Macario Santiago KASTNER. Para una exposición sintetizada de la modalidad en Salinas, Glareanus y Zarlino, *vid.* el artículo de Paloma OTAOLA: “Francisco Salinas y la teoría modal en el siglo XVI”, en *Nassarre*, XI, 1-2 (1995), pp. 367-385.

²²⁴Francisco SALINAS: *Siete libros...*, p. 339.

²²⁵*Vid.* Heinrich GLAREAN: *Dodecachordon*, American Institute of Musicology, 1965, vols. I y II, (Musicological Studies & Documents, 6), translation, transcription and commentary by Clement A. MILLER. La teoría modal viene explicada en el “Book II”, pp. 103-223 y en los capítulos XIII al XXVI del “Book III”, pp. 242-285. Por otra parte, en el trabajo citado anteriormente de Paloma OTAOLA: “Francisco Salinas y la teoría modal...”, se recoge una síntesis del pensamiento de Glareanus sobre la modalidad, entre las pp. 368-372.

“También Glareano, escritor latino antiguo y muy singular músico histórico, compuso un tratado de música intitulado DODECACHORDO, en el qual muestra con vivas razones a los compositores prácticos de su tiempo [...] que los tonos son doze;”²²⁶

ni tampoco reconocer al tratadista suizo como el primer teórico que amplió el antiguo sistema del «oktoechos». Precisamente Cerone lo cita cuando habla del tono IX, el primero de la ampliación:

“[...] y antes de todos ellos [se refiere a teóricos que también habían ampliado el sistema como Artusi, Tigrini y Zarlino, y que Cerone cita convenientemente], Glareano, el qual (como dixe) compuso un tratado cerca a esto, intitulado DODECACHORDO.”²²⁷

* * *

Cerone dedica todo el Libro XVI²²⁸ de su tratado a la exposición de la teoría y práctica modales en canto de órgano. A lo largo de treinta capítulos define, entre otras cosas, lo que es modo o tono, demuestra que son doce tonos los que se usan en la práctica polifónica y después ejemplifica la formación de cada uno de ellos, con sus principios, cláusulas y claves, sin olvidar hacer referencia a los tonos transportados. La exposición de Cerone destaca por su claridad y por la facilidad de su consulta y de su aplicación práctica, ya que, además, incluye ejemplos musicales, generalmente, a dos voces. También ofrece ejemplos musicales a cinco voces de principios de obras y de cláusulas finales, citando los autores y sus composiciones. Creo que su exposición es la ideal para aplicarla a la clasificación modal de los villancicos de Pujol.

En primer término Cerone se apresura a afirmar que,

“Si de la unión o composición del diapente con el diathessarón, nacen los tonos, como toda razón musical quiere, y los prácticos experimentados aconsienten, agora podremos mostrar que *los tonos necesariamente llegan al número de xii*, ni pueden ser menos.”²²⁹

²²⁶Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XVI, Que es de los tonos en canto de órgano. De unos avisos cerca a la orden que se tiene en componer los xii tonos; de su antigüedad y de la división en maestros y en discípulos, Capítulo V”, p. 880.

²²⁷*Ibidem*, “De la formación, principios, cláusulas y claves del noventa tono, Cap. XVI”, p. 895.

²²⁸*Ibidem*, “Lib. XVI, Que es de los tonos en canto de órgano”, pp. 873-935.

²²⁹*Ibidem*, “Discurso en el qual se muestra claramente el número de los xii tonos, Cap. III”, p. 875.

Y, en segundo término, lo demuestra por medio de diversas argumentaciones aritméticas y armónicas (que aquí no es necesario incluir), llegando a la siguiente conclusión:

“Y desta manera tenremos [*sic*] doze tonos; ni es menester pensar que por vía de muchas fatigas y largos estudios, y profundas especulaciones, se puedan hallar otros diferentes, porque mathemáticamente [*sic*] se toca con manos ser impossible; y quien cree formarlos, busca de hallar color en el ayre, o de liquescer el mármol; que, en fin, hallará aver echado en la mar toda su obra y trabajos.”²³⁰

6.1.4 Constitución de los doce tonos en canto de órgano según Cerone

De cara a su aplicación práctica en las composiciones de Pujol, se puede sintetizar la exposición de Cerone sobre los doce tonos de la siguiente manera:

- Cada tono está constituido por su octava-tipo.
- Cada tono consta de su nota final y de su nota cofinal o mediación.
- La nota cofinal es invariablemente la quinta ascendente o la cuarta descendente, contando siempre desde la nota final.
- La única diferencia, a simple vista, entre los tonos auténticos o maestros y sus respectivos plagales o discípulos, radica en la posición de sus notas finales y cofinales respectivas. En los auténticos, la nota final es la más grave del ámbito, mientras que en los plagales es la nota cofinal la que presenta esas características, teniendo presente siempre «los puntos de licencia». Sobre este particular dice Cerone:

“Y así unos tonos son imperfetos, es, a saber, que no forman enteramente su diapasón [es decir, su octava] ; y otros más que perfetos, esto es, que suben y baxan más de los dos puntos de licencia.”²³¹

²³⁰*Ibidem*, p. 876.

²³¹*Ibidem*, “De las seys cuerdas finales de los XII tonos, y en qual parte se ha de mantener la esencial forma del tono, Cap. VI”, p. 882.

A continuación reproduzco dos ejemplos gráficos que hace servir Cerone para identificar los tonos. Éste es el primero²³²:

Formas y terminos de los Tonos en Canto de Organo, en la parte del Tenor, advirtiendole que el Segundo se suele escribir una Octava mas en alto; y el Onzeno una Octava en baxo, por no salir con las partes.

T O N O S. —

AUTENTICOS O MAESTROS.	PLAGALES O DISCIPULOS.
Primer Tono. <i>ò affi.</i>	Segundo Tono. <i>ò affi.</i>
Tercero.	Quarto.
Quinto.	Sexto.
Septimo.	Oçtauo.
Noueno.	Dezeno.
Onzeno.	Dozeno.

²³²Ibídem, "Discurso en el qual se muestra claramente el número de los xii tonos, Cap. III", p. 876.

En el segundo ejemplo que incluyo seguidamente, conviene tener presente esta indicación de Cerone:

“[...] que la cuerda final será la nota negra o llena.”²³³



6.1.5 Indicaciones para saber en qué tono está escrita una obra

General y principalmente suele conocerse el tono en que está escrita una obra a partir de la nota final del bajo, *in fine iudicabis*, como se indica tradicionalmente. Aun siendo decisivo ese conocimiento, y además de él, conviene tener presentes también otros condicionantes individualizados como los que Cerone indica, y que no muestran necesariamente un orden de prioridad para establecer el tono; son cuatro en total, que separo para su más rápida localización:

“Diremos, pues, que *para conocer de qué tono sea qualquiera obra*, por una de [estas] quatro maneras se conocerá:

La primera es por los principios y cláusulas naturales y principales del tono.

La segunda es por el Sæculorum, quando la música se compone sobre él [...].

La tercera por la final, aunque el fenecimiento se ha de mirar en la voz más baxa, que es en la parte del contrabaxo, que las demás, comúnmente, quedan en diversas consonancias [o sea, en terceras y quintas] [...].

*La quarta práctica por donde se puede venir en conocimiento del tono, es por la seqüencia de la solfa, particularmente por la parte del tenor.”*²³⁴

²³³Ibídem, “De las seys cuerdas finales de los XII tonos, y en qual parte se ha de mantener la esencial forma del tono, Cap. VI”, p. 881.

²³⁴Ibídem, “De la trasportación ordinaria de los tonos, Cap. XX”, p. 912.

En relación a los villancicos de Pujol, me interesa confrontar esas “cuatro maneras” con la música para averiguar en qué tono está escrita cada obra, y también porque creo que es importante conocerlas y aplicarlas para adentrarse un poco en la conciencia modal de la época. En principio haré servir la tercera de ellas, que es la más determinante y la de más fácil aplicación, aunque no haga referencia a la nota cofinal o mediación.

Siguiendo, pues, las ilustraciones musicales expuestas anteriormente en relación a los doce tonos naturales (sin alteraciones en la armadura), y contemplando también su transposición a la cuarta superior o ascendente, o quinta inferior o descendente (con el Sib en la armadura), los veinticuatro villancicos y romances de Pujol se adscriben a los siguientes tonos:

<i>Nº</i>	<i>Incipit literario</i>	<i>Voces</i>	<i>Tono</i>	<i>Final</i>	<i>Cofinal</i>	<i>Tipología</i>
1.	A qué venís, niño amado	4	XII trans.	FA	DO	Villancico
2.	A visitar a su dama	3	II natural	RE	LA	Romance
3.	Al blanco, que está Dios allí	6	XII natural	DO	SOL	Villancico
4.	Al ladrón, señores	4	X trans.	RE	LA	Villancico
5.	Alma, herido me tenéis	6	III natural	MI	SI	Villancico
6.	Amor pone cerco a Dios	4	I trans.	SOL	RE	Villancico
7.	Aquel cordero divino	6	XI trans.	FA	DO	Romance
8.	Asombrado vengo, Juan	8	XII natural	DO	SOL	Responsión
9.	Como a Rey	6	II trans.	SOL	RE	Villancico
10.	Cómo estás, lorico	6	IX natural	LA	RE	Villancico
11.	De amores viene	6	XII trans.	FA	DO	Roman./Villa.
12.	De fuego de amor	8	XII trans.	FA	DO	Romance
13.	El amor os ha mandado	6	II natural	RE	LA	Villancico
14.	El príncipe soberano	8	XII trans.	FA	DO	Romance
15.	En naciendo mi niño	6	II natural	RE	LA	Villancico
16.	Hoy pide el Rey de la gloria	6	I trans.	SOL	RE	Responsión
17.	Madre, el amor	6	II natural	RE	LA	Villancico
18.	No lloréis, mi alma	6	II trans.	SOL	RE	Romance
19.	Qué decís que visteis vos	8	XII trans.	FA	DO	Villancico
20.	Que me muero de hambre	6	XII trans.	FA	DO	Romance
21.	Sacra majestad, sed preso	8	XII trans.	FA	DO	Villancico
22.	Si del pan de vida	6	II trans.	SOL	RE	Villancico
23.	Venid a Belem, pastores	6	XII trans.	FA	DO	Villancico
24.	Yo vengo bien satisfecho	8	XII trans.	FA	DO	Villancico

Estadísticamente, la distribución de estas piezas en los diferentes tonos es la siguiente:

•II Tono natural	4 Obras	3 Villancicos y 1 Romance
•III Tono natural	1 Obra	1 Villancico
•IX Tono natural	1 Obra	1 Villancico
•XII Tono natural	2 Obras	1 Villancico y 1 Responsión
•I Tono transportado	2 Obras	1 Villancico y 1 Responsión
•II Tono transportado	3 Obras	2 Villancicos y 1 Romance
•X tono transportado	1 Obra	1 Villancico
•XI tono transportado	1 Obra	1 Romance
•XII tono transportado	9 Obras	5 Villancicos, 3 Romances y 1 Romance/Villancico
	*	* *
Tonos naturales	8 Obras	6 Villancicos 1 Romance y 1 Responsión
Tonos transportados	16 Obras	9 Villancicos, 5 Romances, 1 Responsión y 1 Romance/Villancico

Vemos, pues, el mayor uso de los tonos transportados en relación a los naturales (exactamente el doble), siendo el XII tono transportado el más utilizado con diferencia.

He querido incluir estas pequeñas estadísticas, no tanto por simple curiosidad, sino por tener a mano unos datos fiables sobre el comportamiento modal (en relación a las tipologías, al número de voces, etc.) de este —por ahora— reducido repertorio de villancicos y romances en el primer tercio del siglo XVII. Como el repertorio se irá ampliando con futuras investigaciones, ya que son muchas las obras —anónimas y de autores contemporáneos de Pujol— que aún quedan por estudiar, creo que es conveniente ir disponiendo poco a poco de referencias de este tipo para posteriores confrontaciones y análisis.

* * *

Antes de proseguir con algunas más de las “cuatro maneras” señaladas por Cerone, convendrá comprobar si las claves de las voces sugeridas por el teórico en los diferentes tonos, se ajustan a las empleadas por Pujol en sus composiciones.

6.1.6 Las claves de las voces en los doce tonos naturales según Cerone

Para cada uno de los doce tonos naturales, Cerone da la siguiente relación de claves utilizadas para las distintas voces, así como las notas final y cofinal.²³⁵

<i>Tono</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>	<i>Final</i>	<i>Cofinal</i>
I	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	RE	LA
II	DO 2 ^a /3 ^a	DO 4 ^a	FA 3 ^a /4 ^a	FA 5 ^a	RE	LA
III	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	MI	SI
IV	DO 2 ^a	DO 4 ^a	FA 3 ^a	FA 5 ^a	MI	SI
V	SOL 2 ^a	DO 2 ^a ²³⁶	DO 3 ^a	FA 3 ^a	FA	DO
VI	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	FA	DO
VII	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a /FA 3 ^a	SOL	RE
VIII	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	SOL	RE
IX	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a /FA 3 ^a ²³⁷	LA	MI
X	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	LA	MI
XI	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	DO	SOL
XII	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a /FA 3 ^a	DO	SOL

²³⁵*Ibidem*, “De la formación del primero tono, de sus principios, cláusulas y claves, Cap. VIII”, p. 883. Cada uno de los capítulos sucesivos está dedicado a un tono, hasta llegar al capítulo XIX, p. 907, donde finaliza la exposición. En los epígrafes de algunos capítulos, Cerone especifica que el tono es por becuadro y en otros no, pero eso no tiene mayor importancia puesto que se está refiriendo continuamente a tonos naturales, y no a tonos transportados.

²³⁶*Ibidem*, “De la formación, claves, principios y cláusulas del quinto tono, Cap. XI”, p. 891. Error en la ejemplificación gráfica de la clave del Alto; el texto dice: “[...] *el contralto y tenor ten[d]rán la clave de c solfaut en segunda y tercera regla [respectivamente, se entiende]*”, y, sin embargo, aparece dibujada la clave de DO en 3^a en el Alto y en el Tenor.

²³⁷*Ibidem*, “De la formación, principios cláusulas y claves del noveno tono, Cap. XVI”, p. 894. Error en la ejemplificación gráfica de la clave del Bajo; el texto dice: “[...] *y el baxo en la quarta regla [se refiere a la clave de DO]; y a veces tiene la de Ffaut en la tercera raya, como aquí vemos*”, y, sin embargo, aparece dibujada la clave de FA en 4^a en el Bajo, junto con la de DO en 4^a.

6.1.7 Las claves de las voces en los villancicos y romances de Pujol (tonos naturales)

Para una confrontación de los tonos de los villancicos de Pujol a los tonos propuestos por Cerone, será útil dar el listado de las claves de las distintas voces en cada uno de ellos en particular. Indico el número de orden de los villancicos, su primer verso y el número de voces. Estas claves son las siguientes:

II TONO NATURAL (sin alteraciones en la armadura)

<i>Claves según Cerone</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>
	DO 2 ^a /3 ^a DO 4 ^a		FA 3 ^a	FA 5 ^a
			FA 4 ^a	
2. A visitar a su dama; 3vv.	SOL 2 ^a		DO 3 ^a	
13. El amor os ha mandado; 6vv.	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a
15. En naciendo mi niño; 6vv.	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a
17. Madre, el amor; 6vv.	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	FA 3 ^a

Ninguno de los villancicos de Pujol escritos en este II tono tiene las mismas claves que propone Cerone. Sin embargo, al final del capítulo que el tratadista dedica íntegramente a este tono, dice lo siguiente:

*“Este tono casi nunca se compone en sus cuerdas verdaderas, mas traspórtase por una octava en alto, que es por la clave de Gsolreut, sin b mol en la parte del tiple; así: [...]”*²³⁸

Y a continuación ejemplifica las siguientes claves de las voces:

•Tiple = SOL 2^a; •Alto = DO 2^a; •Tenor = DO 3^a; y •Bajo = DO 4^a,

con lo cual tenemos ahora la plena correspondencia de claves con las obras de Pujol.

III TONO NATURAL (sin alteraciones en la armadura)

<i>Claves según Cerone</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>
	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a
5. Alma, herido me tenéis; 6vv.	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a

²³⁸Ibidem, “De la formación del segundo tono, de sus principios, cláusulas y claves Cap. IX”, p. 886.

IX TONO NATURAL (sin alteraciones en la armadura)

<i>Claves según Cerone</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>
	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a FA 3 ^a
10. Cómo estás, lorico; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a

XII TONO NATURAL (sin alteraciones en la armadura)

<i>Claves según Cerone</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>
	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a FA 3 ^a
3. Al blanco, que está...; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a
8. Asombrado vengo, Juan; 8vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a

6.1.8 Las claves de las voces en los doce tonos transportados según Cerone

Bajo los mismos parámetros que en los tonos naturales relacionaré ahora las claves en cada uno de los doce tonos transportados. Cerone transporta los tonos de la siguiente manera, teniendo en cuenta que todos los tonos transportados aparecen con el Sib en la armadura²³⁹:

- A la cuarta ascendente: tonos I, II, III, IV, VI, VIII, y X.
- A la quinta descendente: tonos V, VII, IX y XII.
- Indistintamente a uno u otro intervalo: tono XI, aunque reconoce que, en este caso, se usa más el transporte a la cuarta ascendente²⁴⁰.

²³⁹*Ibidem*, "De la trasportación ordinaria de los tonos, Cap. XX", pp. 907-912. Cerone se muestra aquí más parco en detalles, ya que no dedica un capítulo para cada tono, como hizo con los naturales.

²⁴⁰*Ibidem*, p. 911. El texto está equivocado, pues dice: "El onzeno tono se trasporta una quarta en alto, o una quinta en baxo; lo más usado es quinta en alto", mientras que en la ejemplificación que incluye está transportado a la cuarta ascendente; y, aún más, cuando señala que "la cuerda final es Ffaut."

<i>Tono</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>	<i>Final</i>	<i>Cofinal</i>
I	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a /FA 3 ^a	SOL	RE
II	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	SOL	RE
III	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a /FA 3 ^a	LA	MI
IV	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	LA	MI
V	DO 2 ^a	DO 4 ^a	FA 3 ^a	FA 4 ^a	Sib	FA
VI	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	FA 3 ^a	Sib	FA
VII	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	DO	SOL
VIII	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a /FA 3 ^a	DO	SOL
IX	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a /FA 3 ^a	RE	LA
X	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a /FA 3 ^a	RE	LA
XI	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a /FA 3 ^a	FA	DO
XII	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a	FA	DO

6.1.9 Las claves de las voces en los villancicos y romances de Pujol (tonos transportados)

Lo mismo haré ahora con las claves de cada villancico en los tonos transportados:

I TONO TRANSPORTADO (con el Sib en la armadura)

<i>Claves según Cerone</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>
	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a FA 3 ^a
6. Amor pone cerco a Dios; 4vv.	SOL 2 ^a	DO 1 ^a		DO 2 ^a
16. Hoy pide el Rey...; 6vv.	SOL 2 ^a	DO 2 ^a	DO 3 ^a	FA 3 ^a

II TONO TRANSPORTADO (con el Sib en la armadura)

<i>Claves según Cerone</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>
	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a
9. Como a Rey; 6vv.	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a
18. No lloréis, mi alma; 6vv.	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a
22. Si del pan de vida; 6vv.	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a

X TONO TRANSPORTADO (con el Sib en la armadura)

<i>Claves según Cerone</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>
	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a FA 3 ^a
4. Al ladrón, señores; 4vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	

XI TONO TRANSPORTADO (con el Sib en la armadura)

<i>Claves según Cerone</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>
	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a FA 3 ^a
7. Aquel cordero divino; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	[?] ²⁴¹

XII TONO TRANSPORTADO (con el Sib en la armadura)

<i>Claves según Cerone</i>	<i>Tiple</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bajo</i>
	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
1. A qué venís, niño amado; 4vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	
11. De amores viene; 6vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
12. De fuego de amor; 8vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
14. El príncipe soberano; 8vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
19. Qué decís que visteis...; 8vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
20. Que me muero de...; 6vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
21. Sacra majestad, sed...; 8vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	[?] ²⁴²
23. Venid a Belem...; 6vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
24. Yo vengo bien satisfecho; 8vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a

²⁴¹Esta voz se ha perdido.

²⁴²Esta voz se ha perdido.

Solamente hay una diferencia entre las claves utilizadas por Pujol y las que indica Cerone. Se trata del villancico nº 6. **Amor pone cerco a Dios**, cuyas claves de DO en 1ª para el Alto y DO en 2ª para el Bajo son del todo inusuales. Cerone ya advierte que, en ocasiones, los compositores utilizan otras claves que las sugeridas por él, aunque, al parecer, esta circunstancia se da sólo en casos muy puntuales. Dice al respecto:

“[...] a vezes los compositores se servirán de diferentes claves, puestas una regla más en alto o más en baxo [...]. La causa es que no llegan con los puntos a los términos extremos de la perfeta compo[s]ición con alguna parte [...] de modo que la postura de las claves no es del todo firme para hazer conocer por práctica de qué tono sea la composición.”²⁴³

En las restantes piezas con los tonos transportados la uniformidad es total, lo cual demuestra la utilidad y fiabilidad de las confrontaciones realizadas con vistas a reafirmar la modalidad de cada composición.

6.1.10 Estudio de las cláusulas en Cerone

La primera de aquellas “cuatro maneras” sugeridas por Cerone para averiguar en qué tono está escrita una obra hacía referencia a las cláusulas. Sin duda, éste es un aspecto muy importante en la técnica compositiva de la época y merece una atención especial, ya que la exposición ceroniana sobre la formación, jerarquía y utilización de ellas conforma una pequeña «historia» sobre la cláusula que es digna de ser seguida paso a paso, con el interés añadido de su aplicación funcional en las obras de Pujol.

Para empezar, Cerone nos da la siguiente definición y constitución de la cláusula en canto de órgano, tanto en su aspecto musical como en el literario:

“Cláusula otra cosa no es, que un descanso general, o veramente una terminación, de las partes de la composición, con la qual se concluye juntamente con la letra, el período de la invención musical. [...] Cláusula (dize [Montanos]) es fin, o conclusión, o remate de obra; la qual se forma y compone de tres puntos, assí como, Re ut re, Mi re mi, etc., que es abaxar un punto, y tornarle a subir. Tanto pues es la cláusula en la música (llamada comúnmente cadencia, porque cae a la conclusión) quanto el punto final en la gramática [...].”²⁴⁴

²⁴³Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XVI, Que es de los tonos en canto de órgano. De la trasportación ordinaria de los tonos, Cap. XX”, p. 912.

²⁴⁴*Ibidem*, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. De la cláusula en canto de órgano, Cap. XLVII”, p. 742.

Sobre la importancia del conocimiento de ellas para el compositor, y en relación a los tonos, avisa Cerone:

“Es cosa muy necessaria el saber conocer los tonos y las cláusulas principales porque, aunque uno tiene conocimiento de las consonancias y disonancias, de lo bueno y de lo malo, y que después no tiene también conocimiento de los tonos, y, por consiguiente, de las cláusulas, no sabe nada.”²⁴⁵

Son numerosas las clasificaciones que hace Cerone de las cláusulas: mayores, menores, disminuidas, simples, figuradas, naturales, accidentales, y muchas otras, cuyo interés para mi propósito es sólo relativo.²⁴⁶

Las cláusulas que mayor importancia tienen en orden a fijar las alteraciones que se suelen omitir a causa de la semitonía subintelecta, son la cláusula «sostenida» y la «remisa», definidas por Cerone de la siguiente manera:

“Diremos pues que *ay dos maneras de cláusulas: una substenida y otra remissa*. La remissa se haze siempre con tono, assí como Mi re mi; y la substenida con semitono, assí como Fa mi fa, o natural, o accidental.”²⁴⁷

También es muy importante distinguir la cláusula «final», la «intermedia» y las denominadas cláusulas «de paso», ya que son significativas de cada tono, especialmente las dos primeras. Como casi siempre, se hace necesario expurgar un tanto el discurso de Cerone para llegar con claridad a la definición que se busca. Dice, en relación a la cláusula final:

“*Son llamadas finales*, porque se hazen adonde los tonos fenecen y terminan su canto. [...] *De las cláusulas finales usamos en el processo y fin de las obras* [...]”²⁴⁸

Y sobre la cláusula intermedia:

“Las otras se llaman *cláusulas intermedias*, porque se hazen adonde los tonos y sus diapasones demedian [...] *De las cláusulas intermedias usamos solamente en el*

²⁴⁵Ibidem, p. 742.

²⁴⁶Ibidem, p. 742, y el siguiente capítulo: “*De las cláusulas, assí naturales como accidentales, que huyen la terminación o conclusión*, Cap. XLVIII”, pp. 743-745.

²⁴⁷Ibidem, p. 744.

²⁴⁸Ibidem, “*Aviso general cerca el uso de las cláusulas en c. de órgano*, Cap. VII”, pp. 882-883.

processo de las obras.”²⁴⁹

Por último, las cláusulas de paso, sobre cuyo uso restringido alerta al compositor:

*“Mas las cláusulas irregulares o peregrinas, llamadas vulgarmente cláusulas de passo, son las que se hazen en las otras cuerdas. Llámanse irregulares, peregrinas o de passo [...]. De las cláusulas de passo hemos de usar pocas vezes, por razón de no ser propias ni naturales a los tonos; y el que destas tales cláusulas oviere de usar, ha de mirar muy bien lo que haze y como acompaña las voces, porque a no mirarlo bien, fácilmente podría salir de tono [...].”*²⁵⁰

Pero, quizás, una de las aportaciones más interesantes que ofrece Cerone sobre las cláusulas, sea las indicaciones que da para su composición. La cita es larga, pero creo que vale la pena transcribirla en su integridad, separando convenientemente cada una de las cinco indicaciones para su mejor localización:

“La primera es que la cláusula se forma y compone de tres puntos, así como Re ut re, Fa mi fa, etc.

La segunda es que el primer punto (formando, verbigracia, cláusula menor) ha de ser semibreve, y el segundo mínima, mas el tercero puede ser qualquiera figura de las ocho.

La tercera cosa es que el sobredicho semibreve siempre se ha de hazer al alçar del compás, es, a saber, sincopado.

La quarta cosa es que la dicha semibreve sincopada ha de ser compuesta y ordenada con la parte dissonante en el dar del compás, la qual así mesmo puede ser toda dissonante.

*La quinta cosa es que la mínima, que inmediatamente se sigue después de la semibreve, ha de baxar de grado, y luego subir también de grado.”*²⁵¹

Vemos, pues, la importancia que da Cerone a la síncopa y a la disonancia en la confección de las cláusulas, hasta el extremo de señalar esta circunstancia en una nota al margen, y con su contundencia habitual:

*“La cláusula ha de ser con síncopa y disonancia para ser bien ordesnada [sic].”*²⁵²

²⁴⁹*Ibidem*, p. 883.

²⁵⁰*Ibidem*, p. 883.

²⁵¹*Ibidem*, “De las cláusulas, así naturales como accidentales, que huyen la terminación o conclusión, Cap. XLVIII”, p. 744.

²⁵²*Ibidem*, p. 744.

En definitiva, los paradigmas ideales de cláusulas (menores, en este caso) vendría a ser éstos²⁵³:



Evidentemente que hay otros tipos de cláusulas que no contienen la síncopa ni la disonancia, y que también son importantes, pues contemplan los elementos imprescindibles de toda cláusula, que son la terminación simultánea de la frase literaria y la musical. De todas maneras, si en el transcurso de cualquier obra se necesitara ejemplificar alguna de esas cláusulas convendría, entonces, recurrir a las clasificaciones de Cerone para averiguar de cuál de ellas se trata en concreto.

6.1.11 Clasificación de las cláusulas en los doce tonos naturales según Cerone

Al margen de las condiciones especiales de estructura de cada cláusula, voy a dar ahora un listado de ellas en los doce tonos naturales. Se recogen aquí las cláusulas finales, las intermedias y las de paso, que he extraído de los capítulos que dedica Cerone a la formación de cada tono en particular.²⁵⁴ Téngase en cuenta que algunas cláusulas finales pueden ser utilizadas también como intermedias, pero no las hago constar en esta relación porque Cerone no es muy explícito en este aspecto, y, además, porque no tiene ninguna utilidad incluirlas aquí, pues sólo crearían confusión. Son las siguientes:

<u>Tono</u>	<u>Cláusula final</u>	<u>Cláusulas intermedias</u>	<u>Cláusulas de paso</u>
I	RE-DO#-RE	LA-SOL#-LA	FA-MI-FA SOL-FA#-SOL DO-SI-DO

²⁵³Ibidem, p. 744.

²⁵⁴Ibidem, vid. los capítulos VIII al XIX, pp. 883-907.

II	RE-DO#-RE	LA-SOL#-LA	FA-MI-FA DO-SI-DO SOL-FA-SOL
III	MI-RE-MI	LA-SOL#-LA	SOL-FA#-SOL SI-LA-SI DO-SI-DO
IV	MI-RE-MI	LA-SOL#-LA	SOL-FA#-SOL SI-LA-SI
V	FA-MI-FA	DO-SI-DO LA-SOL#-LA	SOL-FA#-SOL RE-DO#-RE
VI	FA-MI-FA	DO-SI-DO	LA-SOL-LA SOL-FA#-SOL RE-DO#-RE
VII	SOL-FA#-SOL	RE-DO#-RE	MI-RE-MI FA-MI-FA LA-SOL#-LA DO-SI-DO
VIII	SOL-FA#-SOL	RE-DO#-RE DO-SI-DO	FA-MI-FA LA-SOL#-LA SI-LA-SI
IX	LA-SOL#-LA	MI-RE-MI DO-SI-DO	RE-DO#-RE FA-MI-FA SOL-FA#-SOL
X	LA-SOL#-LA	MI-RE#-MI	DO-SI-DO RE-DO#-RE SOL-FA#-SOL
XI	DO-SI-DO	SOL-FA#-SOL	MI-RE-MI FA-MI-FA LA-SOL#-LA

XII	DO-SI-DO	SOL-FA#-SOL	MI-RE-MI
			FA-MI-FA
			RE-DO#-RE

6.1.12 Las cláusulas en algunas obras de Pujol en los tonos naturales

Al estudiar las composiciones de Pujol con la intención de aplicar las diferentes cláusulas de la lista anterior, topo entre mi deseo y la realidad, ya que no siempre es factible verlas con la facilidad que parece desprenderse de la teoría. En aquellos pasajes verticales —homorrítmicos u homofónicos, como prefieran llamarse—, no niego que sea fácil distinguirlas, y en aquellos otros de contrapunto horizontal sin excesivas florituras, también. Pero, cuando el contrapunto se complica y las repeticiones del texto —o sus preguntas y respuestas si es “en diálogo” —, forman ese maravilloso caos en el que líneas melódicas y frases literarias se imbrican espléndidamente, resulta imposible en la práctica determinar con exactitud el momento justo de la cláusula. No obstante, y para comprobar la utilidad funcional y el rigor metodológico de la teoría aplicada a la música, intentaré ejemplificar algunas de estas cláusulas —las más evidentes— en una obra concreta de Pujol escrita en un tono natural. Se trata del villancico nº 10. **Cómo estás, lorico**, a seis voces, escrito en el IX tono natural. En este caso, las siguientes cláusulas figuran así en la transcripción paleográfica, pero en la edición diplomático-interpretativa en notación moderna están escritas una cuarta descendente, a causa de la transposición. Indico la voz que hace la cláusula y los compases en los que tiene lugar, separados por una línea oblicua; las partes de compás las señalo después de la coma.

Final en A LAMIRE [LA-SOL#-LA]

Tiple II: cc. 30,5/31

Alto: cc. 49,3/50

Intermedia en C SOLFAUT [DO-SI-DO]

Tiple II: cc. 78,5/79

De paso en D LASOLRE [RE-DO#-RE]

Tiple II: cc. 38,5/39,4

Tiple I: cc. 54,5/55

6.1.13 Clasificación de las cláusulas en los doce tonos transportados según Cerone

En lo que se refiere a los doce tonos transportados (con Sib en la armadura), éstas son las cláusulas que da Cerone²⁵⁵:

<i>Tono</i>	<i>Cláusula final</i>	<i>Cláusulas intermedias</i>	<i>Cláusulas de paso</i>
I	SOL-FA#-SOL	RE-DO#-RE	Sib-LA-Sib DO-SiII*-DO FA-MI-FA
II	SOL-FA#-SOL	RE-DO#-RE	Sib-LA-Sib FA-MI-FA
III	LA-SOL-LA	RE-DO#-RE	DO-SiII-DO MI-RE-MI FA-MI-FA
IV	LA-SOL-LA	RE-DO#-RE	DO-SiII-DO MI-RE-MI
V	Sib-LA-Sib	FA-MI-FA RE-DO#-RE	SOL-FA#-SOL DO-SiII-DO
VI	Sib-LA-Sib	FA-MI-FA RE-DO-RE	DO-Sib[II]-DO SOL-FA[#]-SOL
VII	DO-Sib[II]-DO	SOL-FA[#]-SOL	FA-MI-FA RE-DO[#]-RE LA-SOL-LA Sib-LA-Sib
VIII	DO-SiII-DO	SOL-FA#-SOL FA-MI-FA	Sib-LA-Sib RE-DO#-RE MI-RE-MI

²⁵⁵Ibidem, "De la trasportación ordinaria de los tonos, Cap. XX", pp. 907-912.

IX	RE-DO#-RE	LA-SOL-LA FA-MI-FA	SOL-FA#-SOL Sib-LA-Sib DO-SiII-DO
X	RE-DO#-RE	LA-SOL[#]-LA FA-MI-FA	SOL-FA#-SOL DO-SiII-DO
XI	FA-MI-FA	DO-SiII-DO	LA-SOL-LA Sib-LA-Sib RE-DO#-RE
XII	FA-MI-FA	DO-SiII-DO	LA-SOL-LA Sib-LA-Sib SOL-FA#-SOL

***El signo II equivale a nuestro becuadro.**

Al confrontar estas últimas cláusulas de los tonos transportados con las correspondientes a los tonos naturales se observan algunas discrepancias, como, por ejemplo, en los tonos transportados VI, VII y X, donde no figuran las alteraciones que se habrían de corresponder con las de los tonos naturales. Es posible que se trate de una omisión por parte de Cerone, que yo subsano entre claudáthur, pero en caso de que no fuera así cabe plantearse la cuestión de la siguiente manera: si la obra ya está hecha y solamente hay que transportarla, entonces han de respetarse escrupulosamente los accidentales de las cláusulas del tono natural; pero si la obra se compone directamente sobre un tono transportado, entonces el compositor puede disponer de las posibilidades de alteraciones del tono natural y del transportado.

Por otra parte, algunas cláusulas intermedias de determinados tonos transportados figuran como cláusulas de paso en los tonos naturales, y viceversa, pero creo que esta última circunstancia no tiene excesiva importancia.

6.1.14 Las cláusulas en algunas obras de Pujol en los tonos transportados

De la misma manera que señalé algunas de las cláusulas más importantes y evidentes en el villancico nº 10. **Cómo estás, lorico**, aplicaré ahora idéntico procedimiento en una obra concreta de Pujol escrita en un tono transportado.

Se trata del villancico nº 1. **A qué venís, niño amado**, a cuatro voces, escrito en el XII tono transportado. En este caso, las siguientes cláusulas figuran así en la edición diplomático-interpretativa en notación moderna, ya que no ha sido necesaria la transposición.

Final en F FAUT [FA-MI-FA]

Alto: cc. 2,6/3

Tiple I: cc. 27,3/28

Alto: cc. 32,6/33

Intermedia en C SOLFAUT [DO-SiII-DO]

Tiple I: cc. 4,4/5

Tiple I: cc. 17,6/18

Tiple I: cc. 22,4/23

De paso en A LAMIRE [LA-SOL-LA]

Tiple II: cc. 8,2/9

De paso en G SOLREUT [SOL-FA#-SOL]

Tiple I: cc. 12,6/13

De paso en B FABEMI [Sib-LA-Sib]

Tiple II: cc. 15,6/16,5

6.1.15 Algunas reflexiones sobre la evolución de la modalidad

Hemos visto las cláusulas que da Cerone en 1613, cuando publica su tratado, pero no concuerdan necesariamente con las que había dado Tomás de Santa María en 1565, o aún Bermudo en 1555, ni seguramente con las que habrían de dar, andando el tiempo, Lorente en 1672 y Nassarre en 1724. Como es lógico, todos los teóricos están de acuerdo en las cláusulas finales de los tonos, pero no así en algunas intermedias y, menos aún, en las de paso en las que existen ciertas diferencias. Estas pequeñas alteraciones de los puntos de inflexión de las gamas modales son fruto de la propia, y lenta, evolución diacrónica de la modalidad en su proyección hacia la tonalidad moderna. En este proceso diacrónico hay constantes que se mantienen, como es la cláusula final, y otras, como las cláusulas intermedias o las de paso, que se modifican con el paso del tiempo, y que se van proyectando de cara al futuro.

En este sentido, creo que el caso de Cerone es bastante ilustrativo en lo referente al cambio de un tono a otro. Para el teórico bergamasco hacer demasiadas cláusulas en notas diferentes a la final o cofinal es bastante comprometido, porque implica un alejamiento del tono principal de la obra; acerca de las cláusulas de paso, aconseja

“Que no se hagan más de dos o tres cláusulas que no sean propias, porque acontecería que parecería otro tono de lo que es.”²⁵⁶

Un ejemplo contrario a esta indicación lo tenemos en el villancico nº 23. **Venid a Belem, pastores**, a seis voces, escrito en el XII tono transportado, en el que se da una abundancia considerable de cláusulas de paso. Téngase en cuenta que, si la cláusula se da en un único compás, distingo las partes mediante un guión.

De paso en G SOLREUT [SOL-FA#-SOL]

Tiple II: cc. 4,6/5,6
 Tiple I: cc. 7,6/8,4
 Tiple II: cc. 11,8/12,3
 Tiple II: c. 13,2-6
 Tiple II: cc. 30,6/31,2
 Tiple II: c. 38,2-5

De paso en B FABEMI [Sib-LA-Sib]

Tiple I: cc. 17,6/18,4
 Tiple II: cc. 24,5/25,4

En la clasificación de las cláusulas que da Cerone, se observa cómo las cláusulas de paso se hacen solamente en dos o tres notas por lo general, y rara vez llegan a ser cuatro. O sea, que este teórico reduce la posibilidad de cambiar de tono a unas notas concretas que, digamos, están próximas a la órbita del tono principal, y que son aquéllas en las que se hacen cláusulas finales o intermedias.

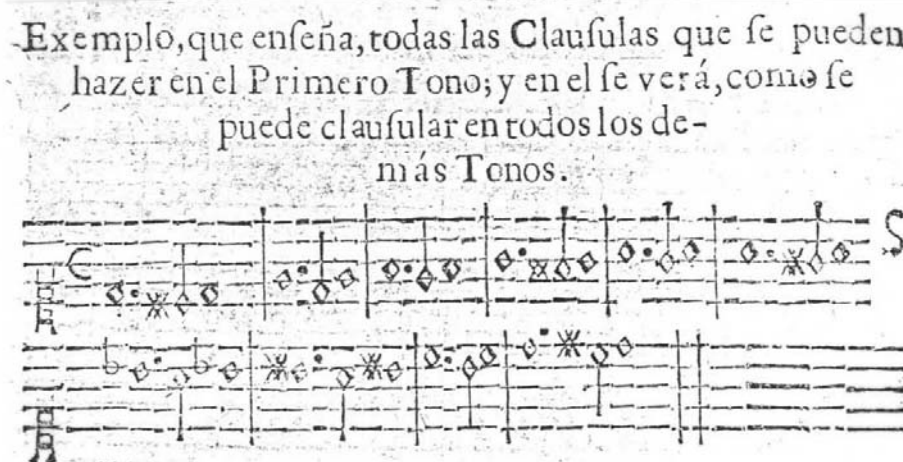
Pero es el caso, que Lorente amplía considerablemente esta órbita tonal al otorgar igual importancia a todos los grados de la escala donde se hagan cláusulas de paso. Sin duda, ello representa un paso adelante en el estadio evolutivo de la modalidad, en relación al pensamiento de Cerone y de otros tratadistas anteriores a Lorente. Éste dice al respecto:

²⁵⁶*Ibidem*, “Lib. XII, Que es de los avisos necesarios para la perf[ecta] comp[ostura]. Las partes que ha de tener una composición para ser bien hecha, y de unos avisos que son para que salga más elegante, Cap. VI”, p. 673.

“Y también se note que las cláusulas que dexamos puestas en el final, y supuestas en la mediación, son las principales, y las que han de ser usadas en las composiciones de los tonos; y en las demás se podrá clausar a voluntad del compositor, haziendo cláusula en cada signo del diapasón [...]”²⁵⁷

Y a continuación pone un ejemplo musical de todas las cláusulas en el primer tono.

“[...] pondremos —dice— un exemplo de todas las cláusulas que se pueden hazer en el primero tono, en la distancia del diapasón; y este solo servirá de dechado para todos los demás tonos.”²⁵⁸



Esta ampliación propuesta por Lorente puede observarse en el mismo villancico en el que acabo de ejemplificar la abundancia de cláusulas de paso introducidas por Pujol. En él, se da la siguiente cláusula en:

D LASOLRE [RE-DO#-RE]

Alto: c. 11,2-5

Alto: cc. 42,3/43,1

Esta cláusula, que se debe considerar de paso, no pertenece al XII tono transportado, pero sí al XI. Son varias las composiciones de Pujol que presentan esta circunstancia.

Por ejemplo, el villancico nº 22. **Si del pan de vida**, a seis voces, que está escrito en el

²⁵⁷ Andrés LORENTE: *op. cit.*, “Libro cuarto, Arte de composición. Capítulo XXXXV, *Que enseña cómo se ha de formar el diapasón desde el final de cada tono, y las claves que han de tener las quatro voces, cláusulas en el final y mediación.* Nota XXVI”, p. 565.

²⁵⁸ *Ibidem*, pp. 565-566.

II tono transportado, contiene esta cláusula en:

A LAMIRE [LA-SOL-LA]

Tiple I: cc. 34,2/35,1

Dicha cláusula, que también es de paso, no pertenece al tono de la pieza, sino al IX tono transportado, lo cual implica un alejamiento más patente que el que se ha dado en el ejemplo anterior.

* * *

Después de conocer las notas finales y cofinales de cada uno de los doce tonos, así naturales como transportados, las claves de sus voces, las cláusulas finales, las intermedias y las de paso, resulta fácil saber en qué tono está escrita una determinada obra. Por otra parte, el discurso y ámbito melódicos de algunas voces en concreto, también ayuda a distinguir el tono auténtico del plagal. En relación a esto, es curioso observar cómo Santa María otorga a la voz superior la supremacía para decidir esta cuestión:

“Todas estas sobredichas reglas se an de guardar solamente con el tiple, el qual de tal manera rige todas las otras bozes, que las haze que no salgan de los límites y términos del tono, porque todas van guiadas por la seqüencia de la solfa del tiple.”²⁵⁹

Mientras que en Cerone la transferencia de este protagonismo recae en la voz del tenor, tal como proponía en la cuarta de aquellas “cuatro maneras” para averiguar en qué tono está escrita una obra, y que repite en otro lugar de su tratado, pero con más detalle:

“Éstas, y las siguientes reglas y formas de tonos que se van componiendo, particularmente se han de observar con la parte del tenor, adonde viene ser llamado TENOR, a tenendo [...]. Y es que de tal manera rige todas las otras voces que las detiene, no salgan de los límites y términos del tono, por quanto todas van guiadas por la seqüencia de la solfa del tenor.”²⁶⁰

²⁵⁹Fray Tomás de SANCTA MARÍA: *op. cit.*, “De los ocho tonos generales, fol. 61r, capítulo XXIII, [primera parte].”

²⁶⁰Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XVI, Que es de los tonos en canto de órgano. De las seys cuerdas finales de los XII tonos, y en qual parte se ha de mantener la esencial forma del tono, Cap. VI”, p. 882.

6.2 La transposición, las claves y los ámbitos melódicos

Los dos grupos de claves en los que se escribe la práctica totalidad de la polifonía vocal renacentista y prebarroca se conocen tradicionalmente con los nombres de *Chiavi trasportate* o *Chiavette* (claves altas) y *Chiavi naturali* (claves bajas).²⁶¹ He aquí la correspondencia entre voces y claves en ambos grupos:

Chiavi trasportate o Chiavette (claves altas)

Tiple: SOL 2^a **Alto:** DO 2^a **Tenor:** DO 3^a **Bajo:** DO 4^a/FA 3^a

Chiavi naturali (claves bajas)

Tiple: DO 1^a **Alto:** DO 3^a **Tenor:** DO 4^a **Bajo:** FA 4^a/FA 3^a

Generalmente se suele admitir que las *Chiavi naturali* no necesitaban transporte y la música escrita en ellas se interpretaba tal y como venía anotada en el manuscrito, con lo cual, nosotros, al transcribirla, debemos mantenerla en la tesitura original. En cambio, las *Chiavette* precisaban una transposición a un intervalo que oscilaba entre la tercera, la cuarta y la quinta descendentes, sin que se sepa, por ahora y a ciencia cierta, a qué intervalo exacto correspondería este transporte, entre otras cosas, porque no conocemos con exactitud los hábitos de los organistas en lo referente al acompañamiento instrumental, ni tampoco las necesidades o los gustos del maestro de capilla en un momento determinado.²⁶² El uso y la aplicación de las *Chiavette* en la música vocal constituía, pues, un artificio para que los cantores pudieran evitar las tesituras incómodas o extremas, poniéndoles también sobre aviso de que se hallaban ante una pieza cuyas claves escritas debían ser sustituidas mentalmente por otras, teniendo en cuenta, evidentemente, las alteraciones correspondientes que exigía el cambio de tono por el acompañamiento instrumental pertinente.

Es muy posible que esta sustitución de claves no fuera realizada con plena consciencia teórica, pero, desde luego, sí lo era desde el punto de vista práctico, como demuestran las siguientes frases de Cerone:

²⁶¹Cfr. con Hans ENGEL: "Chiavette", en *Die Musik in Geschichte...*, 1952, vol. 2, pp. 1185-1190. Siegfried HERMELINK: "Chiavette", en *The New Grove...*, vol. 4, pp. 221a-223a. Wolfgang HIRSCHMANN: "Chiavette", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich BLUME*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig FINSCHER, Kassel, Bärenreiter, 1995, vol. 2, [Sachteil] pp. 656-663. [Alberto BASSO]: "Chiavette", en *Dizionario Enciclopedico Universale...*, 1983, vol. 1, [Il Lessico], pp. 541b-542a.

²⁶²Cfr. con Gustave REESE: *La música en el Renacimiento, I*, Madrid, Alianza Editorial, (Alianza Música, 37), 1988, vol. I, pp. 620-624, con las notas correspondientes a pie de página. (Edición original: *Music in the Renaissance*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., 1954. La versión castellana se hizo sobre la edición revisada de 1959, [mismo lugar y editor]).

“[...] en un mesmo espacio, en una mesma regla, y de la mesma manera hazen las mutanças; y el mesmo modo de solfear sirve a diversas claves, situadas en diferentes lugares [...]. De manera [que] quien sabe una clave, sabe tres; esta práctica sirve para cantores, y no para contrap[untistas] ni para compositores.”²⁶³

Añadiendo más adelante que:

“[...] algunas claves puntualmente se parecen en todo lo que toca al leer, y al hazer de las mutanças, mas diffieren solamente en las letras y posiciones; la qual differença [sic] (como dixe) no es de consideración acerca del cantante, el qual no considera otra cosa más que entonar sus voces rectamente, con la observación de los intervalos de tono y semitono.”²⁶⁴

Por otra parte, nadie puede dudar de la facilidad que tenían los cantores de la época en solfear pasando de una clave a otra, acostumbrados como estaban a su sistema de solmisación y al mecanismo de las mudanzas, (es decir, aquello que nosotros podríamos denominar como una especie de solfeo relativo). Dice el Dr. González Marín al respecto (la cursiva es del propio autor):

“El hecho de la transposición, o transporte leído a primera vista, es algo normal y cotidiano en la práctica de notación y ejecución de las capillas de música en la segunda mitad del siglo XVII [y también de la primera, como es nuestro caso].

»Para el caso de los cantores, es una realidad que no requiere más reflexión, puesto que el sistema de solmisación impone constantemente un transporte o *solfeo relativo*.”²⁶⁵

Sabemos, pues, que mucha música antigua se transportaba habitualmente, y el problema de su correcta aplicación ha suscitado el lógico interés entre musicólogos e intérpretes. Es considerable la bibliografía que ha generado el tema de la transposición, y es importante también observar cómo determinados fragmentos de algunos tratadistas son retomados una y otra vez por los estudiosos a la luz de las nuevas aportaciones que se van realizando, o para su aplicación puntual a la obra de autores que son objeto de estudios,

²⁶³Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. VI, Que es del canto métrico, mensural o de órgano. De la semejança en leer las notas y mutaciones por diversas claves, assí de Π quadrado, como de b mol, Cap. XVI”, p. 493.

²⁶⁴*Ibidem*, p. 494.

²⁶⁵Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN: “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos en la segunda mitad del siglo XVII: el repertorio de la Seo y el Pilar de Zaragoza”, en *Recerca Musicològica*, IX-X (1989-90), p. 324, [Actes del Congrés Internacional «Higini Anglès i la musicologia hispànica»].

análisis e interpretaciones.

6.2.1 La transposición y las claves según Praetorius

El testimonio, muchas veces citado, del teórico, compositor y organista alemán Michael Praetorius (*1569 - †1621), en su *Syntagma musicum* (1619), viene a clarificar un tanto la cuestión del intervalo exacto en el que se debería efectuar la transposición:

“Ob zwar ein jeder Gesang / welcher hoch **Claviret**, das ist / da im Ba^o das [clave de DO] uff der ander oder dritten Lini von oben an zu zehlen / oder das [clave de FA] uff der dritten Lini also [pentagrama con claves de DO en 3ª, DO en 4ª y FA en 3ª] befunden wird; Wenn er **b mol, per quartam inferiorem in durum**; Wenn er aber **Π dur, per quintam inferiorem in mollem, naturaliter** in die **Tabulatur** oder **Partitur** von Organisten / Lauttenisten und allen andern / die sich der **Fundament Instrumenten** gebrauchen / gebracht unnd **transponiret** werden mu^o: So befindet sich doch / da^oin etlichen **Modis**, als in **Mixolydio, Aeolio** und **Hypojonico**, wenn sie **per quintam transponiret**, eine **languidior & pigrior harmonia propter graviore sonos generiret** werde: Darumb es dann ungleich besser / und wird auch der Gesang viel frischer und anmuthiger zuhören / wenn diese **Modi per quartam ex duro in durum transponiret** werden.”²⁶⁶

La traducción al castellano de este célebre fragmento en alemán y latín es la siguiente:

“Toda pieza vocal en claves altas, esto es, cuando el bajo está escrito en clave de do en cuarta o en tercera, o en clave de fa en tercera, debe transportarse cuando se ponga en la tablatura o partitura de los organistas, laudistas y demás tañedores del continuo de la manera siguiente: si tiene bemol, una cuarta baja *in durum*; si no lo tiene, una quinta baja *in mollem, naturaliter*. Sin embargo, si se transportan a la quinta modos tales como el mixolidio [VII, final SOL], eolio [IX, final LA] e hipojonio [XII, final DO], se producirá una armonía más lánguida y pesada a causa de los sonidos más bajos; de aquí que sea mucho mejor, y la pieza resulta más fresca y airosa, transportar estos

²⁶⁶Michael PRAETORIUS: *Syntagma musicum*, Kassel, Bärenreiter, 1978, (Documenta Musicologica, XV. Band III, Termini musici, Wolfenbüttel 1619), Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald GURLITT, “Das IX Capittel, *De Cantilenarum transpositione*. Wie und uff was massen etliche Cantiones im abseßen **transponirt** werden müssen”, pp. 80-81.

modos a la cuarta, *ex duro in durum*.”²⁶⁷

268

269

Siguiendo, pues, estas últimas indicaciones de Praetorius transportaré las piezas de Pujol escritas en claves altas a la cuarta justa descendente, ya que a la quinta (como hacen otros) resulta un registro demasiado grave, como se observa al aplicar los ámbitos de la voz humana sugeridos por Praetorius a las obras de Pujol. En este sentido, los villancicos: **10. Cómo estás, lorico**, **13. El amor os ha mandado**, **15. En naciendo mi niño** y **17. Madre, el amor** (todos escritos en tonos naturales) tienen, en el registro grave del Alto, la nota LA2 (el código empleado para la numeración de las octavas se explica más adelante), como nota más baja en el original. Transportándola a la cuarta descendente se llega hasta un MI2, que es el tope máximo aceptado por Praetorius como “punto de licencia”. Si transporto estas piezas a la quinta descendente dará un RE2, fuera ya de la tesitura. Es más, en el villancico nº **17. Madre, el amor** se da el caso de que el Tiple II tiene un RE3 como nota más grave en el original, y al transportarlo a la cuarta descendente llega hasta un LA2²⁷⁰, con lo cual se sobrepasa en una nota el “punto de licencia” que da Praetorius, que es un SI2. En realidad, esta pieza debería haber sido transportada a la tercera descendente, pero por unificar criterios con todas las demás y por seguir a Praetorius, la he transportada a la cuarta descendente.

6.2.2 *Chiavi trasportate* o *Chiavette* (claves altas) y *Chiavi naturali* (claves bajas) en los villancicos y romances de Pujol

Distribuiré las composiciones de Pujol en los dos grupos de claves al uso, empezando por las claves altas:

²⁶⁷Copio esta traducción de Luis ROBLEDO: *op. cit.*, p. 88b, quien a su vez la realizó de la versión inglesa que Andrew PARROT incluyó en su documentado artículo “Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610. An 'aberration' defended”, en *Early Music*, 12, 4 (1984), p. 494a. Este fragmento de Praetorius también viene citado en uno de los trabajos que más influencia ha tenido para el estudio de la transposición; me refiero al importante artículo de Arthur MENDEL: “Pitch in the 16th and Early 17th Centuries”, en *Musical Quarterly*, XXXIV, 2 (1948), pp. 140-141 [*apud* Andrew PARROT: *op. cit.*, p. 512a, nota 22]. El artículo de Mendel completo abarca las pp. 28-45, 129-221, 336-357, 575-593 del vol. XXXIV de *Musical Quarterly*.

268

269

²⁷⁰*Vid.* el compás 25, en la edición diplomático-interpretativa en notación moderna. En caso de observarse una interpretación forzada, siempre se puede cantar esa nota una octava alta, pues creo que no tiene excesiva importancia, ya que no distorsiona la línea melódica por ser el ataque después de pausa.

Chiavi trasportate o Chiavette (claves altas)

		Tiple	Alto	Tenor	Bajo
2.	A visitar a su dama; 3vv.	SOL 2 ^a		Do 3 ^a	
3.	Al blanco, que está...; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a
4.	Al ladrón, señores; 4vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	
6.	Amor pone cerco a Dios; 4vv.	SOL 2 ^a	Do 1 ^a		Do 2 ^{a*}
7.	Aquel cordero divino; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	[?] ²⁷¹
8.	Asombrado vengo, Juan; 8vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a
10.	Cómo estás, lorico; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a
13.	El amor os ha mandado; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a
15.	En naciendo mi niño; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a
16.	Hoy pide el Rey...; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	FA 3 ^a
17.	Madre, el amor; 6vv.	SOL 2 ^a	Do 2 ^a	Do 3 ^a	FA 3 ^a

*Como se puede observar existe una evidente incongruencia en el villancico nº 6. **Amor pone cerco a Dios**, cuyas claves de DO en 1^a para el Alto y DO en 2^a para el Bajo están fuera de lo normal según la costumbre de la época.²⁷²

Relacionaré ahora las composiciones de Pujol escritas en claves bajas:

Chiavi naturali (claves bajas)

		Tiple	Alto	Tenor	Bajo
1.	A qué venís, niño amado; 4vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	
5.	Alma, herido me tenéis; 6vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
9.	Como a Rey; 6vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
11.	De amores viene; 6vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
12.	De fuego de amor; 8vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
14.	El príncipe soberano; 8vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
18.	No lloréis, mi alma; 6vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
19.	Qué decís que visteis...; 8vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a
20.	Que me muero de...; 6vv.	DO 1 ^a	Do 3 ^a	Do 4 ^a	FA 4 ^a

²⁷¹Esta voz se ha perdido.

²⁷²Sin embargo, Cerone contempla la posibilidad de que el Alto pueda estar escrito en la clave de DO en 1^a en ocasiones puntuales. Dice al respecto: "Si aconteciesse que el Alto truxesse la clave de C sol fa vt en la primera regla, como a vezes se halla entre voces yguales [...]." Vid. Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, "Lib. VI, Que es del canto métrico, mensural o de órgano. De las mutanças en la parte del Alto, cantando por la clave de C sol fa vt por II. Cap. VIII", p. 488.

21.	Sacra majestad, sed...; 8vv.	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	[?] ²⁷³
22.	Si del pan de vida; 6vv.	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a
23.	Venid a Belem...; 6vv.	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a
24.	Yo vengo bien satisfecho; 8vv.	DO 1 ^a	DO 3 ^a	DO 4 ^a	FA 4 ^a

De las veinticuatro composiciones de Pujol estudiadas, once están escritas en *Chiavette* (claves altas) y las trece restantes en *Chiavi naturali* (claves bajas). Por mi parte, he transportado todas las piezas en claves altas a la cuarta justa descendente²⁷⁴, y he mantenido en su tesitura original las que están en claves bajas. Una vez realizado el mencionado transporte, en la siguiente relación se pueden observar los tonos y las notas finales originales, por una parte, y las notas finales transportadas y sus alteraciones resultantes en la armadura, por otra:

<u>N^o</u>	<u>Incipit literario</u>	<u>Tono orig.</u>	<u>Final orig.</u>	<u>Final trans.</u>	<u>Alter.arm.</u>
2.	A visitar a su dama	II natural	RE	LA	FA #
3.	Al blanco, que está...	XII natural	DO	SOL	FA #
4.	Al ladrón, señores	X trans.	RE	LA	sin
6.	Amor pone cerco...	I trans.	SOL	RE	sin
7.	Aquel cordero divino	XI trans.	FA	DO	sin
8.	Asombrado vengo...	XII natural	DO	SOL	FA #
10.	Cómo estás, lorico	IX natural	LA	MI	FA #
13.	El amor os ha...	II natural	RE	LA	FA #
15.	En naciendo mi niño	II natural	RE	LA	FA #
16.	Hoy pide el Rey...	I trans.	SOL	RE	sin
17.	Madre, el amor	II natural	RE	LA	FA #

6.2.3 Los ámbitos de la voz humana según Praetorius

La finalidad que persigo con la transposición es adecuar los ámbitos melódicos de las piezas transportadas a la realidad sonora de la época. Quiero decir que sería interesante

²⁷³Esta voz se ha perdido.

²⁷⁴Cfr. con Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN: *Seis villancicos del maestro de capilla de el Pilar don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)*, (Polifonía Aragonesa IV), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, 1987, p. 14.

comparar los ámbitos o tesituras de las composiciones de Pujol, tanto las naturales como las transportadas, con la extensión de la voz humana que se consideraba normal, o que resultaba más cómoda para los intérpretes de principios del siglo XVII. Para ello recurriré de nuevo a Praetorius, en cuyo tratado ofrece la siguiente “Tabella universalis” sobre las tesituras de las cuatro voces tradicionales:²⁷⁵

TABELLA Universalis.

The diagram illustrates the vocal ranges of four voices: Bassista, Tenorista, Alcista, and Evnuchus, Falsetista, Discantista. It shows the normal ranges (vaciadas) and the extended ranges (notas llenas de color) used by composers. The vertical axis is labeled 'Staffe' and 'Vox viva seu humana'.

Aquí vemos como las tesituras normales de las voces se hallan comprendidas entre las notas vaciadas, mientras que las notas llenas de color son utilizadas por el compositor sólo de manera esporádica, como puntos de inflexión que, en un momento determinado, superan el ámbito natural de la voz. En este sentido, llama poderosamente la atención la desmesurada profundidad del bajo en su región grave.

Para distinguir las tesituras de las cuatro voces es necesario numerar las octavas con un código establecido. De entre los siete que están en uso, según *The New Grove*...²⁷⁶ (cuya

²⁷⁵Michael PRAETORIUS: *op. cit.*, 1958, (Documenta Musicologica, XIV. Band II, De Organographia), “Das IV Capittel. Tabella universalis”, [p. 20].

²⁷⁶Vid. Llewelyn S. LLOYD: “Pitch notation”, en *The New Grove*..., vol. 14, p. 788.

ilustración reproduzco), he escogido el nº 4 por ser el más difundido en nuestro país:

Pitch notation

(1) C^{''} B^{''} C['] B['] C B c b c' b' c'' b'' c''' b''' c''''
 (C₀ B₀) (C₁ B₁) C₂ B₂ C₃ B₃ C₄ B₄ C₅ B₅ C₆ B₆ C₇ B₇ C₈

(2) CCCC CCC CC C c b c' b' c'' b'' c''' b''' c''''
 (C₀ B₀) (C₁ B₁) C₂ B₂ C₃ B₃ C₄ B₄ C₅ B₅ C₆ B₆ C₇ B₇ C₈

(3) ut₂ si₂ ut₁ si₁ ut₁ si₁ ut₁ si₂ ut₁ si₁ ut₁ si₁ ut₁ si₁ ut₁ si₁ ut₁ si₁ ut₁

(4) do₂ si₂ do₁ si₁ do₁ si₁ do₁ si₂ do₁ si₁ do₁ si₁ do₁ si₁ do₁ si₁ do₁ si₁ do₁

(5) C₀ B₀ C₁ B₁ C₂ B₂ C₃ B₃ C₄ B₄ C₅ B₅ C₆ B₆ C₇ B₇ C₈

(6) - 3 4 - 15 16 - 27 28 - 39 40 - 51 52 - 63 64 - 75 76 - 87 88

(7) 0 - 11 12 - 23 24 - 35 36 - 47 48 - 59 60 - 71 72 - 83 84 - 95 96

Aplicando este sistema de numeración de las octavas a la extensión de la voz humana en Praetorius, obtendremos las siguientes tesituras (el ámbito melódico, digamos cómodo o normal, de cada voz lo escribo en negritas y en el centro del ámbito general; con el mismo criterio añadido los intervalos resultantes):

Voces	Ámbito	General	Intervalo
	Ámbito		Normal Excepcional
Tiple	Si ₂ DO3/FA4	LA ₄	11^a 14 ^a
Alto	Mi ₂ FA2/LA3	Si ₃	10^a 12 ^a
Tenor	LA ₁ Si1/Mi3	FA ₃	11^a 13 ^a
Bajo	FA ₋₁ DO1/Si₁2	RE ₃	14^a 20 ^a

El ámbito normal de las cuatro voces en total va desde el **DO1** del Bajo hasta el **FA4** del Tiple, abarcando un intervalo de **25^a** (o sea, tres octavas y una cuarta), mientras que el ámbito extraordinario en total, desde el **FA-1** hasta el **LA4**, comprende un intervalo de **31^a** (es decir, cuatro octavas y una tercera). He aquí una ilustración de todo lo anterior:

ÁMBITO TOTAL

TIPLE

ALTO

TENOR

BAJO

Además del ámbito que ofrece Praetorius, es interesante también observar otros, algo posteriores a la época de Pujol, como, por ejemplo los de Heinrich Schütz, en sus *Kleine geistliche Concerte* (Dresden, 1636), o los del filólogo y teórico de la música italiano Giovanni Battista Doni (*1595 - †1647) en sus *Annotazioni sopra il Compendio de' generi e de' modi della musica* (Rome, 1640). He aquí las dos ilustraciones al respecto²⁷⁷:

Praetorius Schütz Doni

Praetorius II (1618) p. 17, 20
Fischer, „Bassista“
Grasser „gemeine Bassisten“
„Tenorista“
„Altista“
„Eunuchus, Falsettista Discantista“
Overall compass (staff-degrees)
29 (35)

Schütz, *Kleine geistliche Concerte*, 1636: widest individual compasses
26

Schütz, *Kleine geistliche Concerte*, 1636: overall compass of each voice*
26

* The voices are not named, so strictly speaking these are the overall compasses of all pieces written in the indicated clefs.

Doni (1640) fac. 157
Voci gravi
Voci mezzane
Voci acute
29

²⁷⁷Extraída del artículo de Arthur MENDEL: "Pitch in Western Music since 1500. A Re-examination", en *Acta Musicologica*, L (1978), pp. 71-72.

6.2.4 Ámbitos melódicos en los villancicos y romances de Pujol escritos en claves bajas

Incluiré aquí todos los ámbitos melódicos de las obras de Pujol, pues lo considero importante ya que estoy trabajando para el futuro, con el objetivo de disponer de la mayor cantidad posible de datos fiables para confrontarlos después con posteriores investigaciones sobre otras obras y autores coetáneos de Pujol.

Dispondré en primer lugar las composiciones escritas en *Chiavi naturali*, o sea, sin transposición alguna. Normalizo la nomenclatura de las voces en Tiple (I y II), Alto (I y II), Tenor (I y II) y Bajo, aunque en el manuscrito vengan con otros nombres como Cantus, Altus, Tenor, Bassus, etc., o, incluso, sin nombre; el mismo criterio seguiré para los coros: Coro (I y II), cuando convenga. Doy los ámbitos de cada coro y el ámbito total de la pieza, indicando el intervalo resultante en cada caso. Las circunstancias especiales las señalaré en nota a pie de página:

1. A qué venís, niño amado, 4 vv., XII tono transportado (con S^b)

Tiple I	RE3	Mi ^b 4	9 ^a
Tiple II	FA3	RE4	6 ^a
Alto	DO3	SOL3	5 ^a
Tenor	DO2	RE3	9 ^a
• Ámbito total	DO2	Mi ^b 4	17 ^a

5. Alma, herido me tenéis, 6vv., III tono natural (sin alteraciones)

Tiple I	DO3	Mi4	10 ^a
Tiple II	RE3	RE4	8 ^a
Alto	SOL#2	LA3	9 ^a
Tenor I	RE2	Mi3	9 ^a
Tenor II	RE2	Mi3	9 ^a
Bajo	Mi1	DO3	13 ^a
• Ámbito total	Mi1	Mi4	22 ^a

9. Como a Rey, 6vv., II tono transportado (con S^b)

Tiple I	RE3	Mi ^b 4	9 ^a
Tiple II	Mi3	Mi ^b 4	8 ^a
Alto I	LA2	LA3	8 ^a
Alto II	FA2	LA3	10 ^a
Tenor	DO2	Mi ^b 3	10 ^a
Bajo	FA1	S ^b 2	11 ^a
• Ámbito total	Fa1	Mi ^b 4	21 ^a

11. De amores viene, 6vv., XII tono transportado (con Sib)

Tiple I	DO3	FA4	11 ^a
Tiple II	DO3	FA4	11 ^a
Alto	SOL2	LA3	9 ^a
Tenor I	DO2	FA3	11 ^a
Tenor II	DO2	FA3	11 ^a
Bajo	FA1	Sib2	11 ^a
•Ámbito total	FA1	FA4	22 ^a

12. De fuego de amor, 8vv., XII tono transportado (con Sib)

•Coro I	DO2	Mib4	17 ^a
Tiple I	FA3	Mib4	7 ^a
Tiple II	DO3	Mib4	10 ^a
Alto	SOL2	SOL3	8 ^a
Tenor	DO2	RE3	9 ^a
•Coro II	FA1	RE4	20 ^a
Tiple	FA3	RE4	6 ^a
Alto	DO3	LA3	6 ^a
Tenor	DO2	Mib3	10 ^a
Bajo	FA1	Sib2	11 ^a
•Ámbito total	FA1	Mib4	21 ^a

14. El príncipe soberano, 8vv., XII tono transportado (con Sib)

•Coro I	Sib1	Mib4	18 ^a
Tiple I	FA3	Mib4	7 ^a
Tiple II	Mi3	DO4	6 ^a
Alto	DO3	LA3	6 ^a
Tenor	Sib1	FA3	12 ^a
•Coro II	FA1	Mib4	21 ^a
Tiple	FA3	Mib4	7 ^a
Alto	Sib2	LA3	7 ^a
Tenor	FA2	RE3	6 ^a
Bajo	FA1	Sib2	11 ^a
•Ámbito total	FA1	Mib4	21 ^a

18. No lloreis, mi alma, 6vv., II tono transportado (con Sib)

Tiple I	DO3	FA4	11 ^a
Tiple II	Sib2	FA4	12 ^a
Alto I	FA2	LA3	10 ^a
Tenor I	DO2	FA3	11 ^a
Tenor II	DO2	FA3	11 ^a
Bajo	FA1	DO3	12 ^a
•Ámbito total	FA1	FA4	22 ^a

19. Qué decís que visteis vos, 8vv., XII tono transportado (con Sib)

•Coro I	DO2	FA4	18 ^a
Tiple I	FA3	FA4	8 ^a
Tiple II	RE3	FA4	10 ^a
Alto	Si2	LA3	7 ^a
Tenor	DO2	FA3	11 ^a
•Coro II	FA1	RE4	20 ^a
Tiple	FA3	RE4	6 ^a
Alto	DO3	LA3	6 ^a
Tenor	RE2	FA3	10 ^a
Bajo	FA1	LA2	10 ^a
•Ámbito total	FA1	FA4	22 ^a

20. Que me muero de hambre, 6vv., XII tono transportado (con Sib)

Tiple I	DO3	RE4	9 ^a
Tiple II	DO3	RE4	9 ^a
Alto I	FA2	LA3	10 ^a
Alto II	FA2	SOL3	9 ^a
Tenor	DO2	RE3	9 ^a
Bajo	FA1	SOL2	9 ^a
•Ámbito total	FA1	RE4	20 ^a

21. Sacra majestad, sed preso, 8vv., XII tono transportado (con Sib)

•Coro I	Sib1	RE4	17 ^a
Tiple I	SOL3	RE4	5 ^a
Tiple II	RE3	RE4	8 ^a
Alto	DO3	LA3	6 ^a
Tenor	Sib1	Mib3	11 ^a

•Coro II	[?]	RE4	[?]
Tiple	Mi3	RE4	7 ^a
Alto	Si _b 2	SOL3	6 ^a
Tenor	RE2	Mi3	9 ^a
Bajo ²⁷⁸	[?]	[?]	[?]
•Ámbito total	[?]	FA4	[?]

22. Si del pan de vida, 6vv., II tono transportado (con Sib)

Tiple I	RE3	Mib4	9 ^a
Tiple II	RE3	Mib4	9 ^a
Alto I	LA2	LA3	8 ^a
Alto II	LA2	LA3	8 ^a
Tenor	RE2	Mib3	9 ^a
Bajo	FA1	Si _b 2	11 ^a
•Ámbito total	FA1	Mib4	21 ^a

23. Venid a Belem, pastores, 6vv., XII tono transportado (con Sib)

Tiple I	DO3	RE4	9 ^a
Tiple II	DO3	Mib4	10 ^a
Alto I	SOL2	SOL3	8 ^a
Alto II	SOL2	LA3	9 ^a
Tenor	DO2	Mib3	10 ^a
Bajo	FA1	DO3	12 ^a
•Ámbito total	FA1	Mib4	21 ^a

24. Yo vengo bien satisfecho, 8vv., XII tono transportado (con Sib)

•Coro I	DO2	FA4	18 ^a
Tiple I	RE3	FA4	10 ^a
Tiple II	DO3	RE4	9 ^a
Alto	DO3	LA3	6 ^a
Tenor	DO2	FA3	11 ^a
•Coro II	FA1	RE4	20 ^a
Tiple	RE3	RE4	8 ^a
Alto	SOL2	LA3	9 ^a
Tenor	DO2	FA3	11 ^a
Bajo	FA1	Si _b 2	11 ^a
•Ámbito total	FA1	FA4	22 ^a

²⁷⁸Esta voz se ha perdido.

6.2.5 Ámbitos melódicos en los villancicos y romances de Pujol escritos en claves altas

Relaciono los ámbitos correspondientes a las piezas anotadas en *Chiavette* tal y como vienen en el original, para que se observe claramente la necesidad de su transposición, con el fin de adecuarlas a las tesituras sugeridas por Praetorius:

2. A visitar a su dama, 3vv., II tono natural (sin alteraciones)

Tiple I	LA3	SOL4	7 ^a
Tiple II	FA3	FA4	8 ^a
Tenor	FA2	SOL3	9 ^a
•Ámbito total	FA2	SOL4	16 ^a

3. Al blanco, que está Dios allí, 6vv., XII tono natural (sin alteraciones)

•Coro I	FA2	Si ^b 4	18 ^a
Tiple I	LA3	Si ^b 4	9 ^a
Alto	RE3	RE4	8 ^a
Tenor	FA2	LA3	10 ^a
•Coro II	DO2	LA4	20 ^a
Tiple II	Si3	LA4	7 ^a
Alto	FA3	RE4	6 ^a
Bajo	DO2	Mi3	10 ^a
•Ámbito total	DO2	Si ^b 4	21 ^a

4. Al ladrón, señores, 4vv., X tono transportado (con Si^b)

Tiple I	FA3	SOL4	9 ^a
Tiple II	FA3	SOL4	9 ^a
Alto	LA2	DO4	10 ^a
Tenor	FA2	LA3	10 ^a
•Ámbito total	FA2	SOL4	16 ^a

6. Amor pone cerco a Dios, 4vv., I tono transportado (con Sib)

Tiple I	FA3	SOL4	9 ^a
Tiple II	SOL3	SOL4	8 ^a
Alto	RE3	RE4	8 ^a
Bajo ²⁷⁹	SOL2	Sib3	10 ^a
•Ámbito total	SOL2	SOL4	15 ^a

7. Aquel cordero divino, 6vv., XI tono transportado (con Sib)

Tiple I	SOL3	SOL4	8 ^a
Tiple II	FA3	SOL4	9 ^a
Alto	DO3	DO4	8 ^a
Tenor	FA2	LA3	10 ^a
Alto / Tenor ²⁸⁰	[?]	[?]	[?]
Bajo ²⁸¹	[?]	[?]	[?]
•Ámbito total	[?]	SOL4	[?]

8. Asombrado vengo, Juan, 8vv., XII tono natural (sin alteraciones)

•Coro I	DO2	LA4	20 ^a
Tiple	SOL3	LA4	9 ^a
Alto	RE3	RE4	8 ^a
Tenor	LA2	LA3	8 ^a
Bajo	DO2	FA3	11 ^a
•Coro II	[?]	[?]	[?]
Tiple ²⁸²	[?]	[?]	[?]
Alto	RE3	RE4	8 ^a
Tenor	FA2	LA3	10 ^a
Bajo ²⁸³	[?]	[?]	[?]
•Ámbito total	[?]	[?]	[?]

²⁷⁹Ciertamente la tesitura de esta voz no corresponde a un Bajo, sino a un Tenor; tampoco es lógico que en el original esta voz venga escrita en clave de DO en 2^a.

²⁸⁰Esta voz se ha perdido.

²⁸¹Esta voz se ha perdido.

²⁸²Esta voz se ha perdido.

²⁸³Esta voz se ha perdido.

10. Cómo estás, lorico, 6vv., IX tono natural (sin alteraciones)

Tiple I	SOL3	SOL4	8 ^a
Tiple II	SOL3	LA4	9 ^a
Alto	LA2	DO4	10 ^a
Tenor I	FA2	LA3	10 ^a
Tenor II	SOL2	LA3	9 ^a
Bajo	DO2	FA3	11 ^a
•Ámbito total	DO2	LA4	20 ^a

13. El amor os ha mandado, 6vv., II tono natural (sin alteraciones)

Tiple I	SOL3	LA4	9 ^a
Tiple II	SOL3	LA4	9 ^a
Alto	LA2	RE4	11 ^a
Tenor I	LA2	LA3	8 ^a
Tenor II	SOL2	LA3	9 ^a
Bajo	LA1	FA3	13 ^a
•Ámbito total	LA1	LA4	22 ^a

15. En naciendo mi niño, 6vv., II tono natural (sin alteraciones)

Tiple I	SOL3	LA4	9 ^a
Tiple II	LA3	SOL4	7 ^a
Alto I	LA2	RE4	11 ^a
Alto II	LA2	DO4	10 ^a
Tenor	SOL2	LA3	9 ^a
Bajo	DO2	FA3	11 ^a
•Ámbito total	DO2	LA4	20 ^a

16. Hoy pide el Rey de la gloria, 6vv., I tono transportado (con Sib)

Tiple I	SOL3	SOL4	8 ^a
Tiple II	FA3	SOL4	9 ^a
Alto	RE3	SI#3 ²⁸⁴	6 ^a
Tenor I	FA2	SOL3	9 ^a
Tenor II	FA2	SOL3	9 ^a
Bajo	Sib1	RE3	10 ^a
•Ámbito total	Sib1	SOL4	20 ^a

²⁸⁴Este sostenido actúa en función de becuadro.

17. Madre, el amor, 6vv., II tono natural (sin alteraciones)

Tiple I	SOL3	LA4	9 ^a
Tiple II ²⁸⁵	RE3	LA4	12 ^a
Alto	LA2	RE4	11 ^a
Tenor I	FA2	LA3	10 ^a
Tenor II	SOL2	LA3	9 ^a
Bajo	LA1	RE3	11 ^a
•Ámbito total	LA1	LA4	22 ^a

Se habrá podido observar que, de estas tres composiciones: n^o 7. **Aquel cordero divino**, n^o 8. **Asombrado vengo, Juan** y n^o 21. **Sacra majestad, sed preso**, no es posible dar el ámbito total de la pieza, ya que falta alguna de las voces extremas. De las veintiuna restantes se extraen unos datos que siempre pueden ser de alguna utilidad. Por ejemplo, en las composiciones a tres y cuatro voces, los ámbitos melódicos totales evolucionan sobre intervalos de 15^a, 16^a y 17^a (es decir, dos octavas y una segunda o una tercera). En cambio, en las obras a seis y ocho voces, los máximos intervalos posibles son de 20^a, 21^a y 22^a (o sea, tres octavas como máximo). También conviene hacer constar que el ámbito de 18^a (dos octavas y una cuarta) acostumbra a ser utilizado para el Coro I de las piezas a ocho voces. Recordemos que la extensión normal de las cuatro voces humanas en Praetorius va desde el DO1 del Bajo hasta el FA4 del Tiple, o sea, un intervalo total de 25^a (tres octavas y una cuarta).

6.2.6 Indicaciones sobre la transposición escritas en la parte del Bajo, en algunas obras de Pujol

El hecho de realizar la transposición de una pieza que tenga como única referencia para ello el estar escrita en *Chiavette* (transporte descendente) o en *Chiavi naturali* (transporte ascendente, si procede), no deja de ser una transposición implícita, es decir, desde la teoría, que es donde se encuentran las referencias sobre ese uso. Ahora bien, se conservan composiciones (lamentablemente, muy escasas) que sí llevan alguna referencia explícita sobre el transporte, esto es, una anotación o unas indicaciones, preferiblemente en la parte del Bajo (vocal, se entiende, porque no se nos ha conservado ninguna parte instrumental), que denotan claramente una transposición efectiva, aunque resulte difícil — o casi imposible, en según qué casos — averiguar el intervalo exacto al que se debe efectuar

²⁸⁵Al realizar el transporte a la cuarta descendente se sobrepasa en un grado el límite estipulado por Praetorius en el registro grave.

dicha transposición.

En este sentido, en la presente colección de Pujol hay cuatro obras que traen esas indicaciones y, por tanto, tienen una especial significación para el tema del transporte; son las siguientes:

7. Aquel cordero divino

11. De amores viene

12. De fuego de amor

18. No lloréis, mi alma

La nº 7. **Aquel cordero divino** es un romance a cuatro voces, con una responsión o estribillo a seis voces (dos de las cuales se han perdido; una de ellas, el Bajo), escrito en claves altas y compuesto en el XI tono transportado. Como ya indiqué en su momento²⁸⁶, en la voz del Tenor del romance (que en esta sección hace las veces del Bajo), y encima de las notas, vienen escritos los números 2, 3, 4, 5, 6 y 7, los cuales quizá se refieran a algún sistema de cifrado para el acompañamiento con acordes de la guitarra.

La correspondencia entre notas (sin transportar) y números es la siguiente:

LA²⁸⁷

MI 2

SOL 3

DO 4

FA 5

RE 6

Sib 7

Este sistema de cifrado aparece en el tratado de Juan Carlos Amat (*c.1572 - †1642)²⁸⁸ y tiene una aplicación práctica y eficaz en las piezas del *Cancionero musical de Olot* que lo

²⁸⁶Vid. el apartado **2.2 Relación definitiva. Concordancias y discrepancias**.

²⁸⁷Sin correspondencia numérica porque esta nota no aparece.

²⁸⁸Vid. el apartado **2.2 Relación definitiva. Concordancias y discrepancias**, nota 68. Vid. también los comentarios y explicaciones que ofrece Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. I, pp. 181-188, en relación al ejemplar del tratado de Amat que se conserva en la Biblioteca de Catalunya (signatura [247 de Pedrell]); interesa especialmente la ilustración de la p. 187.

llevan²⁸⁹, las cuales deben bajarse a un intervalo determinado para adaptarlas al acompañamiento de la guitarra, como ha demostrado Luis Robledo²⁹⁰, Sin embargo, no he conseguido acoplar dicho sistema a esta composición de Pujol. Según Robledo, la cifra de Amat procede por cuartas²⁹¹; de esta manera:

MI	1
LA	2
RE	3
SOL	4
DO	5
FA	6
Sib	7

En cambio, el cifrado del romance que trato, procede, en primer lugar, por una quinta (contando que al LA le corresponda hipotéticamente la cifra 1), a la que sigue una tercera, después dos cuartas y finalmente dos sextas. Por otra parte, no siempre existe una correlación exacta entre las cifras y las agrupaciones sonoras a las que representan. Tal es el caso de la cifra 5, que acostumbra a significar la agrupación FA-LA-DO, pero que, en ocasiones, representa otra, como es FA-LA-RE. Si a esto le añado los continuos errores del copista (he tenido enormes dificultades para transcribir la responsión de esta pieza, como se observará en el aparato crítico), puedo pensar que, quizás, el cifrado de esta composición no sea del todo fiable.

He consultado los diferentes capítulos de la *Declaración...* de Bermudo²⁹², referentes a

²⁸⁹No pasó desapercibido este detalle para Miguel Querol cuando reseñó este cancionero en su artículo ya citado; dice en la p. 60: "También es interesante advertir que la voz del tenor o bajo de las piezas correspondientes a los números 1, 27, 31, 46, 58 y 69 viene cifrada. Nuestra primera impresión fue que las expresadas cifras nada tenían que ver con el bajo cifrado que se refiere a la armonía, sino con alguna cifra convencional de la guitarra. Para mayor seguridad transcribimos dichas piezas y, efectivamente, no afectan a la armonía. Consultado nuestro amigo don Emilio Pujol [cfr. con su artículo sobre Juan Carlos Amat ya citado], especialista en la cifra de vihuela y guitarra, nos dice que semejante numeración nunca la había visto hasta la fecha, pero que tales cifras se refieren sin duda a los trastes de un instrumento de la familia de las guitarras o a la sección de la cuerda que hay que pisar, para que se produzca el sonido correspondiente a la nota sobre la cual aparece la cifra."

²⁹⁰Luis ROBLEDO: *op. cit.*, pp. 91b-93a para la explicación teórica; para la demostración práctica *vid.* los ejemplos musicales 10 al 14, pp. 115-118.

²⁹¹Cfr. también con el artículo de Monica HALL: "The 'Guitarra española' of Joan Carles Amat", en *Early Music*, 6, 3 (1978), pp. 362-373; la ilustración que interesa viene en la p. 365a. Este trabajo es citado asimismo por Luis ROBLEDO: *op. cit.*, p. 92a, nota 86.

²⁹²Cfr. con Fray Juan BERMUDO: *op. cit.*, "Libro quarto, De tañer vihuela. De tañer arpa [...]", fols. XCIV-CXIIv.

la vihuela y al arpa y no he podido hallar un cifrado semejante al que trae este villancico. Tampoco se halla en el famoso manual de Willi Apel sobre la historia de la notación musical²⁹³, ni en el artículo “*Tablature*” en *The New Grove...*²⁹⁴, donde sí consta una referencia al tratado de Amat.

Por otra parte, por pensar que quizá ese cifrado podría pertenecer a un instrumento de viento, he comentado el problema con mi amigo y colega, el bajonista Josep Borràs, músico y musicólogo de mucha experiencia, y tampoco él ha podido darme una explicación sobre él, a pesar de que en ocasiones ha observado alguna coherencia entre los números y las digitaciones, tanto en instrumentos naturales como en otros transpositores. Pero, después esa misma coherencia se volvía indescifrable y críptica, por lo que al final ha tenido que rendirse ante la evidencia de que hoy por hoy esos números constituyen un enigma para el asunto de la transposición. La posibilidad de estudiar otras fuentes similares en el futuro contribuiría sin duda a despejar esta situación.

* * *

El caso de las otras tres piezas es diferente, puesto que no traen ningún tipo de cifrado, pero en la hoja del Bajo figuran unas indicaciones muy interesantes en lengua catalana, que transcribiré diplomáticamente. Todas ellas están escritas en claves bajas que, en cualquier caso, implicarían un transporte ascendente.

Nº 11. **De amores viene** es para seis voces y está compuesta en el XII tono transportado. La indicación dice: “**Un punt tapat, dalt**” [un punto tapado, arriba].

Nº 12. **De fuego de amor** es para ocho voces divididas en dos coros y también está compuesta en el XII tono transportado. La indicación es igual que la anterior: “**un punt tapat, dalt**”.

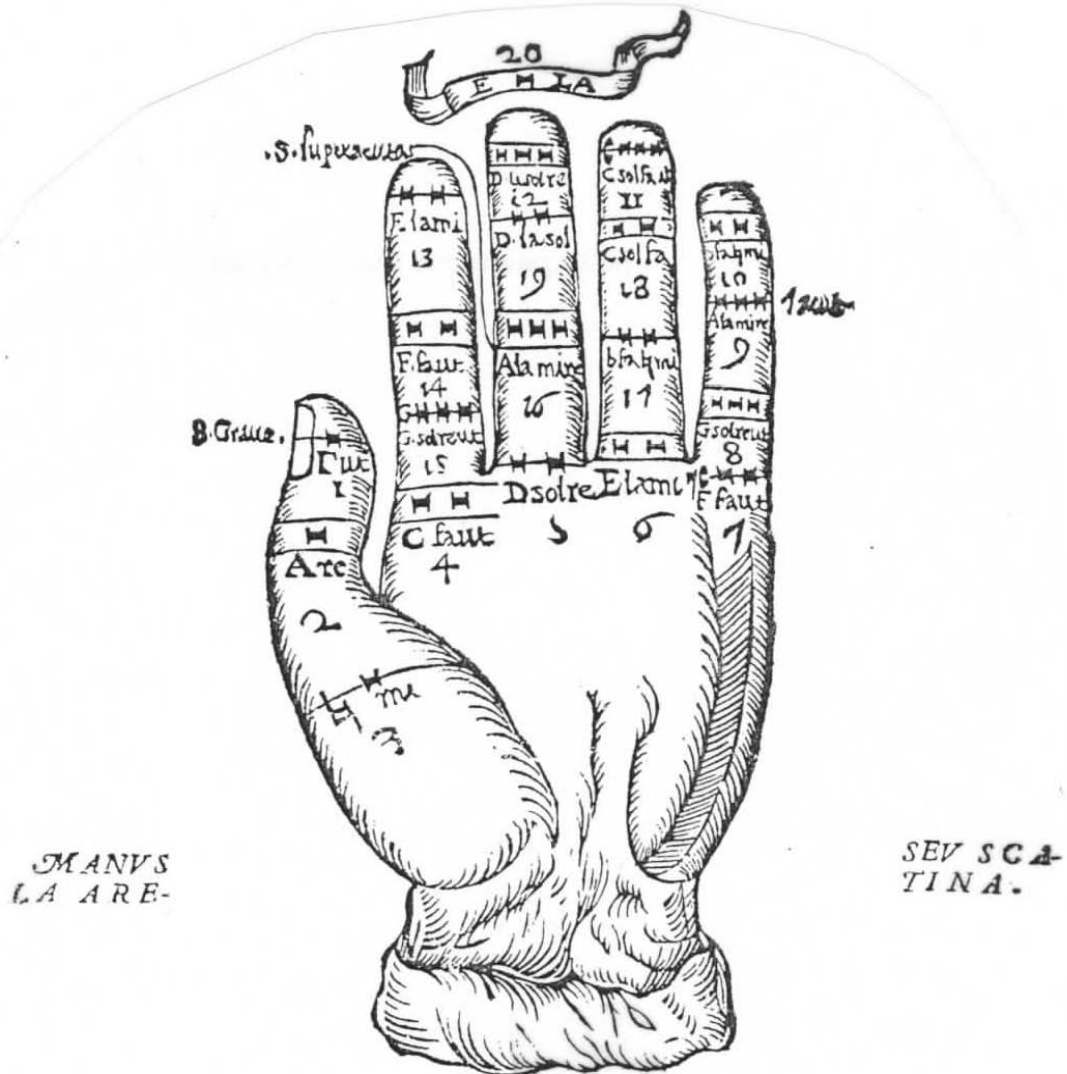
Nº 18. **No lloreís, mi alma** es para seis voces y está compuesta en el II tono transportado. La indicación dice: “**Un Punt mes Amont de mitga ma**” [un punto más arriba de media mano].

En esta última pieza en concreto quizá deba entenderse por “**mitga ma**” la mitad justa de la gama total que consta en la mano guidoniana, es decir, la décima nota de las veinte que la forman. Esa nota es “10 bfaΠmi” y el punto más arriba es la nota “11 Csolfaut”, con lo cual tendríamos un hipotético transporte a la segunda mayor ascendente. Por otra parte, si entendemos por “**mitga ma**” la nota “16 Alamire”, por su situación en

²⁹³Cfr. con Willi APEL: *The notation of polyphonic music...*, capítulo “IV. Lute tablatures”, pp. 54-81.

²⁹⁴Cfr. con Thurston DART / John MOREHEN: “*Tablature*”, en *The New Grove...*, vol. 18, pp. 506b-515b. Interesa especialmente el apartado: “4. Guitar. (i) *Tablature proper, 1549-1741*”, p. 512b, donde hace referencia al tratado de Juan Carlos Amat.

medio de la mano, el punto más arriba es la nota "17 bfaImi", lo cual implicaría una hipotética transposición a la segunda menor, también ascendente. Incluyo una reproducción de la mano aretina extraída del *Melopeo* ceroniano para ilustrar esta cuestión.²⁹⁵



²⁹⁵Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, "Lib. III, Que es del canto llano, gregoriano o eclesiástico. *Que es lo que se deve deprender primero, Cap. II*", p. 339.

Pero es el caso que al efectuar la transposición en la obra en cuestión a la segunda, mayor o menor, ascendente, sus ámbitos melódicos resultantes sobrepasan en un punto la tesitura que da Praetorius para el Tenor, y quizás queden algo forzados en su conjunto; mientras que si la pieza no se transporta, queda perfectamente acoplada en las tesituras normales. Pueden verse las diferencias comparando, por ejemplo, los ámbitos del villancico nº 18. **No lloréis, mi alma** con las tesituras de Praetorius (*vid.* los subapartados **6.2.3 Los ámbitos de la voz humana según Praetorius** y **6.2.4 Ámbitos melódicos en los villancicos y romances de Pujol escritos en claves bajas**, respectivamente).

* * *

De momento no he conseguido averiguar los intervalos exactos de estas transposiciones, ni tampoco los instrumentos a los que van dirigidas las indicaciones, aunque lo importante era consignarlas. Por otra parte, éste no es el lugar idóneo para realizar un estudio en profundidad sobre la transposición; además, faltan aún muchas obras de esta época por catalogar y estudiar en nuestros archivos, y sólo cuando dispongamos de todo ese material en condiciones óptimas de información, podrán realizarse estudios de carácter más general. Hoy por hoy sólo podemos conformarnos con datos parciales sobre este tema tan importante, que posiblemente se refieran a tradiciones o hábitos de transposición muy localizados geográficamente. Otras indicaciones sobre el transporte, también interesantes, vienen en el siguiente apartado.

6.2.7 Indicaciones sobre la transposición escritas en la parte del Bajo, en obras anónimas y de otros autores coetáneos de Pujol

Es importante constatar que se conservan, en la Biblioteca de Catalunya, otras obras de la época de Pujol, o algo posteriores, que contienen también indicaciones similares a las que acabamos de tratar —siempre en la parte del Bajo—; son las siguientes:

1. Marcià Albareda: *De la cumbre de los cielos*
2. Anónimo: *Justicia y misericordia*
3. Antoni Joan Bru: *Hombre que pides galas*
4. Pedro Egidio Fontseca: *O vos omnes*
5. Ignacio Mur: *Hoy sale el fuerte David*

En cuanto a la cronología de estas piezas conviene aclarar algunos puntos. En relación a la de Marcià Albareda no hay ningún problema, porque este compositor lo

tenemos documentado, y, además, en dos de las hojas de su obra viene la fecha de 1640, es decir, catorce años después de la muerte de Pujol. Esta composición queda, pues, descartada para las comparaciones de copistas que realizaré; además, su copista no trabajó en ninguna de las obras de Pujol; al menos su grafía es completamente nueva para mí.

Las otras piezas no se pueden datar exactamente (una de ellas es anónima y las restantes se deben a compositores prácticamente desconocidos), aunque se pueden incluir en la época de Pujol por la afinidad gráfica de los copistas. El asunto de las filigranas o marcas de agua en el papel es más controvertido y no ofrece tantas garantías para la datación de los manuscritos, porque el papel puede haber sido comprado en grandes cantidades y quedar después almacenado para ser utilizado en un período de tiempo más o menos largo. Por esta razón creo que la exacta igualdad en la grafía de algunos amanuenses es una circunstancia muy digna de tenerse en cuenta. En este sentido, y en lo que se refiere al texto literario, el copista de las piezas:

2. Anónimo: *Justicia y misericordia*
3. Antoni Joan Bru: *Hombre que pides galas*
4. Pedro Egidio Fontseca: *O vos omnes*
5. Ignacio Mur: *Hoy sale el fuerte David*

es exactamente el Copista II (tal y como consta en el **Capítulo IV**).

En relación a la música, el caso es un poco diferente porque distingo hasta dos copistas al compararlos con los amanuenses de las obras de Pujol. De esta manera, el copista de la música de las composiciones:

3. Antoni Joan Bru: *Hombre que pides galas*
5. Ignacio Mur: *Hoy sale el fuerte David*

es exactamente el Copista II.

Mientras que el copista de música de las obras:

2. Anónimo: *Justicia y misericordia*
4. Pedro Egidio Fontseca: *O vos omnes*

es exactamente el Copista V.

Es cierto, pues, que las afinidades de escritura sirven para situar cronológicamente una obra, al compararla con otras cuya datación nos es mucho mejor conocida. De esta manera, lo que interesa —ahora para el tema de la transposición que trato— es disponer de la mayor cantidad posible de testimonios que ratifiquen esa práctica, pero que sean

testimonios fiables y encuadrados perfectamente en la época que nos ocupa, ya que el uso de la transposición iba adaptándose a las necesidades de interpretación, a la construcción de instrumentos, al sistema de afinación, etc.

Las indicaciones sobre el transporte que traen estas cinco composiciones contemporáneas de Pujol son similares a las que constan en las obras del propio maestro. Son las siguientes, transcritas diplomáticamente (especifico el número de voces, las claves —altas o bajas— y el tono en que está escrita cada obra):

1. Marcia Albareda: *De la cumbre de los cielos*, 8vv., claves altas, XI tono transportado, indicación: **“Un punt baix mitja ma”** [Un punto abajo de media mano].

2. Anónimo: *Justicia y misericordia*, 8vv., claves bajas, XII tono transportado, indicación: **“Un punt tapat. dalt.”** [un punto tapado, arriba].

3. Antoni Joan Bru: *Hombre que pides galas*, 6vv., claves altas, XI tono transportado, indicación: **“~~qu~~ tres punts tapats”** [por lo que se ve, el copista habría empezado a escribir “qu[at্রে]” puntos tapados, pero rectificó y lo dejó en tres].

4. Pedro Egidio Fontseca: *O vos omnes*, 8vv., claves altas, IX tono natural, indicación: **“Tot obert”** [Todo abierto].

5. Ignacio Mur: *Hoy sale el fuerte David*, 6vv., claves altas, XI tono transportado, indicación: **“la clau un punt mes avall de mitía ma”** [la clave un punto más abajo de media mano].

6.2.8 Otras indicaciones escritas sobre la transposición en obras del Archivo Capitular de Zaragoza

Estamos en disposición de recoger indicaciones similares a las obras de Pujol y sus coetáneos, en otros puntos de la península y no alejados en exceso del período cronológico que nos ocupa. Por ejemplo, en el Archivo Capitular de Zaragoza, se conservan algunos villancicos que presentan estas características, pero con referencia a las partes instrumentales, y no a las vocales. Joseph Ruiz Samaniego (2ª mitad del s. XVII) y Urbán de Vargas (*1606 - †1656) tienen obras en las que constan indicaciones como éstas (transcribo literalmente del artículo del Dr. González Marín)²⁹⁶:

“9. Ruiz Samaniego, Joseph, *Resurreccion a 12. troba del Villancico / de Reyes. los que al mundo en las penas. Joseph Ruiz* (B 20-361) [...].

NOTA: en la parte de órgano dice un punto alto.”

²⁹⁶Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN: “Notas sobre la transposición en voces e instrumentos...”, pp. 306-307.

“12. Vargas, Urbán de, *Al monte al valle a 13 / Bargas 1653* (B 13-259) [...].

NOTAS: en la parte de clarín dice por *delasolre*, y en la de órgano por *desolre* [...].”

“13. Vargas, Urbán de, *Al arma, a la Resurreccion a 13 / troba del villancico al monte al valle / Bargas* (B 13-260) [...].

NOTAS: la parte de corneta (que sustituye al clarín del villancico precedente) dice un *punto alto*; lo mismo se indica en la parte de arpa del primer coro, y en el *acompañamiento continuo* se indica por *delasolre*.”

6.3 La semitonía subintelecta

Al contrario de lo que pueda parecer, la semitonía subintelecta no es un concepto que haya utilizado la musicología exclusivamente *a posteriori*, con el fin de solventar el problema que representa, en el momento de la transcripción y de la interpretación, la ausencia de alteraciones escritas en determinados puntos del discurso musical. La teoría de la época de Pujol, al menos hasta donde yo conozco, usaba el concepto de manera explícita y delimitaba perfectamente su campo de acción, aunque no diera una definición taxativa al respecto. Veamos el testimonio de Cerone, teniendo presente que las orientaciones sobre la semitonía son tan aplicables y válidas para el canto llano como para el canto de órgano; transcribo una sola cita de las varias que he podido encontrar en su tratado²⁹⁷:

“Adviertan, pues, que hallando este tritono en canto llano, que acabe en G sol re ut, deshazer se ha *con sostenido imaginado o subintellecto* de la parte grave. Adviertan también que, en el principio de esta excepción [se refiere a la 3ª excepción de la p. 408], dixese esta palabra, *como si tuviera, etc.*, porque el sostenido a de ser subintellecto y no puntado.”²⁹⁸

²⁹⁷Para otras citas y demás aspectos del tema de la semitonía, *vid.* Mariano LAMBEA: “La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (*El melopeo y maestro*, 1613)”, en *Nassarre*, XII, 2 (1996), pp. 197-216.

²⁹⁸Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. V, Que es de los avisos necess[arios] en canto llano. *Que no todas vezes se han de cantar por b mol los passos que suben de F fa ut a fa Π mi, ni los que baxan de b fa Π mi a F fa ut*, Cap. IX”, pp. 408-409.

6.3.1 Uso y abuso de su utilización

Tenemos, pues, la constatación de que el término *subintelecto* se conocía y se utilizaba como tal. Sin embargo, hay que tener muy en cuenta que el tratadista bergamasco contemplaba el uso pero condenaba el abuso, es decir, que en aquellos casos en que era tan clara la entonación accidental de la nota (por ejemplo, para evitar el tritono, o en una cláusula sostenida), no tenía inconveniente en que el compositor procediera por —lo que yo llamaría— uso *subintelecto*. Sin embargo, en los otros casos en que la duda podía planear sobre el cantor (por la razón técnica que fuera), entonces exigía al compositor el celo y el rigor necesarios para escribir la alteración correspondiente, llamando su atención para que no cayera en —lo que yo calificaría— de abuso *subintelecto*.

Recurramos de nuevo a Cerone para ejemplificar todo esto. En primer lugar, en lo referente al uso normal; por ejemplo, para eludir el tritono:

“El tritono, tan frecüentado en canto llano formado desde F fa ut a b fa B mi, assí se templa (tirando la quinta a su perfeta cantidad) de dos differentes maneras; unas vezes con b mol escrito o imaginado de la parte superior y otras veces con un x sostenido imaginado y no formal de la parte inferior.”²⁹⁹

Y también para realizar una cláusula con elegancia:

“[...] y adviertan que para las cláusulas (quando el punto de medio abaxa), por una cierta natural gracia, la voz antes passa al intervalo menor, que es de semitono (y esto con un sostenido imaginado), que no a intervalo mayor, que es de tono entero.”³⁰⁰

En relación a lo que llamo abuso, veamos ahora la llamada de atención que hace Cerone a los compositores, y nunca mejor dicho lo de llamada de atención, porque en el margen izquierdo del párrafo que voy a transcribir viene expresamente la indicación “Compositores” [*sic*]:

“Aunque todo esto sea seguro [se refiere a la regla que acaba de dar para el uso normal de semitonos subintelectos], todavía bien es señalarlos, a lo menos en todos aquellos lugares, que no estuvieren debaxo de las [*sic*] dicha regla general, *adonde puede haber sospecha de entonar quinta, octava, dozena o quinzena falsa con otra parte*; que no señalándolos, en tales ocasiones, cometerán grande error [...]. Exorto, pues, que el

²⁹⁹*Ibidem*, “Lib. III, Que es del canto llano, gregoriano o eclesiástico. Tritono de quantas maneras se suele templar, Cap. LIII”, p. 362.

³⁰⁰*Ibidem*, “Lib. V, Que es de los avisos necess[arios] en canto llano. De las cláusulas en canto llano, y quales sean las verdaderas cláusulas principales, Cap. LXV”, p. 452.

compositor [sic] en los lugares dudosos y peligrosos ponga la señal de b, o de Π, x según hiziere a propósito; a fin que el cantor no [v]aya a pronunciar cosa que sea contra su intención y propósito, con que de una vez venga a dar mala satisfacción assí mesmo, al componedor y a los que estuvieren escuchando.”³⁰¹

La postura de Cerone no deja lugar a dudas en este sentido y no precisa comentario alguno.

6.3.2 Práctica y teoría en Cerone y López Capillas

Uno de los variados aspectos de la semitonía subintelecta se imbrica en la confrontación de dos planos muy característicos en la historia de la música y del arte; me refiero al plano práctico y al teórico. Así, la práctica secular, la tradición oral, la familiaridad con el sistema de la solmisación y con su complicado mecanismo de las mudanzas y de las conjuntas, y, también —y muy importante—, la mera intuición musical entrenada y ejercitada a diario por el contacto con su lenguaje musical (de la misma manera que el cantor medieval conocía su lenguaje neumático), constituían para el músico práctico de la época unos asideros bastante seguros para interpretar la música de manera solvente. Pero, por otra parte, la teoría musical —rigurosa, académica y ensimismada en sus logros científicos— perseguía dos fines: primero, la necesidad de «conocer» (en el sentido gnoseológico del término), de saber «cómo» se cantaba y «porqué» se cantaba aquella música de una manera concreta y no de otra; y, segundo, la conjunción entre método y arte, o lo que es lo mismo, la unión entre pensamiento racional y actitud poética, la coherencia siempre anhelada entre razón y sensibilidad. El compositor, el *musicus*, tenía que ser artista, sin duda, pero conociendo a fondo los fundamentos del arte: inspiración, pero con rigor metodológico para llegar a poseer el dominio de la técnica y alcanzar ese «conocimiento sensible» sobre la música y sobre el arte. En definitiva, un camino de perfección que nos llevaría muy lejos, idealmente hasta Dios, pero terrenalmente hasta el hombre, sólo con el fin de dar sosiego a su alma atribulada; pero eso ya son otros temas.

Para apoyar estas consideraciones recogeré algunos párrafos de Cerone y del compositor y organista mexicano Francisco López Capillas (*c.1615 - †1673), que, aunque éste no trate específicamente de la semitonía subintelecta, sino del tiempo ternario (asunto también difícil), sirve igual para mi propósito. Por ejemplo, en lo que se refiere a la ya tópica controversia entre práctica y teoría, donde se observa la supremacía (no exenta de cierta arrogancia, en el caso concreto que voy a transcribir) de esta última en detrimento de

³⁰¹ *Ibidem*, vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. De las sobredichas tres señales, cuál sea la más usada, Cap. XXIII”, p. 716.

la primera, dice Cerone:

“Mas, porque no todos los cantores saben todas las reglas, y todo término musical, por esso se ponen las señales cerca de los puntos; digo para dar lumbre al canto y aclararle, que es alumbrando al tuerto y lagañoso [*sic*] cantante; y assí, no sin causa, a estas b, Π, x cifras, algunos escritores las llamaron *señales de ignorantes*.”³⁰²

Y, por su parte, López Capillas “in the important literary document, «Declaración de la Missa», that prefaces Choirbook VII at Mexico City Cathedral”³⁰³, se queja de que los cantores puedan llegar a manipular sus obras en los siguientes términos (el subrayado es mío):

“El motivo que e tenido para declarar algunas dificultades acerca de las figuras que contiene la Missa por ser del tiempo ternario, a sido el aver causado novedad a algunos de mis cantores, y aver contienda sobre dichas figuras; y, aunque la autoridad de Maestro de Capilla desta santa Iglesia bastava, pues claro se infiere, *que no avía de sacar ninguna obra a luz para que me la enmendaran los que no son maestros sino cantores*.”³⁰⁴

López Capillas acostumbraba a citar obras de compositores europeos para apoyar sus argumentaciones de carácter teórico³⁰⁵. Esto puede comprobarse en el texto completo de su «Declaración de la Missa», en el que incluye citas sobre fragmentos musicales de Palestrina y de Morales, entre otros compositores, que él había visto ejemplificados en el tratado de Cerone, y remitiendo a los libros y capítulos correspondientes donde figuran dichos fragmentos³⁰⁶.

Y volviendo a la pretendida trabazón entre metodología y arte, expondré, en primer

³⁰²*Ibidem*, vol. I, “Lib. V, Que es de los avisos necess[arios] en canto llano. *Del diapente y diathessarón viniendo juntos, Cap. X*”, p. 411.

³⁰³*Apud* [Robert STEVENSON]: “Mexico City Cathedral Music 1600-1675”, en *Inter-American Music Review*, IX, 1 (1987), p. 98a.

³⁰⁴*Ibidem*, p. 113a.

³⁰⁵Cfr. con Alice Ray CATALYNE: “López Capillas [López y Capillas], Francisco”, en *The New Grove...*, vol. 11, p. 227.

³⁰⁶Las citas musicales entre el *Melopeo* de Cerone y la *Declaración de la Missa* de López Capillas han sido estudiadas por Lester D. BROTHERS en su trabajo “Musical learning in seventeenth-century Mexico: The case of Francisco López Capillas”, en *Revista de Musicología*, XVI, 5 (1993), pp. 2823-2831. En el “Appendix” final (pp. 2833-2834) viene transcrita también la *Declaración...* que preludia su *Choirbook VII*. Por otra parte, algunas obras de López Capillas transcritas en notación moderna, (entre ellas, el *Kyrie II* de la *Missa Super Scalam Aretinam a 5* perteneciente a su *Choirbook VII*) figuran en Lester D. BROTHERS: “Francisco López Capillas, First Great Native New-World Composer: Reflections on the Discovery of His Will”, en *Inter-American Music Review*, X, 2 (1989), pp. 113-114.

lugar, el pensamiento de Cerone:

“Adviertan también que estas tres señales b, Π, x puse a los puntos que van cantados conforme lo dicho, sólo para dar a conocer el efecto que han de hazer, y la distancia que han de tener los dichos puntos o notas, y no porque por fuerça hayan de ser señalados. Que sin las señales, los dichos puntos han de hazer el mesmo effecto; y por fuerça (usando del Arte) cantarlos hemos de la misma manera, costreñidos de los términos y reglas musicales.”³⁰⁷

Además esta otra cita, que también me parece interesante:

“Pero quando que el cantante no haga caso de guardar la verdadera orden, procure a lo menos el compositor [*sic*] de hazer lo que deve, y confórmese con el arte.”³⁰⁸

Y a continuación el testimonio de López Capillas, en el que se puede observar idéntica línea argumental (subrayo lo que me interesa especialmente):

“[...] porque no todos los que componen son legítimamente, ni propriamente son Maestros perfectos, que el uso de componer no a todos haze Maestros; *pues ay muchos que componen por costumbre y no por ciencia*, y para probar esta verdad lean la Bula del Papa Iuan 22, *porque Maestro en qualquier arte ha de ser científico, y conocer las causas por sus causas*, y el que no las supiere no las juzgue temerariamente, como algunos juzgaron desta obra y para satisfazer los pondré aquí las autoridades [*sic*] de grandes Maestros en quien yo aprendí lo obrado [y a continuación cita los ejemplos musicales incluidos en el *Melopeo* ceroniano].”³⁰⁹

6.3.3 Relaciones «subintelectas» entre intérprete y compositor

Si tuviéramos que definir el concepto de semitonía subintelecta, es posible que no lo hiciéramos de una manera unívoca, sino que tuviéramos que hacerlo de una manera, quizá algo ambigua, o al menos, ambivalente; quiero decir que tendríamos que definirla desde dos puntos de vista: desde la postura del intérprete y/o desde la del compositor. Así, pues, para el intérprete se trata de un mecanismo mental que consiste en la adición de

³⁰⁷Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. V, Que es de los avisos necess[arios] en canto llano. *Del diapente y diathessarón viniendo juntos, Cap. X*”, p. 411.

³⁰⁸*Ibidem*, vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. *La diferencia que ay entre el be quadrado y el sostenido o diesis chromático usado en el género diathónico, Cap. XXII*”, p. 715.

³⁰⁹*Apud* [Robert STEVENSON]: “Mexico City Cathedral Music...”, p. 113a.

alteraciones, justo en el momento de ensayar o interpretar la música, donde no constan explícitamente, pero él sabe que se sobreentienden. Y para el compositor es un artificio mediante el cual queda eximido de escribir alteraciones en determinados puntos de su discurso porque sabe que el intérprete, por uso consuetudinario y por familiaridad con su gramática musical, alterará aquellas notas sin necesidad de ver escritos sus correspondientes accidentales. O sea, que ambos se conocen y saben lo que tienen que hacer, y, en principio, no deberían tener problemas. Y, de hecho, no los tienen en los pasajes fáciles, como ya hemos visto, es decir, en los lugares donde hay que esquivar un tritono, cadenciar con arte y en otros similares que también constan en la teoría, y que he omitido en aras de la brevedad, pero que pueden encontrarse en mi artículo citado anteriormente.

Antes de proseguir con los problemas en los pasajes difíciles, voy a aclarar el siguiente punto: a las figuras del intérprete y del compositor, yo quisiera añadir la de un intermediario, ya que la música, en la mayoría de casos, no llega al intérprete directamente desde el compositor, sino que pasa antes por las manos del copista, el cual recibe el «borrador», el «borrón» o la «tabula compositoria» de éste y extrae los «papeles» para dárselos a aquél. La experiencia nos ha demostrado, sobre todo, en ámbitos filológicos y a través de esa ciencia-arte tan sumamente útil como es la ecdótica o crítica textual³¹⁰, que el copista indefectiblemente se equivoca. Es cierto que habrá copistas pulcros y profesionales que transmitirán el documento musical con la máxima fidelidad y que facilitarán al intérprete el pensamiento exacto del compositor, pero son los menos (lo digo por la experiencia que yo tengo, y que he podido comprobar, por ejemplo, en otra cuestión también controvertida, como es la de los ennegrecimientos o hemiolias en los compases de proporción ternaria, donde podemos hallar un copista que, en una misma pieza, e, incluso, en una misma voz, ennegrece las notas de manera arbitraria y sin coherencia alguna con las otras voces).

El copista es un ser humano que trabaja y, por consiguiente, se fatiga, y al fatigarse, se equivoca; además, cabe preguntarse en qué condiciones de iluminación trabajaría y ante qué premura ineludible tendría que realizar su tarea. Dejaré al margen la cuestión de si el copista conoce bien el lenguaje musical o no, quiero decir si en un momento determinado se ve con autoridad para descubrir algún error del maestro y corregírselo. Sea como fuere, lo que sí es seguro es que el copista profesional —y el que no es profesional todavía en mayor medida— puede omitir una alteración, o cambiarla de lugar; y lo que no es tan seguro es que él mismo pueda añadir alguna de su cosecha particular. Evidentemente, esto último es casi imposible de demostrar, aunque no se debe obviar.

Volvamos a las relaciones «subintelectas» entre intérprete y compositor. Los problemas surgen, en palabras de Cerone, *en los lugares dudosos y peligrosos* (olvidemos por

³¹⁰Vid. Alberto BLECUA: *Manual de crítica...*, pp. 18-19, nota 5.

un momento la presencia inquietante del copista), donde ese buen entendimiento entre intérprete y compositor parece romperse. Recordemos que el teórico italoespañol, con su habitual apasionamiento, llega a calificar al cantante como *tuerto y lagañoso [sic]*, y a las alteraciones que ese mismo cantor necesita ver escritas ante sí como *señales de ignorantes*. Ahora cabe cuestionarse, ¿quién puede juzgar cuándo un lugar es dudoso y peligroso?; ¿el compositor, el intérprete, (el copista), o el teórico?; y, por otra parte, ¿qué índice de duda y de peligrosidad tienen esos determinados lugares? Como podemos observar, la subjetividad parece ser la norma común en este tema concreto. El que tiene la duda e intuye el peligro juzga de manera unipersonal, porque no hay un consenso estipulado sobre ello. En consecuencia, si todos mínimamente dudaban, ¿no habremos de dudar los musicólogos que, a veces, no sabemos literalmente qué hacer ante determinados pasajes musicales? Porque nosotros tenemos el agravante de haber perdido la oralidad, es decir, esa aliada que tenían los cantores de la época mediante la cual se intercambiaban muchos conocimientos, prácticas y experiencias de viva voz y de generación en generación, y que, además, iba fluctuando y acomodándose a la evolución de la notación, del lenguaje, de la composición y de la teoría musicales. Sobre estos aspectos citaré un párrafo de Ismael Fernández de la Cuesta que, aunque referido a la música tradicional, se puede extrapolar aquí perfectamente:

“La música que llamamos tradicional se halla plasmada en la memoria y se transmite a través de la oralidad. La escritura musical aparece, en primera instancia, como un instrumento mnemotécnico que previene fallos de la memoria. Esta propiedad mnemotécnica es inherente a la escritura incluso cuando la música es compuesta sobre el pentagrama. Lo que la escritura plasma en sus símbolos son los datos más elementales y básicos de la música: la materia sonora. Lo más sutil de este arte, lo más inmaterial, lo pone cada vez el intérprete, lo añade a la partitura como algo propio.”³¹¹

Por otra parte, creo que es necesario reconocer muy cautamente que uno de los problemas más serios del asunto de la semitonía subintelecta es que, en determinados pasajes, es decir, al margen de aquellos casos clarísimos, como son las cláusulas, los tritonos, algunas falsas relaciones, etc., la música suena, al menos en apariencia y debido principalmente a sus características o cualidades eufónicas, igual de bien con la alteración que sin la alteración —concretamente con el Sib, que es la que más quebraderos de cabeza nos depara—, siempre y cuando procuremos no salirnos del tono. Pero esto, dicho sea con todas las precauciones posibles y sin alejarnos mucho del rigor, forma parte del culto a la

³¹¹Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: “Lo efímero y lo permanente en la música tradicional”, en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música [de Madrid]*, 2 (1995), p. 74.

teoría, del prurito de la ciencia y de la fría observancia de las reglas, en una palabra, es inherente a la condición de «status» intelectual del *musicus*, que gusta de tener controlado en todo momento el discurso musical. Por esta razón, Cerone no se cansa de advertir que,

“[...] cumplida la especie y salidos de la necesidad del Fa [es decir, del Sib], dexemos luego la dicha propiedad de b mol, porque el tono no tome semejança de otro tono, que podría ser si se cantasse mucho por b mol.”³¹²

Pero, la auténtica realidad es que la característica eufónica de esta música prima por encima de todo y se sobrepone a las reglas: en aquel pasaje determinado, en aquella sucesión por grados conjuntos en la que no hay peligro de entonar tritono, ni de hacer disparate alguno, ¿por qué, pues, ahí tenemos que cantar con el Sib sistemáticamente, si, a la postre, va a sonar igual de bien por las continuas consonancias propias de este lenguaje musical? Además, si no está escrito, ¿qué necesidad tenemos de incluir esa alteración y vernos condicionados después para el resto del pasaje, hasta que llegue una cláusula salvadora, y de ahí prosiga la música con «nuevas invenciones»?

6.3.4 La postura del musicólogo en la aplicación de la semitonía subintelecta

Es cierto que la semitonía subintelecta, en su origen, implicaba sólo adición mental de aquello que no constaba expresamente, pero nunca sustitución ni supresión. Sin embargo, la moderna musicología ha ampliado en gran manera sus conocimientos en relación a la teoría, a la solmisación, a la modalidad, al contrapunto, y, además, ha tomado prestada la metodología de otras ciencias, digamos con más tradición y experiencia, como la paleografía, la filología, la crítica textual o la diplomática (me refiero a las grafías, al soporte documental, a los copistas, a la transmisión manuscrita). Por todo ello, creo que la musicología de hoy está en condiciones, no sólo de añadir alteraciones allá donde no estén (siempre según criterios estrictamente sincrónicos y no diacrónicos), sino también de cuestionarse si los accidentales que están escritos son verdaderamente coherentes con la música y con la teoría, y de comprometerse a ofrecer una alternativa, lo más fundamentada posible, en aquellos casos en los que se imponga la sustitución de una alteración por otra, o, incluso, su supresión. De esta manera, nos servimos ahora de un concepto de semitonía subintelecta sugestivamente más amplio del que disponían nuestros antepasados musicales en el origen histórico del término o concepto y de su aplicación funcional. Ellos solamente añadían; nosotros añadimos, sustituimos,

³¹²Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. III, Que es del canto llano, gregoriano o eclesiástico. *Quando havemos de cantar por b mol, Cap. LII*”, p. 362.

suprimimos y hasta sugerimos; por consiguiente, hemos ampliado nuestro campo de acción, y, lo que es más importante, creo que hemos contribuido a «desmitificar» — siquiera en una pequeñísima proporción, pues el enigma persiste y persistirá mucho tiempo, porque, insisto, hemos perdido la oralidad que lo acompaña— un tanto la delicada cuestión de la semitonía subintelecta. En cualquier caso, lo importante es no extraviarnos, pecar más por defecto que por exceso e intentar seriamente errar lo menos posible.

Una vez sancionado de manera oficial y académica el uso de la semitonía subintelecta, y condenado, a veces, su abuso, en la cuestión central de este tema tan interesante, convergen, en mi opinión, varias directrices. En primer lugar, lo que nos dice la teoría musical de la época en lo referente a los modos o tonos, a sus cláusulas, claves y transporte, y también al contrapunto y a la compostura en lo que atañe al movimiento de las voces, circunstancias todas ellas muy dignas de tenerse en cuenta.

En segundo lugar, el componente de subjetividad, y/o de creatividad, que pueda demostrar el compositor en un momento determinado al elegir tal o cual alteración; Cerone contempla esta posibilidad en una frase que, contra lo que pueda parecer en una primera lectura, no está descontextualizada, puesto que en algunas líneas más adelante se refiere a la semitonía subintelecta:

“Digo que quer[i]endo el compositor [sic] subir la nota da [sic] él imaginada, le será menester servirse de la figura diesis.”³¹³

En tercer lugar, la acción imprevisible del copista que, como ya hemos visto, está sujeta a imponderables tales como la fatiga, la iluminación, la rapidez de escritura, su propia distracción o su falta de preparación.

Y, en cuarto y último lugar, la propia iniciativa del musicólogo transcriptor y, también, la del intérprete actual, siempre y cuando tengan ambos un conocimiento directo, o sea, con criterios históricos, de la teoría y del lenguaje musical de la época.

Creo que es importante tener presentes estas cuatro directrices, con vistas a aplicar la semitonía subintelecta de una manera fundamentada, coherente y rigurosa, ya que el objetivo que interesa a la musicología en este sentido no es otro que el de la reconstrucción crítica de un texto sonoro (de manera semejante a la filología, la cual procede críticamente para establecer la autenticidad de sus textos).

Para la aplicación de la semitonía subintelecta —concretamente en la música del siglo XVII, y puntualmente también para *los lugares dudosos y peligrosos*— sería muy importante disponer de la mayor cantidad posible de datos de primera mano extraídos directamente

³¹³*Ibidem*, vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. *Del diesis o sostenido y de sus efectos*, Cap. XX”, p. 712.

de las fuentes musicales. Todos sabemos que aún hay mucha música de esta época en nuestros archivos, que nos es totalmente desconocida y que está por transcribir, estudiar y analizar. Hasta ahora, la problemática de la semitonía presenta un aspecto parcial y particular, a tenor del escaso porcentaje de música prebarroca y barroca que conocemos. Sin embargo, si dispusiéramos de todo ese considerable corpus musical transcrito y analizado, tendríamos muchos más datos fiables para emprender estudios y análisis comparativos y establecer conclusiones de tipo más general. Hoy por hoy nos falta la cuantificación del problema, ya que, como es lógico, a mayor cantidad de música transcrita, más conocimiento y experiencia adquiriremos sobre su comportamiento modal y tonal, sobre el entramado de su estructura y sobre sus procesos constructivos.

La musicología actual, en el sentido de facilidades de comunicación, del acceso y obtención de la información y del manejo de infraestructura, posee muchas más ventajas que poseía la musicología de hace unos pocos años. Creo que las modernas técnicas informáticas aplicadas en esos *lugares*, podrían contribuir no poco a despejar muchas incógnitas, ya fuera mediante la elaboración de estadísticas, de estudios comparativos y de análisis de cualquier tipo. Me explicaré: si varias piezas presentan una serie de rasgos comunes en cuanto al tono, a las claves, a la plantilla vocal, a la tipología literario-musical, a la época, escuela, área geográfica, compositor o copista, sería interesante y útil, saber qué alteraciones hace servir, en qué cláusulas, en qué voces, y qué alteraciones omite sistemáticamente, o qué nivel de frecuencia presentan determinadas alteraciones con intención modulante.

6.3.5 La semitonía subintelecta en los villancicos y romances de Pujol

En este sentido que me acabo de referir, ofreceré datos extraídos de la aplicación de la semitonía subintelecta a las composiciones de Pujol, resaltando mi intención de trabajar de cara al futuro, ya que todas estas anotaciones serán confrontadas después con las de otras piezas con vistas a extraer conclusiones fundamentadas en el mayor número posible de testimonios.

En la siguiente relación dispondré las obras de Pujol por orden de sus tonos, empezando por los naturales y siguiendo con los transportados. Prescindo de las siguientes piezas porque están incompletas, y, en una cuestión tan delicada como ésta, no es conveniente disponer de la información de manera fragmentaria:

2. A visitar a su dama

8. Asombrado vengo, Juan

16. Hoy pide el Rey de la gloria

7. Aquel cordero divino

21. Sacra majestad, sed preso

Hago constar, el tono, la nota final, el copista de la música³¹⁴, las alteraciones que constan en el original y las que añado yo, teniendo en cuenta que, en estas últimas, no se repiten las que ya figuran en el manuscrito:

TONOS NATURALES (sin alteraciones en la armadura)

<i>Nº</i>	<i>Incipit liter.</i>	<i>Tono</i>	<i>Final</i>	<i>Copis.</i>	<i>Alter.originales</i>	<i>Alter.añadidas</i>
13.	El amor os...	II	RE	II	FA# SOL#	Sib DO#
15.	En naciendo...	II	RE	III	FA# Sib DO#	SOL#
17.	Madre, el...	II	RE	V	FA# SOL# Sib DO#	
5.	Alma,...	III	MI	[?] ³¹⁵	SOL# DO#	
10.	Cómo estás...	IX	LA	V	Sib DO# FA#	SOL#
3.	Al blanco,...	XII	DO	II	DO# FA# Sib	SOL#

TONOS TRANSPORTADOS (con el Sib en la armadura)

<i>Nº</i>	<i>Incipit liter.</i>	<i>Tono</i>	<i>Final</i>	<i>Copis.</i>	<i>Alter.originales</i>	<i>Alter.añadidas</i>
6.	Amor pone...	I	SOL	IV	Si#[=II] Mib FA#	DO#
9.	Como a Rey	II	SOL	III	Si#[=II] Mib FA#	
18.	No lloréis, ...	II	SOL	XII	Si#[=II] Mib FA#	
22.	Si del pan...	II	SOL	VI	Mib FA#	SiII DO#
4.	Al ladrón,...	X	RE	XIII	Mib FA# Si#[=II] DO#	
1.	A qué venís,...	XII	FA	I	FA# Si#[=II] Mib	
11.	De amores...	XII	FA	V	Si#[=II] DO# Mib	FA#

³¹⁴Vid. el apartado 4.1 Copistas de los villancicos y romances sacros de Pujol. Cuando hay más de una fuente, hago constar el copista de la fuente principal, obviando el de la secundaria.

³¹⁵No puedo identificar bien el copista de este villancico por haber trabajado con microfilm.

12.	De fuego de...	XII	FA	V	FA# Si#[=Π] DO# Mib	
14.	El príncipe...	XII	FA	IX	FA# Mib	SiΠ DO#
19.	Qué decís...	XII	FA	VII	FA# Si#[=Π] Mib	DO#
20.	Que me...	XII	FA	V	Si#[=Π] Mib	
23.	Venid a...	XII	FA	III	FA# Si#[=Π] DO# Mib	
24.	Yo vengo...	XII	FA	VIII	Mib	FA# SiΠ DO#

Las conclusiones que se pueden extraer de los listados anteriores no son de carácter general, debido a que el número de obras es reducido, pero, sin embargo, sí se pueden establecer algunos puntos de interés por su cariz recurrente. Por ejemplo, a simple vista se observa que las únicas alteraciones que aparecen escritas en los originales son:

FA#, DO#, SOL#, Sib y Mib,

lo cual no es nada nuevo en esta época, pero sí es importante tener en cuenta que el **Mib** no aparece nunca en los tonos naturales, es decir, sin alteraciones en la armadura; y el **SOL#** tampoco aparece nunca en los tonos transportados, o sea, los que tienen el **Sib** en la armadura. Esto ya de por sí puede constituirse en un dato útil para la aplicación de la semitonía subintelecta.

Tampoco es nada nuevo, en la música de esta época, el hecho de que no aparezca nunca el **Lab** ni el **Re#**. La ausencia de ambas alteraciones se contempla en la teoría, aunque con un matiz importante para la última de ellas, en relación a la famosa dialéctica «teoría/razón» *versus* «práctica/uso»; Dirá Cerone al respecto:

“En A nunca se le pone señal accidental (si no es por conjunta o musica ficta); la causa es porque participa con el tono mayor. Por la misma razón, tampoco a la letra D se le habría de poner el sostenido o diesis; aunque el uso de los prácticos quiere de otra manera.”³¹⁶

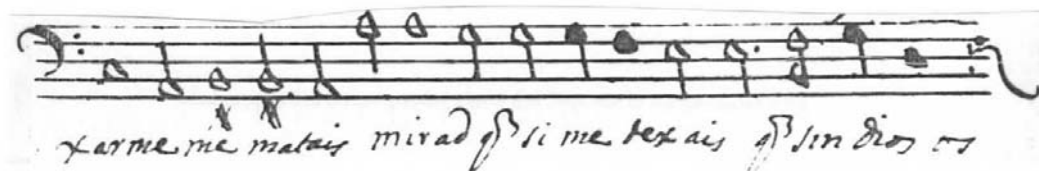
6.3.6 Alteraciones «de precaución»

En los listados anteriores no constan aquellas alteraciones que, en nuestra terminología se llaman «de precaución» y que en más de una ocasión pueden despistarnos en lugar de ayudarnos; me refiero al **Si#** (en obras sin alteraciones en la armadura) y al **Mi#** (en obras exclusivamente con el **Sib** en la armadura). Veamos un ejemplo de cada una

³¹⁶*Ibidem*, p. 715.

de ellas.

El primero lo hallamos en el compás 30 del Bajo del villancico nº 5. **Alma, herido me tenéis** [=transcripción paleográfica]; reproduzco el original:



Y el segundo en el compás 23 del Tenor, Coro II, del villancico nº 21. **Sacra majestad, sed preso** [=transcripción paleográfica]; reproduzco el original:



Estas alteraciones actúan en función de becuadro, evidentemente, y el compositor las pone ahí para advertir al intérprete de que no cante esas notas bemolizadas, como sin duda lo haría por costumbre o por facilidad de entonación. Dice Cerone al respecto:

“[...] porque los cantos de be cuadrado nunca su puntan con el Π, por quanto se entiende tácitamente, *es a saver, per privationem*; si no es, a vezes, en algunas posiciones, adonde el compositor [*sic*] teme que el cantante diga *fa* en lugar de *mi*, con que venga a hazer alguna dissonancia.”³¹⁷

Conviene, pues, no confundir estas alteraciones «de precaución» con aquellas otras que deshacen el Sib (presente en la armadura) o el Mib (que se está cantando con cierta frecuencia), y que, por la razón que sea, en un momento determinado, se prefieren naturales.

En relación a la escritura de estas alteraciones, Cerone se mostraba reacio a que el compositor escribiera # en lugar de Π (esto último es lo que corresponde según la teoría). Después de unas explicaciones muy útiles e interesantes —pero que no voy a transcribir aquí en su integridad porque no afectan directamente a nuestro propósito—, el teórico bergamasco acababa sintetizándolas de esta manera:

³¹⁷Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. II, “Lib. XIII, Que es de los fragmentos musicales. *De las sobredichas tres señales, cuál sea la más usada, Cap. XXIII*”, p. 716.

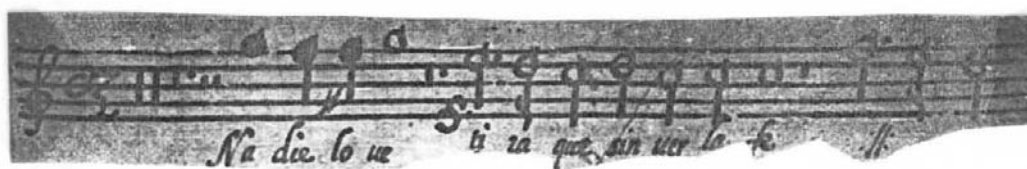
“La regla, pues, será ésta: si en las posiciones adonde ay Fa y Mi viniere ocasión de señalar cifra de be quadrado, ponerseha el Π; mas, si después aconteciere ponerla en otras posiciones adonde aya otras syllabas que Fa y Mi, será siempre la señal del x semitono o diesis.”³¹⁸

Pero, insisto, a nosotros lo único que nos interesa es no confundirnos, y, la realidad es que, en las transcripciones a notación moderna, si se mantienen esas alteraciones, pueden inducirnos a errores ya que no es lógico, para nuestra educación musical, deshacer sistemáticamente una alteración que no figura en la armadura; por ello, lo mejor es no incluirlas en las mencionadas transcripciones, aunque debamos mantenerlas en las transcripciones paleográficas y/o reseñarlas en el aparato crítico.

6.3.7 Cromatismo

No existe cromatismo en estas composiciones de Pujol. Para nosotros, el cromatismo, ya sea ascendente o descendente, es la alteración de una misma nota, la cual acaba de sonar inmediatamente antes de manera diferente, es decir, un semitono más alta o más baja. En algunas obras de Pujol se da el caso de que una alteración figura escrita en medio de dos notas de igual nombre y altura de sonido. Veremos dos ejemplos de este mismo proceder.

El primero de ellos se da en el compás 7 del Tiple II, Coro II, del villancico nº 3. **Al blanco, que está Dios allí** [=transcripción paleográfica]; reproduzco el original:



Y el segundo en el compás 29 del Tenor I del villancico nº 13. **El amor os ha mandado** [=transcripción paleográfica]; reproduzco el original:



³¹⁸Ibidem, “La diferencia que ay entre el be quadrado y el sostenido o diesis chromático usado en el género diathónico, Cap. XXII”, p. 715.

En ambos casos, en nuestro sistema de notación, podría interpretarse la primera nota natural y la segunda sostenida, aunque, quizás, con excesivo academicismo. Generalmente se tiene la impresión de que, en la época, esa única alteración afectaría a las dos notas. El Dr. Luis Antonio González Marín dice al respecto:

“En ocasiones, se encuentra un signo de alteración entre dos notas iguales. ¿Debe entenderse como un cromatismo? Decididamente, en la mayoría de las ocasiones no es así, sino que debe afectar a ambas notas, y así se ha sugerido. Otros casos son más dudosos.”³¹⁹

Así es, en efecto, porque el copista de los villancicos que acabo de ejemplificar considera que una única alteración es suficiente para las dos notas. Justamente lo contrario que este otro copista, que prefiere escribir un sostenido para cada nota en particular.

Se trata de los compases 24 y 27 del Bajo del villancico nº 5. **Alma, herido me tenéis** [=transcripción paleográfica]; reproduzco el original:



En los manuscritos de las obras de Pujol, los sostenidos, tanto en su función normal como en la de becuadro, suelen escribirse debajo de las notas; pero también hay casos en que vienen encima, o de ambas maneras, como se puede ver en el ejemplo que sigue. Se trata de los compases 54 y 55 del Tiple I del villancico nº 10. **Cómo estás, lorico**, [=transcripción paleográfica]; reproduzco el original:

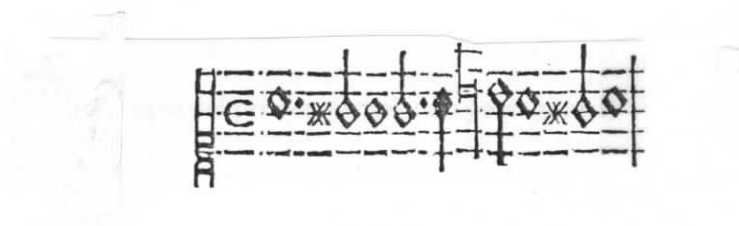


³¹⁹Vid. Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN: *Seis villancicos...*, p. 17.

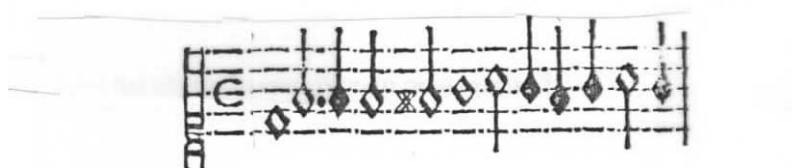
Sobre la manera de escribir los sostenidos, Cerone ofrece unas indicaciones que son útiles para la cuestión de la semitonía subintelecta, sobre todo por los ejemplos musicales que incluye; dice que el

*“sostenido, sustentación o diesis es una señal [...] que a las notas que le siguen en el mismo lugar, o a las que señala estando debaxo, sube por accidente medio punto más [...] de lo que yrían subidas y cantadas, estando naturales y sin él.”*³²⁰

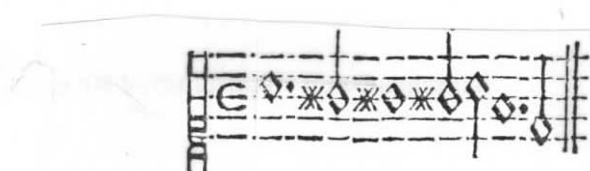
Reproduzco los tres ejemplos musicales que da y transcribo las correspondientes indicaciones por su evidente interés:



*“Estos tres Ut van subidos (aunque no tienen más de una señal) porque siguen en el mismo lugar del sostenido, que es señal común a todos tres, y no particular.”*³²¹



*“De los 4 Faes, los tres primeros no van sostenidos, mas sólo el postrero, porque tiene la señal delante de sí, que es suya particular, y no común.”*³²²



*“Estos tantos sostenidos son superfluos, pues con el pr[imero] todas tres notas se entienden [sic] sustenidas, por quanto la señal primera es común a todos.”*³²³

³²⁰Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. VI, Que es del canto métrico, mensural o de órgano. *Del sostenido o diesis diatónico, Cap. XXXXIII*”, p. 505.

³²¹*Ibidem*, p. 505.

³²²*Ibidem*, p. 505.

³²³*Ibidem*, p. 505.

En el ejemplo segundo podemos ver un cromatismo tal como lo entendemos nosotros, que demuestra que no era un recurso expresivo inusual en la época; lo que sucede es que Pujol no lo utiliza.

6.3.8 Ubicación de las alteraciones añadidas en la edición diplomático-interpretativa en notación moderna

En relación a la colocación de este tipo de alteraciones he seguido los siguientes criterios:

A) Todas las alteraciones añadidas se escriben encima de las notas a las que afectan.

B) De esas alteraciones añadidas, las que están entre paréntesis, indican una decisión *ad libitum* por mi parte y, consecuentemente, para el intérprete.

C) Cada alteración añadida afecta, *única y exclusivamente*, a la nota encima de la cual se halla. Cada nota llevará, pues, su correspondiente alteración, aunque la nota se repita en un mismo compás, ya sea en la misma voz o en otra. Con ello pretendo evitar el uso de nuestras alteraciones de precaución, entre otras cosas, porque he suprimido de mi edición esa misma clase de alteraciones que vienen en el original. Un ejemplo de lo que digo, puede verse en el compás 13 del Alto del villancico nº 18. **No lloréis, mi alma**, donde el primer MI se bemoliza al añadirle un bemol subintelecto, el cual ya no surte efecto en el siguiente MI (después del RE) que no precisa el becuadro.

6.4 Aplicación del texto a la música

El tema de la aplicación de las palabras a las notas musicales en las fuentes manuscritas (en las fuentes impresas, la cuestión es algo diferente) presenta una problemática específica y delicada. Cualquier musicólogo que tenga la más mínima experiencia en transcribir música antigua con su texto sabe que es inútil esperar que las sílabas encajen justamente debajo de sus notas correspondientes. En realidad esto no ofrece grandes dificultades, salvo en aquellos pasajes en que la ausencia del texto — generalmente al ser sustituido por los signos de repetición habituales— verdaderamente conduce a ciertos problemas en aplicarlo, pero, por fortuna, en los villancicos de Pujol esta circunstancia se da sólo en un mínimo porcentaje. Disponemos, pues, de un texto literario escrito debajo de la música de una manera a la que nosotros hoy no estamos acostumbrados, ya que, por lo general, no existe una correspondencia exacta, ni a veces aproximada, entre sílabas y notas (*vid.*, por ejemplo, muchos villancicos de la transcripción

paleográfica; téngase presente también el asunto de las abreviaturas y de las repeticiones). Pero esta presumible o hipotética falta de método —a nuestros ojos, se entiende— no se debe al capricho del copista, sino simplemente al hecho de que no se consideraba un asunto vital para la interpretación, puesto que el maestro de capilla y los cantantes ya sabían, por experiencia y por rutina, cómo tenían que conjuntar el texto literario con el musical³²⁴.

Puestas así las cosas, el musicólogo se halla ante la necesidad de rastrear la teoría de la época a la búsqueda de posibles soluciones al problema. Pero estas soluciones no dejarán de ser generalizaciones desde el punto de vista teórico, y no siempre se podrán adaptar con plenas garantías al discurso melódico de cada obra en particular. En los casos en que tenga lugar esta inadaptación se impondrá, pues, el criterio del musicólogo para decidir, por ejemplo, si tal melisma tiene auténtica justificación estética en un determinado pasaje, o si una repetición de frase o de palabra posee verdadero sentido artístico.

El testimonio metodológico más difundido entre nosotros que trata del tema de la aplicación del texto a la música se halla en la obra del teórico y compositor italiano Gioseffo Zarlino (*1517 - †1590)³²⁵, concretamente en su tratado *Le istitutioni harmoniche*

³²⁴Cfr. con Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN: *Seis villancicos...*, pp. 15-16. La cita es larga, pero quiero transcribirla íntegra, tanto por su interés como por la perfecta adaptación de la problemática a los manuscritos de Pujol: “Acerca de la aplicación de los textos, los copistas no eran muy precisos, las palabras se ubicaban como se podía, recurriendo con frecuencia a abreviaturas y signos de repetición, sin que preocupara mucho si su localización era la más correcta, puesto que los cantores ya sabían cómo cantar un texto con propiedad; de hecho, era lo primero que los músicos aprendían una vez dominados los rudimentos del arte. El problema que se plantea al transcriptor, o editor, es el siguiente: no sirve de nada copiar las palabras exactamente en los lugares en que se encuentran en los manuscritos originales, aparte de que es imposible conseguirlo totalmente. El saber que una palabra aparece en el manuscrito desplazada x milímetros a la derecha de la nota bajo la cual debiera haberse escrito es un dato que carece de interés musicológico, y por tanto, puede omitirse. Es necesario, pues, aplicar convenientemente el texto, ya que la música sin él a menudo carece de sentido (en obras cantadas, se entiende), de modo que la lectura sea comprensible y clara. Ahora bien, no siempre se trata de una tarea fácil. Por lo general, en las obras que aquí se presentan, predominan los pasajes silábicos (una sílaba por nota), trátense de figuras mayores o menores; pero también abundan fragmentos donde no siempre está claro qué notas llevan sílaba nueva y cuáles no, esto es, dónde comienza y termina cada melisma o vocalización. Es frecuente que los copistas utilicen ligaduras en el sentido moderno de indicación de *legato*, abarcando grupos de notas que se cantan sobre una sílaba; se utiliza como signo el de la moderna ligadura —una línea curva, a veces algo sinuosa— [*vid.* un ejemplo de este proceder en el compás 31 del Tenor II del villancico n° 5. **Alma, herido me tenéis** (tanto en la edición diplomático-interpretativa en notación moderna como en la transcripción paleográfica)]. Pero estas advertencias de los copistas no se dan siempre, y son demasiado imprecisas por lo común. Así pues, en última instancia la aplicación del texto queda al arbitrio del editor, que debe acudir a la teoría musical de la época en busca de la ayuda necesaria.”

³²⁵*Vid.* Claude V. PALISCA: “Zarlino, Gioseffo”, en *The New Grove...*, vol. 20, pp. 646a-649a. La obra teórica completa de Zarlino ha sido editada recientemente en soporte electrónico; comprende los siguientes tratados: *Le istitutioni harmoniche*, Venice, [Pietro da Fino], 1558; *Istitutioni harmoniche*, Venice, Francesco de’Franceschi, 1589; *Dimostrationsi harmoniche*, Venice, Francesco de’Franceschi, 1589 y *Sopplimenti musicali*, Venice, Francesco de’Franceschi, 1588. La referencia del CD-ROM es Gioseffo ZARLINO: *Music Treatises*, facsimile and transcription, edited by Frans Wiering, *Thesaurus Musicarum Italicarum*, vol. 1, 1997.

(Venecia, 1558). Ahí³²⁶, Zarlino redactó diez reglas para aplicar las sílabas y las palabras a las notas musicales, que transcribo del libro de Samuel Rubio donde vienen traducidas al castellano:

“1.^a Colocar siempre sobre la sílaba larga o breve una nota conveniente de modo que no se oiga ningún barbarismo; pues en el canto figurado cualquiera nota cantable que no esté ligada, sino libre (a excepción de la semínima y todas las inferiores a ella), lleva su correspondiente sílaba.

2.^a A toda ligadura de varias figuras o notas no se le debe poner más que una sílaba al principio.

3.^a Al punto que afecta a las notas en el canto figurado, aunque sea cantable, no se le adaptará ninguna sílaba. La razón es porque forma un todo con la nota a que afecta.

4.^a Raras veces se acostumbra cantar sílaba nueva bajo alguna semínima ni sobre las notas inferiores a ésta, así como tampoco a la que viene a continuación.

5.^a A las notas inferiores en valor a los puntos que acompañan a una semibreve o a una mínima, como son la semínima después del punto de la semibreve y la corchea después del punto de la mínima, no se usa ponerles sílaba alguna, así como aquellas que siguen inmediatamente a tales notas.

6.^a Cuando por necesidad se coloca una sílaba sobre la semínima, se podrá poner otra sobre la siguiente nota.

7.^a Cualquiera nota, sea la que se quiera que se haya puesto al principio de la cantinela, o en el medio después de alguna pausa, va necesariamente acompañada de la pronunciación de una sílaba.

8.^a En el canto figurado se toleran las repeticiones; y no digo ya de una sílaba o palabra, sino alguna parte de la oración, cuando el sentido es perfecto, y esto se puede hacer cuando hay notas en tanta cantidad que se pueden repetir cómodamente, si bien el repetir sea una cosa (a mi modo de ver) que no esté muy bien, a no ser que se haga para expresar principalmente palabras que encierran una grave sentencia digna de consideración.

9.^a Una vez acomodadas todas las sílabas que hay en un período o en una parte de la oración a las notas cantables, si quedaren solamente la penúltima y la última, entonces la

³²⁶Concretamente en el capítulo titulado “*Il modo, che si hà da tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le Parole*, p. 340-341”, según cita Don HARRÁN en su artículo “New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino”, en *Acta Musicologica*, XLV (1973), p. 24, nota 2. Este artículo ofrece una panorámica muy interesante sobre el tema de la aplicación del texto literario al musical en tratadistas anteriores a Zarlino como, por ejemplo, Giovanni Maria Lanfranco (*c1490 - †1545), también italiano, en su *Scintille di musica* (Brescia, 1533). De carácter exhaustivo es el trabajo, publicado en dos entregas, de Gary TOWNE: “A systematic formulation of sixteenth-century text underlay rules”, en *Musica Disciplina*, XLIV (1990), pp. 255-287 y XLV (1991), pp. 143-168, respectivamente, donde, además de Zarlino y Lanfranco, pasa revista a las diversas aportaciones de teóricos como Antonius de Leno (fl. 1^a mitad del siglo XV), Nicola Vicentino (*1551 - †c.1576) en *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma, 1555), Gaspar Stoquerus (fl. c.1570) en *De musica verballi libri duo* (c.1570) y Paolo Luchini (*c.1535 - †1598) en [*Della musica*], 1588.

penúltima podrá llevar algunas de las notas menores consigo, por ejemplo, dos, tres o más, a condición de que dicha sílaba sea larga, no breve, pues si fuese breve, se cometerá un barbarismo, no obstante que colocando tales notas de la manera dicha se quebrante la primera regla dada.

10.^a La última sílaba de la oración debe terminar, en cumplimiento de las normas anteriores, con la última nota de la cantinela.”³²⁷

La teoría nos ofrece una serie de orientaciones sobre la aplicación del texto literario a la música, pero, insisto, no son más que eso: orientaciones; es cierto que hay que tenerlas en cuenta, pero tampoco hay que seguirlas *ad pedem litteræ*, porque, en ocasiones, pueden volverse en contra del resultado global de la obra de arte.

He citado el «decálogo» de Zarlino por su amplia difusión en ámbitos de nuestra disciplina y por su evidente interés, ya que el teórico italiano era un firme defensor de la idea de que el compositor debía conocer a la perfección las propiedades del lenguaje. De

³²⁷Vid. Samuel RUBIO: *La polifonía clásica*, Madrid, El Escorial, 1956, pp. 100-106. En la nota 81 (pp. 100-101) Rubio copia las reglas de Zarlino en italiano; creo que no estará por demás incluirlas aquí:

“La prima regola adunque sarà di porre sempre sotto la sillaba longa o breue una figura conveniente, di maniera che non si odi alcuno barbarismo: porcioche nel canto figurato ogni figura cantabile che sia distinta et non legata (da la seminima et tutte quelle che sono di lei minori in fuori) porta seco la sua sillaba...

La seconda regola è, che ad ogni legatura di più figure o note sia posta nel canto figurato o nel piano non se le accomoda più di una sillaba nel principio.

La terza che al punto il qual si pone vicino alle figure nel canto figurato, ancora che sia cantabile, non se gli accomoda sillaba alcuna.

La quarta che rare volte si costuma di porre la sillaba sopra alcuna seminima, ne sopra quelle figure che sono minore di lei; ne alla figura che la segue immediatamente.

La quinta che alle figure che seguono immediatamente li punti della semibreve et de la minima, le quali non siano di tanto valore quanto sono tali punti, si como la seminima dopo il punto della semibreve et la chroma dopo il punto della minima, non si costuma di accompagnarle alguna sillaba, et cosi à quelle che seguono immediatamente tali figure.

La sesta quando si porrà la sillaba sopra la seminima, essendo bisogno, si potrà anco porre un'altra sillaba sopra la figura seguente.

La settima che qualunque figura, sia qual si voglia, che sia posta nel principio della cantilena, o sia nel mezo dopo alcuna pausa, di necessità porta seco la pronuntia di una sillaba.

La ottava che nel canto piano non si replica mai parola o sillaba, ancora che si odino alle volte alcuni che lo fanno, cosa veramente ma nel figurato tali repliche si comportano; non dico gia di una sillaba, ne di una parola, ma di alcuna parte della oratione quando il sentimento è perfetto; et ciò si può fare quando vi sono figure in tanta quantità che si possono replicare commodamente, ancora che il replicare tante siate una cosa (secondo'l mio giudicio) non stia troppo bene se non fuse fatto per isprimere maggiormente le parole, che hanno in se qualche grave sentenza, et fusse degna di consideratione.

La nona che dopo l'havere accomodato tutte le sillabe che si trovano in un periodo o vere in una parte della oratione alle figure cantabili, quando resterà solamente la penultima sillaba et l'ultima tale penultima potrà havere alquante delle figure minori sotto di se, como sono due, o tre, et altra quantità, pur che la detta penultima sillaba sia longa et non breve, perciòche se fusse breve si verrebbe à commetere il barbarismo, il perche cantando in tal modo si viene à far quello che molti chiamano la neuma, che si fa quando sotto una sillaba si proferisce molte figure; ancora che essendo poste cotali figure in tal maniera si faccia contra la prima regola data.

La decima et ultima regola è che si la sillaba ultima della oratione dè terminare, secondo la osservanza delle date regole, nella figura ultima della cantinela. *L'Istituzioni [sic] harmoniche*, Venecia, 1573, pág. 421 [Rubio cita otra edición del tratado de Zarlino, porque la primera data de 1558].”

hecho, así lo manifiesta en su obra *Sopplimenti musicali* (Venecia, 1588), donde dice:

“[...] la cognitione de i quali dovrebbe havere ogni Musico et ogni Melopeio, over Compositore, acciò non fusse ignorante di quella cosa, laquale è sommamente necessaria alla perfettione della sua Arte.”³²⁸

Recogeré ahora el testimonio de Cerone, que es el teórico que sigo más de cerca para mi trabajo. En su tratado incluye unas indicaciones o reglas para “cantar bien la letra” en las obras polifónicas; las dispondré separadas unas de otras para su mejor visualización:

“[...] toda nota distinta o no ligada (salvo casi siempre la semimínima, y todas las que son menores della) lleva su sylaba.

»Toda ligadura (y esto a imitación del canto llano) no lleva más que una sylaba, y ésta sobre la primera nota [...].

»El puntillo de augmentación no toma sobre sí sylaba ninguna; y la causa es porque, en quanto a él, no es cantable, ni su valor haze operación en sí mismo, mas tan solamente se extiende [*sic*] en las notas, como la práctica nos lo muestra.

»A la semimínima que sigue a la mínima con el punto (en cosas ordinarias de Yglesia) nunca se le da sylaba; mas, muy bien, en los madrigales, canciones, villancicos, y en otra suerte de cantos desta manera, en los quales se da también a la nota blanca que sigue luego después a la dicha semimínima.

»La primera semimínima (y sus menores también) después de una pausa, chica o grande que sea, de necesidad siempre lleva su sylaba; mas las de [en] medio y las postreras semimínimas (siendo muchas arreo) de ordinario no llevan letra.

»Tampoco la primera nota blanca, que se sigue a la postrera semimínima, lleva letra, salvo, a vezes, en las canciones francesas, y en otras músicas a lo humano, a donde, llevando letra las notas negras precedentes, también la primera blanca que sigue la lleva, mayormente siendo mínima o semibreve.”³²⁹

Después de dar estas indicaciones u orientaciones, Cerone sintetiza su pensamiento en los siguientes términos:

“[...] para concluir diremos que, para poner bien la letra en canto de órgano ha de ser en las cinco figuras mayores: es, a saber, máxima, longa, breve, semibreve y mínima, y esto porque mejor se entienda; en las demás no se pon[d]rá, si no fuere con

³²⁸Apud Don HARRÁN: “Elegance as a Concept in Sixteenth-Century Music Criticism”, en *Renaissance Quarterly*, XLI, 3 (1988), p. 414, nota 6.

³²⁹Pedro CERONE: *op. cit.*, vol. I, “Lib. VI, Que es del canto métrico, mensural o de órgano. *Que es lo que se ha de advertir para cantar bien la letra en canto de órgano, Cap. LIX*”, p. 513.

muchísima necesidad. Lo dicho se entiende en obras de choro y a lo divino, que en las de cámara y a lo humano se fuere [=sufre, según la fe de erratas que el propio Cerone incluye al principio de su tratado] y úsase differentemente, pues pónese no solamente debaxo de semimínimas, mas también de las corcheas, olvidándose en todo del uso de la máxima y longa, por ser figuras muy largas y muy pesadas.”³³⁰

En la edición diplomático-interpretativa en notación moderna he procurado respetar al máximo estas indicaciones de Cerone, aunque bien es verdad que en algunos pasajes ha sido imposible aplicarlas de manera rigurosa.

Uno de los puntos más conflictivos de este asunto para el transcriptor es la cuestión de las repeticiones de frases o palabras. Los manuscritos suelen traer unos signos convencionales de diversas formas, que indican el lugar aproximado para la repetición. El problema está en que, a veces, el copista pone un solo signo de repetición para una sucesión de bastantes notas, y, en estos casos, no sabemos si se ha de repetir la frase entera, un fragmento de ella, la última palabra o la palabra más significativa. Quizá sea éste el aspecto más subjetivo de toda esta problemática, como se desprende de lo que sugiere Cerone:

“La replicación o repitición [*sic*] de las palabras se haze quando las notas la pueden llevar con buen donayre y con mucha gracia; mas, quando hay incomodidad, entonces estáse sobre la penúltima, hasta tanto que llegue a la cláusula o a la postrera nota cantable, para darle la postrera sylaba [...]”³³¹

Y en otros lugares de su tratado resalta la importancia de los signos de repetición y la obligación que tiene el cantante de respetarlos (siempre y cuando el copista o el impresor no los haya omitido, como alguna que otra vez sucede):

“[...] el discreto cantor [...] advierta de no replicar [repetir] una palabra si ay [ahí] no está puesto el indicio de la réplica o repitición [...]”³³²

“Acuérdense [*sic*] también de *no repetir las postreras palabras*, si no ay señal que advierta se repitan, que en esto muchos cometen error.”³³³

³³⁰*Ibidem*, p. 514.

³³¹*Ibidem*, p. 513.

³³²*Ibidem*, “Lib. I, Que es de los atavíos y consonancias morales. Avisos muy provechosos para semejante materia, Cap. XXV”, p. 70.

³³³*Ibidem*, “Lib. VII, Que es de los avisos necess[arios] en canto de órgano. Avisos muy necessarios para el nuevo cantante, Cap. XIX”, p. 537.

Existen otras indicaciones de Cerone sobre la aplicación del texto a la música que vienen desperdigadas en diversos lugares de su tratado. He podido encontrar algunas de ellas, que creo son bastante interesantes y merecen ser citadas:

“Conviene tener cuidado que las *figuras* [notas musicales] *se acomoden a las palabras*, porque no hagan barbarismos, pronunciando largas aquellas palabras que de su naturaleza son breves y al contrario; de lo qual recibe mucha pesadumbre el gramático, el poeta y el perfeto músico.”³³⁴

La sinalefa es un artificio que se usa constantemente en los villancicos de Pujol, como puede verse en cualquiera de ellos que se tome al azar. Cerone no se refiere a la sinalefa en los textos castellanos, pero sí en los latinos, aunque no la permite en absoluto:

“También ha de estar advertido [el cantor] de pronunciar bien y distintamente la postrera vocal de la palabra, quando en la mesma letra o vocal comienza la palabra que se sigue, diciendo claramente las dos letras o vocales, como a dezir: *Anima autem; in domino omnibus; de morte æterna; etc.*; y de no comerse la una, ayuntando las dos palabras en una sola, diciendo assí: *Animautem; in dominomnibus; de mortæterna, etc.*”³³⁵

En resumen, he seguido las indicaciones de Cerone para al aplicación del texto a la música siempre que ha sido posible. Cuando he tenido que adaptar los textos a la música de manera algo forzada, me he dejado llevar por mi propia intuición que no tiene porqué concordar con la del intérprete. En último caso, éste tiene también su parcela de responsabilidad, siempre y cuando esté familiarizado con este tipo de música. En estas cuestiones es muy necesario que haya una estrecha colaboración entre músico teórico y músico práctico; y si las dos facetas pudieran darse en una misma persona, sería todavía mejor.

* * *

En el **Capítulo IX** trataré ampliamente de las relaciones entre la música y el texto. De momento puedo anticipar que, desde mi propia experiencia, he deducido aspectos relacionados con este tema que no se contemplan en las reglas de los teóricos. Dichos

³³⁴*Ibidem*, vol. II, “Lib. XII, Que es de los avisos necesarios para la perf[ecta] comp[ostura]. *Las partes que ha de tener una composición para ser bien hecha, y de unos avisos que son para que salga más elegante, Cap. VI*”, p. 673.

³³⁵*Ibidem*, vol. I, “Lib. I, Que es de los atavíos y consonancias morales. *Avisos muy provechosos para semejante materia, Cap. XXV*”, pp. 70-71.

aspectos versan sobre la relación intrínseca entre el ritmo del texto musical y el ritmo del texto literario. La estructura de la frase musical posee apoyos rítmicos, melódicos y expresivos derivados de la acentuación de las sílabas del texto y de la importancia del sentido (casi siempre religioso en nuestro caso) que subyace en las palabras más importantes del verso y que se ven subrayadas, en la mayoría de los casos, por la línea melódica. Por consiguiente, se puede deducir así la metodología de los compositores de la época al realizar una obra literariomusical, ya que lo que importaba realmente era la correcta articulación y la artística conjunción entre una línea melódica puesta al servicio de un texto poético que hay que expresar y transmitir, y cuyo sentido es preciso desentrañar, precisamente a través de la música, resaltando sus palabras importantes y sus conceptos, a veces, crípticos, que, de otra manera, permanecerían ocultos al entendimiento y a la sensibilidad sin la ayuda inapreciable del arte musical. Todo esto, insisto, lo veremos en su capítulo correspondiente con profusión de ejemplos musicales y con la aportación de estudios y trabajos sobre el tema.

CAPÍTULO VII

7.1 Algunas consideraciones sobre la definición del término villancico

Antes de definir el término villancico conviene hacer una simple aclaración de carácter etimológico: la palabra castellana villancico es un diminutivo de villano (del latín *villanus*, hombre del campo que vive en una *villa*, es decir, en una casa de campo, o en una aldea); y una apreciación de carácter histórico o cultural: desde tiempos inmemoriales, y como un fenómeno más del folklore universal, el aldeano o el villano han inventado pequeños dichos, refranes, poemitas, cantarcillos y cantares para decir, recitar, cantar o danzar en sus momentos de despreocupación o de descanso de los trabajos del campo, en sus fiestas y romerías, en sus danzas, o simplemente como expresión de sus sentimientos ante las mudanzas del amor o los sucesos de la vida cotidiana. La temática del villancico sería, pues, tan diversificada y rica como permitieran las manifestaciones de la vida psíquica del villano y las circunstancias de su entorno vital —espiritual y material—. Por otra parte, el anonimato de estas músicas y poesías en su primer estadio evolutivo, así como la rápida difusión que alcanzaron en todos los estamentos de la sociedad a través de la tradición oral, demuestran claramente que nos hallamos ante un fenómeno que recoge el sentir de toda una comunidad, de todo un pueblo que encuentra en esos cantares el molde lírico adecuado para su poesía y la línea melódica idónea para su música. El término podría haber quedado definido con las características generales que acabo de enumerar, pero sería una definición parcial para un género literariomusical de tan larga vida, ya que sólo contemplaría su adscripción popular o anónimotradicional.³³⁶ En este sentido citaré una definición que da Antonio Sánchez Romeralo:

“Los villancicos del *CMP* [*Cancionero Musical de Palacio*] de tema, lengua y estilo populares reciben su nombre precisamente por su carácter popular. Resulta lógico suponer que el nombre *villancico* debió acuñarse originariamente para aludir a composiciones de este tipo. *Villancico* equivaldría entonces a canción popular, designaría a las canciones de la tradición popular, cantadas por los *villanos*.”³³⁷

Es verdad que su origen nace posiblemente en las condiciones antedichas, que, por

³³⁶Cfr. con José ROMEU FIGUERAS: “La poesía popular en los Cancioneros Musicales españoles de los siglos XV y XVI”, en *Anuario Musical*, IV (1949), pp. 57-91; son muy interesantes las “Conclusiones” de las pp. 88-91.

³³⁷Vid. Antonio SÁNCHEZ ROMERALO: *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 131), Madrid, Editorial Gredos, 1969, p. 42 (la cursiva es del autor).

otra parte, son fáciles de reducir a unas cuantas constantes idiomáticas, estilísticas y de transmisión, pero su trayectoria posterior se prolonga después por espacio de varios siglos:

“Si hacia atrás —señala Sánchez Romeralo— el villancico nos conduce (al menos, problemáticamente) hasta los mismos orígenes de la lírica europea, hacia adelante nos lleva hasta nuestros días: porque, efectivamente, el villancico se continúa en las coplas y las seguidillas populares de nuestros tiempos.”³³⁸

En ese período de tiempo tan dilatado se observa claramente cómo su estilo, su estructura y su temática, se desarrollan en primer lugar poco a poco, después se modifican paulatinamente y, por último, incluso, se hiperbolizan a través de un largo proceso de asimilación de todo tipo de influencias, y en estrecho contacto con la propia evolución de la poesía, de la música y de las mentalidades. Es curioso observar cómo el villancico continúa conservando esta denominación durante varios siglos, aunque en un momento determinado de su trayectoria ya no sea una canción de villanos; si conserva tal denominación es por la ascendencia popular del destinatario a quien va dirigido.

A pesar de que la historia general del villancico literariomusical³³⁹ está aún por escribir (disponemos de trabajos parciales, por supuesto) y seguramente lo estará por mucho tiempo, pues tendría que ser una obra inmensa, casi enciclopédica, fruto de la dedicación de un grupo de investigadores —filólogos y musicólogos— que trabajaran en equipo, y también porque faltan aún muchísimos de ellos por transcribir y publicar (y hasta por catalogar), a pesar de todo esto, digo, el proceso diacrónico de su evolución puede seguirse paso a paso, a la luz de los que se han publicado y estudiado hasta el momento. Y es entonces cuando se puede hablar de un villancico profano o civil y de un villancico sacro o religioso, de un villancico amoroso y de uno cortesano, de un villancico a dos voces y de otro a dos coros, de un villancico renacentista y de uno barroco, o mejor aún —siguiendo nuevas metodologías para el estudio de las ciencias históricas que no gustan de periodizar la historiografía en términos convencionales de filiación estética, sino que prefieren hacerlo en términos meramente cronológicos—: de un villancico del siglo XVI, de uno del XVII, etc., o por mitades y tercios de centuria, si conviene. Cuando se dan estas circunstancias, es cuando el villancico ha perdido ya su rusticidad y su perfume

³³⁸*Ibidem*, p. 84.

³³⁹La imprescindible monografía de Sánchez Romeralo se refiere al estilo, evolución y aspectos literarios del género, pero no trata de la música. Sobre el itinerario del villancico literariomusical, *vid.*, entre otros, el trabajo clásico de José SUBIRÁ: “El villancico literario-musical. Bosquejo histórico”, *Publicaciones de “Revista de Literatura”*, Tomo XXII, Julio - Diciembre de 1962, pp. 5-27; y el excelente “Calendario del villancico” de Carlos VILLANUEVA: *Los villancicos gallegos*, La Coruña, Fundación “Pedro Barrié de la Maza”, 1994, pp. 33-72.

popular de origen; ya no se transmite oralmente sino por escrito; ha salido del campo y ha recalado en la ciudad, en la corte, en la iglesia; en definitiva, se ha culturalizado y racionalizado, y en muchas ocasiones tiene ya un creador con nombre y apellidos (al menos en la música; en el texto que acompaña a esa música es más difícil dar con el autor, aunque, evidentemente, lo tendría en el momento en que se creó, y no como el villancico popular que es creado y recreado por la voz anónima y tradicional del pueblo en un lapso cronológico imposible de determinar).

Es muy sugestiva la idea —apuntada por historiadores, filólogos e investigadores³⁴⁰, y retomada de continuo— que estudia, analiza o justifica el reciclaje estilístico del villancico popular antiguo en época renacentista, en unos términos que a mí me gustaría sintetizar de la siguiente manera: una de las características generales de ese complejo movimiento cultural, ideológico y artístico que conocemos con el nombre de Renacimiento —y de su expresión más fructífera y atrayente como fue el Humanismo— es su idealización de la naturaleza y su inclinación por los valores populares, al menos desde la perspectiva de la ficción literaria. El anhelo espiritual de la época en volver a la idílica «auræ ætas» en la que el hombre había sido feliz con sólo recordar su procedencia y semejanza divinas, hizo posible que surgiera un decidido intento de actualizar la placidez de aquel tiempo pasado. El hombre renacentista dirigió, pues, una mirada a la Antigüedad para afrontar las dudas de su presente, para reconstruir aquella Arcadia que ahora, súbitamente, había aparecido rota entre sus manos por la guerra, la ambición, el error...

Se creyó ver en la figura del hombre llano, simple e incontaminado por la civilización, una especie de encarnación neoplatónica de la bondad natural. De ahí a sublimar la canción popular que plasmaba los encantos de la vida rústica y aldeana mediaba sólo un paso; y el paso fue dado, en el ámbito de la literatura, a través de una moda que desembocó en el gusto por la poesía lírica de tipo tradicional, por aquellas «cancioncillas», al decir de los filólogos, que cantaban los villanos. La Edad Media había legado al Renacimiento todo este caudal lírico de villancicos en estado rústico. Pero el poeta renacentista, hombre culto, humanista, conocedor de la preceptiva y de la métrica, ahora instalado en la corte e inmerso en la vida urbana, no vino a conformarse con recibir el tesoro medieval de aquella lírica en estado «hipotéticamente» puro y a manejarlo sin añadir nada personal, sino que, con mano culta, lo modificó a través de una amplificación que contemplaba diversas facetas, entre las que destacan la elaboración de la glosa correspondiente, la imitación temática, el *contrafactum* a lo divino, la intercalación

³⁴⁰*Vid.*, entre otros, Américo CASTRO: *El pensamiento de Cervantes*, (Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS), Barcelona-Madrid, Ed. Noguer, 1972, pp. 175-176, [1ª ed. 1925]; Dámaso ALONSO y José M. BLECUA: *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, (Biblioteca Románica Hispánica, VI. Antología Hispánica), Madrid, Editorial Gredos, 1956, pp. LI-LII de la "Introducción por José Manuel Blecua"; y Margit FRENK ALATORRE: *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Editorial Castalia, 1978, pp. 47-51, ("Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro").

recurrente, la inclusión en tratados eruditos, la incorporación al acervo cultural; así pues, el poeta cortesano «comentó» ese minúsculo estribillo o cancioncilla tradicional mediante el concurso de la razón y de la aplicación de las reglas de la preceptiva literaria, y, naturalmente, desde su propia inspiración poética y aliento creador (y recreador). Por decirlo en una palabra: consideró que era necesario revestir el villancico aldeano con un ropaje artístico y acicalarlo para presentarlo en sociedad.³⁴¹

Es a partir de ahora que el villancico puede definirse de una manera más puntual y segura, porque la preceptiva teórica ya sabe lo que tiene entre manos. Así, disponemos de una primera definición histórica de finales del siglo XVI, concretamente del año 1592, que es cuando un tratadista o preceptista llamado Juan Díaz Rengifo publica un libro titulado *Arte poética española*, y en él da la siguiente definición del término:

“Villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantado; los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia, y para otros propósitos; pero éste sólo para la música. En los villancicos ai cabeça y pies; la cabeça es una copla de dos, o tres, o quatro versos [...]. Los pies son una copla de seis versos, que es como glossa de la sentencia que se contiene en la cabeça.”³⁴²

Esta definición ha sido aceptada unánimemente por los estudiosos de la música y la literatura, como lo prueba el hecho de que la citan a menudo en sus trabajos. Además, la circunstancia de que el libro de Rengifo conociera varias ediciones o reimpresiones en los siglos XVII y XVIII, confirma su difusión y acredita la influencia que tuvo, como comprobaremos más adelante.³⁴³ Por otra parte, es conveniente recordar que cuando un teórico define la obra de arte, señala sus parámetros estilísticos o describe su estructura, todo esto quiere decir que su uso, por parte de artistas —primero, populares, y después, cultos—, era ya común desde tiempos anteriores al de su codificación teórica. Lo único, aunque muy importante, que hizo Rengifo al definir el villancico fue sistematizar conceptualmente una manera de componer, o una forma de unir texto y música, que era conocida y gustada por todos desde tiempo indefinido. Nótese bien que la primera parte de la definición del preceptista demuestra claramente la indisolubilidad entre texto y música para alcanzar una unidad artística completa en sí misma, en la que se establecen mutuas relaciones e interdependencias.

³⁴¹Para las sucesivas etapas de la dignificación de la lírica popular, *ibídem*, pp. 51-80.

³⁴²*Vid.* Juan DÍAZ RENGIFO: *Arte poética española*, Madrid, Imprenta de Francisco Martínez, 1644, “*De los Villancicos. CAP. XXIX*”, pp. 30-31. La edición del tratado de Díaz Rengifo con la que trabajo se conserva en la Biblioteca del Departamento de Musicología del C.S.I.C., y es una de las numerosas que tuvo este célebre libro desde aquella primera de Salamanca, fechada en 1592.

³⁴³*Vid.*, al respecto, José SIMÓN DÍAZ: *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, 1971, Tomo IX, pp. 403a-404a, **3347-3359**, 1pp. 30-31.

Pero, además de la definición de Rengifo, conviene tener presente la que trae el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, obra lexicográfica escrita por el gramático Sebastián de Covarrubias, entre 1606 y 1610, donde consta la siguiente definición de la palabra “villanesca”, si la entendemos ampliamente como sinónimo de villancico, aunque, en general, la villanesca se escribe sobre versos de arte mayor³⁴⁴:

“**VILLANESCAS.** Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos [contrahaciéndolos], han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi.”³⁴⁵

Esta definición se diferencia de la que había dado Rengifo unos años antes en un aspecto importante. La definición de Rengifo es de tipo formal, y nos habla de “un género de copla” determinado, de la “cabeça”, de los “pies” y de la “glossa”; en cambio, Covarrubias nos da una definición, digamos de tipo cultural, pues nos dice quién canta y cuándo. Además, viene a ratificar de alguna manera lo que he apuntado anteriormente sobre la moda popularizante que afectó al villancico en manos del poeta renacentista.

Pero, sigamos con la actividad de este poeta culto y cortesano que, con el villancico tradicional como punto de inspiración, pronto se percata de tres circunstancias importantes:

En primer lugar, del encanto —y, también, de la belleza poética— del cantarcillo popular.

En segundo lugar, de la verdad que encerraba su contenido y que se exponía en una sentencia breve y directa, a la manera del aforismo o del refrán, lo cual facilitaba su aceptación social en la mente de todos, pues tocaba los diversos resortes de la psique humana:

“La cabeça del villancico ha de llevar algún dicho agudo y sentencioso,”³⁴⁶

recomendaba Rengifo.

Y, en tercer lugar, que él, como poeta y artista, podía crear un universo propio a partir de ese villancico inicial (aquel que Rengifo llamaba “cabeça”), y que era, como ya sabemos, de corta extensión “de dos, o tres, o quatro versos”, y no más. Es decir, que el

³⁴⁴Cfr. la edición moderna de las villanescas de Guerrero a cargo de Vicente GARCÍA y Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Francisco Guerrero (1528-1599) Opera omnia, Vols. I y II, Canciones y villanescas espirituales*, (Venecia, 1589), (Monumentos de la Música Española, XVI y XIX), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1955 y 1957.

³⁴⁵Sebastián de COVARRUBIAS: *op. cit.*, p. 1009a.

³⁴⁶Juan DÍAZ RENGIFO: *op. cit.*, “De las cabeças de los Villancicos. CAP. XXX”, p. 31.

poeta cortesano (el que imitaba el estribillo popular, según nos dice Covarrubias) tomaba la idea inicial del villancico, la sentencia breve (que era bella y verdadera) y después la comentaba y la ampliaba mediante el artificio de la glosa (que son los “pies” de los que habla Rengifo). De esta manera, difundía, ponía de moda y nacionalizaba tanto el cantarillo anónimo como la glosa culta, lo cual representó una aportación importantísima para la literatura española del Renacimiento.

Pero este villancico literario necesitaba un procedimiento o sistema de transmisión de carácter mnemotécnico para llegar a todos y quedar retenido en la memoria colectiva, y ese vehículo de transmisión no iba a ser otro más que la música, pues era muy fácil recordar el texto de las poesías según la tonada más graciosa y que estuviera más de moda. En cancioneros y pliegos sueltos se hallan villancicos literarios que se han de cantar “al tono de” la música que más y mejor sea conocida de todos en aquel momento. Dos ejemplos significativos de esto son el *Cancionero de Nuestra Señora*³⁴⁷ y los *Villancicos para cantar en la Natividad* de Esteban de Zafra³⁴⁸. En estas fuentes figuran algunos villancicos que son iguales; cito indistintamente de una y de otra fuente:

“Villancico al tono de «Con estos ojos que aueys.»”

“Otra canción al de «Asserrojjar serrojuelas...»”

“Villancico al tono de «Todos duermen, corazon.»”

“Otra cancion al tono de «No quiero que nada sienta.»”

Asímismo, es importante el testimonio de Rengifo sobre la capacidad que tiene la música de hacer que la poesía a la que acompaña, penetre mejor en el ánimo de las personas:

“Es también la poesía buena para enseñar, y mover, porque en ella se pueden dezir verdades, y dar avisos, y consejos saludables, los quales, por ir en aquel estilo, se quedan mejor en la memoria, y se imprimen en los coraçones, y más quando algún buen músico los canta.”³⁴⁹

³⁴⁷Título diplomático: *CANCIO / NERO DE NVE / stra Señora: en el qual ay / muy buenos Romances, / Canciones y Villanci- / cos. Aora nueuamen- / te añadido*, (Barcelona, Hubert Gotart, 1591), Valencia, Editorial Castalia, 1952, (con un prólogo de Antonio PÉREZ GÓMEZ), [Biblioteca del Departamento de Musicología del CSIC, Signatura: R Cas 12º].

³⁴⁸Esteban de ZAFRA: *Villancicos para cantar en la natividad de nuestro señor Jesu-cristo, hechos por Estevan de Zafra*, Toledo, Juan Ruiz, 1595, *apud* Bartolomé José GALLARDO: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1863-1889, 4 vols., tomo cuarto, nº 4351, col. 1093; también en *PLIEGOS POÉTICOS GÓTICOS*, (Homenaje a Menéndez Pelayo), con una Introducción por José Antonio GARCÍA NOBLEJAS, (Colección Joyas Bibliográficas. Serie conmemorativa), Madrid, 1958, 6 vols.; entre las pp. 33-40 del vol. III vienen los textos completos.

³⁴⁹Juan DÍAZ RENGIFO: *op. cit.*, “De la dignidad del Arte Poética. CAP. V”, p. 9.

Por su parte, los filólogos que han estudiado el tema de la lírica popular y la popularizante están de acuerdo en asignarle a la música un papel predominante en la fijación y transmisión del villancico tradicional. Vale la pena transcribir algunos de los párrafos más significativos al respecto escritos por Margit Frenk,

“la revaloración del arte poético-musical del pueblo [...] comienza por ser una moda aristocrática, y comienza además por ser, evidentemente, una moda *musical*. Importa tener esto muy presente. La poesía popular no conquista de buenas a primeras el lugar que habrá de ocupar en la literatura del Siglo de Oro; tardará años en abrirse camino hacia ese puesto, y el vehículo será la música.”³⁵⁰

Y para José Manuel Blecua,

“Fueron los músicos de la Corte de los Reyes Católicos los que volvieron de nuevo los ojos hacia estas breves fórmulas poéticas.”³⁵¹

Al principio sería una música popular (gran parte de la cual se habrá perdido, sin duda), pero otra aún persiste, o ha persistido hasta hace poco, en determinadas zonas rurales de España.³⁵² Pero, ahora, el compositor renacentista, como el poeta, también es un hombre culto, y comentará musicalmente el villancico tradicional de la misma manera que el poeta lo comentaba líricamente.

Sin la valiosa y doble aportación de polifonistas, vihuelistas y tratadistas de música que, por una parte, recopilaron melodías populares y las incorporaron a sus obras, y por otra, compusieron un repertorio de música original para las poesías tradicionales, sin duda, éstas no hubieran gozado del aprecio que tuvieron en su momento ni de la importancia que tienen ahora en la historia de la literatura española. Además de componer música propia, es posible también que el músico renacentista, por lo general buen sistematizador de la teoría y técnica musicales, adornara la melodía popular que discurría sin control, a una sola voz, «áspera y desafinada», y a veces acompañada rudimentariamente con rasgueos de guitarra; y la adornara afinándola, templando la

³⁵⁰Margit FRENK ALATORRE: *Estudios...*, p. 50, (“Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”; el subrayado es de la autora).

³⁵¹Dámaso ALONSO y José M. BLECUA: *op. cit.*, p. LII de la “Introducción por José Manuel Blecua”.

³⁵²Pueden verse, al respecto, los numerosos cancioneros populares, en su mayoría editados en este siglo, que recogen infinidad de melodías de las diferentes regiones de España. También se conserva, en el Departamento de Musicología del CSIC, un importantísimo fondo manuscrito de música de tradición oral recogida en diferentes misiones de búsqueda y acopio que se llevaron a cabo en la mencionada Sección desde la fundación del Antiguo Instituto Español de Musicología en 1943 hasta 1960. La relación de estas misiones recolectoras puede verse en el artículo de Luis CALVO: “La etnomusicología en el Instituto Español de Musicología”, en *Anuario Musical*, 44 (1989), pp. 188-192; hasta un total de 18.298 canciones se llegaron a recopilar en estas misiones.

guitarra, y, sobre todo, ensanchando aquella línea melódica única hasta hacerla cantar, retóricamente, a dos, tres o cuatro voces mediante el artificio del contrapunto imitativo, llenando así de arte sonoro «intelectualizado» el espacio que le ofrecía la corte, el palacio, el teatro. De alguna manera, tanto el poeta como el compositor adoptaron el impulso racional renacentista, que tan perfectamente se plegaba a las exigencias del canon y a las sutilezas del concepto, como camino para dignificar el sentimiento popular, y trasponerlo, además, desde la esfera de lo oral y efímero a la de lo escrito y sacralizado.

En la cita que voy a transcribir a continuación, Higinio Anglés, influido quizás por el ambiente nacionalista a ultranza que se vivía en la España de postguerra, ha querido ver en la música de estos compositores un carácter marcadamente hispánico. Pero, a pesar de ello, creo que es correcto su planteamiento —sino en todo, al menos en parte—, pues el propio Anglés, durante su juventud y de la mano de su maestro Felipe Pedrell en cuestiones etnomusicológicas³⁵³, había recogido muchas melodías populares y estaba familiarizado con la música de tradición oral autóctona; por esta razón, podía opinar con conocimiento de causa sobre las músicas del *Cancionero Musical de Palacio*, que, sin duda, mostrarían para el eminente musicólogo algunos giros melódicos típicamente hispánicos (algo parecido les sucede a los filólogos, que intuyen cuándo un texto tiene «sabor popular auténtico», o cuándo se halla presente en él la mano refundidora del poeta culto). Dice Anglés:

“De la música conservada se deduce, asimismo, que a pesar de que nuestros compositores conocían el estilo de la escuela franconerlandesa, prefirieron seguir con su tipismo nacional, el cual tendía siempre al expresivismo dramático, valiéndose de formas musicales simplicísimas. Quizá en el género de la música profana la simplicidad de medios técnicos es aún más sorprendente. El repertorio que hoy ofrecemos señala que así como el poeta pretendió expresar su pensamiento, profundamente amoroso y finamente delicado, con verso sencillo, avaro de palabras y generoso de sentimiento, así el compositor sabe encontrar efectos de emotividad sorprendente con acordes naturales, aparentemente arcaicos, que acompañan una melodía tradicional típicamente hispánica. El substrato popular que rezuman tantos villancicos y romances castellanos de la presente colección, unido a la simplicidad de formas contrapuntísticas, es lo que forma contraste con el repertorio profano de la canción amorosa de las Cortes de Borgoña y de Francia.”³⁵⁴

³⁵³Cfr., *ibidem*, pp. 168-170.

³⁵⁴Vid. Higinio ANGLÉS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, Vol. 1 (II, Polifonía profana), (Monumentos de la Música Española, V), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1947, pp. 13-14 del prólogo “Al lector”.

* * *

En este apartado hemos visto algunas consideraciones sobre la definición del término villancico con su forma y función en líneas generales, y las relaciones con la música, sobre todo; conocemos también las condiciones ideológicas y culturales que posibilitaron la eclosión del género en ambientes artísticos urbanos y aristocráticos. En época renacentista, desde la segunda mitad del siglo XV y durante todo el XVI, cuando el villancico tiene ya su pequeña historia y un uso consolidado, se recogen muchos de ellos en cancioneros poético-musicales que se publican manuscritos o impresos. Será interesante repasar, aunque sea someramente, algunas de las más importantes de esas colecciones o antologías, con el fin de tener una idea clara de su forma y contenido. Es indiferente que sean villancicos con textos de carácter mundano —algunos están contrahechos o vueltos a lo divino—; lo importante será compararlos después con los villancicos sacros de Pujol.

7.2 Fuentes poético-musicales renacentistas más importantes

Durante el Renacimiento, los poetas y músicos escriben una cantidad enorme de villancicos que se conservan en multitud de fuentes. La fortuna para los estudiosos de estas fuentes ha sido diversa: magnífica, para los literatos que disponen de un corpus ingente de cancioncillas y glosas que han quedado recogidas en pliegos sueltos, en cancioneros poéticos, en ensaladas, ensaladillas, entremeses, autos sacramentales y en obras dramáticas de todo tipo, también en tratados teóricos (como el ya nombrado de Rengifo) y en colecciones de refranes (como el utilísimo *Vocabulario...* de Correas³⁵⁵). Es un repertorio inmanejable de fuentes, por lo que no puedo citarlas aquí.

Los musicólogos, en cambio, no hemos tenido tanta suerte: es cierto que disponemos de valiosas antologías de músicas en cancioneros poético-musicales, de los libros de los vihuelistas, de libros de un autor determinado y de algún tratado teórico que también hace referencia al villancico (como, por ejemplo, el de Francisco Salinas ya citado), pero, con todo, estamos lejos de poseer la misma cantidad de fuentes que los filólogos. Téngase en cuenta que, de todo el siglo XVI, apenas se nos ha conservado la música de algún que otro villancico en papeles sueltos, entre otras cosas porque la manera o la tradición de escribirlos así es propia del siglo siguiente.

Repasaré ahora algunas antologías, cancioneros y libros de villancicos con música de la época renacentista; no los voy a citar todos, sino sólo los más importantes, señalando

³⁵⁵Gonzalo de CORREAS: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana...*, Madrid, Tip. de la "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1924; se trata de la edición moderna con un prólogo "Al lector" de Miguel MIR. El Maestro Gonzalo de Correas (*c.1571 - †1631) fue Catedrático de Griego y Hebreo en la Universidad de Salamanca; para las referencias bibliográficas de su *Vocabulario...*, vid. José SIMÓN DÍAZ: *op. cit.*, 1971, Tomo IX, p. 58a, 474-476, y p. 59, 486-488.

aquellas características que parezcan más significativas y reproduciendo algunas músicas y textos.

En primer lugar, el *Cancionero Musical de la Colombina*,³⁵⁶ que es una colección de casi cien obras que actualmente se conserva en la Biblioteca Colombina de Sevilla. Este cancionero data de la segunda mitad del siglo XV y tiene la particularidad de contener el primer testimonio de la utilización del villancico con su música correspondiente. Se trata de la composición a tres voces titulada *Andad, pasiones, andad*, de compositor anónimo, aunque atribuida a Pedro de Lagarto. Esta obra se halla en el folio 53, en cuyo margen superior izquierdo puede leerse la palabra “villancico”³⁵⁷. Su transcripción a notación moderna es ésta³⁵⁸:

f. 53

An-dad, pas-sio-nes, an-dad. A-ca-be quien co-men
En-trad en vuestro pla-cer. To-mad quan-to ten-go

Andad, passiones, andad,
Andad, passiones, andad,

5

çó, que nun-ca os di-ré de no. ¿Qué mal me
yo, Yo la ten-go

10

po-déis ha-cer, sy no que pier-da la vi-da?
tan per-di-da, que no la pue-do más per-der.

Fin

D.C.

³⁵⁶Existe edición moderna a cargo de Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Cancionero Musical de la Colombina*. (Siglo XV), (Monumentos de la Música Española, vol. XXXIII), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1971.

³⁵⁷*Ibidem*; entre las pp. 27-28 del texto dice Querol, en relación a la pieza nº 33 *Andad, pasiones, andad* (Anónimo=Lagarto): “La palabra que hay en el margen superior izquierdo del fol. 53 la interpretamos, con Stevenson, como que dice Villancico.”

³⁵⁸*Ibidem*; p. 44 de la parte musical.

El texto es el siguiente:

*“Andad, passiones, andad,
acabe quien començó,
que nunca os diré de no.*

¿Qué mal me podéis hazer,
syno que pierda la bida? 5
Yo la tengo tan perdida,
que no la puedo más perder.
Entrad en vuestro plazer,
tomad quanto tengo yo,
que nunca os diré de no. 10”³⁵⁹

* * *

Otra antología de músicas y poesías es el *Cancionero Musical de Palacio*³⁶⁰, sin duda, la más importante de todo el Renacimiento. Fue compilado en el cruce de los siglos XV y XVI y actualmente se conserva en Madrid, en la Biblioteca del Palacio Real. De entre sus 458 composiciones, 389 son villancicos, generalmente a tres y cuatro voces, siendo su compositor más destacado —tanto por el número de obras como por su calidad artística— el famoso poeta, músico y dramaturgo Juan del Encina (*1468 - †1529). En este cancionero hay 61 piezas que llevan su nombre en el manuscrito y la mayor parte de ellas son villancicos. De este compositor reproduzco el famoso villancico *Ay triste, que vengo*, a tres

³⁵⁹*Ibidem*; p. 48 del texto.

³⁶⁰*Vid.* las ediciones modernas de Francisco Asenjo BARBIERI: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1890. Higinio ANGLÉS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos...*, Vol. 1, ya citado. Higinio ANGLÉS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, Vol. 2 (III, Polifonía profana), (Monumentos de la Música Española, X), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1951. Y de José ROMEU FIGUERAS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-1 y IV-2 Cancionero Musical de Palacio, (Siglos XV-XVI)*, Vols. 3-A y 3-B, (Monumentos de la Música Española, XIV-1 y XIV-2), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1965.

voces:³⁶¹

f.207^v-208 **293. Ay triste, que vengo** J. dell Enzina 5



¡Ay tris-te, que ven-go Ven-çi-do d'a-mor, Ma-
Que ven-go cui-ta-do,

Tenor ¡Ay tris-te, que ven-go
Que ven-go cui-ta-do

Contra ¡Ay tris-te, que ven-go
Que ven-go cui-ta-do

güe-ra pas-tor! Más sa-no me fue-ra No ir al mer-ca-do,
Que no que vi-nie-ra Tan a-que-ren-çia-do;

Más sano me
Que no que vinie

Más sano me
Que no que viniera
Di Jueves en villa
Viera una doñata;
Quise rrequerilla,
Y aballó la pata.
Aquélla me mata
Vençido d'amor
Magüera pastor.

El texto es el siguiente:

*“¡Ay triste, que vengo
vençido d’amor,
maguera pastor!*

- I Más sano me fuera
no ir al mercado, 5
que no que viniera
tan aquerenciado,
que vengo cuitado,
vençido d’amor,
maguera pastor. 10

³⁶¹Higinio ANGLÉS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Vol. 2, (III, Polifonía profana), p. 61 de la parte musical.

- II Dijueves en villa
 viera una doñata;
 quise rrequerilla,
 y aballó la pata.
 Aquélla me mata, 15
vençido d'amor,
maguera pastor.
- III Con vista halaguera
 miréla i miróme;
 yo no sé quién era, 20
 mas ella agradóme.
 I fuése i dexóme
vençido d'amor,
maguera pastor.
- IV De ver su presençia 25
 quedé cariñoso,
 quedé sin hemençia,
 quedé sin rreposito,
 quedé mui cuidadoso,
vençido d'amor, 30
maguera pastor.
- V Ahotas que creo
 ser poca mi vida,
 según que ya veo
 que boi de caída. 35
 Mi muerte es venida,
vençido d'amor,
maguera pastor.
- VI Sin dar yo tras ella
 no cuido ser bibo, 40
 pues que por querella
 de mí sois esquivo,
 y estoi mui cativo,

*vençido d'amor,
maguera pastor.*

45'362

* * *

Otra importante colección es el *Cancionero de Upsala*,³⁶³ conocido también como *Cancionero del Duque de Calabria*. A diferencia de los anteriores, que son fuentes manuscritas, éste es un libro impreso que vio la luz en Venecia, en 1556. En su modalidad, es el más antiguo que poseemos y está dedicado exclusivamente al villancico, contabilizándose hasta 54 de ellos, escritos a dos, tres, cuatro y cinco voces. Excepto una composición que viene a nombre del compositor flamenco Nicolás Gombert (*c.1495 - †c.1560), todas las demás piezas son anónimas, aunque los investigadores que han estudiado este cancionero han podido atribuir algunas a Bartomeu Cárceres (siglo XVI), Mateo Flecha el Viejo (*1481 - †1553), Cristóbal de Morales (*c.1500 - †c.1553), etc. Esta magnífica colección se conserva actualmente en la Universitetsbiblioteket de Uppsala (Suecia), ciudad en la que fue hallado por el diplomático y musicólogo Rafael Mitjana, a principios de nuestro siglo.

* * *

De mediados del siglo XVI data el *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli* ³⁶⁴, conocido también con el nombre de *Tonos castellanos*. Este manuscrito, se conservaba en la Biblioteca del Duque de Medinaceli, pero en la actualidad pertenece a la colección privada del Sr. Bartolomé March, en Madrid, a no ser que haya cambiado recientemente de ubicación. Después del *Cancionero Musical de Palacio* es la colección más importante de música polifónica española de la época. A pesar de la cantidad considerable de composiciones que contiene, unas 177 entre obras profanas y litúrgicas, sólo 18 son villancicos, escritos por Ginés de Morata (s. XVI) y Diego Garçon (†1620), entre otros compositores. Además del villancico, este cancionero tiene la particularidad de contener diversos géneros de música vocal profana, como, por ejemplo, romances, canciones, madrigales, e, incluso, una ensalada de autor anónimo, titulada *Corten espadas afiladas*. Sobre el estilo musical de esta antología y la influencia que recibió de la música italiana, su transcriptor y editor, el musicólogo Miguel Querol ha escrito que

³⁶²José ROMEU FIGUERAS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos...*, Vol. 3-B, pp. 397-398.

³⁶³La primera edición moderna es de Rafael MITJANA y Jesús BAL y GAY: *op. cit.*

³⁶⁴Edición moderna de Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli, (Siglo XVI), vols. I y II* (Monumentos de la Música Española, VIII y IX), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1949 y 1950.

“Los villancicos de esta colección representan el máximo alejamiento del espíritu popular a que puede llegar la forma tradicional del villancico. Su contenido, su manera de tratar y traducir musicalmente el texto de los villancicos pertenece por completo a la estética del Madrigal.”³⁶⁵

* * *

Creo que con estas cuatro obras misceláneas se puede obtener una panorámica bastante completa del desarrollo del villancico durante el siglo XVI. Es cierto que también son muy importantes, y merecen citarse, las colecciones impresas de villancicos de dos famosos compositores. Me refiero a la *Recopilación* de Juan Vásquez³⁶⁶ (*c.1500 - †c.1571), impresa en Sevilla, en 1560, y a las *Canciones y villanescas* de Francisco Guerrero³⁶⁷ (*1528 - †1599), impresas en Venecia, en 1589. También merece una mención especial el *Cancionero musical de Gandía* que ofrece la particularidad de contener, además de unos pocos villancicos, bastantes más piezas con texto en latín³⁶⁸.

Tampoco debe olvidarse la aportación de los vihuelistas para el estudio del villancico, pues recogieron muchos de ellos y los redujeron en un sistema de notación musical denominado «cifra», que permitía «tañer» en la vihuela una pieza que originariamente había sido escrita para, tres, cuatro o más voces. Con este mismo sistema también era usual cantar la línea melódica superior acompañada por la vihuela que ejecutaba las voces restantes. Como muestra citaré tres compositores importantes con sus obras: Luis de Milán³⁶⁹ (*c.1500 - †c.1561), Diego Pisador³⁷⁰ (*1509/10 - †después de 1557) y

³⁶⁵Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría Nacional de la Música, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 132-133.

³⁶⁶Edición moderna de Higinio ANGLÉS: *Juan Vásquez. «Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco»*, (Sevilla, 1560), (Monumentos de la Música Española, IV), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1946.

³⁶⁷Edición moderna de Vicente GARCÍA y Miguel QUEROL GAVALDÁ ya citada.

³⁶⁸Bartolomé CÁRCERES: *Cuatro villancicos*, Estudio y transcripción de José M. LLORENS, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980. Bartomeu CÀRCERES: *Opera omnia*, Edició a càrrec de Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1995.

³⁶⁹Luis de MILÁN: *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, (1535), (In der Originalnotation und einer Übertragung herausgegeben von Leo SCHRADE), Breitkopf & Härtel Wiesbaden, 1976; además de esta edición bilingüe también existe una transcripción moderna para guitarra titulada Luis de MILÁN: *El Maestro*, Cuaderno I, Obras para vihuela sola y Cuaderno II, Obras para voz y vihuela, Transcripción para guitarra y revisión de Graciano TARRAGÓ, Madrid, Unión Musical Española, 1974. Un reciente estudio sobre la labor compositiva de Milán, en lo referente a la modalidad, el compás y la ornamentación, se debe a Luis GÁSSER: *Luis Milán on sixteenth-century performance practice*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1996.

³⁷⁰Diego PISADOR: *Libro de música de vihuela*, (Réimpression de l'édition de Salamanque, 1552), Genève, Minkoff Reprint, 1973.

Miguel de Fuenllana³⁷¹ (*principios s. XVI - †después de 1568).

7.3 Tipología literaria del villancico renacentista observable en Pujol

La definición del villancico que Rengifo dio en 1592 recogía toda la tradición villanciquera del Renacimiento y se acomodaba perfectamente a los villancicos de las fuentes que acabo de citar. En la segunda parte de la definición, Rengifo hacía referencia a la constitución del villancico en dos partes diferentes, que otorgan la necesaria unidad formal y temática al género: la “cabeça” y los “pies”.

La inmensa mayoría de los villancicos que figuran en las fuentes de los siglos XV y XVI obedecen a este sencillo esquema formal de tres secciones teóricas, ya que en la práctica son sólo dos:

Forma literaria

A: «Cabeza», habitualmente denominada estribillo, y que son los dos, tres o cuatro primeros versos de la poesía que contienen una síntesis lírica del argumento de la composición.

B: «Pies», también llamados mudanza o copla, que son un número indeterminado de versos (entre seis y ocho, generalmente) que van a continuación del estribillo y que desarrollan literariamente la idea expuesta en él, mediante la correspondiente glosa.

A: «Vuelta», o repetición del estribillo, que no siempre ha de ser exactamente igual, sino que, a veces, se introduce alguna variación en los primeros versos del estribillo.

Téngase en cuenta un detalle muy importante, y es que Rengifo incluye los versos de la «Vuelta» en los «Pies», ya que para él, el villancico consta exclusivamente de dos secciones: cabeza y pies.

Me interesa citar el siguiente ejemplo de su tratado (transcribo diplomáticamente con la rima correspondiente, y lo que yo añadido va entre claudátor):

[Cabeza o estribillo]

“Llega mudo, manco, y ciego,	A
Tocale con solo el labio,	B
No te pegues, si eres sabio,	B
Como mariposa al fuego.	A

³⁷¹Miguel de FUENLLANA: *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra*, (Réimpression de l'édition de Séville, 1554), Genève, Minkoff Reprint, 1981.

[Pies, mudanza o copla 1ª]

La razon con razon loca	C	[5]
Como vè à Dios con antojos,	D	
Saca fuego de sus ojos,	D	
Y al punto prende en la boca;	C	

[Vuelta o repetición del estribillo]

Pero tu escarmienta luego,	A—C	
Y pues tocas con el labio,	B—A	[10]
No te pegues, si eres sabio,	B	
Como mariposa al fuego.	A	

[Pies, mudanza o copla 2ª]

No escudriñes con fatiga	E	
El sabor deste panal;	F	
Mira bien que por su mal	F	[15]
Nacen alas à la hormiga;	E	

[Vuelta o repetición del estribillo]

Llega humilde, y come luego,	A—E	
Poniendo silencio al labio,	B—A	
No te pegues, si eres sabio,	B	
Como mariposa al fuego.	A	[20] ³⁷²

Como puede observarse se trata de un villancico cuya cabeza es de cuatro versos y sus pies de ocho; pero Rengifo incluye también villancicos con diferente número de versos. Me ha interesado citar el ejemplo o modelo anterior de Rengifo para compararlo con algunos villancicos musicados por Pujol. A tal efecto, véanse, en el apartado **8.3 Referencias argumentales y/o literarias de los textos poéticos de los villancicos y romances de Pujol con su estructura literaria**, los textos de los siguientes villancicos de nuestro compositor (estos textos los califico como Tipología "A"):

3. Al blanco, que está Dios allí

5. Alma, herido me tenéis

6. Amor pone cerco a Dios

9. Como a Rey

³⁷²Juan DÍAZ RENGIFO: *op. cit.*, "De las cabeças de los Villancicos. CAP. XXX", p. 31; y "De los pies de los Villancicos. CAP. XXXI", p. 33.

13. El amor os ha mandado**23. Venid a Belem, pastores****24. Yo vengo bien satisfecho**

y compruébese la extraordinaria similitud de estructura, versificación y rima con el modelo de Rengifo. Esto demuestra que en los villancicos puestos en música por Pujol, entrado ya el siglo XVII, pervive aún la tipología literaria del villancico renacentista.

Otros villancicos de Pujol obedecen a estructuras similares con ligeras variantes sobre este modelo que acabo de detallar, pero que también son recogidos por Rengifo. Así, por ejemplo, el siguiente villancico con su verso de enlace, que incluye el tratadista:

[Cabeza o estribillo]

“En lo prospero y aduerso	A
Lo que solo satisfaze	B
Es pensar que Dios lo haze.	B

[Pies, mudanza o copla]

Que me suba, ò baxe el mundo,	C	
O que me ponga fortuna	D	[5]
Sobre el cuerno de la Luna,	D	
O me hunda hasta el profundo:	C	

[Verso de enlace]

La razon en que me fundo,	C
---------------------------	---

[Vuelta o repetición del estribillo]

Para que todo lo abrace,	B
Es saber, que Dios lo haze.	B [10] ³⁷³

puede compararse con los siguientes de Pujol, para observar su estrecha relación (Tipología “B”):

4. Al ladrón, señores**10. Cómo estás, lorico****22. Si del pan de vida**

³⁷³Ibíd., “De las cabeças de los Villancicos. CAP. XXX”, p. 31; y “De los pies de los Villancicos. CAP. XXXI”, p. 33.

También la tipología del romance, con o sin estribillo, que propone Rengifo es musicada por Pujol, como se puede ver en este otro ejemplo (se trata de un fragmento de un romance con un estribillo —este último denominado “Repetición con fuga” en nota al margen—) que copio de su *Arte poética española*:

[Romance]

“Por nuestro mar nauegando	A	
En vna naue ligera	B	
Viene disfraçado Christo	C	
Debaxo de blanca vela.	B	
El alma afligida y triste,	D	[5]
Conociendo la reseña,	B	
El maestro de la naue,	F	
Y a los grumetes vozea,	B	

[Estribillo]

Amaina, amaina la vela,	B	[5] ³⁷⁴
-------------------------	---	--------------------

y que se puede comparar con los siguiente romances de nuestro compositor (en primer lugar, sin estribillo —Tipología “C” —):

2. A visitar a su dama

(y después, con estribillo —Tipología “D” —):

7. Aquel cordero divino

12. De fuego de amor

14. El príncipe soberano

18. No lloréis, mi alma

20. Que me muero de hambre

Las tipologías de los restantes villancicos y romances a los que Pujol puso música no se contemplan en el tratado de Rengifo. En realidad, son meras variantes o hiperbolizaciones de los modelos del preceptista. Por ejemplo, el villancico nº **1. A qué venís, niño amado** ofrece la particularidad de tener una “Introducción o Entrada”, que lo hace un poco diferente a la Tipología “A”, a la que, en realidad, pertenece.

³⁷⁴Ibídem, “De los Romances. CAP. XXXIV”, p. 39.

También tienen una “Introducción o Entrada” el villancico nº 21. **Sacra majestad, sed preso**, que puede incluirse en la Tipología “B”, y el nº 19. **Qué decís que visteis vos**, que, sin embargo, no se ajusta a ninguna tipología.

Un caso particular y único en la colección de Pujol es la composición nº 11. **De amores viene**, puesto que se trata de un romance con un villancico³⁷⁵ intercalado; este último pertenece a la Tipología “B”.

Por último, los villancicos nº 15. **En naciendo mi niño** y nº 17. **Madre, el amor** no consiguen adaptarse a ninguna de las tipologías antedichas.

Como se habrá podido observar, los villancicos incompletos (nº 8. **Asombrado vengo, Juan** y nº 16. **Hoy pide el Rey de la gloria**) no se incluyen en estas asignaciones.

Rengifo recoge también una variante muy digna de tenerse en cuenta que me servirá para comprobar una vez más la adscripción de los textos musicados por Pujol al *Arte Poética Española* del preceptista. Me refiero a aquella en que los últimos versos del estribillo no concuerdan exactamente con los de la vuelta o repetición; concuerda la rima, pero no las palabras exactas. Véanse, entre otros, los textos de los siguientes villancios:

15. En naciendo mi niño

17. Madre, el amor

22. Si del pan de vida

23. Venid a Belem, pastores

24. Yo vengo bien satisfecho

y compárense con lo que dice Rengifo y con el ejemplo que incluye (la cita y el poema son extensos pero muy interesantes; creo que no está por demás transcribirlos íntegramente):

“Las repeticiones de los versos postreros de las cabeças de los villancicos pueden hazerse de vna de dos maneras: o que se repitan los mismos versos de la cabeça sin mudarles nada, y entonces ha de hazerles el poeta el encaje en la buelta de la glossa, tal que no menos concierten con ella, que concertauan con su cabeça, como se verá en los villancicos que hasta aquí hemos puesto, o que

³⁷⁵Para esta tipología especial, *vid.* Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Música Barroca Española, vol. III, Villancicos polifónicos del siglo XVII*, (Monumentos de la Música Española, vol. XLII), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1982. En el capítulo II de la Introducción (p. XII), dice: “*Romances con Villancico*. Califico así aquellos romances que llevan, interpolado entre sus coplas, un auténtico villancico. Este tipo consta de un período musical a cuyo son se canta el texto del romance propiamente dicho. Pero después de una o varias coplas del romance se canta un estribillo que tiene sus propias coplas («coplas del estribo»), coplas que junto con el estribillo forman un verdadero villancico, al que sigue el resto de las coplas del romance, acabando con el canto del estribillo, sin las coplas de éste.” *Vid.* también el estudio de Margit FRENK: “Los romances-villancico”, en José Manuel LÓPEZ de ABIADA y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI (eds.): *De los romances-villancico a la poesía de Claudio Rodríguez. 22 ensayos sobre las literaturas española e hispanoamericana en homenaje a Gustavo Siebenmann*, Madrid, José Esteban, 1984, pp. 141-156.

solamente se guarde la consonancia, pero ni los versos, ni los consonantes número sean los mismos, como le haze en las ballatas italianas, y entonces basta que concierten en la sentencia con la buelta, aunque no concierten con la cabeça, como en ésta donde hablan Dios y el pecador.

[Cabeza o estribillo]

Hombre, que quieres de mi?	A	
Dios mio, no mas de verte.	B	
Y que mas temes de ti?	A	
Lo que mas temo es perderte.	B	

[Pies, mudanza o copla 1ª]

Que mas quieres de vn Cordero	C	[5]
Que dio por tu amor su vida?	D	
Tienes mi alma herida,	D	
Y preguntasme que quiero?	C	

[Vuelta o repetición del estribillo]

Si mi amor te tiene assi,	A	
Que esperas sino la muerte?	B	[10]
Vida serà para mi,	A	
Si muriendo he de ir à verte.	B	

[Pies, mudanza o copla 2ª]

Alma, qual es el deseo	C	
Que aflige tu coraçon?	D	
El viuir me dà passion,	D	[15]
Pues viuiendo no te veo.	C	

[Vuelta o repetición del estribillo]

Quieres otra mejor suerte	B	
Que verme y gozar de mi?	A	
Quiero gloria para ti,	A	
Para mi no mas de verte.	B	[20] ³⁷⁶

* * *

En la siguiente relación distribuyo los 24 villancicos y romances sacros de Pujol en

³⁷⁶Juan DÍAZ RENGIFO: *op. cit.*, "De las repeticiones de los Villancicos. CAP. XXXII", pp. 36-37.

sus diversas tipologías para su mejor consulta y localización.

<i>Nº</i>	<i>Incipit literario</i>	<i>Tipología</i>	<i>Observaciones</i>
1.	A qué venís, niño amado	"A"	Con "Introducción o Entrada"
2.	A visitar a su dama	"C"	
3.	Al blanco, que está Dios allí	"A"	
4.	Al ladrón, señores	"B"	
5.	Alma, herido me tenéis	"A"	
6.	Amor pone cerco a Dios	"A"	
7.	Aquel cordero divino	"D"	
8.	Asombrado vengo, Juan	"?"	Incompleto
9.	Como a Rey	"A"	
10.	Cómo estás, lorico	"B"	
11.	De amores viene	"B"	Excepcional
12.	De fuego de amor	"D"	
13.	El amor os ha mandado "A"		
14.	El príncipe soberano	"D"	
15.	En naciendo mi niño	"?"	
16.	Hoy pide el Rey de la gloria	"?"	Incompleto
17.	Madre, el amor	"?"	
18.	No lloréis, mi alma	"D"	
19.	Qué decís que visteis vos	"?"	Con "Introducción o Entrada"
20.	Que me muero de hambre	"D"	
21.	Sacra majestad, sed preso	"B"	Con "Introducción o Entrada"
22.	Si del pan de vida	"B"	
23.	Venid a Belem, pastores	"A"	
24.	Yo vengo bien satisfecho	"A"	

Como se puede observar no son muchas las tipologías de villancicos y romances literarios que musicó Pujol, aunque tampoco son pocas; quiero decir, que no se sigue un modelo o patrón fijo e invariable, sino que hay cierta variedad que, conforme avance el siglo XVII, se hará cada vez más apreciable. De momento, en la época de Pujol, Rengifo se planteaba las siguientes cuestiones sobre la cantidad y variedad de combinaciones métricas:

"¿Quién no ve lo mucho que la Iglesia usa de la Poesía aun en nuestra propia lengua?
¿Qué fiesta ay de Navidad, del Santísimo Sacramento, de Resurrección, de la Virgen
nuestra Señora, y de los Santos, que no busque canciones y villancicos para

celebrarla? Y aun donde ai personas de letras en semejantes ocasiones suelen sacar tantos y tan varios metros, que no menos hermoSean con ellos las Iglesias y claustros que con los tapices y doseles que están colgados [...].”³⁷⁷

7.4 Algunas características generales sobre los aspectos literarios e ideológicos del villancico en el cruce de los siglos XVI y XVII

Son varios, y trascendentales, los hechos históricos y sociales acaecidos en el cruce de los siglos XVI y XVII, que hacen de España un país en el que las cosas suceden de una manera extrema y radical, tanto para lo bueno como para lo malo. En el ámbito político y económico, la monarquía de los Austrias va a asistir impotente a la progresiva corrupción de sus instituciones y al deterioro del imperio heredado a lo largo del siglo XVI. En el plano religioso y espiritual, España era una de las naciones que se había opuesto con más virulencia a la reforma luterana, y con su actitud contrarreformista había hecho posible que se mantuvieran vigentes —en las estructuras del poder y en la mentalidad de las gentes— las tesis expuestas en el Concilio de Trento (1545-1563). Pero, paradójicamente, en ese ambiente en el que los poderes político y religioso se mostraban más intransigentes y se preocupaban casi exclusivamente del aparato exterior y la imposición dogmática, va a surgir un movimiento literario y artístico de gran esplendor, que la historiografía posterior no dudará en calificar de «Siglo de Oro»³⁷⁸.

En esta época dorada que tratamos, la sensibilidad y la mentalidad renacentista están sufriendo un proceso de cambio, y, a medida que sus rasgos de equilibrio y de belleza estática se van transformando, las nuevas modas imponen paulatinamente un gusto más teatralizado y gestual en las artes, en las letras y en las normas sociales de comportamiento. La hiperbolización de las formas clásicas dará paso a una dinámica transformación del modelo renacentista que irá encontrando su propio camino en la creciente expresividad de la experimentación manierista, antesala del espíritu barroco (es lógico pensar que este fenómeno evolutivo no se desarrollaría en todas las artes y en todos los países con idéntico grado de fuerza y en el mismo período de tiempo). Es verdad que la transición será lenta al principio, aunque cada vez más perceptible conforme avance el siglo XVII, ya que los cambios evolutivos en la historia del arte obedecen, por lo general, a procesos de maduración cuyos condicionantes no siempre son fáciles de precisar, pues se deben a motivaciones de diversa índole, pero que en cualquier caso necesitan un tiempo determinado para su gestación. Sin embargo, se dan ocasiones clarísimas de cambios

³⁷⁷Ibidem, “De la dignidad del Arte Poética. CAP. V”, p. 10.

³⁷⁸Cfr. con Nicolás MARÍN LÓPEZ: *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, (2ª edición, aumentada, al cuidado de Agustín de la GRANJA), Granada, Universidad de Granada, 1994, interesa la “Meditación del Siglo de Oro”, entre las pp. 11-29.

bruscos en la trayectoria de los estilos artísticos que rompen abruptamente con el pasado.

Todos sabemos que el arte barroco es un arte integrador y espectacular, que fue potenciado y promovido por el poder político y religioso para legitimar y dar credibilidad a sus propias ideas y propósitos. Para nuestro tema es interesante observar ahora, cómo el poeta y el músico ya no se contentan con recrear y comentar el villancico del período anterior dentro de unos límites equilibrados, sino que lo van a recargar cada vez más; y esto por influencia del ambiente político y religioso que les exigirá (hablando ahora de psicología colectiva) una mayor ostentación, un mayor compromiso con su cometido social y una decidida intención propagandística.

Sin embargo, el gran escaparate barroco y la lujosa fiesta que lo acompaña y lo ensalza hasta la extenuación, no son más que el envoltorio multicolor que oculta la verdadera amargura y la profunda melancolía que se adivinan tras ellos. Por eso el hombre barroco español (y me refiero a toda la sociedad sin distinción de clases ni de privilegios), consciente de la desmembración del imperio, de las crisis económicas, de las continuas guerras, de las epidemias y del hambre, y, sobre todo, de su fracaso social y existencial, se volcará hacia una honda espiritualidad, hacia una búsqueda desmedida de la fe en la vida futura, que le reconforte de la desesperación de la vida presente.

Ante esta nueva situación que he descrito genéricamente (porque ya ha sido estudiada a fondo por historiadores e hispanistas de prestigio y no es cuestión de ir repitiendo aquí lo que ya se ha dicho en diferentes lugares y de mil maneras distintas), aquel villancico renacentista, pues, que recogía la cancioncilla tradicional y cantaba las excelencias de la vida pastoril, los gozos del amor o los sinsabores del desamor, experimentará de lleno estos síntomas de cambio, y poco a poco irá perdiendo su perfume popular tan característico, hasta convertirse en un villancico más artificioso, más rebuscado y complicado, con mayor poder alegórico y con mayor carga simbólica; en definitiva, se “amanerará” y se “barroquizará”, desbordando el molde renacentista en el que se había desarrollado hasta ahora. Intentaré ilustrar este proceso de cambio de la siguiente manera:

En el Renacimiento, un compositor anónimo del *Cancionero Musical de Palacio*³⁷⁹ (siglos XV-XVI) y el músico Juan Vásquez³⁸⁰ (hacia la segunda mitad del siglo XVII) pondrán música, respectivamente, a este “cantar viejo”:

“No puedo apartarme
de los amores, madre,
¡no puedo apartarme!”³⁸¹

³⁷⁹Vid. Higinio ANGLÉS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*, Vol. 2, p. 122 de la parte musical.

³⁸⁰Vid. Higinio ANGLÉS: *Juan Vásquez...*, p. 47 de los textos y pp. 226-227 de la parte musical.

³⁸¹Vid. Margit FRENK: *Corpus...*, p. 115, n° 247 A y 247 B.

“Bello estribillo arcaico, con la confesión de la niña a la madre” comenta José Romeu³⁸². En efecto, es candoroso, espontáneo y sincero, pero, sobre todo, parece que esté muy acorde con las necesidades naturales y vitales de una muchacha, que se limita a resignarse en su impotencia por no poder desvincularse del amor terrenal, aunque no dé explicación alguna.

Entrado el siglo XVII, Pujol musicará este otro estribillo más complejo; yo diría que menos espontáneo y más dogmático (se trata de su villancico nº 17. **Madre, el amor**):

-Madre, el amor me desvela
por comer el Pan de amor.
-Guárdate de su rigor
y anda siempre con cautela.-

El contexto ha cambiado: de una poesía amatoria de índole profana se pasa a otra del mismo tema, pero vuelta a lo divino. La niña, aquí, también confiesa, en este caso, su desvelo, y explica la causa del mismo: haber conocido el amor al recibir a Jesús sacramentado. La intervención de la madre impide que la confesión de la niña alcance esa inflexión lírica, candorosa que tenía el estribillo tradicional, en el cual la confianza de madre a hija se daba, en realidad, de mujer a mujer. Es verdad que en el estribillo popularizante se mantienen las protagonistas y el asunto de la confesión de amor, pero la madre y la hija ya no son dos mujeres de carne y hueso; ahora son dos conceptos, dos abstracciones en manos del poeta: la voz del alma enamorada, temerosa en su osadía de amar a Dios, y la voz del dogma, de la contrarreforma que avisa y aconseja, y ordena, si es preciso (obsérvese el “rigor” del tercer verso que hace referencia, creo, al estado de gracia indispensable para tomar la comunión; más adelante volveré sobre este tema que se da en otros villancicos).

Así, pues, podemos constatar cómo el poeta culto o popularizante —en este caso concreto y en otros muchos también— trastoca los términos, bebe de la fuente tradicional, se apropia de lo que le interesa, que es, sobre todo, la figura de la madre, porque sabe que es muy sugestiva, popular y recurrente, que siempre ha sido una interlocutora tradicional y que el pueblo la reconoce enseguida³⁸³, pero, en el fondo, racionaliza, remedando a lo divino, el tópico de la confianza de amor entre madre e hija, puesto que aquella cancioncilla tradicional, parca en palabras, en la que todo es puro sentimiento lírico que

³⁸²Vid. José ROMEU FIGUERAS: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos...*, Vol. 3-B, pp. 442-443.

³⁸³La presencia de la madre como interlocutora o confidente consta en muchos estribillos tradicionales; como aquellos famosísimos que comienzan: “Tres ánades, madre” y “De los álamos vengo, madre” extraídos de Margit FRENK: *Corpus...*, pp. 86-87, nº 182 A (vid. también el 182 B) y pp. 145-146, nº 309 A y 309 B, respectivamente.

impacta y seduce, es ahora una estrofa culta, llena de conceptos, de sutilezas que hay que adivinar, de razones y justificaciones que se dirigen al intelecto más que al sentimiento. No quiero decir que estéticamente sea mejor o peor una que otra, sino diferentes; como dice Margit Frenk:

“Para complacer y atraer al hombre de la calle, se tocan las cuerdas que más le suenan; no es que se le devuelva intacta su propia literatura: se le ofrece algo parecido, pero infinitamente renovado, remozado, capaz de deslumbrarlo y conquistarlo.

»[...] los poetas cultos de fines del siglo XVI crean para el pueblo español una nueva poesía popular, tan vieja y a la vez tan atractivamente distinta, que no puede sino invadir el gusto de la gente, haciendo caer en el olvido los cantares antiguos.”³⁸⁴

Creo que puede observarse con cierta claridad ese proceso de cambio al que aludía anteriormente.

* * *

Si consideramos, pues, al villancico como una especie de receptor que va asimilando las innovaciones de la poesía y de la música, y va reflejando en su contenido los cambios provenientes del pensamiento coetáneo, observaremos con claridad las diferencias entre el villancico renacentista y el villancico del primer barroco. Las diferencias afectan a las tres vertientes que presenta cualquier villancico: texto literario, texto musical y componente ideológico; de momento analizaré la primera y la última de esas vertientes, reservando el análisis sobre el texto musical para un apartado específico posterior.

7.5 Sobre los aspectos literarios

En el aspecto literario, el estribillo tradicional (la “cabeça” de la que nos hablaba Rengifo) solamente se mantendrá vivo, más o menos al pie de la letra, en aquellos casos en que haya gozado de manifiesta popularidad y por esa razón haya resistido el paso del tiempo. Sobre las características de este estribillo es muy interesante este párrafo de Margit Frenk Alatorre, junto con la referencia que cita de Dámaso Alonso:

³⁸⁴Margit FRENK ALATORRE: *Estudios...*, p. 66, (“Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”).

“Los especialistas están de acuerdo en que el núcleo de las canciones líricas medievales que se pueden llamar «de tipo popular o tradicional» era una breve coplita de dos, tres o cuatro versos, un «villancico», como suele llamársele [...]. En el fundamental ensayo que dedicó a las jarchas en 1949, Dámaso Alonso dijo que los «villancicos mozárabes del siglo XI... prueban perfectamente que el núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico. En él está la esencia lírica intensificada: él es la materia preciosa».”³⁸⁵

Es importante observar esos cantarcillos condensados líricamente y que sirven de punto de partida a la inspiración del poeta, cuando amplifica su sentido mediante la glosa. Pero conviene no confundir expresividad, lirismo o vuelo poético con antigüedad, arcaísmo, o tradicionalidad. Creo que nadie puede negar el encanto expresivo del siguiente estribillo, musicado por Pujol en el único romance-villancico de la presente colección, el nº 11. **De amores viene**; estribillo que, debidamente tratado a lo divino, dice así:

¡Oh, qué gracia que tiene,
señores, mi amor!
¡Cómo el alba se viste,
y a fe que es el sol!

Pero sí es muy posible que un filólogo avezado en el tema le niegue autenticidad popular (aunque no popularizante) a esta seguidilla, ya sea por el estilo, por el lenguaje, por la versificación, por la temática, o por muchos detalles que se nos escapan a los musicólogos, pero que los filólogos conocen muy bien.

En esa herramienta indispensable para trabajar sobre la lírica popular como es el *Corpus* de Margit Frenk, se encuentran estribillos tradicionales por centenares: algunos genuinamente antiguos, otros vueltos a lo divino o manipulados por el poeta culto. Por ejemplo, el estribillo o cancioncilla del villancico nº 19. **Qué decís que visteis vos**, que canta así: *¡Sí que lo sé, que lo vi, que lo digo!*, fue tan popular en su tiempo, y gozó de tantas variantes, que su utilización puede rastrearse en muchas fuentes peninsulares y de América latina, y su inclusión consta en obras de poetas como Ledesma, Valdivielso, Quevedo y Calderón de la Barca.³⁸⁶

Pero en los villancicos conservados hasta el momento que musicó Pujol hay muy pocos estribillos auténticamente tradicionales; quizá el que acabo de citar y otro que forma

³⁸⁵*Ibidem...*, p. 260, (“Historia de una forma poética popular”).

³⁸⁶*Vid.* Margit FRENK: *Corpus...*, p. 716, nº 1518. Cfr. con las fuentes que se citan ahí. *Vid.* también el artículo de Jaime MOLL: “Los villancicos cantados en la Capilla Real...”, ya citado.

parte del villancico nº 10. **Cómo estás, lorico** (del cual hablaré en su momento) sean los únicos, ya que en el *Corpus* de Frenk no viene ningún otro. Otros villancicos de Pujol, cuya música no se ha conservado pero de los que se tiene constancia de su composición por el «Memorial», sí contienen estribillos tradicionales como se verá en el apartado 8.2 **Referencias literarias de algunos villancicos de Pujol actualmente perdidos, y de otros villancicos anónimos y de otros autores, conservados**. Puedo adelantar los primeros versos de ellos: “Dios sea mi salud”, “Érase que será” y “Nora buena venga”.

Un compositor contemporáneo de Pujol que también musica estribillos tradicionales es el aragonés Pedro Ruimonte (*1565 - †1627), quien en su *Parnaso español de madrigales y villancicos...*, impreso en Amberes, en 1614, pone música a doce villancicos, tres de los cuales contienen estribillos tradicionales muy conocidos y difundidos en su época; se trata de los siguientes, que constan también en el *Corpus* de Frenk:

Parnaso de Ruimonte

“Luna que reluces,
toda la noche alumbres.”³⁸⁷

“Quiero dormir y no puedo
que me quita el amor el sueño.”³⁸⁹

“Madre, la mi madre,
guardarme queréis;
mas si yo no me guardo
mal me guardaréis.”³⁹¹

Corpus de Frenk

“Luna, que reluzes,
toda la noche me alumbres.”³⁸⁸

“Quiero dormir y no puedo,
qu'el amor me quita el sueño.”³⁹⁰

“Madre, la mi madre,
guardas me ponéys:
que si yo no me guardo,
mal me guardaréys.”³⁹²

En cambio, el valenciano Juan Bautista Comes (*c.1582 - †1643) prácticamente coetáneo de Pujol y Ruimonte, no utiliza villancicos con estribillos tradicionales; al menos yo no he podido detectarlos en los cuatro volúmenes publicados por José Climent.³⁹³

Excepto la cancioncilla *¡Sí que lo sé, que lo vi, que lo digo!*, y el fragmento de estribillo que dice *-¿Quién pasa, loro, quién pasa?* del villancico nº 10. **Cómo estás, lorico** (verso 25),

³⁸⁷Pedro RUIMONTE: *Parnaso español de madrigales y villancicos a cuatro, cinco y seys*, Estudio y transcripción por Pedro CALAHORRA, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, C.S.I.C., 1980, p. 33 para el texto y pp. 230-241 para la música.

³⁸⁸Margit FRENK: *Corpus...*, p. 506, nº 1072 A. Vid. las fuentes que se citan ahí.

³⁸⁹Pedro RUIMONTE: *op. cit.*, p. 34 para el texto y pp. 242-250 para la música.

³⁹⁰Margit FRENK: *Corpus...*, p. 140, nº 304 B. Vid. las fuentes que se citan ahí, y también en el *Suplemento*, p. 16.

³⁹¹Pedro RUIMONTE: *op. cit.*, p. 37 para el texto y pp. 281-288 para la música.

³⁹²Margit FRENK: *Corpus...*, p. 72, nº 152. Vid. las fuentes que se citan ahí.

³⁹³Cfr. con Juan Bautista COMES: *Obras en lengua romance...*

los demás estribillos musicados por Pujol no dan sensación de tradicionalidad (salvo los de los villancicos perdidos); sí la dan de popularidad o de estilo popularizante, tanto por el lenguaje como por el contenido, y también por la función de estos villancicos y por el destinatario a quien van dirigidos, que es, a fin de cuentas, por y para quien se escriben, se ponen en música y se cantan³⁹⁴, pero, insisto, en lo que se refiere a sabor tradicional, puedo aventurarme a opinar que prácticamente carecen de él. El siguiente párrafo de M. Frenk Alatorre es bastante significativo al respecto:

“La lírica folklórica medieval murió en el siglo XVII, sin que hoy queden en la Península más que reliquias aisladas de ella. Y en ese mismo siglo XVII se estableció una nueva tradición poética que la suplantó, tradición en la que influyeron poderosamente la poesía cortesana de los siglos XV y XVI y la poesía de tipo semi-popular creada por los poetas contemporáneos de Lope de Vega.”³⁹⁵

Y en realidad así es, porque, en los villancicos prebarrocos, el estribillo será ya, o una adaptación a lo divino del cantarcillo antiguo, por ejemplo, de la siguiente manera:

Estribillo tradicional

“Al villano se lo dan
la cebolla con el pan.”³⁹⁶

Versión a lo divino

“Al villano se la dan
la ventura con el pan.”³⁹⁷

o una nueva creación por parte de los poetas, ya fueran cultos o aficionados, como se puede observar en la mayoría de los villancicos de Pujol.

En relación a la glosa (o sea, los “pies”, según la terminología de Rengifo), su amplificación retórica es importante, pues el número de coplas aumenta considerablemente, en relación al villancico renacentista, y aumentará todavía más conforme avance el siglo XVII y nos adentremos en el XVIII. Incluso algunas obras llegarán a tener unas coplas para un villancico o estribillo que pertenece a un romance; un ejemplo de esto lo tenemos en la composición de Pujol nº 11. **De amores viene**, que es un romance-villancico.

³⁹⁴Cfr. con J. M. AGUIRRE: *José de Valdivielso y la poesía religiosa tradicional*, (Publicaciones del Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Sección Primera, Monografías, vol. 2), Toledo, Diputación Provincial, 1965, p. 145, donde dice: “Un primer hecho se nos presenta incontrovertible: la mayor parte de la poesía religiosa española del siglo XVII se crea cara al pueblo, para el pueblo, y desde el punto de vista del pueblo.”

³⁹⁵Margit FRENK ALATORRE: *Estudios...*, p. 259, (“Historia de una forma poética popular”).

³⁹⁶Vid. Margit FRENK: *Corpus...*, pp. 739-741, nº 1540 A y 1540 B. Cfr. con las fuentes que se citan ahí, y también en el *Suplemento*, p. 38.

³⁹⁷Vid. Mariano LAMBEA: “Una ensalada anónima del siglo XVII de los *Romances y letras de a tres voces* (Biblioteca Nacional de Madrid)”, *Anuario musical*, 51 (1996), pp. 71-110.

7.6 Sobre los aspectos ideológicos. La corriente eucarística

Examinaré ahora la vertiente del villancico que hace referencia a su componente ideológico, teniendo en cuenta la corriente eucarística, las relaciones entre el villancico eucarístico y el auto sacramental, algunos apuntes sobre los villancicos eucarísticos de Pujol, de Comes y de Sirera, el componente didáctico de estos villancicos y, por último, algunas reflexiones sobre el conceptismo sacro aplicable a las obras de Pujol. Dejaré de lado el villancico civil o profano³⁹⁸, y me centraré en el villancico religioso que es el que

³⁹⁸Denominado ahora genéricamente como «tono humano» y que sobrevive en las antologías y cancioneros que mantienen la tradición del siglo anterior, en lo que respecta a su compilación. Los más importantes de estos cancioneros literariomusicales son los siguientes (cito en primer lugar las ediciones modernas; cuando no las hay, cito bibliografía básica para cada caso y algún trabajo de carácter general que considero importante):

- Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Romances y letras a tres voces (Siglo XVII)*, vol. I, (Monumentos de la Música Española, vol. XVIII), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1956.
- Miguel QUEROL GAVALDÁ: *I. Madrigales españoles inéditos del siglo XVI [y] II. Cancionero de la Casanatense...*, ya citado.
- Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Cancionero Musical de Turín*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1989.
- *Cancionero musical de Olot* que ha sido transcrito y editado por Francesc CIVIL i CASTELLVÍ: *Cançoner de la Garrotxa...*, ya citado.
- Judith ETZION: *El Cancionero de la Sablonara...*, ya citado; *vid.* también la edición antigua de Jesús AROCA: *Cancionero musical y poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara*, Madrid, Impr. de la «Rev. de Arch., Bibl. y Museos», 1916.
- *Cancionero musical de Medinaceli (Siglo XVII)*, conocido también como *Tonos Castellanos B* para diferenciarlo del *Cancionero musical de la Casa de Medinaceli, (Siglo XVI)*, vols. I y II, editado por Miguel QUEROL GAVALDÁ, (Monumentos de la Música Española, VIII y IX)..., ya citado. Para una descripción de este cancionero *vid.* Miguel QUEROL GAVALDÁ: *Música Barroca Española, vol. I, Polifonía profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*, (Monumentos de la Música Española, vol. XXXII)..., ya citado, pp. 15-16 [con una lámina] de la “Introducción a modo de prefacio”.
- *Libro de tonos humanos*. Para una descripción de este cancionero, *ibídem*, pp. 23-28 [con una lámina].
- *Cancionero musical de Coimbra*. Para una descripción de este cancionero, *ibídem*, pp. 29-32 [con una lámina].
- Juan ARAÑÉS: *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y quatro voces, con la zifra de la guitarra spagnola a la usanza romana*, Roma, Impresso por Iuan Bautista Raolet, 1624. Para una descripción de este cancionero, *ibídem*, p. 33 [con una lámina].
- *Cancionero musical de Onteniente*. • *Cancionero musical de Ajuda*, también llamado • *Cancionero musical de Lisboa*. Para la descripción y contenido de estos cancioneros *vid.* Miguel QUEROL: “Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de la primera mitad del siglo XVII”, en *Anuario Musical*, XXVI (1971), pp. 93-111.
- *Cancionero Musical de El Escorial*. Para la descripción y contenido de este cancionero *vid.* José SIERRA PÉREZ: “El Cancionero musical de El Escorial”, en *Revista de Musicología*, XVI, 5 (1993), pp. 2542-2552, [Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología «Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones»].
- *Cancionero musical de Cambridge*. Para la descripción y contenido de este cancionero *vid.* Rita GOLDBERG: “El Cancionero de Cambridge”, en *Anuario Musical*, 41 (1986), pp. 171-190. • Por último, dos artículos que me parecen interesantes para el estudio de algunos de estos cancioneros: Judith ETZION: “The spanish polyphonic cancioneros c. 1580 - c. 1650: A survey of literary content and textual concordances”, en *Revista de Musicología*, XI, 1 (1988), pp. 65-107. Paul BECQUART: “Une introduction à la musique profane espagnole du

mayoritariamente se componía y se cantaba, desde principios del siglo XVII en adelante. Su religiosidad venía determinada por el ambiente devocional de la sociedad española, tan proclive a salvaguardar los postulados del concilio tridentino. La Iglesia era la institución que fomentaba y patrocinaba la composición de villancicos a través de su maestro de capilla, facilitando su interpretación en el interior del templo, para la educación y devoción de sus fieles. La composición de villancicos religiosos a partir del siglo XVII era una norma de obligado cumplimiento para los maestros de capilla, que debían componerlos nuevos para cada año, por el interés social que despertaba su audición. Ello explica la gran abundancia que de ellos se nos han conservado en archivos eclesiásticos, en papeles sueltos manuscritos. Se escribían villancicos para las fiestas de Navidad y de Reyes, para el Corpus Christi, dedicados a la Virgen María y también para muchos Santos y Santas, para festividades locales y destinados a patronos de iglesias.

Si bien la temática del villancico religioso se centra en mayor medida en la escena del Nacimiento de Jesús (al menos, tradicionalmente) no faltan, sin embargo, algunos de ellos que se refieren a pasajes bíblicos o a vidas de santos. Dentro de la temática religiosa general, una corriente importante durante el primer tercio del siglo XVII es la eucarística, a tenor de la gran cantidad de villancicos conservados que cantan el misterio del pan convertido en carne. Esta corriente afecta directamente a villancicos de Pujol y de Comes también, y unas décadas antes a las *Villanescas* de Guerrero. No afecta, lógicamente, a compositores, cuyas obras no muestran obligaciones o funciones eclesiásticas como es el caso del *Parnaso* de Ruimonte o, anteriormente, la *Recopilación* de Juan Vásquez, ambos libros y autores ya citados.

Sobre las *Villanescas* de Francisco Guerrero me interesa constatar que aunque las publicó en 1589, todo parece indicar que fueron compuestas mucho antes. Así lo manifiesta el prologuista de la obra del compositor hispalense, el licenciado y hombre de gran saber Cristóbal Mosquera de Figueroa (*1547 - †1610):

“Muchos dias à que el Maestro Françisco Guerriero [*sic*] pudiera auer facado a luz las Cançiones, y Villanescas, Españolas, que andan Suyas de mano, pero mouido, de mas, alto espíritu a que su inclinacion le à lleuado, le pareçio emplear su ingenio en exerçio tan loable, y digno premio çelestial, como fue auer compuesto, los libros, que vemos estampados, y que por toda la Iglesia vniuersal se cantan. [...] reçibasse este libro con particular gusto, y a un que es el vltimo, que el maestro imprime fue el primero, que salio de sus manos [...]”³⁹⁹

XVIIe siècle: Les chansons du compositeur liégeois Matheo Romero”, en *Revue belge de musicologie*, XLVII (1993), pp. 91-103.

³⁹⁹Vid. Vicente GARCÍA y Miguel QUEROL GAVALDÁ: *op. cit.*, vol. I, p. 15 de la “Introducción y estudio.”

De ser cierto lo que afirma Mosquera, y teniendo en cuenta que Guerrero nace en 1528, puede pensarse que quizá compusiera esta obra a mediados del siglo XVI. Digo esto para intentar situar cronológicamente la floración de villancicos con texto eucarístico y relacionarlo, además, con lo que dice José Romeu al respecto, pero sobre el repertorio de las ensaladas, género o tipología muy similar al villancico; incluso suelen constar de una serie de ellos enlazados, incluyendo a veces algún romance:

“Cárceres [siglo XVI], Vila [*1517 - †1582], Chacón [siglo XVI] y Flecha el Joven [*1530 - †1604] son los cuatro discípulos del gran polifonista [se refiere a Mateo Flecha el Viejo (*1481 - †1553)] representados en la edición de Praga [se refiere a *Las ensaladas* de Mateo Flecha el Viejo, impresas en dicha ciudad, en casa de Iorge Negrino, en 1581], como hemos indicado. Vila sigue al maestro con menos originalidad que sus compañeros, imitándole con evidente fidelidad. En cambio, Chacón y Flecha el Joven son más innovadores, por cuanto convierten la ensalada navideña en eucarística al enlazar el misterio de la Encarnación, presentando bajo símbolos que el poeta procura interpretar, con el del Sacramento, envuelto en parecido ropaje simbólico y tratado con el mismo afán interpretador. Chacón, al subrayar en su ensalada que «todo es aquí Sacramento», y Flecha el Joven al aludir en la suya al «Pan de vida», dan paso a la corriente eucarística en la ensalada. De esta forma ambos se muestran sensibles a la poderosa tendencia hispana que, ya hacia 1520, había motivado la conversión del teatro navideño, precisamente, en teatro eucarístico, dando así un paso considerable en el proceso de formación del auto sacramental español.”⁴⁰⁰

7.6.1 Relaciones entre el villancico eucarístico y el auto sacramental

Antes de proseguir conviene definir el auto sacramental, o al menos aproximarse a la definición concreta que me interesa para este trabajo. Eduardo González Pedroso recogió buen número de ellos y los incluyó en un volumen de la *Biblioteca de Autores Españoles*; allí especificó que entiende por autos sacramentales a

“los dramas sagrados en un acto, que tienen por objeto elogiar las excelencias del sacramento de la Eucaristía, ó de los cuales consta, por lo ménos, que se representaron en la festividad del Córpus.”⁴⁰¹

⁴⁰⁰José ROMEU FIGUERAS: “Las canciones de raíz tradicional acogidas por Cárceres en su ensalada «La trulla»”, en *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, vol. II, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958-61, p. 742.

⁴⁰¹BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES: *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*. Colección escogida, dispuesta y ordenada por Don Eduardo GONZÁLEZ PEDROSO, Madrid, Ediciones Atlas, 1952, vol. 58, p. VIII del “Prólogo del colector”.

El auto sacramental, pues, como forma consolidada de teatro eucarístico en su componente ideológico más perfilado, surge como réplica ante los ataques de los reformadores protestantes en contra del misterio de la eucaristía. Es cierto que desde siglos atrás se venía celebrando la fiesta del *Corpus Christi* con su espectáculo y sus procesiones, pero es ahora, en el siglo XVI, cuando a la celebración religiosa en sí se le añade una representación teatral específicamente eucarística con su correspondiente vertiente lúdica y pedagógica, dirigida hacia la completa aprehensión del dogma por parte de todos los fieles a través de una forma artística (poesía, teatro, música). Marcel Bataillon formula esta cuestión con la siguiente pregunta:

“¿Por qué se manifestó en España, y no en otro país, en tiempo de Carlos V, y no antes, la necesidad de adaptar los espectáculos del Corpus Christi a la ilustración del misterio de la Eucaristía?”⁴⁰²

Tradicionalmente la respuesta ha sido obvia: los dramaturgos españoles, con espíritu e intención formativos, acercan la teología al pueblo y cierran filas ante la agresión protestante encabezada por el reformador Martín Lutero (*1483 - †1546), que rechaza el dogma de la transustanciación y el culto eucarístico. Consiguen llevar también hasta sus últimas consecuencias las propuestas del Concilio de Trento (1545-1563)⁴⁰³, que vienen a ratificar la presencia real de Jesucristo en la eucaristía. Los maestros de capilla como compositores eclesiásticos, imbuidos de este ambiente contrarreformista, ponían música a villancicos escritos con ese contenido doctrinal, independientemente de su calidad poética, ya que podían ser obra de poetas de prestigio o de otros mediocres o desconocidos. Precisamente, sobre la calidad poética mencionada creo que no se trata de valorarla tan sólo desde la vertiente estética, que suele estar, por lo general, inclinada a nuestro gusto y sensibilidad —por otra parte, casi siempre mediatizados por prejuicios y por comparación con las obras de poetas que representan puntos culminantes en la literatura—, sino también desde las vertientes cultural, histórica y espiritual, ya que su estudio detenido viene a significar un acercamiento epistemológico al fenómeno en sí mismo desde una perspectiva más amplia, al tratarlo, en primer lugar, como testimonio del sentir de una época, en segundo lugar, como materia historiable, y, en tercer lugar, como manifestación

⁴⁰²Marcel BATAILLON: “Essai d'explication de l'auto sacramental”, en *Bulletin Hispanique*, XLII (1940), pp. 193-212, *apud* Bruce W. WARDROPPER: *Introducción al teatro religioso del siglo de oro (La evolución del auto sacramental: 1500-1648)*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 109.

⁴⁰³Vid. Hubert JEDIN: *Historia del Concilio de Trento*, tomo III, Etapa de Bolonia (1547-1548). Segundo período de Trento (1551-1552), Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1975, (Edición original: *Geschichte des Konzils von Trient*, Freiburg, Verlag Herder, 1957). Vid. especialmente el Capítulo II: “«Mysterium fidei»: el primer debate sobre la eucaristía”, pp. 59-85.

humana capaz de generar conocimiento y, en consecuencia, de ser útil para el progreso intelectual y moral del hombre. Se trata, en definitiva, de conocer las motivaciones espirituales que subyacen en la obra de arte, además del aparato exterior, perceptible a los sentidos, a través del cual se expresan. González Pedroso, que escogió, dispuso y ordenó esa magnífica colección de autos sacramentales en la *Biblioteca de Autores Españoles*, escribe este párrafo, de manera apasionada y vehemente, que, en mi opinión, puede ilustrar lo que vengo diciendo:

“Fueron los autos del Corpus las obras más mundanas entre cuantas obras piadosas se conocen, pero también las más piadosas entre cuantas composiciones mundanas pueden imaginarse. *Sermones en representable idea*, según las llamaban sus autores, fueron, á despecho de su insignificancia externa, obras graves en tres conceptos, como alardes paladinos de la fe española, como pábulo que nutria el entusiasmo popular, y como vehículos de instrucción cristiana. Composiciones híbridas, si se quiere, pero robustamente constituidas; destellos caprichosamente reflejados del Sol de la verdad, pero ni esterilizadores de la inteligencia, ni frios para el corazón, ni tan escasos de esplendor, que no alumbrasen ante los ojos de la revuelta Europa el más hermoso espectáculo social: la unión de un pueblo. Apártenlos de sí los maestros de arte poética; pero no los desdeñe quien quiera conocer el carácter y el alma de nuestros padres. Nadie, en ningún tiempo, ha divertido tanto á un pueblo con la religión; nadie le ha edificado tanto divirtiéndole.”⁴⁰⁴

Evidentemente, todo esto es aplicable a los villancicos de finales del siglo XVI en adelante.

7.6.2 Sobre los villancicos eucarísticos de Pujol, de Juan Bautista Comes y de Tomàs Sirera

La presente colección de romances y villancicos sacros de Joan Pujol consta, como ya sabemos, de 24 composiciones, de las cuales 17 de ellas están dedicadas al Santísimo Sacramento o son de contenido eucarístico. Quiero decir más exactamente que hay villancicos y romances en los que, a pesar de que consta documentalmente su dedicatoria al “Santísimo Sacramento” —ya sea en el propio manuscrito o en el «Memorial»— su temática es amorosa, a lo divino, evidentemente, en lugar de eucarística. Tal es el caso de obras como la nº 4. **Al ladrón, señores**, cuyo texto es el siguiente:

⁴⁰⁴BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES: *Autos sacramentales...*, vol. 58, p. LXI del “Prólogo del colector”; el subrayado es del recolector.

[Estribillo]

¡Al ladrón, al ladrón, señores,
ténganme aquesse ladrón!
*¡Que me lleva la vida y alma
y me deja sin corazón!*

[Copla 1ª]

Impídanle la salida 5
antes que mucho se aleje,
que no es justo que me deje
sin corazón y sin vida.
Deténganme ese homicida;
tengan de mí compasión. 10
*¡Que me lleva la vida y alma
y me deja sin corazón!*

[Copla 2ª]

Con los ojos me ha robado
el tesoro de mi pecho,
y con los ojos me ha hecho 15
que viva yo en tal cuidado.
Pues que tan mal me ha tratado,
échenmelo en la prisión.
*¡Que me lleva la vida y alma
y me deja sin corazón!* 20

[Copla 3ª]

¡Ay!, ladrón del alma mía,
ablándente ya mis quejas,
o vuelve por lo que dejas
en tal terrible agonía.
Mas, ¡ay!, triste que porfía 25
y acrecienta mi pasión.
*¡Que me lleva la vida y alma
y me deja sin corazón!*

O el nº 5. **Alma, herido me tenéis**, cuyo texto dice así:

Estribillo

-Alma, herido me tenéis
y en dejarme me matáis;
mirad que si me dejáis,
que sin Dios os quedaréis.

Copla

Mirad, alma, que soy Dios,	5
y en amar quien siempre fui	
y que cuando huyáis de mí	
me tengo de ir tras vos.	
Decid a quién buscaréis,	
si destes brazos os vais.	10
<i>Mirad que si me dejáis,</i>	
<i>que sin Dios os quedaréis.</i>	

Pero esta circunstancia es completamente lógica, puesto que, en la religión católica, el misterio de la Eucaristía abarca un importantísimo conjunto de facetas espirituales y dogmáticas, así como muchas maneras de expresarlo, y, en consecuencia, nada coacciona al poeta para que escriba una obra a la festividad del Corpus con la temática específica que él quiera (la amorosa a lo divino, por ejemplo, se presta especialmente para ello).

De hecho, sucede algo parecido con algún auto sacramental⁴⁰⁵; por ejemplo, en el volumen de la *Biblioteca de Autores Españoles* dedicado a ese género, consta un *Aucto de la paciencia de Job*, de autor anónimo, sobre el cual, el compilador González Pedroso dice que:

“Lleva al final unos *Villancicos al Sacramento*; de donde se puede inferir que este auto, aunque ajeno completamente al misterio de la Eucauristía [sic] sirvió algún año para las fiestas del *Corpus*.”⁴⁰⁶

⁴⁰⁵Cfr. con Bruce W. WARDROPPER: *Introducción al teatro religioso...*, p. 108, donde dice: “Se comprende, pues, que los autos no eran nunca repeticiones estériles de un solo tema. Si volvemos a hacer uso de los términos de Calderón, podremos decir que el «asunto» era siempre igual: el loor y la exposición de la Eucaristía. Pero la significación de la Eucaristía dentro de la dogmática es tan profunda y tan compleja, que no puede tratarse de un solo auto. Cabe en este «asunto» el trabajo de seleccionar y de dar énfasis, que es inseparable de toda obra creadora. El «argumento», en cambio, puede ser tan diverso como el de cualquier comedia profana, porque toda la acción que pueda relacionarse con la Eucaristía viene a propósito en un auto sacramental. Podríamos añadir que la comedia profana también se reduce, en esencia, a un «asunto» único, el enamoramiento. Y entre los argumentos de los autos puede que haya más diversidad que entre los de las comedias.”

⁴⁰⁶BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES: *Autos sacramentales...*, vol. 58, p. 29a, nota (1); los subrayados son del recolector.

En cambio, hay otras piezas en las que no consta en ningún sitio que estén dedicadas al “Santísimo” y, sin embargo, su texto es claramente eucarístico, como, por ejemplo, el villancico nº 22. **Si del pan de vida**, que dice así:

Estribillo

Si del pan de vida
comieres, alma,
mira cómo le comes,
que a veces mata.

Copla 1ª

Si a ti te es dañoso	5
será culpa tuya,	
que de parte suya	
siempre está sabroso.	
Y aunque es tan gustoso	
que da vida al alma,	10
<i>mira cómo le comes,</i>	
<i>que a veces mata.</i>	

Copla 2ª

Su blanca corteza	
bien nos significa,	
que sólo se aplica	15
al de tal limpieza.	
A comer empieza	
y al comer, alma,	
<i>mira cómo le comes,</i>	
<i>que a veces mata.</i>	20

Atendiendo a estas puntualizaciones las obras de Pujol se dividen de la siguiente manera:

Obras en las que consta la dedicatoria al “Santísimo Sacramento”, ya sea en el «Memorial», en el manuscrito o en ambos lugares a la vez:

- 4. Al ladrón, señores
- 5. Alma, herido me tenéis
- 7. Aquel cordero divino
- 8. Asombrado vengo, Juan
- 11. De amores viene
- 12. De fuego de amor
- 13. El amor os ha mandado
- 14. El príncipe soberano
- 18. No lloréis, mi alma
- 20. Que me muero de hambre
- 21. Sacra majestad, sed preso
- 24. Yo vengo bien satisfecho

Obras en las que no consta en el «Memorial» ni en el manuscrito su dedicatoria al “Santísimo Sacramento”, pero que por su texto lo son:

- 3. Al blanco, que está Dios allí
- 6. Amor pone cerco a Dios
- 10. Cómo estás, lorico
- 17. Madre, el amor
- 22. Si del pan de vida

Vemos cómo la proporción de romances y villancicos eucarísticos en relación al resto de la producción conservada del maestro Pujol es considerable: de un total de 24 obras, 17 son eucarísticas, o sea, algo más de dos tercios, lo cual viene a demostrar la considerable proliferación de obras con esta temática específica a principios del siglo XVII. También en las composiciones de Comes observamos la preponderancia de los villancicos al Santísimo sobre los demás, aunque en menor medida; en las obras del compositor valenciano transcritas por José Climent⁴⁰⁷, se dan las siguientes proporciones (sin contar las canciones polifónicas en lengua romance, generalmente a cuatro, seis y ocho voces, que compuso para danzar ante el Santísimo Sacramento)⁴⁰⁸:

- 18 villancicos al Santísimo Sacramento.
- 15 villancicos a la Natividad.
- 12 villancicos a los Santos.
- 11 villancicos a la Santísima Virgen.

⁴⁰⁷Vid. Juan Bautista COMES: *Obras en lengua romance...*

⁴⁰⁸Vid. Juan Bautista COMES: *Danzas del Santísimo...*

He leído los textos de los villancicos al Santísimo Sacramento de Juan Bautista Comes y en todos aparecen, en mayor o menor medida, las palabras clave o las más usuales en este tipo de obras, o sea, el disfraz y el velo de color blanco, el amor y el alma, el convite, el banquete, la mesa, el manjar, y, sobre todo, el pan y el pan de vida; también la fe, y alguna más que quizá olvide. Es decir que, en los villancicos de Comes, no hay ninguno que no sea eucarístico, y no como en los de Pujol donde alguno se sale de esta temática, aunque esté dedicado al Santísimo Sacramento.

En el volumen de la *Biblioteca de Autores Españoles* que manejo, puede observarse que, prácticamente, cada uno de los auto sacramentales allí recogidos finaliza con un villancico eucarístico, pudiendo figurar alguno más al inicio o en medio de la pieza dramática.

Sin embargo, no todos estos villancicos son obra del propio poeta del auto sacramental. Los hay que son estribillos populares que estaban muy de moda en la época y que tenían un carácter recurrente y acomodaticio, pues tanto podían aparecer en una comedia, como en un auto sacramental, como en un entremés, o en cualquier otra obra dramática. Tal es el caso de este famoso villancico que consta en el "Acto sacramental" titulado *El peregrino* del maestro José de Valdivielso (*1560 - †1638):

El peregrino de Valdivielso

Ventecico mormurador,
Que lo miras y andas todo,
Haz el són con las hojas del olmo,
Mientras duerme mi lindo amor.⁴⁰⁹

Corpus de Frenk

Ventecico murmurador,
que lo gozas y andas todo,
hazme el son con las hojas del olmo,
mientras duerme mi lindo amor.⁴¹⁰

Y este otro, más famoso aún que el anterior, incrustado en el "Auto sacramental" *De los cantares*, obra de Lope de Vega:

De los cantares de Lope de Vega

"Que de noche le mataron
Al Caballero,
Á la gala de María,
La flor del cielo."⁴¹¹

Corpus de Frenk

"Esta noche le mataron
al caballero,
a la gala de Medina,
la flor de Olmedo."⁴¹²

⁴⁰⁹BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES: *Autos sacramentales...*, vol. 58, p. 208b. La acotación a la escena XII dice: "El peregrino, la verdad. Músicos y bailarines. Sale el deleite, de mujer: cantan y bailan los músicos."

⁴¹⁰Margit FRENK: *Corpus...*, pp. 1099-1100, nº 2305. Vid. las fuentes que se citan ahí, y también en el *Suplemento*, p. 56.

⁴¹¹BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES: *Autos sacramentales...*, vol. 58, p. 186b.

Pero los estribillos de la lírica tradicional utilizados por estos poetas son los menos, ya que la inmensa mayoría de los villancicos de estos autos sacramentales son obra del propio autor dramático.

Lo que interesa constatar ahora es la estrecha relación existente entre el auto sacramental y los villancicos eucarísticos, relación que permite contemplar la posibilidad de que los textos de algunos villancicos y romances de Pujol, o de Comes, pudieran pertenecer a algún auto sacramental. De momento se dan varias circunstancias significativas en esta relación que vienen a reforzar tal suposición: la primera de ellas es la cantidad de argumentos diferentes usados tanto en el género dramático como en la tipología poética. González Pedroso lo explica con las siguientes palabras:

“Compusieronse, en fin, obras de otra especie, que casi pueden llamarse *de circunstancias*, teniendo, como tienen, sucesos contemporáneos por fundamento de sus alegorías. Si se convertía al catolicismo la reina Cristina de Suecia, si convocaba el Papa á jubileo, ó canonizaba un nuevo santo, ó se fundaba en Madrid un hospital, ó perdían los turcos una plaza de guerra, representábanse estos hechos en la festividad del Córpus, dotados, no sin ímprobo trabajo á veces, de la significación simbólica que requerían. Ocurrencias de carácter puramente profano invadieron, al par de aquellos religiosos asuntos, el teatro sacramental. En *El Consumo del vellon* servía la alteración de la moneda para figurar el rescate del hombre sobre las potencias infernales; y cuando juraban los reinos al sucesor de la corona, ó contraía el soberano primeras y aún segundas nupcias, ó salía á reducir una provincia rebelde, alegorizábanse tan comunes acaecimientos en *Las bodas del Cordero*, *Las del Alma con el Amor divino*, *La segunda Esposa*, *El Rey en campaña* y *La jura del Príncipe*. Ni hacía falta que los argumentos alegóricos tuviesen importancia política; bastaba que diesen pábulo á pláticas vulgares. [...] ¿Qué más? para interesar á su auditorio, sólo necesitó cierto poeta traducir en acción dramática el plano de una población de España; viajábase de idea en idea y de centuria en centuria, so pretexto de dar una vuelta por las calles y plazas, las puertas, los paseos, las fortificaciones y el río.”⁴¹³

Si en el auto sacramental abunda tal cantidad de argumentos, no es menos cierto que sucede lo mismo en el villancico eucarístico. Pondré algunos ejemplos. Hay un romance con responsión al Santísimo Sacramento de Pujol, el nº 14. **El príncipe soberano**, que tiene por línea argumental el juego de los naipes (será comentado ampliamente en su lugar

⁴¹²Margit FRENK: *Corpus...*, pp. 402-404, nº 883 A y 883 B. *Vid.* las fuentes que se citan ahí.

⁴¹³BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES: *Autos sacramentales...*, vol. 58, p. LII del “Prólogo del colector”; los subrayados son del recolector.

ya mayor discreto cuerdo, 20

5. desnudo, afrentado y pobre,
lloroso, flaco y hambriento,
el pródigo se arroja
a los pies de Dios eterno.

6. Piadosa clemencia pide 25
de tan mal gastados tiempos,
y así humilde le dice,
entre contentos efectos:

Estribillo

-*Que me muero de hambre*
del Pan del cielo. 30
Dadme pan, Padre mío,
que por pan muero.-

Otra de esas circunstancias significativas en la relación entre autos sacramentales y villancicos eucarísticos hace referencia a un conjunto de situaciones o características diversas que se hallan relatadas en la siguiente cita de González Pedroso, y que a continuación iré ejemplificando con títulos o textos de villancicos de varios autores:

“Mientras llegaba el apetecido instante en que tumultuosos movimientos y voces de júbilo anunciaban por algún rincón de la plazuela que ya los carros estaban á la vista, procuraban disminuir la impaciencia pública danzantes y gigantones, repitiendo los unos sus ridículos saltos, y los otros las mudanzas y vueltas con que por la mañana habían contribuido al festejo. Para desempeñar esta parte del espectáculo, convocaban los comisarios cuadrillas á concurso, escogiendo á las más dignas, ora por la notoria habilidad de los danzantes, ora por lo pomposo de los trajes que prometían, ó por lo nuevo y sorprendente de sus invenciones. En la interminable variedad que esta continua competencia acarrea, eran alternativamente los bailadores, ó figuraban ser, catalanes, gallegos, godos, turcos, asirios, negros, gitanos, matachines, amoladores, caldereros, niños, vejetes, enanos, ciegos, locos y hasta monstruos y monos y mochuelos. Ejecutaban danzas con zancos, danzas á caballo, y pandorgas, en que vestía cada hombre diferente disfraz y tañía un instrumento de diversa especie.”⁴¹⁴

⁴¹⁴*Ibidem*, p. XXXIII.

En esta cita, vemos en primer lugar una referencia sobre los desfiles de gigantes, típicos de las procesiones del Corpus Christi, que se halla magníficamente expuesta en el estribillo de un villancico de Tomàs Sirera⁴¹⁵ (Cirera, en este manuscrito) titulado *¿Qué vienes de ver, Teresa?*, el cual, aunque no figura en ningún sitio su previsible dedicatoria al Santísimo, por el texto fácilmente se observa que se trata de un villancico eucarístico. No reconozco la grafía del copista de esta obra, pero no hay problema para su datación, ya que en el original viene claramente escrita la fecha de 1634; el texto que transcribo está puntuado por mí:

Estribillo

-¿Qué vienes de ver, Teresa,
tan llena de admiración?
-Vi a Dios en la procesión,
la giganta y gigantón,
el dragón y dragonesa.- 5

Copla 1ª

-¿Cómo viste a Dios, a quién
no ven los ojos mortales?
-Revocado en los cendales
dicen todos que le ven. 10
-¿Cómo nuestro sacristán
dice que le come el cura?
-Porque está en breve clausura
y es clausura de pan.
-Si tanto el cura int[e]re[s]a,
coma y dé la bendición. 15
-Vi a Dios en la procesión
la giganta y gigantón
el dragón y dragonesa.-

Copla 2ª

-Teresa, ¿cómo se ha visto
tan provechoso disfraz? 20
-Porque juega ataz [?]

⁴¹⁵Ya he dado noticias sobre este compositor en el apartado **4.2 Copistas de villancicos y romances sacros anónimos y de otros compositores** (*vid.* la nota 122).

con el hombre Jesucristo.
 -Luego, ¿iguales son los dos,
 pues tanto Dios se conforma?
 -Sí, porque aquí se transforma 25
 todo el Hombre en todo Dios.
 -¿Haslo visto tú a la mesa
 con tan curiosa invención?
 -Vi a Dios en la procesión
 la gigante y gigantón 30
 el dragón y dragonesa.⁴¹⁶

En relación a ciertas tipologías de personajes que comprenden gentilicios, profesiones, disminuciones físicas, etc., con clara procedencia del ámbito teatral, hay algunos villancicos de Pujol que también hacen referencia a estas circunstancias, especialmente a los negros. Sólo dispongo del título de estas obras que constan en el «Memorial» y que, de momento, están perdidas:

30. Gurugu, gurugu, mande, al Santísimo Sacramento, a 8 voces.

41. Negrus a comeye vamo, al Santísimo Sacramento, a 6 voces.

En Comes hallamos este villancico de gallegos que transcribo de la versión de José Climent⁴¹⁷:

“Estribillo

Turulú, turulá, galeguiña,
 ay, ay, ay, faceime o son
 co a gaytiña.

Copla 1ª

ay, Deus es o pan de os galegos,
 saltar e dançar e baylar quero,
 galeguiña, galeguiña.

Copla 2ª

Tangei, e tangei non vos pese,

⁴¹⁶Signatura actual: M. 749/23. Felip PEDRELL, en su *Catàlech...*, vol. II, p. 25, la refiere así: “VARIS [712 [...] Tomás Cirera: [...] *Qué vienes de ver, Teresa?*, a 8; diàlech místich; a solo, a 4 y responsión.”

⁴¹⁷Vid. Juan Bautista COMES: *Obras en lengua romance...*, vol. I: Villancicos al Stmo. Sacramento, pp. 56-64.

pois veño da terra d'Orense,
galeguiña, galeguiña.

Copla 3ª

Poys teño e na mesa o cordeyro,
ay, non quero son de o pandeyro,
galeguiña, galeguiña.

Copla 4ª

Galego en a terra o reye
e ay con o pan que la le come,
galeguiña, galeguiña."

Trataré ahora de las danzas. El hecho de que algunos villancicos se danzaran en la procesión del Corpus Christi en diversos puntos de la geografía peninsular está bien documentado.⁴¹⁸ Así, por ejemplo, de Valencia, podemos tomar varios importantes testimonios incluidos por Vicente García Julbe en su libro sobre las danzas del Santísimo con música de Juan Bautista Comes⁴¹⁹:

"En nuestra Patria ha sido estimulada la danza sagrada por preladados como el Beato Juan de Ribera [*c.1532 - †1611] en quien se conjuntaban las más altas virtudes con el sentido más sutil de las bellas artes. Refiriéndose al insigne fundador del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia ha podido decir el P. Juan M^a Sola S. I.: «*Es cosa averiguada que él acrecentó la pompa del Corpus y su Octava con nuevas y honestísimas danzas de hombres, con representaciones de autos, con mil variedades de cánticos, villancicos y motetes*» [...].⁴²⁰

Fr. Bernardo Tarín, Religioso de la Cartuja de Miraflores que fué archivero del Real Colegio de Corpus Christi ha escrito: «*No hay duda que hubo danzas en la procesión del*

⁴¹⁸Cfr. con Noël SALOMON: *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, 1985; en la p. 483 dice: "Del zéjel, del villancico y del romance arcaicos, podemos decir que fueron formas cantadas y danzadas, de moda en el campo hacia 1600; pero, en razón de su adopción en masa por los círculos letrados y por el público aristocrático y urbano a partir del siglo XV, y más aún a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, no se dejan incluir en ninguna clasificación estricta y rigurosa." *Vid.* también el libro de Juan José REY: *Danzas cantadas en el Renacimiento español*, (Publicaciones de la Sociedad Española de Musicología, C: 1), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1978; y el artículo de Carmen GARCÍA-MATOS ALONSO: "Una polémica en torno a las *danzas de cuenta* y los *bailes de cascabel* de los siglos XVI y XVII", en *Nassarre*, XII, 2 (1996), pp. 121-134.

⁴¹⁹*Vid.* Juan Bautista COMES: *Danzas del Santísimo...*, al principio del capítulo "DANZAS DEL CORPUS. Notas históricas", páginas sin numerar (todas las cursivas de las citas son del autor).

⁴²⁰En nota (1) a pie de página se lee: "Devocionario Eucarístico que expresa los públicos y devotos cultos que en muchas iglesias de la ciudad y reino de Valencia, se tributan a Jesús Sacramentado."

Santísimo Sacramento celebrada para inaugurar el Colegio, a la que asistieron el mismo Beato Patriarca y el Rey D. Felipe III. He visto en el archivo de aquella Casa recibos que, si no son del tiempo del Beato Fundador, son muy cercanos a él, de maestros de danza o baile que enseñaban a los infantillos para la solemnidad del Corpus» [...].⁴²¹

Aduce también Fr. Bernardo Tarín un párrafo tomado de un opúsculo en el que se describe[n] las grandes fiestas que en la Cartuja de Porta Coeli se dedicaron a San Bruno en 1623; en dicho párrafo (después de describir la pompa y solemnidad de la Misa) se lee: «Acabadas las vísperas se danzó delante del Santísimo Sacramento que estaba patente, por espacio de una hora, con la mucha reverencia que su presencia requería; y con la destreza, aliento y alegría a que la ocasión obligaba».⁴²²

Todavía se pueden apreciar otras semejanzas entre el auto sacramental y el villancico. Por ejemplo, una que hace referencia al contenido literario de ambas formas artísticas en estrecha relación con su contenido ideológico. Se percibe claramente que la tendencia de estas formas es popularizante, tanto en la explicación de la temática poética y sus tópicos habituales como en su dirección e intención social, ya que se trata de poesía dirigida al pueblo llano, para que sea comprendida, asimilada y gustada por él. En consecuencia, no es de extrañar que en sus versos aparezca en ocasiones una inspiración fácil y ramplona, pero que, sin embargo, cohabita muchas veces con hallazgos pósticos de indudable valor artístico. Es normal en esta poesía que lo serio y lo cómico vayan de la mano y obedezcan a un mismo patrón estilístico (para el marco de la preceptiva) y espiritual (en relación al mundo de las ideas), de la misma manera que es difícil deslindar en ella lo culto de lo popular y aún de lo popularizante, entendido este último rasgo como la manipulación o la hiperbolización del material popular (folklórico y tradicional) por el poeta culto⁴²³. Es mejor dejar hablar a González Pedroso, que explica todas estas cosas con una fuerza y una pasión admirables y habituales en él:

“Rasgos de subido precio por la dulzura, el candor, la fuerza, la fantasía, la nobleza ó la ternura que en ellos se descubren, compitieron con toda clase de juegos de

⁴²¹El contenido de las dos notas a pie de página que pertenecen a este párrafo son de interés muy relativo para mi trabajo y las omito en aras de la brevedad.

⁴²²En nota (2) a pie de página se lee: “Fiestas que el Convento de la Cartuja de Nuestra Señora de Porta Coeli de Valencia, hizo en 14 de septiembre de 1623 al Patriarca San Bruno... Y las que se hicieron en la Santa Metropolitana Iglesia de dicha ciudad, en 6 de octubre del mismo año.... (Valencia 1624).”

⁴²³Para Noël SALOMON: *op. cit.*, p. 483: “Es una ley sociológica: la adopción de un arte determinado por parte de un público que no es el propio público de origen, acarrea, en breve plazo, y en algún grado, su modificación. Cada fragmento cantado o bailado exige entonces una definición particular y, en la mayoría de los casos, se presenta a la vez como «popular» y como «culto» según proporciones variables en cada caso. Rara vez se da el caso de que no sea el resultado de una fabricación refinada (debida a la pluma del poeta) realizada con materiales populares o tradicionales. Lo cierto es que así conserva el tono popular o arcaico y crea la ilusión del arte fresco y espontáneo del pueblo.”

palabras, retruécanos, equívocos, conceptos, alusiones, hipérbolos y recancanillas, para embargar el ánimo de los oyentes; diálogos animadísimos con interminables silvas y romances didácticos; máximas morales y políticas con sazonados cuentos y donaires vulgares. Emparejóse en uno la mayor superficialidad con la erudición más exquisita; en boca de grotescos personajes se pusieron profundos y científicos aciertos; traídos a mal traer los nombres propios, aplicados á todo ministerio, cual miserables esclavas, las etimologías, tropezaban acaso con galanas imágenes que á competencia nacían de astros, perlas y flores; palabras técnicas del más adocenado prosaísmo, terapéuticas, curialescas, pictóricas, marítimas, estratégicas, escolásticas, se mezclaban en aluvion impuro con raudales de rica versificación y de fascinadora poesía, religiosa y moral, popular y culta, lírica, villanesca, doctrinal y rigurosamente dramática. Juntáronse, en fin, siguiendo la movediza indicación del gusto público, lo grave y lo jocoso, lo real y lo fantástico, lo noble y lo pedestre, cantares y silogismos, requiebros y sermones, juegos de prendas y sangrientas catástrofes, el *Te Deum* y la *Chacona*, lances del día y pensamientos de la eternidad; todo para embeber lo sacro con lo profano, y conducir á provechoso término la alianza entre el pueblo y sus poetas.”⁴²⁴

7.6.3 El componente didáctico

En no pocos villancicos de los siglos XVII y XVIII hallamos las constantes que acaba de señalar González Pedroso, y no sólo en los eucarísticos, sino en los dedicados a la Navidad, a la Virgen, a los Santos, etc. El poeta contrarreformista jugará todas las bazas posibles para conmover e instruir al público en los dictados de la fe católica y en la exaltación eucarística, siguiendo directamente las consignas emanadas de Trento, por cierto, expuestas artísticamente y con finalidad dogmática, pero también en clara beligerancia contra las tesis luteranas. J. M. Aguirre, al tratar del *Romancero espiritual del Santísimo Sacramento* (1612) del maestro José de Valdivielso, ha podido enlazar esa beligerancia antiprotestante con el componente didáctico al señalar atinadamente que

“la poesía religiosa se hace ascética y, en el caso espléndido de San Juan de la Cruz, mística, o se convierte en arma de guerra en la batalla Reforma-Contra-reforma, es decir, se hace esencialmente didáctica.”⁴²⁵

⁴²⁴Vid. BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES: *Autos sacramentales...*, vol. 58, p. LIV del “Prólogo del colector”; los subrayados son del recolector.

⁴²⁵Vid. José de VALDIVIELSO: *Romancero espiritual*, edición, introducción y notas de J. M. AGUIRRE, Clásicos Castellanos, 228, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. XLV de la “Introducción”.

Pero la conmoción y la instrucción del pueblo (ambas situaciones conforman la intención didáctica que puede parangonarse a la máxima del *deleitar aprovechando*) no son asumidas por parte del poeta de una manera simple y directa, sino que antes existe todo un proceso de estrategia intelectual en su mente, en la que se planifica la manera de hacer comprensibles los misterios de la religión a través del artificio, por una parte, y también mediante la resistencia mental, casi lúdica, a todo aquello que resulte excesivamente fácil de entender y aprehender, por otra. El poeta andaluz Alonso de Bonilla (*finales s. XVI - †después de 1624), en el «Prólogo al lector» de su *NVEVO iardín de flores divinas, en qve se hallará variedad de pensamientos peregrinos* (1617)⁴²⁶, dice lo siguiente, según cita J. M. Aguirre:

“[...] este nombre de Chançoneta [entendida aquí como sinónimo de villancico] [...] a de ser adornada con algún agradable Hispanismo, honesto refrán, gracioso Adagio, o alguna sentencia, con Alusión de juramento, aplicada con suaves y Católicos términos, con palabras equívocas, que hagan dos sentidos, y otros varios saynetes que dispierten y provoquen el apetito interior del alma, causándole alguna espiritual risa.”⁴²⁷

En el objetivo didáctico de la época confluyen, en mi opinión, cuatro vertientes importantes:

- La ideas de la Biblia y los dogmas teológicos que se erigen en temas susceptibles de ser popularizados.
- La poesía tradicional (si es profana hay que remozarla a lo divino) que puede servir de punto de partida y de inspiración.
- La glosa culta que comenta o amplifica retóricamente el minúsculo cantarcillo tradicional.
- La música, que también pudiera ser tradicional⁴²⁸, total o parcialmente, y servir de materia prima para el trabajo temático o motivico del compositor; o pertenecer, en todo o en parte al fondo gregoriano; o ser una obra inédita, de creación propia.

Prácticamente todos los villancicos de esta época presentan la reunión de estas cuatro características; si falta una de ellas es difícil que se logre el propósito didáctico, y, además, el sentido popularizante que las anima queda desvirtuado. La poesía y la música actúan

⁴²⁶Vid. José SIMÓN DÍAZ: *op. cit.*, 1973, Tomo VI, (2ª ed. aumentada), pp. 569a-582b, 4896.

⁴²⁷Vid. José de VALDIVIELSO: *op. cit.*, pp. XIX-XX de la “Introducción”.

⁴²⁸Sobre la interesante cuestión de que si la música de algunos villancicos de la época fuera o no popular o de tradición oral, *vid.* el artículo de Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA ya citado: “Lo efímero y lo permanente...”; el de Emilio REY GARCÍA: “La música popular y tradicional en España hasta finales del siglo XVIII”, en *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música [de Madrid]*, 3 (1996), p. 61-108; y el mío de carácter divulgativo: “La investigación musicológica en torno a la música tradicional”, en *Eufonía. Didáctica de la Música*, nº 9, Octubre (1997), pp. 21-32.

como revestimientos de las ideas bíblicas que se quieren exponer o de los dogmas que se pretenden inculcar. Un estribillo literario conocido, difundido y sentido como propio desde tiempo inmemorial; una glosa culta —también las hay populares—⁴²⁹ que es entendida por todo el mundo; una música, seguramente con giros melódicos y patrones rítmicos con sabor tradicional, y si es de autor, en cualquier caso, estará próxima a la sensibilidad colectiva. Si en todo este molde literariomusical se desliza determinado pasaje de la Biblia, o cualquier idea teológica o dogmática, se comprende cuán fácilmente recalarían conceptos de este tipo en el espíritu de las gentes, en un grado de penetración seguramente más elevado de lo que pensamos. J. M. Aguirre, el estudioso que ha trabajado en la obra del maestro José de Valdivielso, dice lo siguiente en relación a la intencionalidad que muestra el poeta toledano en estos temas:

“Una ojeada al *Romancero espiritual* (la obra de Valdivielso de más evidente tendencia didáctica o popularizadora) nos demostrará que la mayor parte de las citas bíblicas en él insertadas por su autor están tomadas del *Cantar de los cantares*, del *Apocalipsis* de San Juan, de las Epístolas de San Pablo, el libro de Isaías, el Evangelio según San Mateo y los *Salmos* de David.”⁴³⁰

Y añade más adelante, refiriéndose a esa especie de trabazón entre la Biblia y la poesía tradicional (el estribillo) y culta (la glosa), o simplemente culta si se prefiere, pero en cualquier caso siempre popularizante:

“Creo que es posible afirmar que Valdivielso eleva sus poemas, escritos en metro y formas tradicionales y populares, desde su medieval simplicidad y encanto a un cierto nivel bíblico. Sus poemas deben ser considerados como una especie de compromiso entre la magnífica belleza de la Biblia y la humilde y natural gracia de las formas de la tradición poética popular.”⁴³¹

⁴²⁹Vid. Margit FRENK ALATORRE: *Estudios...*, pp. 267-308, (“Glosas de tipo popular en la antigua lírica”); en la nota 2 de la p. 269 cita el siguiente párrafo que me interesa mucho, y después su propio pensamiento: “Dice Menéndez Pidal: «El villancico temático, que es por sí mismo ya un poemita, está concebido con una más vaga simplicidad que el resto, es el elemento tradicional conocido por todos, o fácilmente asimilable por todos y destinado a hacerse tradicional, propio, en fin, para ser cantado a coro; mientras las estrofas glosadoras son meramente populares, ideadas por la improvisación más personal, y propias para ser entonadas por la voz sola del que guía el canto» (*La pimitiva poesía*, pp. 332-333). Sin duda sería frecuente la improvisación de estrofas glosadoras, pero, como toda improvisación folklórica, también ésta se basaría en moldes tradicionales, perfectamente establecidos. Creo evidente, por otra parte, que muchos villancicos tendrían su propia glosa, tan conocida por todos como el villancico mismo [...]. Muchas glosas de tipo popular incluidas en los antiguos cancioneros musicales y en otras fuentes provendrían del acervo folklórico medieval.” (El subrayado es de la propia Margit Frenk).

⁴³⁰Vid. J. M. AGUIRRE: *op. cit.*, p. 167.

⁴³¹*Ibidem*, p. 169.

Intentaré aplicar estas ideas a algunos de los villancicos de Pujol, concretamente al nº 23. **Venid a Belem, pastores**, dedicado a la Navidad. Esta composición populariza la parábola de la oveja perdida (*Lc.* 15, 1-7 y *Mt.* 18, 12-14) y el tema de Jesús, el Buen Pastor (*Jn.* 10, 1-16); su texto íntegro es el siguiente:

Estrillo

Venid a Belem, pastores,
veréis un zagal gentil,
y al compás del tamborín,
bailad y decidle amores.

Copla 1ª

De las divinas montañas	5
baja Dios a ser pastor,	
que la ovejuela menor	
dona pasto en sus entrañas.	
Llegad, dichosos pastores,	
gozad del zagal gentil,	10
<i>y al compás del tamborín,</i>	
<i>bailad y decidle amores.</i>	

Copla 2ª

Bien os podéis descuidar	
con su amor y su cuidado,	
que al más perdido ganado	15
le sabrá bien reparar.	
Alegraos hoy, pastores,	
con este zagal gentil,	
<i>y al compás del tamborín,</i>	
<i>bailad y decidle amores.</i>	20

En este texto anónimo vemos conjugadas las observaciones apuntadas por J. M. Aguirre en relación a la poesía de Valdivielso: “metro y formas tradicionales y populares” —se trata de redondillas con rima consonante— utilizadas para acoger el mensaje bíblico —la parábola de la oveja perdida (especialmente, versos 15 y 16) y la presencia del Buen Pastor (verso 6)—, con lo cual la intención didáctica con su tono popularizante llega de manera directa a los fieles oyentes.

Ignoro, por el momento, quién es el autor del texto anterior musicado por Pujol, pero

será interesante compararlo con este otro, escrito por el propio Valdivielso, para observar las similitudes que pueda haber:

“ROMANCE DEL BUEN PASTOR

Riyéndose va un arroyo,
 sus guijas parecen dientes,
 y sus márgenes de rosas
 labios de coral parecen.
 Alégrale el Buen Pastor 5
 que de la alta sierra viene
 a buscar una ovejuela,
 que, aunque perdida, la quiere.
 Perdióse en pastos agenos
 entre adelfas de deleites, 10
 que no venidos alegran
 y venidos entristecen.
 [...]
 Recostado en su cayado,
 cruz en que mató a la muerte,
 sangre y lágrimas vertiendo, 35
 la vozea desta suerte:
 «Ovejuela perdida,
 perdón me pide,
 y entrarás en el pecho
 que me rompiste. 40
 ¿Con quién vivirás,
 si de mí te alexas?
 Y si a tu Dios dexas,
 ¿a quién buscarás?
 Buelve, no aya más, 45
 mi oveja querida,
 pues que te di vida
 no me la quites, &c.
 Por buscar tus bienes
 hallé mi tormento, 50
 y lo que más siento
 es ver que no vienes.
 Herido me tienes,

duélete de mí,
 que muero por ti 55
 porque sin mí vives,
 y entrarás en el pecho, &c.»⁴³²

Pondré ahora un ejemplo de Francisco de Velasco extraído de su *Cancionero de coplas del nacimiento de nuestro señor Jesu-cristo, para cantar la noche de navidad* (1604). Este villancico me interesa mucho por su evidente paralelismo con el musicado por Pujol y con el escrito por Valdivielso. Transcribo directamente de la edición facsímil de este pliego poético que conservamos en la Biblioteca del Departamento de Musicología:

“Oy ha baxado el pastor
 de la montaña escondida
 busca la oueja perdida
 que es el mismo peccador:
 En naciendo que nacio [5]
 este pastor soberano
 luego se manifesto
 a pastores del ganado
 ha se les manifestado
 porque viene a ser pastor [10]
 busca la oueja perdida
 que es el mismo peccador.
 En los pastos celestiales
 uera las nouenta y nueue
 y a buscar una se mueue [15]
 por los campos terrenales
 con vestiduras mortales
 de fatiga y de dolor
 busca la oueja perdida
 que es el mismo peccador. [20]
 En auiendola hallado
 en los ombros se la pone
 y haze que se pregone
 el perdon de su peccado
 el qual de su propio grado [25]
 aunque forçado de amor

⁴³²Vid. José de VALDIVIELSO: *op. cit.*, pp. 20-23.

busca la oveja perdida
que es el mismo peccador.”⁴³³

La parábola bíblica de la oveja perdida también está tratada en un auto sacramental del poeta valenciano Juan de Timoneda (*c.1520 - †1583), titulado precisamente *Aucto de la oveja perdida* y subtítulo *Obra llamada pastorela, agora nuevamente compuesta, sacada de muchos evangelios [...]*⁴³⁴. En esta pieza, después de una especie de dedicatoria, vienen los primeros versos, que forman parte de un «Introito para el pueblo», en los que podemos observar la estrecha relación de contenidos entre villancicos eucarísticos (me refiero ahora a las tres poesías que acabo de citar: el anónimo musicado por Pujol, el del maestro Valdivielso y el de Francisco de Velasco) y autos sacramentales (ya referida anteriormente en el subapartado **7.6.1 Relaciones entre el villancico eucarístico y el auto sacramental**) y, asimismo, el componente didáctico que estamos estudiando con su correspondiente alusión bíblica expuesta poéticamente de la siguiente manera (respeto criterios ortográficos, acentuación y puntuación, y únicamente número los versos entre claudátor):

“Cumbre de la clerecía,
Refugio sancto de nos,
Luceros de nuestra via,
Pilotos por quien se guia
Aquesta nave de Dios; [5]
Será aquí representada
Parábola de verdad,
Salida y moralizada
De aquella boca sagrada,
Fuente de suma bondad; [10]
De la cual hace memoria
Lúcas, con sanctos deseos,
Á los quinze de su historia.
Predicóla el Rey de Gloria
Á escribas y fariseos, [15]
Diciendo que, de su grado,
Quien cien ovejas tuviere,
Cuando alguna se le fuere,
Que deje todo el ganado
Por buscar la que perdiere [20].”⁴³⁵

⁴³³Vid. Francisco de Velasco: *Cancionero de coplas del nacimiento de nuestro señor Jesu-cristo, para cantar la noche de navidad*, Burgos, Juan Bautista Varesio, 1604; edición facsímil a cargo de Antonio PÉREZ GÓMEZ, 1957, pp. [6b-7a], [Biblioteca del Departamento de Musicología del CSIC, Signatura: R Caja I, nº 15].

⁴³⁴BIBLIOTECA DE AUTORES ESPAÑOLES: *Autos sacramentales...*, vol. 58, p. 76.

⁴³⁵*Ibidem*, pp. 77b-78a.

Hasta aquí la narración histórica a grandes rasgos de la parábola bíblica, incluyendo una mención expresa a su cronista, el evangelista San Lucas. A partir de ahora, y con fines didácticos y doctrinales, Timoneda interpretará la parábola actuando como si fuera un hermeneuta del texto para, a través del método exegético, clarificar y hacer inteligible al pueblo (espectadores y fieles) su contenido y verdadero sentido:

“Esta tal moralidad
 Tiene diversos sentidos:
 Primero, la humanidad;
 Despues, la gentilidad,
 Que andaban todos perdidos. [25]
 Mas, porque el hombre recuerde
 (Estos dejados agora),
 Diremos, porque concuerde,
 Que la oveja que se pierde
 Es el alma pecadora [30].”⁴³⁶

En este caso está explicado el significado exacto de la parábola, pero en otros muchos casos no es así y el significado resulta críptico o difícil de entender, al menos para nosotros. Cabría preguntarse, entonces, si el pueblo llegaría a comprender realmente el sentido o contenido argumental, doctrinal, teológico, dogmático, etc. ante la representación de un auto sacramental o ante la audición de una serie de villancicos, romances o ensaladas. Pero creo que esta pregunta la hacemos nosotros desde nuestra propia incomprensión ante determinados textos, cuyo sentido, en ocasiones, no somos capaces de descifrar. Hemos de tener presente que a las gentes de aquella época se les hablaba en un lenguaje comprensible a partir de una cultura religiosa y espiritual que les era propia, en la que nacían y vivían, y, en cualquier caso, aunque la comprensión no fuera integral, resultaba suficiente una predisposición a la creencia y una fe profunda en lo que se presenciaba o se escuchaba para intuir, siquiera parcialmente, lo que se estaba representando o cantando. Con toda probabilidad la gente sencilla del pueblo comprendía con total naturalidad los complicados conceptos, las difíciles metáforas, las analogías y el lenguaje simbólico de autos sacramentales y villancicos (en el siguiente apartado volveré de nuevo sobre este tema en relación al «concepto»). Posiblemente, esta comprensión se debía, como señala J. M. Aguirre, a la acomodación de la idea bíblica en un molde literario tradicional y popular (yo añadiría también el componente musical que seguramente vendría a reforzar el literario, y que habrá que estudiar detenidamente); dice Aguirre:

⁴³⁶*Ibidem.*

“Es preciso tener este hecho [se refiere a la fusión de la Biblia y las formas populares o tradicionales] en cuenta para explicar, como una de sus consecuencias, cómo y por qué el pueblo más sencillo del siglo XVII era capaz, por ejemplo, de entender el significado de los más difíciles autos sacramentales de Calderón —y a la vez disfrutar con ellos. Si se considera este tipo de poesía religiosa [se refiere a la tradicional] (en la cual, como he mostrado en otro lugar de este libro, se contienen no sólo relatos versificados y paráfrasis de los libros sagrados, sino incluso ideas y problemas teológicos), la influencia de los predicadores de la época, a cuyos sermones era tan aficionada la masa popular, los primeros y sencillos dramas litúrgicos, y otras formas de esparcimiento propias de esos tiempos, fácil nos será comprender una de las características más importantes de la sociedad española del siglo XVII.”⁴³⁷

He comentado las ideas bíblicas a las que me he referido en la primera de las cuatro vertientes que conforman el componente didáctico que, en mi opinión, posee todo villancico de la época que tratamos. Un comentario sobre algún dogma teológico como, por ejemplo, el de la fe, que separa también a católicos y a protestantes, y que es uno de los temas preferidos por los poetas villanciqueros, lo haré en el siguiente apartado, porque los villancicos que me servirán de ejemplo allí tratan el tema correspondiente a ese apartado.

De las cuatro vertientes que he enumerado anteriormente para que, reunidas, confieran ese carácter didáctico a los villancicos, me falta por comentar la musical (que, por su importancia, la dejaré para un apartado correspondiente en su momento), porque creo que las tres restantes pueden darse por explicadas o ejemplificadas.

En realidad, a partir de una obra de arte perfecta y redonda en sí misma, no sólo se cumple un objetivo didáctico, sino que se cubren unas inquietudes religiosas y espirituales en el seno de una comunidad que las vive y siente muy intensamente.

7.6.4 Algunas reflexiones sobre el conceptismo sacro aplicable a los villancicos y romances de Pujol

Por conceptismo sacro entiendo el estilo literario conceptista aplicado tanto a la poesía religiosa o sagrada en sí, como a la poesía vuelta a lo divino. Para la mentalidad de la época es necesario que haya un obstáculo, por mínimo que sea, que dificulte la aprehensión intelectual, porque se tiene la seguridad de que lo que fácilmente se aprende, más fácilmente se puede llegar a olvidar. Precisamente, en ese obstáculo (el cual, desde nuestro punto de vista, unas veces es pequeño, otras grande y aún otras inmenso e

⁴³⁷Vid. J. M. AGUIRRE: *op. cit.*, p. 172.

insalvable) tropezamos los que investigamos estos temas sin ser filólogos o historiadores de la literatura, ya que, en numerosas ocasiones, no sabemos lo que quieren decir con exactitud algunos versos determinados, entre otras cosas —creo—, porque no estamos imbuidos del espíritu de la época y no comprendemos sus tópicos poéticos, sus «lugares comunes» y los convencionalismos lingüísticos que hacían de ese lenguaje poético algo perfectamente comprensible a sus coetáneos aunque fueran, como eran muchos de ellos, analfabetos. Ese obstáculo al que me refiero no es otra cosa más que el «concepto», entendido ampliamente para que pueda albergar en su significado todo un abanico de posibilidades sobre el pensamiento analógico (alegorías, metáforas, simbolismo, correspondencias, etc.) tan característico del comportamiento y sentimiento barrocos.

El escritor jesuita Baltasar Gracián (*1601 - †1658), en su *Agudeza y arte de ingenio* (1642)⁴³⁸, obra estructurada en un prólogo y sesenta y tres «Discursos», expone y desarrolla todo un auténtico tratado sobre el conceptismo. Algunos de esos discursos tienen su perfecta aplicación a los villancicos que estoy tratando y a los autos sacramentales que leo, en cuyos textos he observado que no siempre se dicen las verdades teologales o dogmáticas de una manera clara y tajante, sino semioculta e ingeniosa (como se podrá comprobar en el comentario que haré para cada villancico en particular). Por otra parte, la diferencia de años entre la composición de los villancicos de Pujol (1612-1626) y la publicación del libro de Gracián (1642) no es óbice para poder aplicar con tranquilidad y seguridad los contenidos y matices de la obra del escritor aragonés a las poesías que nos ocupan, ya que sus aportaciones sobre el conceptismo representarían el punto culminante de un proceso anterior perfectamente asimilado desde poetas como Alonso de Ledesma⁴³⁹ (por poner un único ejemplo), que publicó una obra titulada, precisamente, *Conceptos Espirituales y Morales*, entre 1600 y 1612, de la que trataré más adelante.

Vale la pena citar algunos discursos de Gracián que se refieren a la dificultad de aprehensión del contenido poético, debido al uso del concepto que consigue enmascarar la evidencia; las citas vienen en la edición del *Romancero espiritual* de Valdivielso, a cargo de J. M. Aguirre:

Discurso LXI: “La desnuda narración es como el canto llano: sobre él se echa después el agradable artificioso contrapunto.”⁴⁴⁰

⁴³⁸Vid. Ricardo del ARCO: “Baltasar Gracián y los escritores conceptistas del siglo XVII”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de D. Guillermo DÍAZ PLAJA, con una introducción de D. Ramón MENÉNDEZ PIDAL, vol. III “Renacimiento y Barroco”, Barcelona, Editorial Barna, S.A., 1953, pp. 693-726; especialmente, las pp. 709-711, que están dedicadas a la *Agudeza y arte de ingenio*.

⁴³⁹*Ibidem*, pp. 713-715: “Escritores conceptistas del siglo XVII. Precedentes. Alonso de Ledesma y Buitrago. Alonso de Bonilla.”

⁴⁴⁰*Ibidem*, p. LXI.

Discurso VII: “La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta, es más estimado.”⁴⁴¹

El ámbito de aplicación de la idea de concepto pasa por la analogía. El pensamiento y el sentir barrocos son analógicos por antonomasia en su tendencia a establecer relaciones de semejanza entre cosas que son realmente diferentes, y aún dispares. El concepto, como impedimento intelectual a que la verdad no sea demasiado evidente y demasiado rápida en manifestarse, es el primer y más importante aliado que tiene la analogía. También se puede argumentar que el concepto es una especie de niebla o velo antepuesto a la realidad con vistas a hacerla didácticamente más sugestiva y más atractiva para el deseo natural de ser vivida. Leyendo los textos de los villancicos de Pujol puede observarse lo que acabo de decir, especialmente en algunos de ellos. Pondré un par de ejemplos de muestra para ilustrar lo que digo con la esperanza de errar lo menos posible; se trata de dos villancicos de temática eucarística:

El primero es el nº 6. **Amor pone cerco a Dios**

[Estribillo]

Amor pone cerco a Dios,
no se le irá por los pies.
*Preso está, cogido es,
alma mía, para vos.*

Copla 1ª

Una blanca torre tiene	5
por cárcel donde estará.	
La patente pagará	
con un convite solenne,	
que el carcelaje de Dios	
para el mundo dé interés.	10
<i>Preso está, cogido es, alma mía, para vos.</i>	

Copla 2ª

Pues rinde su voluntad	
al amor con tanto exceso,	
visitemos este preso,	15

⁴⁴¹*Ibidem*, p. LXXII.

que es obra de caridad,
 que prisión donde está Dios,
 paraíso y cielo es.
Preso está, cogido es,
alma mía, para vos.

20

Estribillo: el “cerco” que el amor pone a Dios hace referencia a la forma circular de la Hostia, en una primera lectura. El concepto hay que observarlo en una segunda lectura, donde vemos que el cerco limita y consecuentemente resalta la idea de prendimiento que conduce a la otra idea posterior de mayor profundidad como es la de inmolación o sacrificio; todo ello en beneficio de la salvación del alma del hombre pecador. El amor, impregnado de intención divina y nunca terrena, es aquí un aliado o benefactor del alma y se presta siempre a ayudarla espiritualmente.

Copla 1ª: las alegorías del estribillo se hallan aquí también, pero con otras palabras o metáforas. La “blanca torre” es, evidentemente, la Hostia. La “patente”⁴⁴² es algo similar a lo que en nuestros días entendemos por novatada, y en este caso vendría a ser la nueva vida que Jesús estrena en la tierra cuando es enviado por el Padre; el pago de la patente es la pasión y muerte que ofrece después por nuestra redención. El “convite” es, evidentemente, la Santa Cena. La “cárcel” que el Padre impone al Hijo es la sagrada forma y, sin duda, el “carcelaje”⁴⁴³ (una especie de impuesto o arbitrio) es de mucho “interés” para la humanidad, ya que representa su salvación.

Copla 2ª: creo que no hay nada nuevo que comentar aquí; únicamente la belleza de la metáfora que equipara el acto de la Comunión a la visita humanitaria que se debe rendir a un “preso” como es Jesús sacramentado.

En este villancico se observa una continua analogía entre cualquier prisión o cárcel terrenal, que invita a pensar siempre en un lugar inhóspito, privado de alegría y felicidad,

⁴⁴²No hallo la palabra “Patente” en el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), de COVARRUBIAS. Entre las varias acepciones de la voz “Patente” que da la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, en su *Diccionario de Autoridades*, (Biblioteca Románica Hispánica, V. Diccionarios, 3), Madrid, Editorial Gredos, 1976, 3 vols. (3ª reimpr.), edición facsímil del *Diccionario de la lengua castellana...*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1737, vol. 3, p. 162b de la primera numeración, creo que la más adecuada para mi trabajo es la siguiente: “PATENTE. Significa assimismo la contribucion que hacen pagar por estilo, los mas antiguos al que entra de nuevo en algun empleo ù ocupacion. Es comun entre los Estudiantes en las Universidades, y de ahí se extendió à otras cosas.” A continuación viene el siguiente ejemplo, extraído de *Las Musas* de Quevedo:

“Sobre el pagar la patente,
 nos venimos à encontrar
 yo y Perotudo el de Burgos,
 y acabóse la amistad.”

⁴⁴³Tampoco viene la palabra “Carcelaje” en el *Tesoro...* de COVARRUBIAS. En el *Diccionario de Autoridades*, vol. 1, p. 164b de la segunda numeración, consta una definición de “CARCELAGE” que creo que es la adecuada para el sentido de este villancico: “El derecho que pagan los que están presos al salir de la cárcel, por la custódia que se tuvo de sus personas.”

y oscuro como una mazmorra, y la Hostia consagrada que, aunque en el fondo sea lo contrario, pues es “una blanca torre” e, incluso, “paraíso y cielo”, realmente no deja de ser también otra prisión, o, al menos, un lugar pequeño, un simple trozo de pan, en el que el Dios eterno permance encerrado. Vemos, pues, la relación de semejanza a partir de diferencias manifiestas; estas últimas resultan evidentes a los sentidos, pero albergan relaciones de afinidad conceptual. Por otra parte, el concepto vendría a contener tanto la dificultad que se ha de vencer para penetrar la lectura del villancico, como el ingenio mostrado por el poeta en escribirlo.

Y el segundo es el nº 3. **Al blanco, que está Dios allí**

[Estribillo]

-¡Al blanco, al blanco, que está
Dios allí! -Nadie lo ve.
*-Tira, que sin ver la fe
de medio en medio le da.-*

[Copla 1ª]

-¡Al blanco, al blanco, flechero! 5
Que ya para ser tu blanco,
detrás dese velo blanco
se encierra Dios verdadero.
-A Dios y a ventura va,
y a Dios sin duda daré. 10
*-Tira, que sin ver la fe
de medio en medio le da.-*

[Copla 2ª]

-Antes no viendo va bien
el tiro a Dios y a ventura,
que dando en Dios asegura 15
nuestra ventura tan bien.
-Pues, como con Dios está,
sin duda la alcanzaré.
*-Tira, que sin ver la fe
de medio en medio le da.-* 20

En este villancico, el poeta parte de una situación de la vida real, como puede ser una

cacería o un pasatiempo para practicar la puntería, y de ahí construye una alegoría en la que el “blanco” es la sagrada forma. Seguramente el concepto radica en la analogía del blanco como diana y del blanco como color de la Hostia.

Además, creo que puede haber otra lectura que se relacionaría con la ingeniosidad del concepto, en cuanto a que, en realidad, la auténtica idea que aquí subyace es la de acertar en un blanco que no está al alcance de cualquiera, sino sólo de aquel que tenga “fe” en ver aquello que no se ve, o que está oculto detrás de un “velo”, asimismo, de color blanco. Puede decirse, pues, que el tema fundamental de este villancico gira en torno a la idea principal de la fe, del fideísmo⁴⁴⁴, tema muy del gusto de la mentalidad contrarreformista, e ideal para defender el dogma de la eucaristía ante la posición luterana. En este sentido, con la ayuda de la fe, pues, el que acertara a dar en el blanco, en realidad, es posible que estuviera acertando en descubrir a Dios.

En el apartado anterior, al tratar de las cuatro vertientes que pienso debe poseer todo villancico para que se cumpla el objetivo didáctico perseguido por el poeta, mencioné, en la primera de ellas, los dogmas teológicos juntamente con las ideas bíblicas. Creo que ahora es el momento de hablar de esos dogmas, precisamente de uno de los más importantes: el de la fe, que tanta controversia generó contra las posiciones reformadoras de los protestantes. Siempre tengo que recurrir a J. M. Aguirre por sus agudas observaciones sobre las poesías del *Romancero espiritual*, obra de aquel gran amigo de Lope que fue el maestro Valdivielso; dice Aguirre:

“El poeta del pueblo [Valdivielso] se da cuenta de la gran dificultad que entraña la enseñanza de los dogmas del cristianismo, a la vez que se siente en la obligación de poner al alcance de la gente sencilla los fundamentos teológicos de su fe.[...]»
 Ante el misterio de la presencia real de Cristo en el Sacramento de la Eucaristía, el poeta hace hincapié en la importancia y la necesidad de la fe. El argumento [de un villancico que Aguirre incluye como ejemplo, pero que no es necesario transcribir aquí] está tomado del himno de Santo Tomás de Aquino, «Lauda Sion»:

Quod non capis, quod non vides,
 animosa firmat fides
 praeter rerum ordinem.[...]445

⁴⁴⁴Vid. José FERRATER MORA: *op. cit.*, vol. II, p. 1170b: “**FIDEÍSMO** se llama generalmente a la doctrina que sostiene la impotencia de la razón para alcanzar ciertas verdades y la consiguiente necesidad de introducción de la fe. Este sentido no coincide con el que tiene para la Iglesia católica, en donde representa una tesis teológica que admite una facultad especial determinada por la fe y destinada a la interpretación de los misterios.”

⁴⁴⁵Vid. J[ohn] J[ULIAN]: “Lauda Sion Salvatorem” en *A Dictionary of Hymnology*, Edited by John Julian, D.D., 2 vols., New York, Dover Publications, 1957, [1ª ed., 1892], vol. I, pp. 662b-664a.

»Y con estos ejemplos, estamos otra vez ante la sutileza poética de Valdivielso, su agudeza para mantener en equilibrio la abstracción teológica y, en este caso, el realismo lingüístico en que son expresados los dogmas.”⁴⁴⁶

Volviendo al argumento de tirar al blanco, uno de los romances incluido por el poeta conceptista Alonso de Ledesma en la tercera parte de sus *Conceptos Espirituales y Morales*, hace referencia también al tema del tiro al blanco, y precisamente está subtítulo “en metáfora de tirar al blanco.” El romance no es excesivamente extenso, y vale la pena copiarlo en su integridad para observar las similitudes argumentales con el villancico que musicó Pujol, y del cual ignoro el autor del texto. Téngase en cuenta que el significado de algunos versos de Ledesma viene explicado o aclarado en nota a pie de página mediante las correspondientes apostillas. Por esta razón, antes del texto del romance, transcribo unas frases muy interesantes de Ricardo del Arco sobre Ledesma, el concepto, los subtítulos y las apostillas:

“En los conceptistas predomina el vigor del concepto, la ingeniosidad, la expresión retorcida, la antítesis, la oposición de dos conceptos, y la metáfora, a veces tratada con desgaire culterano. En las poesías predomina el tono menor, el verso corto octosílabo y hexasílabo, la endecha y el villancico. Así Ledesma, que se distingue especialmente por la oposición de conceptos o de imágenes como tema conductor. Claramente indican su contextura los subtítulos de algunas composiciones («en metáfora de un reformador de una Universidad», «en metáfora de guerra», «en metáfora de una fragua», etc.). Estas metáforas constituyen precisamente el «concepto», en algunos casos explicadas al margen de la composición. Tiene Ledesma romances, endechas, canciones cortas y villancicos [...]”⁴⁴⁷

Y ahora el romance de Alonso de Ledesma que transcribo íntegramente, numerando las estrofas entre claudátor y respetando los criterios ortográficos, puntuación y acentuación del editor moderno, Eduardo Juliá Martínez, así como las apostillas (más adelante trataré de ellas con detenimiento en otra edición de los *Conceptos...* de Ledesma) que vienen a pie de página, excepto las definiciones de las palabras “terrero” y “sacre” que las he buscado yo en el *Tesoro...* de Covarrubias y en el *Diccionario de Autoridades*, respectivamente:

⁴⁴⁶Vid. José de VALDIVIELSO: *op. cit.*, pp. XXXVII-XXXVIII de la “Introducción”.

⁴⁴⁷Vid. Ricardo del ARCO: *op. cit.*, p. 714.

"64) AL SANTISSIMO SACRAMENTO

En Metafora de tirar al blanco

Romance

[1] EN el terrero⁴⁴⁸ de amor
ha puesto la Iglesia vn blanco,⁴⁴⁹
à do tirar los sentidos:
mas de cinco yerran quatro.

[2] La vista tirò, y quedose 5
su flecha en el color aluo,
en el sabor, la del gusto,
y en el olor, la de olfato.

[3] El oydo, por no errar,
dexó que tirase el tacto, 10
y puesta en la Fee la mira,
tirò, y acerto en el blanco.

[4] O que bien que tirò amor,
pues siendo el nido tan alto,
acertò al sacre⁴⁵⁰ del Verbo, 15
y baxò herido acà baxo.

[5] Tiralde vos, alma mía,
caçareys al sacre Sacro,
haziendo la punteria,

⁴⁴⁸No hallo la palabra "Terrero" en el *Tesoro...* de COVARRUBIAS. Entre las varias acepciones de la voz "Terrero" que da la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, en su *Diccionario de Autoridades*, vol. 3, p. 259b de la segunda numeración, creo que la más adecuada para mi trabajo es la siguiente: "TERRERO. Se toma tambien por el objeto, ò blanco, que se pone para tirar à él, y se usa en sentido metaphórico. Llámase assi por el sitio donde se pone, que, para que no rechace la bala, se forma regularmente de tierra."

⁴⁴⁹"Hostia."

⁴⁵⁰*Vid.* Sebastián de COVARRUBIAS: *op. cit.*, p. 919a: "SACRE. Especie de halcón." El *Diccionario de Autoridades*, vol. 3, p. 12b de la segunda numeración, trae información más satisfactoria para mi trabajo: "SACRE. [...] Especie de halcón. [...] Unos le deducen del Arábigo *Sacrón*, y otros del Latino *Sacer*, fundados en llamarle ave sagrada." Cfr. con el verso 18 que dice "caçareys al sacre Sacro."

donde la Fee os ha enseñado. 20

[6] Las cuerdas del coraçon
torced contricion, en tanto
que doblo la voluntad,
hasta hazer della vn buen arco.⁴⁵¹

[7] Templad la cuerda abstinencia⁴⁵² 25
poned la mirada recato,⁴⁵³
preuenid dolor las flechas,⁴⁵⁴
alçad oracion los braços.⁴⁵⁵

[8] Cerrar el ojo desseo
a los deleytes humanos,⁴⁵⁶ 30
y abrid solo el de la Fee⁴⁵⁷
hareys vn tiro acertado.

[9] No os faltará que tirar
à la Hostia deste blanco,⁴⁵⁸
ò al Aue de aquesta caça, 35
que es lo mismo (bien mirado).

[10] Lagrimas tiren los ojos,
suspiros el pecho casto,
desseos el coraçon,
y buenas obras las manos.⁴⁵⁹ 40

[11] Y por si el arco de gracia
por la cuerda salta à caso,⁴⁶⁰

451"Obediencia."

452" Abstinencia."

453"Respeto."

454" Contricion."

455"Oracion."

456" Desprecio del mundo."

457" Fee."

458" Christo sacramentado."

459" Disposicion para comulgar."

460" Faltar por el hombre."

(que la persona mas cuerda
viene à quebrar en pecado).
Prestadme amor el arco, 45
Porque la Fee me enseña à tirar largo.”⁴⁶¹

Este romance de Ledesma, sobre todo en sus tres primeras estrofas, ofrece una popularización del himno «Adoro Te devote, latens Deitas»⁴⁶² de Santo Tomás de Aquino, en el siguiente fragmento:

“Visus, tactus, gustus in te fallitur,
Sed auditu solo tuto creditur:
Credo quidquid dixit Dei Filius:
Nil hoc verbo veritatis verius.”⁴⁶³

De todos los sentidos del cuerpo humano (cfr. con el v. 4 del romance de Ledesma), aquí se contempla cómo el del oído es el único asociado al concepto de la fe (cfr. con los vv. 9-12). El cristianismo es una religión de la palabra revelada; en la tradición judeocristiana, el cristiano tiene conocimiento sensible de Dios por haber escuchado su palabra, en contraposición, por ejemplo, a la tradición griega, más proclive al sentido de la vista en la percepción de los cánones, de las formas y de la belleza.

* * *

Por último, en relación al «concepto» hay que tener en cuenta, que no debe ser considerado aquí como una simple pirueta intelectual, sino como un esfuerzo aglutinador (desde el ámbito de la literatura y de las ideas, si se quiere, pero no por ello con menos aplicación práctica) que tiende a unificar fragmentos de un mundo caótico, como es la sociedad barroca desde principios del siglo XVII. La historia nos enseña que, en las épocas de grandes crisis, siempre ha surgido una idea, un movimiento, una tendencia, ya sea cultural, artística, estética, etc., que ha reaccionado contra el desorden y ha actuado como elemento de cohesión para superar las crisis, o, al menos, disimularlas, y volver así a la estabilidad y a la armonía. No hace falta aportar pruebas del desorden barroco, de su

⁴⁶¹Alonso de LEDESMA: *Conceptos Espirituales y Morales*, edición, introducción y notas de Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ, (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, A, XXVII, XXVIII y XXIX), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes», 1969, tres vols. correspondientes a las “Partes” Primera, Segunda y Tercera, pp. 160-162 de la Tercera Parte.

⁴⁶²Vid. J[ohn] J[ULIAN]: “Adoro Te devote, latens Deitas” en *A Dictionary of Hymnology*, [...], vol. I, pp. 22a-23b.

⁴⁶³Vid. el *Liber Usualis Missæ et Officii pro Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano*, Tournai, Desclée & Co, 1953, p. 1855.

angustia vital y su desengaño, que son visibles en la pintura y perceptibles en la literatura y pensamiento de la época. En el barroco se ha roto la armonía renacentista o se ha hiperbolizado, que es lo mismo, y, en cualquier caso, se necesitan muchos puntos de referencia para recuperarla, y creo que uno de esos puntos es el «concepto», y su hija intelectual, la «agudeza», que se precisa para exponerlo y divulgarlo. Esto ha sido señalado por estudiosos de la literatura en relación a la obra de Gracián⁴⁶⁴ y a las constantes intelectuales que la animan, pero, además, este párrafo de J. M. Aguirre me parece muy interesante y merece la pena citarlo:

“[...] las distintas expresiones artísticas de la época [...] pienso que [...] poseen un fundamento común, el cual podría, tal vez, justificarse admitiendo que el barroco es, por decirlo con cierta fuerza, omnívoro, que se apodera de todo tipo de experiencias y que lo hace mediante «actos del entendimiento» que relacionan unas con otras; el concepto, con su tendencia a hallar analogías, o correspondencias, entre las realidades y objetos más dispares, puede entenderse como un intento de encontrar el hilo que une las partes de un mundo en descomposición, de encontrar un cierto tipo de unidad allí donde el entendimiento, sin la agudeza, sólo puede ver fragmentos; el barroco es un esfuerzo casi desesperado por conservar la unidad intelectual y religiosa de la época anterior; el concepto y la alegoría están, pues, sirviendo necesidades sociales y espirituales muy importantes.”⁴⁶⁵

Creo que está muy clara la enorme importancia del concepto y la alegoría en la vida espiritual de la época. He podido comprobar perfectamente esta importancia en textos de villancicos y romances de Pujol, de otros compositores y de los inevitables anónimos, todos contemporáneos al maestro mataronés. Y, aún más, Joaquín Casaldueiro resalta la trascendencia del concepto, tal y como es vivido y sentido en el Barroco, y lo eleva a la categoría de postura vital:

“En un fino estudio sobre *La Vida es Sueño* [...] Casaldueiro ha creído ver cómo «Clotaldo nos muestra que la actitud del di[s]currir en el Barroco español no es intelectual, sino sentimental. La verdad no hemos de buscarla, hemos de apoderarnos sentimentalmente de ella. A Don Juan le dirán que hay Dios, Muerte e Infierno; a Segismundo la [sic] advertirán que la vida es sueño. Engañado por la temporalidad, el primero desoye el aviso, se condena; Segismundo se apodera de la advertencia, la

⁴⁶⁴Vid. estos dos trabajos de T. E. MAY: “Gracián's Idea of the *Concepto*”, en *Hispanic Review*, XVIII (1950), pp. 15-41, y “An Interpretation of Gracián's *Agudeza y arte de ingenio*”, en *ibidem*, XVI (1948), pp. 275-300. Ambos trabajos citados por J. M. AGUIRRE en José de VALDIVIELSO: *op. cit.*, p. L, nota 46 de la “Introducción”.

⁴⁶⁵*Ibidem*, p. LXI.

hace suya y se salva. El discurrir no es en el Barroco católico español un acto intelectual, sino vital». ⁴⁶⁶

7.7 Sobre la anonimidad literaria de los villancicos

De todos es sabido que, en las *particelas* o papeles sueltos de las composiciones musicales de esta época, no acostumbran a figurar los autores de los textos poéticos que sirven de base a las músicas con las que se cantan; al menos yo no he tenido la oportunidad de verlos en las composiciones que he manejado hasta el presente, ni, a lo que parece, otros investigadores que se han dedicado al estudio del villancico, tampoco. Citaré, por ejemplo, el testimonio de Germán Tejerizo Robles:

“Podemos asegurar, como dato muy convincente al respecto, que entre los miles de poemas consultados en colecciones diversas para la elaboración del presente trabajo, ni siquiera llegarán a cuatro o cinco aquellos que nos transmiten el nombre de su autor, ni en los pliegos impresos, ni en los manuscritos musicales.” ⁴⁶⁷

En consecuencia, siempre es un desafío muy interesante para el musicólogo el hecho de intentar averiguar el nombre de los autores de las poesías, o, en última instancia, la procedencia o fuente literaria de las mismas. Es una auténtica paradoja, que en un país como el nuestro, en la época que nos ocupa, el hecho de que escriba todo el mundo tienda a favorecer, irónicamente, la imposibilidad de dar con el nombre del autor. Sobre la incontinencia escritora de los españoles ha dicho el Prof. Marín López:

“[...] la abundancia de escritores en un país donde no era universal la instrucción pública y donde la *élite*, la minoría intelectual, no se había constituido en casta separada de la masa, sino que salía en parte de ella misma. Si se me permite decirlo así, ¿quién no escribía en el Siglo de Oro? Frailes, capitanes, monjas, abogados, clérigos, soldados, médicos, actores, jóvenes, viejos, hombres y mujeres padecían

⁴⁶⁶Joaquín CASALDUERO: *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, 1972, 3ª ed., p. 170 s., *apud* Gabriel GONZÁLEZ: *Drama y teología en el siglo de oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1987, p. 56, nota 137.

⁴⁶⁷*Vid.* Germán TEJERIZO ROBLES: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada. 500 letrillas cantadas la noche de Navidad (1673 a 1830)*, (Vol. I: Aspectos literarios e históricos. Antología de letrillas; Vol. II: Aspectos musicales), Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1989, vol. I, p. 29. Es muy interesante todo lo que dice en el apartado “Los villancicos, poemas generalmente anónimos” del capítulo I (pp. 29-30).

grafomanía incurable, rebasando incluso los límites de lo estético: cartas, relatos de viajes, cuentos o... escrituras notariales.”⁴⁶⁸

En consecuencia, la cantidad de poetas —y poetastros— que con sus coplas salpicarían la vida social, cultural y religiosa del país debería ser prodigiosa. Recordemos a Don Quijote que, en su promesa de hacerse pastor, no hubiera dudado en andar

“por los montes, por las selvas y por los prados, cantando aquí, endechando allí.”⁴⁶⁹

Y que, además, en cualquier ocasión era capaz de componer unos versos, como demuestra en este pasaje:

“Duerme tú, Sancho, [...] que naciste para dormir; que yo, que nací para velar, en el tiempo que falta de aquí al día, daré rienda a mis pensamientos, y los desfogaré en un madrigalete, que, sin que tú lo sepas, anoche compuse en la memoria.”⁴⁷⁰

Pero, salidos de la ficción literaria (aunque en el fondo es una ficción que refleja muy bien la realidad de la época), basta deslizar la vista por los volúmenes del *Ensayo* de Gallardo para percatarse de la enorme cantidad de poetas que se alistan en algunas obras poéticas colectivas. La mayoría de estos poetas son desconocidos y no aparecen en los diccionarios de literatura al uso; otros, en cambio, son figuras de primera línea como Góngora o Lope, o el maestro Valdivielso que ya conocemos. Citaré dos ejemplos de estas obras colectivas por su contemporaneidad con la actividad de Pujol.

En primer lugar, el *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la beatificación de N. B. M. Teresa de Iesvs*, compilado por fray Diego de San José e impreso en Madrid en 1615⁴⁷¹. La relación de poetas de este libro se eleva a ochenta y tres. Y en segundo lugar, la *Descripcion de la Capilla de Nuestra Señora del Sagrario*, recopilada por el licenciado Pedro de Herrera, que la imprimió también en Madrid en 1617⁴⁷². En esta obra figuran nada menos que ciento veintitrés poetas, y aún acaba la relación de ellos con las siguientes palabras:

⁴⁶⁸Vid. Nicolás MARÍN LÓPEZ: *op. cit.*, p. 19 del prólogo titulado “Meditación del Siglo de Oro”; el subrayado es del autor.

⁴⁶⁹Miguel de CERVANTES SAAVEDRA: *Don Quijote de la Mancha*, segunda parte, capítulo LXVII, “De la resolución que tomó Don Quijote de hacerse pastor y seguir la vida en el campo, en tanto que se pasaba el año de su promesa, con otros sucesos en verdad gustosos y buenos”.

⁴⁷⁰*Ibidem*, segunda parte, capítulo LXVIII, “De la cerdosa aventura que le aconteció a Don Quijote”.

⁴⁷¹Vid. Bartolomé José GALLARDO: *op. cit.*, tomo cuarto, nº 3806, cols. 426-428. Cfr. con José SIMÓN DÍAZ: *op. cit.*, 1971, Tomo IX, pp. 432b-438a, 3614.

⁴⁷²Vid. Bartolomé José GALLARDO: *op. cit.*, tomo tercero, nº 2506, cols. 200-203. Cfr. con José SIMÓN DÍAZ: *op. cit.*, 1976, Tomo XI, pp. 553b-557b, 4502.

“Otras muchas *Poesías* quedan, que no se imprimen por ahora, por no alargar tanto este volúmen: no son menos dignas de estampa y veneracion, y asi se *queda haciendo libro particular* de todas, que será muy agradable por la *gloria de España* que tan *fecundos Ingenios* goza.”⁴⁷³

Ahora bien, a pesar de esta ingente cantidad de poetas, cabe preguntarse a qué se debe el silencio que muestran las *particelas* sobre las autorías de los textos literarios: si es debido a una tradición secular, a una actitud rutinaria sin un planteamiento ideológico determinado o si, por el contrario, obedece a una decisión premeditada y consciente, fruto de un sentimiento de carácter colectivo. En este último sentido, Bruce W. Wardropper ha recogido las observaciones del P. Aicardo sobre el *Códice de autos viejos*⁴⁷⁴, las cuales se pueden aplicar perfectamente a la anonimia literaria típica de los villancicos y romances de la época que nos ocupa. Dice Wardropper, al respecto:

“La observación más aguda que se ha hecho sobre la colección es tal vez la del P. Aicardo. Se fija en un detalle obvio —el anónimo de casi todas las piezas— para subrayar su significación. Lo atribuye a la sinceridad humilde de los dramaturgos y el sentimiento que tenían de pertenecer a una colectividad consagrada al culto de Dios y a la difusión de los conocimientos divinos. Opina que la mayoría de ellos eran religiosos. «El anónimo me parece a mí una conjetura de que los autores ni hambreaban honra ni provecho al escribirlos [...]. Por otros datos llegamos a entender que casi siempre se encargaban de estas composiciones religiosos eruditos, teólogos discretos, maestros reputados» [...]. No hay en estas obras anónimas ninguna preciosidad literaria; sólo se manifiesta un afán de expresarse eficazmente según los cánones básicos del arte. Sin cultivar la retórica «falsa», los autores desconocidos rebuscaban «la representación verdadera..., lo que se pudiera llamar el realismo del mundo sobrenatural».”⁴⁷⁵

Sobre estos autores que, al parecer, quieren pasar desapercibidos, y, además, no manifiestan pretensiones literarias, el estudioso de la literatura J. M. Aguirre opina lo siguiente:

⁴⁷³Vid. Bartolomé José GALLARDO: *op. cit.*, tomo tercero, nº 2506, col. 203; los subrayados son del autor.

⁴⁷⁴Este código es una antología de poesías religiosas anónimas de la segunda mitad del siglo XVI; fue publicado por Léo ROUANET, bajo el título *Colección de Autos, Farsas y Coloquios del siglo XVI*, (Biblioteca Hispánica), 4 vols., Madrid, [Macon. Protat hermanos], 1901. Para más información y relación de primeros versos, *vid.* José SIMÓN DÍAZ: *op. cit.*, 1972, Tomo IV (2ª edición corregida y aumentada), pp. 220a-224a, **292**.

⁴⁷⁵Bruce W. WARDROPPER: *Introducción al teatro religioso...*, pp. 205-206.

“No existe en los fragmentos citados pretensión alguna de analizar la idea, o de profundizar en la naturaleza del misterio. La única preocupación aparente de esos poetas es la de exponer el argumento lo más sencillamente posible, ponerlo al alcance del pueblo. La personalidad del poeta es así sacrificada en aras de la popularización.”⁴⁷⁶

Por otra parte, en un ambiente de identidad ideológica uniforme influenciado por el espíritu contrarreformista de la época, es normal que las pautas de pensamiento y actitud contengan todas los mismos signos de comportamiento colectivo. En consecuencia, no es importante conocer el nombre del autor, ya que lo que interesa realmente es el contenido de la poesía, que se plegue a las necesidades espirituales del momento y que canalice los sentimientos de todos; se busca la unanimidad en el fervor y no la individualidad destacada. J. M. Aguirre recoge una opinión importante al respecto, aunque esté centrada en la obra de una autora conocida y muy prestigiosa, como es el caso de la famosa poetisa mejicana Sor Juana Inés de la Cruz (*1651 - †1695), la cual escribió gran cantidad de romances y villancicos⁴⁷⁷:

“Alfonso Méndez Pla[n]carte escribe así de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz: «Estos cánticos, pues, son *impersonales* hasta el límite en que lo impone su servicio social y 'unanimista' de altavoz colectivo».”⁴⁷⁸

Y, aún más: un filólogo de la talla de Dámaso Alonso dice, en relación a la poesía contrahecha a lo divino, que

“toda esta literatura forma un inmenso arrastre de dos siglos [...] y se corresponde íntimamente con dos fenómenos esenciales: la popularidad y popularización de la obra literaria. Es, pues, un aspecto de la tendencia al anonimato, la refundición y el

⁴⁷⁶J. M. AGUIRRE: *op. cit.*, p. 154.

⁴⁷⁷Como puede verse en José SIMÓN DÍAZ: *op. cit.*, 1982, Tomo XII, pp. 515a-561b, **4659-5017**, pero especialmente las obras **4672** y **4676**, donde constan las diferentes tipologías y los índices de primeros versos.

⁴⁷⁸J. M. AGUIRRE: *op. cit.*, p. 146 (la cursiva viene en la cita de J. M. Aguirre). Esta cita corresponde a Sor Juana Inés de la CRUZ: *Obras completas*, Edición, prólogo y notas de Alfonso MÉNDEZ PLANCARTE, (Biblioteca Americana. Serie de Literatura colonial, 19, 21, 27, 32), Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1951-57, 4 vols., p. VIII del vol. II. Para citas y conocimientos sobre temas musicales en la obra de la «Monja de México», así como referencias a su tratado de armonía titulado *Caracol*, hoy perdido, *vid.* Ricardo MIRANDA: “Aves, ecos, alientos y sonidos: Juana Inés de la Cruz y la música”, en *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (1996), pp. 85-104. Dos artículos interesantes sobre villancicos de Sor Juana Inés musicados por diferentes compositores son los de [Robert STEVENSON]: “Sor Juana Inés de la Cruz's Musical Rappports. A Tercentenary Remembrance” y “Sor Juana's Mexico city Musical Coadjutors”, en *Inter American Music Review*, XV, 1 (1996), pp. 1-21 y 23-37, respectivamente.

colectivismo de nuestra literatura, fenómenos de los que ha hablado varias veces Menéndez Pidal.”⁴⁷⁹

El anonimato no sólo afecta a la poesía a lo divino de tipo tradicional contenida en los papeles de música, sino también a aquella otra poesía, de temática amorosa y civil, que se halla en los cancioneros musicales de los siglos XVI y XVII. En estas antologías literariomusicales, donde consta el nombre de diversos compositores (obviemos los inevitables anónimos), no viene nunca el nombre del poeta, aunque sean escritores tan importantes como Lope o Góngora. Sabemos, por ejemplo, que estos dos poetas, además de otros, tienen obras suyas puestas en música en el *Cancionero de la Sablonara*. Pues bien, ni siquiera en la dedicatoria que hizo el copista Claudio al afortunado destinatario de la colección se le ocurrió mencionar a poeta alguno; habla de la música como “manjar del alma”, de referencias bíblicas, del rey de España, del príncipe al que regala la obra, y confiesa que ha

“buscado y recogido los mejores tonos que se cantan en esta Corte, a dos, a tres, y a quatro [...], y los mas dellos son del maestro Capitan, y los otros de otros diferentes maestros,”⁴⁸⁰

481

pero no hace referencia alguna al Fénix ni a don Luis, ni a ningún otro poeta.

Aunque los papeles de música no traen el nombre del autor del texto, sin embargo, hemos podido ver nombres de poetas por otras fuentes indirectas como cartas, cuadernillos de letras de romances y villancicos, etc., pero siempre de manera muy puntual y localizada. Tal es el caso de los poetas Francisco de la Torre (*c.1535) y Agustín Moreto (*1618 - †1669), cuyos nombres figuran, respectivamente, en los siguientes documentos:

482

“9 LETRAS DE VILLANCICOS DE REYES b) 1 pliego. (fol. 1r) *Para cantar en la Virgen del Pilar a la fiesta / de los Reies / de Don Frco. de la Torre* [villancico].”

⁴⁷⁹Dámaso ALONSO: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, (Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos, 1), Madrid, Editorial Gredos, 1987, (5ª ed.), p. 227.

⁴⁸⁰Judith ETZION: *El Cancionero de la Sablonara...*, p. XX.

481

482

“3 COLECCIÓN DE ROMANCES 1 pliego. (fol. 1r) *Letra a la pasion de Cristo Moreto: Que peso es ese Señor. Otra a la pasion de Moreto: Ya espira Cristo en la Cruz.* (fol. 1v) *Otra de pasion de Moreto: Atado tienen a Cristo.*”

Por otra parte, es interesante también leer la correspondencia que mantenían los maestros de capilla entre sí con el fin de intercambiar textos de villancicos. Ahí se pueden hallar, a veces, referencias sobre poetas de prestigio u otros de menor entidad, aunque la anonimidad sigue siendo la norma habitual. Veamos un ejemplo de todo esto extraído de la tesis de Carmelo Caballero Fernández-Rufete:

“[...] la mayoría de los textos se conservan como anónimos, aunque se han conservado muy pocos con autoría conocida: entre ellos figuran escritores de la talla de Agustín Moreto, Manuel de León Marchante o Agustín de Salazar. No obstante, parece que no era muy habitual que fueran compuestos por escritores de tanto prestigio, sino más bien por poetas menores de ámbito local. Por ejemplo, Alonso de Iglesias, discípulo de Camargo, le envía unos textos de villancicos y da cuenta de su autor, un fraile carmelita.”⁴⁸³

Y de la correspondencia de Miguel Gómez Camargo (*1618 - †1690), que enlaza con la cita anterior:

“La letra de santa Ana es muy buena; viva Vmd. muchos años en pago. Ahí van unas letras a san Elías; son nuevas, que las hizo un fraile del Carmen.”⁴⁸⁴

Hay casos también en que el maestro de capilla cuenta con la colaboración asidua de un poeta, como, por ejemplo, fray Lucas Bueno, letrista habitual de los villancicos de Gómez Camargo, que el musicólogo Carmelo Caballero ha podido identificar.⁴⁸⁵ En otros casos, como el que citaré a continuación, la personalidad del escritor se nos ofrece oculta, pero no así su estrecha colaboración con el músico, lo cual es muy importante para demostrar que no siempre el maestro de capilla recurre a las obras de un poeta conocido y de prestigio, sino que, precisamente, la mayoría de las veces, pide los textos a escritores menores, mucho menos famosos, pero considerados «fijos». Entre otras cosas, porque trabajan tanto con la prontitud que el maestro de capilla exige, como con el concepto de «obra de estreno» que de él se espera por imperativos de su cargo, puesto que, como

⁴⁸³Carmelo Alejandro CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE: *Miguel Gómez Camargo (1618-1690). Biografía, legado testamentario y estudio de los procedimientos paródicos de sus villancicos*, tesis doctoral presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 1994, Parte I, Volumen I, p. 218.

⁴⁸⁴*Ibidem*, p. 218.

⁴⁸⁵*Ibidem*, p. 219.

sabemos, los villancicos —texto y música— habían de ser nuevos para cada festividad en particular, y es posible, en este sentido, que el texto de un buen poeta fuera ya conocido por todos y por esta razón menos útil para el músico:

“El correo pasado [...] le dije cómo quedaba disponiendo los cuatros que Vd. y esos señores mandaban. Ahora los remito con mucho gusto, y me holgaré le den [gusto] a Vd. Lo que le aseguro es que las letras son nuevas, porque me las acaba de hacer mi poeta.”⁴⁸⁶

Tampoco faltan aquellos músicos instrumentistas o compositores que, a la vez, ejercían de poetas y se autoabastecían de textos literarios para musicar. Al parecer, tal es el caso de un ministril portugués que prestaba sus servicios en la Real Capilla de Lisboa, en las primeras décadas del siglo XVII. Se trata de Manuel de Piño⁴⁸⁷, del cual se conservan dos libros impresos con textos de villancicos: *Villancicos y romances, a la Navidad del Niño Iesu, Nuestra Señora y varios Sanctos* (1615) y *Segunda parte de Villancicos, y romances, a la Natividad del Niño Iesus, Nuestra Señora, y varios Santos* (1618), según consta en el *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*, donde se relacionan los primeros versos.⁴⁸⁸

* * *

Ante la imposibilidad de superar la anonimidad literaria característica de las piezas musicales de esta época, ya que la mayoría de las veces es extraordinariamente dificultoso hallar la coincidencia exacta entre primeros versos de villancicos anónimos y los de las fuentes literarias, es más útil acudir a las obras de determinados poetas importantes para aprehender el sentido de los versos y observar las posibles áreas de influencia de sus contenidos. Quiero decir que el contenido poético de un villancico anónimo suele parecerse, afortunadamente en muchos casos, al de las obras de algunos autores conocidos de la época, que lideran las corrientes estilísticas y temáticas del momento. Procediendo,

⁴⁸⁶José LÓPEZ-CALO: “Corresponsales de Miguel de Irizar (II)”, en *Anuario Musical*, XX (1965), p. 222, (carta 111).

⁴⁸⁷Vid. Joaquim de VASCONCELLOS: *Os musicos portugueses*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, vol. II, p. 29, donde dice: “PINHO (Manoel de) — Compositor e musico da Capella Real de Lisboa, sua patria.” A pesar de esta afirmación, yo por mi parte no he conseguido averiguar más información sobre este compositor. En cualquier caso puede extrañar que sólo se sepan estos pocos datos de un compositor que compuso más de cien villancicos.

⁴⁸⁸Manuel de PIÑO: *Villancicos y romances, a la Navidad del Niño Iesu, Nuestra Señora y varios Sanctos*, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1615; y *Segunda parte de Villancicos, y romances, a la Natividad del Niño Iesus, Nuestra Señora, y varios Santos*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1618; apud BIBLIOTECA NACIONAL: *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional...*, n° 119-120, pp. 43-48.

pues, por comparación se puede llegar a la conclusión que muchos poetas menores mimetizan el estilo y la temática poética puntual de aquellos literatos que son influyentes y que publican sus obras con regularidad. Por otra parte conviene también conocer, aunque sea mínimamente, la historia y estética literarias, incluso algo anteriores a la época de la historia de la música que se estudia, para confirmar estos asertos. De esta manera, el musicólogo está en condiciones de apreciar la calidad literaria del villancico anónimo y de intuir por dónde debe buscar la fuente literaria, porque, en no pocas ocasiones se trata simplemente de un problema de calidad poética: es inútil buscar un poema de inspiración limitada entre las obras de un autor consagrado.