UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,**

**DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE**

**DOCTORADO EN MÚSICA**

**VALENCIA, MAYO DE 2017**

**Título:**

# JUAN ARAÑÉS Y SU *LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS… CON LA CIFRA DE LA GUITARRA ESPAÑOLA A LA USANZA ROMANA*

# (ROMA, JUAN BAUTISTA ROBLETTI, 1624)

**TOMO I**

**Tesis doctoral defendida por: FRANCISCO JAVIER CERVERÓ MARTÍNEZ**

**Director: Dr. ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN**

**RESUMEN**

El compositor Juan Arañés (*Zaragoza?, 1580c; †La Seu d'Urgell? 1649c) ha sido transmitido por la historiografía como un autor de especial relevancia y significación dentro del contexto panhispánico. De hecho, se le menciona en múltiples tratados teórico-musicales con posterioridad a la publicación de su obra (*Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces. Con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*), aparecida en Roma en las prensas de Giovanni Battista Robletti en 1624. Incluso todavía en la actualidad se interpretan algunas de sus obras, buena parte de las cuales se hallan disponibles en el mercado internacional. Y, sin embargo, todavía no existía una biografía crítica y contrastada sobre él mismo en la actualidad. Bien es cierto que los meros datos biográficos que han llegado hasta nosotros han transmitido no pocos errores, y que, habida cuenta de la movilidad y oscuridad de su trayectoria profesional, aún plantea no pocas lagunas e interrogantes. En el transcurso de esta investigación se han podido desvelar algunos de los errores transmitidos, cubrir ciertas lagunas y encontrar una información realmente valiosa (particularmente en archivos de Zaragoza, La Seu d'Urgell y Tortosa), tanto sobre el compositor como sobre la producción musical que se ha podido transcribir (incluidas algunas piezas manuscritas que se hallaban dispersas), constatando los serios problemas que plantea la edición (de la que, lamentablemente únicamente se ha conservado un ejemplar en todo el mundo, el cual plantea serios problemas para su transcripción), particularmente en su cifra para la guitarra. La presente tesis fija y establece por primera vez una biografía crítica del compositor y da a conocer la obra completa (impresa y manuscrita) de la que se tiene conocimiento a día de hoy, dispuesta para su ejecución pública, oportunamente informatizada y presentada en partitura y notación musical actual.

**PALABRAS CLAVE**

Arañés, música, barroco, España, maestro de capilla, tonos, villancicos, guitarra, Roma, Robletti.

**RESUM**

El compositor Juan Arañés (*Zaragoza?, 1580c; †La seu d'Urgell? 1649c) ha estat transmès per la historiografia com un autor d'especial rellevància i significació en el context panhispànic. De fet, s'esmenta en diversos tractats teòric-musicals amb posterioritat a la publicació de la seua obra (*Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces. Con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*), apareguda a Roma en les premses de Giovanni Battista Robletti en 1624. Fins i tot, encara en la actualitat s'interpreten algunes de les seues obres, moltes de les quals es troben disponibles en el mercat internacional. I, no obstant això, encara no hi havia cap biografia crítica i contrastada sobre ell mateix en l'actualitat. Bé és cert que les dades biogràfiques que ens han aplegat fins ara han transmès no poques errades, i que, tenint en compte la mobilitat i la obscuritat de la seva trajectòria professional, encara planteja no pocs buits i qüestions. En el transcórrer d'aquesta recerca ha estat possible revelar algunes de les errades transmeses, cobrir determinades mancances i trobar una informació molt valuosa (específicament als arxius de Saragossa, La Seu d'Urgell i Tortosa), tant sobre el compositor, com sobre la seua producció musical que ha estat possible transcriure (incloent algunes peces manuscrites que estaven disperses), assenyalant els greus problemes que planteja l'edició (de la qual, malauradament s'ha conservat un únic exemplar arreu del món, el qual planteja seriosos problemes per a la seua transcripció), especialment en la seua xifra per a la guitarra. La present tesi fixa i estableix per primera vegada una biografia crítica del compositor i desvela l'obra completa (impresa i manuscrita) de la qual es té coneixement a dia de hui, disposada per a la seua execució pública, oportunament informatitzada i presentada en partitura i notació musical actual.

**PARAULES CLAU**

Arañés, música, Barroc, Espanya, mestre de capella, tonos, villancicos, guitarra, Roma, Robletti

**ABSTRACT**

The information about the Spanish composer Juan Arañés (*Zaragoza?, 1580c; †La Seu d'Urgell?, 1649c) has been transmitted by the historiography giving the idea of an author of particular relevance and significance in the Pan-Hispanic context. In fact, he is mentioned in many music treatises after the publication of his theoretical work (*Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces. Con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*), appeared in Rome, in the Giovanni Battista Robletti office, in 1624. Even, still today, some of his works continue being performed, and many of them are available in the international market. However, still there was not a critical and reliable biography available on him. It is true that the mere biographical data which have arrived till nowadays, have conveyed many mistakes, and, because of the mobility and darkness of his professional career, they remain quite a few gaps and questions. In the course of this research, I have been able to unlock some of the transmitted errors, cover certain gaps and find a really valuable information (particularly in archives of Zaragoza, La Seu d'Urgell and Tortosa), both about the composer and his musical output, which has been partially transcribed (including some handwritten parts which were scattered), noting the serious problems posed by the issue (of which, unfortunately only one copy has been preserved around the world, posing serious problems for its transcription), in particular, in its cipher (tabulatura / cifra) for the guitar. This thesis sets and establishes, for the first time, a critical biography of the composer and unveils the complete works (printed and handwritten) that is known today, prepared for public performance, timely computerized and presented on score and current musical notation.

**KEY WORDS**

Arañés, Music, Baroque, Spain, maestro de capilla, tonos, villancicos, guitar, Rome, Robletti.

**JUAN ARAÑÉS Y SU *LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS… CON LA CIFRA DE LA GUITARRA ESPAÑOLA A LA USANZA ROMANA* (ROMA, JUAN BAUTISTA ROBLETTI, 1624).**

## ÍNDICE

**TOMO I** **Pág.**


-INTRODUCCIÓN: 9

Razones para la elección del tema 11

Metodología 16

Objetivos 18

-ESTADO DE LA CUESTIÓN 23

-CAPÍTULO 1. Juan Arañés. Hacia una biografía crítica 31

-Noticia de la capilla de música de la catedral de ***Tortosa*** en tiempo de Juan Arañés 75

-Noticia de la capilla de música de la catedral de ***La Seu d'Urgell*** en tiempo de Juan Arañés 83

Actas capitulares 90

Libro Racional 108

Libro "Conclusiones Capitulares 1286-1798. Índices de Francesc Sallés" (ACU Sallés .Índexs ord. cronolog. UI-633) 116

-Noticia de la capilla de música de la catedral de ***Lleida*** en tiempo de Juan Arañés 121

-CAPÍTULO 2. Producción musical 129

La obra compositiva de Juan Arañés 131

-El *Libro Segundo…* (descripción) 137

-Los responsables de la edición: Robletti y Poggioli 151

-CAPÍTULO 3. Análisis, estudio y valoración de la obra de Juan Arañés 169

-Afinación y cifra alfabética para la guitarra barroca 171
-Texto de justificación 189
-El *Libro Segundo…* (descripción y análisis de las obras editadas) 213
-Otras composiciones manuscritas 284

- CONCLUSIONES 299

- BIBLIOGRAFÍA 311

- ANEXOS 329

**TOMO II** Pág.

- EDICIÓN MUSICAL V

1. Criterios de edición VII
2. Notas críticas XXIII
3. Transcripciones XXXVII

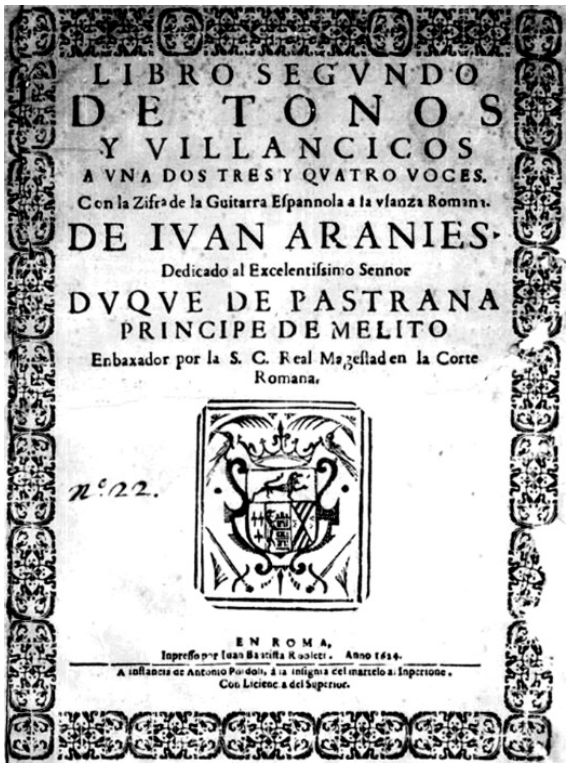
# INTRODUCCIÓN

***RAZONES PARA LA ELECCIÓN DEL TEMA***

El estudio científico de la música española del siglo XVII (o de ámbito hispánico en su sentido más amplio, relacionado con la corona habsbúrgica), ha ido dejando a lo largo del tiempo numerosos testimonios que tienen que ver con la edición musical, así como con la influencia que desde el punto de vista cultural y artístico ejerció la música hispánica en otros contextos o territorios.

La elección de un tema como la edición del presente libro de tonos y villancicos, a cargo del compositor —que ahora definitivamente sabemos de origen aragonés—, Juan Arañés (*1580c; †1649p), ha parecido oportuna debido, en primer término, a la relevancia histórica (y por tanto, *temporal*) de la música desarrollada en el denominado Siglo de Oro de las artes y las letras hispánicas, así como, en segundo lugar, al destacado papel socio-político ejercido por los territorios y poderes hispánicos en una ciudad tan carismática para Occidente como Roma, centro del catolicismo universal, y con ello, ciudad de primerísimo orden europeo, tanto desde el punto de vista espiritual, como del poder temporal (como cabeza de los Estados Pontificios). Por consiguiente, el presente impreso hace referencia también a un destacado contexto *espacial:* Roma, la península ibérica, y en particular la corte madrileña y/o vallisoletana, así como los territorios de la antigua Corona de Aragón, todos ellos centros que ejercieron su influencia y poder de una manera emblemática en la Europa del momento —y por extensión, en los virreinatos ultramarinos que le eran dependientes—. Y en dicho contexto espacial, precisamente, los impresos musicales constituían una excepción. Sabido es que la República independiente de Venecia, a lo largo de la centuria, llegó a generar y distribuir en los mercados hasta más de tres mil títulos de música impresa, mientras que, por diversas razones, la poderosa corona española únicamente llegó a producir una treintena escasa de títulos. Por tanto, la excepcionalidad e importancia intrínseca de este impreso (del que por otra parte únicamente se ha conservado un ejemplar), manifiesta una influencia, y más que eso, una presencia continuada de España, de lo español y de su cultura, en la Ciudad Eterna.

Por otro lado, la mención ya en el mismo título del impreso, de la “guitarra española” (en un contexto político, por otra parte, extranjero), y además, según “la usanza romana”, alude muy probablemente a una cierta “normalidad” —o incluso abundancia o frecuencia—, en el paisaje sonoro de la ciudad, de una presencia más o menos “cotidiana” de instrumentistas españoles, o bien, de músicos italianos que tañían el instrumento —ya entonces identificado como español—, haciéndolo suyo, es decir, “a la manera” o “según el estilo” o los gustos romanos.


LIBRO SEGVNDO
DE TONOS
Y VILLANCICOS
A VNA DOS TRES Y QVATRO VOCES.
Con la Zifra de la Guitarra Eſpannola a la vſanza Romana.
DE IVAN ARANIES.
Dedicado al Excelentiſsimo Sennor
DVQVE DE PASTRANA
PRINCIPE DE MELITO
Enbaxador por la S. C. Real Mageſtad en la Corte Romana.
n.º 22.
EN ROMA,
Inpreſſo por Iuan Bautiſta Robleti. Anno 1624.
A inſtancia de Antonio Pordoli, à la inſignia del martelo al Inperione.
Con Licienc a del Superior.

**Cubierta del único ejemplar impreso conocido con música de Juan ARAÑÉS.** ***Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y quatro voces. Con la Zifra de la Guiarra Española a la usanza Romana*** **(*I-Bc*, V. 101; *olim* 2272; RISM [A-1308])**

Se trata en definitiva, pues, de una obra singularísima por su rareza, un único ejemplar conservado en el mundo, y además, del que se carece del primer libro que seguramente le habría precedido, aunque al mismo tiempo, todo esto nos habla de unas

prácticas musicales que sin duda debieron de estar muy extendidas[1], y que, de otro modo (a no ser por este impreso) hoy nos serían absolutamente desconocidas.

**OBRAS PARA "GUITARRA ESPAÑOLA" IMPRESAS EN EL TALLER DE G. B. ROBLETTI:**

**En libros de música monográficos:**

01.- FALCONIERI, Andrea: *Libro primo de Villanelle a 1. 2. & 3. voci, con l'alfabeto per la chitarra spagnola.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1616.

02.- KAPSBERGER, Johannes Hieronymus: *Libro secundo di villanelle a 1. 2. & 3. Voci; con l'alfabeto per la chitarra spagnola... raccolte dal Sig. Asciano Ferrari.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1619.

03.- RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale stromento. Libro primo.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1623.

04.- RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale stromento. Libro secundo, opera sesta.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1623.

05.- RONTANI, Raffaello: *Varie musiche... a una e due voci... per cantaré nel cimbalo ne nella tiorba, con l'alfabeto della chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale instrumento. Libro quarto, opera ottava.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1625.

06.- CRIVELLATI, Domenico: *Cantate diverse a una, due, e tre voci, con l'intavolature per la chitarra spagnola in quelle più approposito.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1628.

07.- FASOLO: *Il carro de Madama Lucia, e una serenata in lingua llombarda, che fa la gola, a carnevale; doppo; un ballo di tre zoppi; con una sguazzata di colasone, una morescha de schiavi a 3, et altre arie, e correnti francese, con la littere per la chitarra spagnola.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1628.

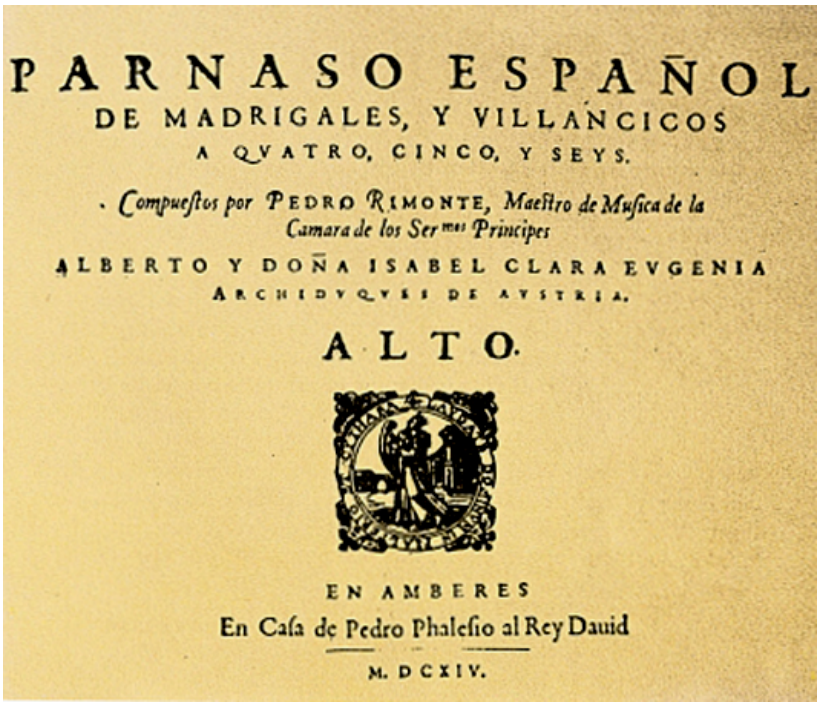
**En libros de música misceláneos** (**c**olecciones o antologías):

01.- ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): *Giardino musicale di varii eccellenti autori, dove si contengono sonetti, arie, et vilanelle, à una, e due voci, per cantaré con il cimbalo, et altri stromenti simili, con l'alphabeto per la chitarra spagnola, in quelle più à proposito. Dedicate al molt'illustre, e reverendiss. sig. il sig. Paolo Quagliati.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1621 [con obras de: A. Antonelli, G. B. Boschetti (3), O. Catalani (6), F. Cerasolo (2), A. Costantini (2), G. Frescobaldi (3), S. Landi y R. Rontani (2)].

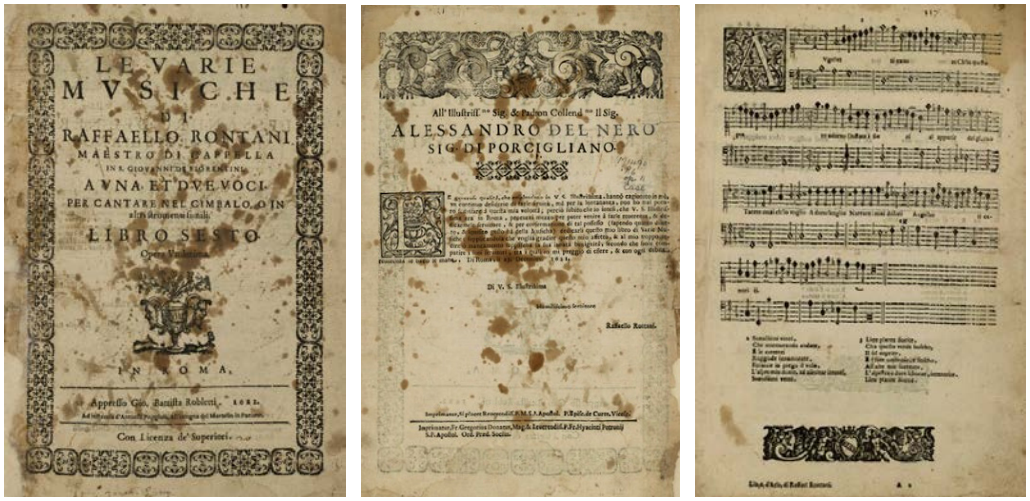
[1] Se conocen no obstante varias ediciones publicadas en el mismo entorno temporal dedicadas a la "chitarra spagnola", aparecidas en Roma, en el taller de Giovanni Robletti. [Véase el detalle a continuación, en cuerpo de texto]. En tales casos, es de suponer que, dado que sus autores no son españoles, no tuvieran necesidad de explicitar referencia alguna sino a "la guitarra española", mientras que, en el caso de Arañés, único compositor hispano en estas mismas circunstancias, se quisiera especificar que se trataba de una guitarra española tañida "a la usanza romana", es decir, tal y como se tocaba o entendía la técnica de dicho instrumento en el entorno romano. En cualquier caso puede convenirse en que, en ambos casos, se alude a una única manera de tocar ("a la usanza romanza") un mismo instrumento (la "chitarra spagnola / guitarra española").

02.- ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): *Raccolta de varii concerti musicali a una et due voci. De diversi eccellentissimi autori. Per cantaré nel cimbalo & altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnuola, in quelle più à proposito...* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1621 [con obras de: A. Antonelli (2), O. Catalani, G. Cenci (2), S. Landi, I. Macchiavelli, D. Mazzacchi (2), P. Mutii, G. B. Nanino, R. Rontani y Anónimo].

03.- ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): *Vezzosetti fiori di varii eccellenti autori, cioe, madrigali, ottave, dialoghi, arie, et villanelle, a una, e due voci. Da cantarsi con il cembalo, tiorba, chitarra spagnola, & c.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1622 [con obras de: N. Borboni (2), A. Constantini, A. Granata, F. Grapuccioli, P. Mutii (2), F. Pesca, G. G. Porro, P. P. Sabbatino, F. Severi, G. A. Todini (2), H. Torscianello y G. Veneri].


PARNASO ESPAÑOL
DE MADRIGALES, Y VILLANCICOS
A QVATRO, CINCO, Y SEYS.
Compuestos por PEDRO RIMONTE, Maestro de Musica de la Camara de los Ser.mos Principes
ALBERTO Y DOÑA ISABEL CLARA EVGENIA
ARCHIDVQVES DE AVSTRIA.
ALTO.
EN AMBERES
En Casa de Pedro Phalesio al Rey Dauid
M. DCXIV.

**Portada de la edición —pocos años anterior a la de Juan Arañés, y también en territorio extra-peninsular— del *Parnaso español de Madrigales y villancicos…*, del también compositor aragonés Pedro RIMONTE (Amberes, Pierre Phalèse, 1614)**

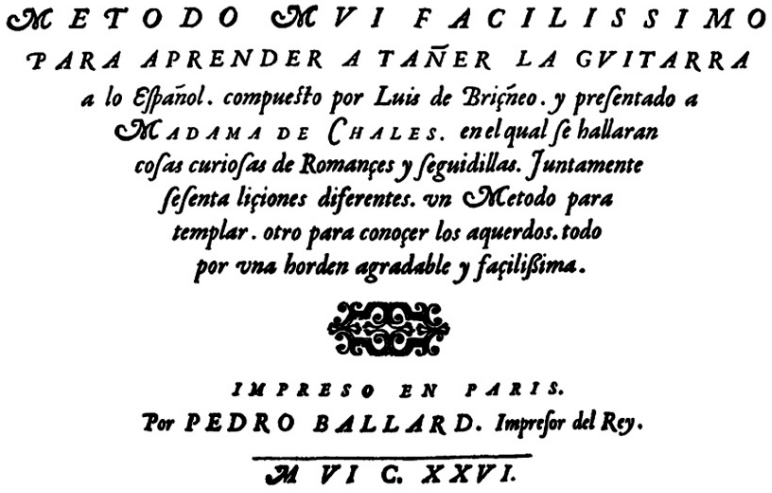



**Una obra a cargo del mismo editor de la obra de Juan Arañés, publicada en idéntico lugar, y tan sólo dos años antes: Raffaello RONTANI, *Le varie musiche*…**
**(Roma, Giovanni Battista Robletti, 1622)**

**Una obra editada por idéntico impresor que la de Juan Arañés, aparecida el mismo año: Sigismondo D'INDIA, *Settimo Libro de Madrigali*… (Roma, Giovanni Battista Robletti, 1624). Cubierta del librete de Tiple, dedicatoria, e íncipit de la parte del Bajo.**

Así, la relevancia y carácter emblemático, tanto de la edición como de sus contenidos, parecen justificar plenamente el intento que hoy pretendo llevar a cabo de vivificar unas músicas que fueron testigo del periodo histórico y cultural de mayor esplendor a nivel internacional, en el ámbito panhispánico.

LIBRO PRIMO
DI VILLANELLE
A 1. 2. & 3. VOCI.
CON L'ALFABETO
PER LA CHITARRA SPAGNOLA.
D'ANDREA FALCONIERI
NAPOLITANO.
Dedicate
ALL'ILL. ET REVER. SIG.
CARD. DE MEDICI.
IN ROMA,
Appresso Gio: Battista Robletti. 1616.
CON LICENZA DE' SVPERIORI.


METODO MVI FACILISSIMO
PARA APRENDER A TAÑER LA GVITARRA
a lo Español. compuesto por Luis de Briçeño. y presentado a
MADAMA DE CHALES. en el qual se hallaran
cosas curiosas de Romanças y seguidillas. Juntamente
sesenta liçiones diferentes. vn Metodo para
templar. otro para conoçer los aquerdos. todo
por vna horden agradable y façilißima.
IMPRESO EN PARIS.
Por PEDRO BALLARD. Impresor del Rey.
M VI C. XXVI.

**Portadas de ediciones de la época (romanas, del impresor Robletti…), de Andrea FALCONIERI & Luis DE BRICEÑO sobre la guitarra española (a la izda., con el alfabeto)**

### *METODOLOGÍA*

El primer paso para confeccionar la presente tesis doctoral consistió en la localización de las fuentes musicales que iban a ser objeto de estudio. Gracias al empleo de herramientas tales como el RISM[2], así como mediante la utilización de las bases de datos disponibles en Internet, he podido localizar el único ejemplar impreso conservado del *Libro segundo de tonos y villancicos… con la cifra de la guitarra española a la usanza romana* (Roma, Juan Bautista Robletti, 1624) del compositor de origen aragonés, en el *Museo Internazionale e Biblioteca della musica* de Bolonia (Italia)[3]. Y gracias nuevamente al empleo de la metodología mencionada, he podido localizar también otras obras de este mismo maestro, como por ejemplo las conservadas en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya, o en el archivo de La Seu d'Urgell (fondo procedente de la iglesia parroquial de la localidad de Agramunt, en la actual provincia de Lleida).

[2] SCHLAGER, Karl-Heinz (ed.): *Einzeldrucke vor 1800*. Kassel, Bärenreiter, 1971, vol. I, p.77 [RISM, A/I/1, A 1308].
[3] Más conocido (hasta 2004) como *Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna.*

Por otra parte, para la elaboración del presente estudio, he querido partir de una realización del vaciado de toda la información disponible al respecto ―argumentada mediante la correspondiente bibliografía de autoridad―, a propósito de la vida y obra de Juan Arañés. Y seguidamente, se ha redactado un estudio pormenorizado de su trayectoria vital, lo que, como va dicho, ha abierto la puerta a descubrir nuevas composiciones de este mismo autor.

A continuación, y una vez en mi poder la reproducción del único ejemplar conservado (que obviamente hube de solicitar a la biblioteca mencionada), me dispuse a realizar la transcripción y edición crítica de las composiciones recogidas en la edición de 1624, siempre conforme a teoría, y cómo no, a su posterior análisis y estudio. Este último apartado, fundamental en el contexto del presente trabajo, se abordó pormenorizadamente, es decir, obra a obra, para pasar a continuación a hacer una valoración de conjunto, comparada, en la medida de lo posible con otros modelos de trabajo homólogos y/o coetáneos, tanto españoles e italianos, como extranjeros[4]. Paralelamente, efectué el mismo procedimiento de análisis y estudio, con el resto de composiciones localizadas, de la obra de Juan Arañés.

Por lo demás, conviene señalar que la cifra para la guitarra española "a la usanza romana", no ha suscitado apenas un estudio minucioso dedicado a la edición de Arañés, en cuanto a los posibles problemas o incluso errores que este único ejemplar pudiera transmitir (una sola fuente, que, además, en ocasiones solamente se lee con mucha

[4] RIMONTE, Pedro: *Parnaso español de madrigales y villancicos a quattro, cinco, et seis.* Amberes, Oierre Phalèse, 1614. FALCONIERI, Andrea: *Libro primo de Villanelle a 1. 2. & 3. voci, con l'alfabeto… op. cit.,* 1616. RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche... a una et due voci, per cantaré nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra in quelle più a proposito per tale stromento. Libro terzo, opera settima.* Roma, Luca Antonio Soldi, 1619. D'INDIA, Sigismondo: *Le musiche... a una et due voci da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia et altri stromenti da corpo, con alcune arie, con l'alfabetto per la chitarra alla spagnola . . . libro quarto.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1621. D'INDIA, Sigismondo: *Le musiche [a 1 voce] da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia & altri stromenti da corpo, con alcune arie, con l'alfabetto per la chitarra alla spagnola . . . libro quinto,* Venecia, Alessandro Vincenti, 1623. RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto..., Libro primo, op. cit.,* 1623. RONTANI, Raffaello: *Varie musiche... a una e due voci... per cantaré nel cimbalo ne nella tiorba, con l'alfabeto..., Libro quarto, op. cit.,* 1625.

dificultad). En este sentido, he procedido a cotejar la cifra con otras ediciones romanas coetáneas, también a cargo de los mismos Poggioli y Robletti, con vistas a solventar las posibles dudas emanadas de unas letras poco legibles, en cuanto a los acordes derivados de ellas.

Por último, procedí a la extracción de conclusiones, con el levantamiento de las principales aportaciones que, a mi juicio, plantea el presente estudio doctoral, para, finalmente, ofrecer la bibliografía utilizada, así como de interés, para poder obtener una buena contextualización del presente impreso musical, el entorno en el que apareció, y su significado. Complementariamente, y dada su extensión y carácter suplementario, informativo, se aportan algunos anexos documentales que pueden contribuir a la optimización y mejor comprensión de cuanto se aduce en este estudio.

### *OBJETIVOS*

Como principal objetivo de mi tesis, he pretendido facilitar la transmisión y conocimiento de un impreso de música correspondiente al Siglo de Oro de las artes y las letras españolas, que, aunque frecuentemente citado, lamentablemente, no es todavía muy conocido a día de hoy (salvo, acaso, por su más célebre pieza, el "sarao de la chacona", que ciertamente cuenta con abundantes grabaciones e interpretaciones —realizadas por diversos grupos de música antigua—). No es menos cierto que, fuera de la pieza mencionada, son todavía muy pocos quienes tienen conocimiento del resto de las piezas que componen esta recopilación, como, todavía sucede en mayor grado, apenas son unos pocos quienes tienen noticia del resto de composiciones que he podido encontrar a cargo de Juan Arañés.

La edición crítica de esta fuente, a mi juicio, no solamente contribuirá a su mejor conocimiento y difusión, sino, muy particularmente, a su valoración científica y

académica, dado el foro universitario en que este estudio ha surgido, los medios con los que se ha concebido, y los objetivos que han animado su producción.

Por otra parte, mi estudio supone una puesta al día (es decir, una actualización) de los escasos datos conocidos sobre el compositor y su contexto vital, social y cultural. Sorprendentemente, la obra más famosa de Arañés se canta, se ofrece en concierto y aun se ha grabado en medio mundo, pero, a pesar de eso, no ha suscitado todavía un mínimo interés musicológico, en el sentido de preocuparse por dilucidar quién pudo haber sido su músico protagonista y cuáles sus circunstancias biográficas.

En cualquier caso, con mi estudio se ha podido identificar definitivamente su origen aragonés, así como corroborar algunos datos hasta ahora confusos o incluso inciertos, que se han ido transmitiendo a lo largo del tiempo, saltando bibliográficamente de unos autores a otros, sin apenas crítica ni contrastar las informaciones. Así, puede decirse que la figura de Juan Arañés queda ahora bastante más perfilada, sin bien conviene admitir que son todavía muchas las lagunas al respecto que esperamos puedan dilucidarse en trabajos futuros.

***AGRADECIMIENTOS***

Para la elaboración de la presente tesis doctoral han sido muchas las instituciones y personas que me han ayudado, a quienes quisiera manifestar mi agradecimiento. En primer lugar, quiero dar las gracias a la Universidad Politécnica de Valencia, que ha acogido mis estudios de Tercer Ciclo, y en donde he podido cursar satisfactoriamente el Máster en "Música", con la defensa pública el día 20.12.2007, de mi TFM, titulado el *Modelos para la composición instrumental en la segunda mitad del siglo XVII: obras de Galán, Cáseda y J. del Vado, en los archivos de música de Valencia (Patriarca) y Zaragoza (catedrales).* En este sentido, quiero también agradecer la cobertura académica brindada por el Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte de dicha universidad, así como al Institut Valencià de la Música y a su entonces bibliotecaria, Rosa Castell, por las enormes facilidades dadas y su inestimable ayuda para mi investigación. Y también, al personal y servicio de reprografía de la Biblioteca de Catalunya de Barcelona, y a la biblioteca de la Institución "Milà i Fontanals" del CSIC en Barcelona.

En el ámbito de los archivos y bibliotecas consultados, debo mencionar al *Museo Internazionale e Biblioteca della Musica* de Bolonia (Italia), de donde proceden las imágenes del único ejemplar impreso conservado con la obra aquí objeto de estudio de Juan Arañés. Un lugar especial merece el trato dispensado por parte del Dr. Enric Querol, de Tortosa, quien me facilitó un documento notarial del *Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre* y diversas informaciones procedentes del *Arxiu Diocesà de Tortosa*. En este mismo sentido, quiero dar las gracias a Jordi Roig por los datos procedentes de la iglesia de Agramunt (Lleida), así como, muy especialmente, a Joan Benavent, profesor de música y colega en tareas doctorales, quien me suministró abundante información procedente de los archivos catedralicios de La Seu d'Urgell.

También deseo mencionar la ayuda prestada por Milagros Sanmartín Sansano, del DCADHA de la Universidad Politécnica de Valencia, pues, aun sin verdaderamente

corresponderle, siempre me prestó su ayuda y me mantuvo advertido de los trámites a realizar y plazos a cumplir, gestiones, etc. A Alexis Calvo López, Francesc Villanueva Serrano, Marian Rosa Montagut, Josep Vicent Giner Reus y Rubén Parejo Codina, por haberme apoyado en determinados aspectos musicales, documentales o de gestión relacionados con el desarrollo de mi trabajo a lo largo de los años.

Qué duda cabe que tengo que agradecer el trabajo y atención prestados a lo largo de varios años por mi director, el Dr. Antonio Ezquerro, gracias por enseñarme tanto de tantas cosas. Y de manera muy especial, el apoyo y colaboración constante de mi compañera y amiga, Mari Carmen Catalán, que ha hecho más apasionante e interesante este proceso, a lo largo de muchos años para la mejor elaboración de este proyecto que hoy llega a su fin.

Y por último, aunque en el lugar más importante, tengo que dejar constancia de que este trabajo no habría sido posible sin el respaldo continuo de mi esposa, Amparo, de mis hijos Pau y Llum, que llegaron ya en el transcurso de este largo proceso doctoral, y de mis padres y hermano… A ellos les dedico mi trabajo.

# ESTADO DE LA CUESTIÓN

Plantear un estado de la cuestión a día de hoy sobre la obra de Juan Arañés supone un reto de actualización de datos, generalmente dispersos y a menudo realizados a partir de criterios muy diversos desde el punto de vista científico-académico. Es bien conocido que su *Libro segundo de tonos y villancicos…* ha sido llevado al concierto y a aún a la sala de grabaciones con cierta asiduidad, y puede decirse que su obra, en líneas generales, ha formado parte, a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, de un repertorio relativamente frecuentado, en particular por lo que respecta a su obra seguramente más famosa, el *Sarao de la chacona.*

Sin embargo, han sido muy pocos los trabajos rigurosos dedicados en exclusiva a la edición romana conservada de las obras de Arañés. Así, los escasos trabajos disponibles en este sentido —considerando que esta edición únicamente se ha preservado en una fuente—, han transmitido no pocos problemas de transcripción, al hallarse el original boloñés en un estado que, en ocasiones, y a causa de la impresión de la tinta sobre el papel, dificulta su lectura, lo que ha generado algunas transcripciones que bien precisarían de una revisión a fondo, animadas no pocas veces más por el afán de interpretar y llevar a la práctica unas piezas ciertamente interesantes, que verdaderamente interesadas por desvelar algunos problemas musicológicos (paleográficos, de traducción de su notación…), que, a día de hoy, continúan irresolubles o solamente soslayados por cierta intuición o por la endeble seguridad proporcionada por propuestas imaginativas que funcionan bien en la práctica.

En este sentido, no son pocos los casos de transcripciones “caseras”, realizadas por los propios intérpretes para su consumo y ejecución pública, que no han llegado a verse editadas en un formato más o menos comercial en partitura (éste sería el caso, por ejemplo, de las diversas ediciones discográficas a cargo de Jordi Savall con el grupo Hespèrion XX, en donde se aprovecha una misma grabación para editarla en formato de audio en diferentes formatos o colecciones de CDs, eligiendo, fundamental, cuando no exclusivamente, la célebre pieza *Un sarao de la chacona*, que suele incorporarse, a manera de pieza-estrella del disco, para iniciarlo, o bien, para finalizarlo, habida cuenta

de su carácter alegre y desenfadado, particularmente comercial en la actualidad)[5]. Estas grabaciones se han debido de realizar[6], bien a partir de transcripciones "de uso" a cargo del propio grupo de música antigua, o bien, en su defecto, por las ediciones en partitura realizadas por Miguel Querol para el Instituto Español de Musicología del CSIC en Barcelona, o más tarde por Luis Robledo en la Institución "Fernando el Católico" de Zaragoza[7]. Y en cualquier caso, no se aportan datos al respecto en los discos, ni ha trascendido mayor información sobre el tema, conscientes o no sus factores de lo resbaladizo de difundir sus soluciones específicas. El caso es que, en definitiva, no se conocen grabaciones con el formato original de acompañamiento para guitarra, seguramente debido, como se verá, a los serios problemas transmitidos por la notación alfabética y su adecuada transcripción en cuanto a afinación del instrumento a emplear, transportes a aplicar, etc.

Sí existen en cambio, algunos trabajos académicos (tesis doctorales, ediciones parciales en partitura, artículos de investigación de espectro más general[8], procedentes

---

[5] ***Canciones y Danzas de España***. Hespèrion XX. CD. 23 pistas. (1989) Alemania. EMI Electrola GmbH. CDM 7631452. Código de barras: 077776314525. Incluye 22 pistas con piezas polifónicas en lengua castellana, de otros autores (Pedro Guerrero, Diego Pisador, Alonso Mudarra, Luis de Narváez, Anónimos, Juan Vásquez, Luis Venegas de Henestrosa, Francisco Fernández Palero, Francisco Guerrero, Juan de Anchieta, Francisco Ortega, Pedro Ruimonte, Diego Ortiz, Mateu Fletxa, Antonio Martín y Coll, Antonio de Santa Cruz y Mateo Romero). Y en la pista 23 incluye la "Chacona: A la vida bona". 1'44''. Que se repite, exactamente igual, en la recopilación de un par de álbumes más: ***España antigua***. Hespèrion XX. Jordi Savall. 8 CDs. [Aparece como CD 7º el antes titulado "Canciones y danzas de España"]. 23 pistas. (24.09.2001) Gran Bretaña. Virgin Classics. 724356196421. Código de barras: 724356196421. Y también: ***Music in Europe 1550-1650***. Hespèrion XX. Jordi Savall. 5 CDs. [Aparece como CD 2º el antes titulado "Canciones y danzas de España" y "España antigua"]. 23 pistas. (2004) Estados Unidos. Virgin Classics. 7243 4 82025 2 9. La lista discográfica podría ser interminable y excede el interés de la investigación presente, por lo que obviaré aportar más datos al respecto…

[6] El caso más llamativo recientemente es el de la grabación discográfica a cargo del guitarrista uruguayo Rafael Bonavita al frente del grupo de música antigua "Nuevo Sarao", que han registrado el CD *El sarao de la chacona. Joan Araniés. Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y quatro voces (Roma, 1624).* Musièpoca, MEPCD007, 2013. Ahí se graban las doce piezas incluidas en la edición de 1624. Este disco ha generado diversos conciertos, cuyo contenido musicológico (programas de mano) ha corrido a cargo de Màrius Bernadó Tarragona, con el apoyo de la Universitat de Lleida.

[7] QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Polifonía profana. Cancioneros españoles del siglo XVII.* Barcelona, Instituto Español de Musicología, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 32, "Música Barroca Española, vol. 1", 1970, pp.129-132. ROBLEDO ESTAIRÉ, Luis: *Juan Blas de Castro (ca.1561-1631). Vida y obra musical.* Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1989, pp.260-264.

[8] QUEROL GAVALDÁ, Miguel: "La música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras", en *Anuario Musical*, 2 (1947), pp. 53-68. ID.: *La música en las obras de Cervantes.* Barcelona, Comtalia, 1948. ID.: "El villano de la época de Cervantes y Lope de Vega y su supervivencia en el folklore contemporáneo", en *Anuario Musical*, 11 (1956), pp.25-36. ID.: "La chacona en la época de Cervantes", en *Anuario Musical*, 25 (1970), pp. 49-65. HEIPLE, Daniel L.; y BARON, John H.: *Spanish Art Song in the Seventeenth Century.* Madison, A-R Editions, "Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vol. 49", 1985. TYLER, James; y SPARKS, Paul: *The guitar and its music from the*

muy particularmente del ámbito de la guitarra, que han dedicado algún pasaje o apartado al caso de Arañés, y que hoy día conviene poner en común para tratar de desentrañar algunos de los interrogantes que todavía hoy arroja la documentación objeto de estudio.

Con estos antecedentes, mi trabajo se ha centrado en los siguientes aspectos:

1.- Reconstruir una biografía crítica del compositor, tratando de cubrir las amplias lagunas existentes en cuanto a su trayectoria vital y profesional;

2.- Elaborar una transcripción crítica en partitura y soporte informatizado, útil de cara a la interpretación, a la par que fiable de cara a futuras investigaciones musicológicas;

3.- Resituar la práctica musical de la época en el entorno romano y de la antigua Corona de Aragón, tanto en lo concerniente al acompañamiento para guitarra, como a la polifonía y música vocal en general, así como a sus vías de edición;

4.- Valorar nuevamente la posición de Arañés y su *Libro segundo de villancicos…* en el contexto de su tiempo, enfatizando la aportación del mismo al panorama de la disciplina y sus posibles contribuciones al avance y desarrollo de la música acompañada de origen hispánico;

5.- Impulsar su difusión desde un posicionamiento de rigor en el estudio y facilitar su nueva puesta en público sobre las bases de un trabajo convenientemente cotejado y contrastado con otras fuentes.

*  *

*

---

*Renaissance to the Classical Era.* Oxford, Oxford University Press, "Oxford Early Music Series", 2002. GAVITO, Cory Michael: *The* alfabeto *song in print, 1610-ca.1665: Neapolitan roots, Roman codification, and* Il gusto popolare. Tesis doctoral, Austin (Texas), University of Texas at Austin, 2006. DEAN, Alexander: *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto and Italian Song.* Tesis doctoral, Rochester (Nueva York), University of Rochester, 2009. RUSSELL, Craig: *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions.* Oxford, Oxford University Press, "Curents in Latin American and Iberian Music, 2012.

Con tales premisas, lo primero que conviene señalar desde el punto de vista de los contenidos, respecto a la edición de Arañés es lo siguiente:

-La afinación de la guitarra utilizada por Arañés se corresponde con la transmitida por otras ediciones coetáneas de música italiana para guitarra, que pueden servir como modelo de aplicación, extrapolable al caso del compositor aragonés (Montesardo, Kapsberger, Falconieri…). Se trata de obras editadas en años cercanos al de la edición de Arañés, y varias de ellas salidas además del mismo taller y prensas romanas de G. B. Robletti, a pesar de lo cual transmiten muchos menos problemas de traslación a la práctica actual que los emanados del impreso de Arañés (véase el detalle de todo esto en el capítulo correspondiente a los propios impresores Robletti y Poggioli).

-El alfabeto (la cifra) empleado por Arañés se corresponde con el utilizado con idéntico fin por la mayoría de compositores de la época, con poquísimas diferencias (véase el apartado de justificación de las transcripciones).

-En cuanto a la edición tipográfica de la polifonía, la publicación de Arañés se asemeja a otras muchas fuentes similares y coetáneas, sin plantear mayores problemas al respecto, que los que se verán (particularmente referidos al empleo de la lengua castellana y su plasmación, a veces errónea por la imprenta italiana —v.g., debido a la carencia tipográfica de la letra eñe, o a otros casos diversos—, así como relativos al uso "incorrecto" de los ennegrecimientos de la notación ocasionados por síncopas o hemiolas en los compases ternarios —una cuestión típicamente hispánica y por tanto, en cierto modo ajena al contexto transalpino—). A diferencia de los serios problemas derivados de la aplicación de la cifra para guitarra como acompañamiento para la voz, esta edición no presenta problema alguno por lo que respecta a la concordancia entre voces y acompañamiento continuo.

-Respecto al empleo de los textos, éstos son, como en la mayoría de casos similares de su tiempo en España, anónimos, si bien, en éste como en otros casos, se han hallado concomitancias con algunos de los poetas más destacados del panorama español del momento (particularmente, Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Francisco de

Quevedo, Agustín Moreto, Lope de Vega…). Es muy posible que alguno de estos textos de Arañés haya que emparentarlo con la producción de Cervantes (*Un sarao de la chacona*), de Lope de Vega (*Dulce desdén*) y de Luis de Góngora (*Dos lucientes estrellas*). Aparte de que se utilizan con naturalidad y cierta frecuencia temáticas emparentadas con el imaginario y personajes frecuentes y más o menos de moda en la literatura de estos escritores (por ej., Filomena —presente en obras de Lope de Vega—, o Elisa y Salicio —de las *Églogas* de Garcilaso de la Vega).

*  *

*

# CAPÍTULO 1

# JUAN ARAÑÉS. HACIA UNA BIOGRAFIA CRÍTICA

# BIOGRAFÍA CRÍTICA DE JUAN ARAÑÉS SALLÉN

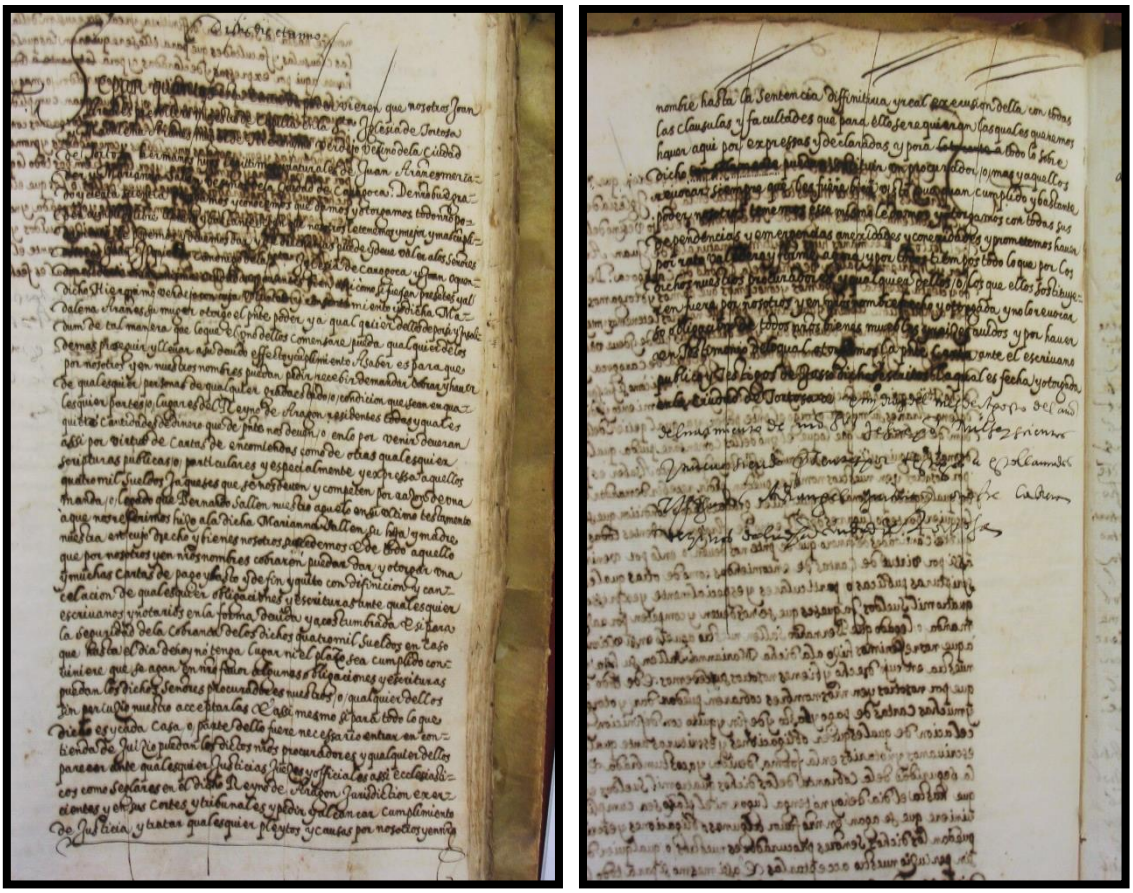
## Juan Arañés Sallén (*Zaragoza?, 1580a; †La Seu d'Urgell?, 1649p)

A pesar de que se trata de un autor que ha merecido cierta atención a lo largo del tiempo (siquiera sea a través de meras citas), las referencias biográficas sobre Juan Arañés son, todavía a día de hoy, escasas e inciertas.

Se trata de un compositor español activo en la primera mitad del siglo XVII, de quien se desconoce con certeza su origen y primera formación musical. Según Enric Querol, —que basaba su hipótesis en un documento conservado en el Archivo Histórico Comarcal de les Terres del Ebre, de Tortosa (Tarragona), datado en 1609—, Arañés sería "originario de Zaragoza"[9]. En dicho documento, se menciona a los padres de nuestro músico como vecinos de Zaragoza, de donde la suposición de la procedencia del joven Arañés.

Según estos datos, Juan Arañés Sallén, vecino de Tortosa en 1609, sería hijo de Juan Arañés, mercader, y de Mariana Sallén, ambos vecinos de Zaragoza. Además, en este documento se da noticia de la existencia de su hermana Magdalena, entonces casada, la cual también residía en Tortosa en aquella época:

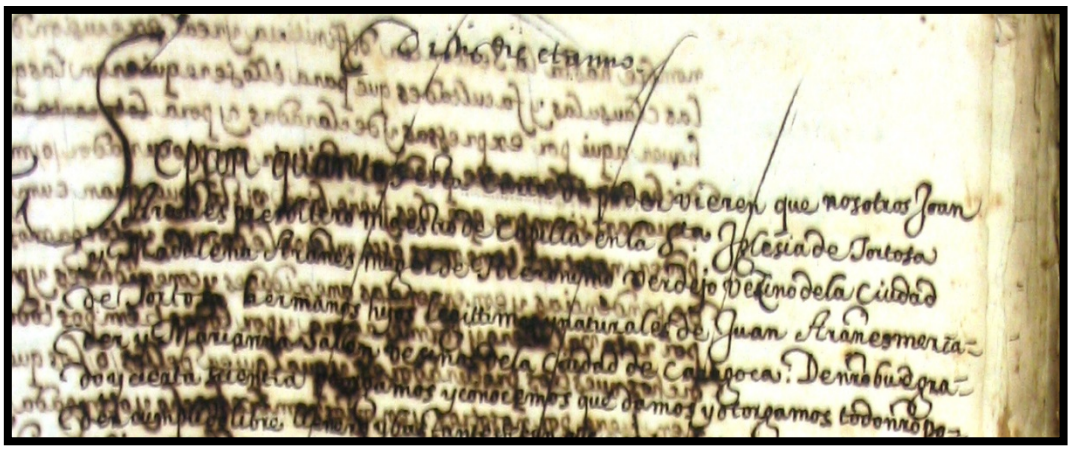
[9] QUEROL COLL, Enric: *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l'edat moderna*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 53. Enric Querol no menciona en el libro citado en qué documento concreto se ha basado para afirmar que Arañés era "originari de Saragossa", si bien, con posterioridad, él mismo me facilitó amablemente (lo que le agradezco especialmente) el protocolo notarial donde consta dicha información, el cual reproduzco más adelante.



**Documento notarial de 1609 (Archivo Histórico Comarcal de les Terres del Ebre), que cita a Juan Arañés como maestro de capilla en la Santa Iglesia de Tortosa y aporta su procedencia aragonesa**

[14 DE AGOSTO DE 1609] [Fol. 1r.:] “Dictis die et anno. / Sepan quantos esta carta de poder vieren que nosotros Joan / Arañes presbitero maestro de capilla en la Sta. Iglesia de Tortosa / Madalena Arañes muger de Hieronimo Verdejo vezino de la Ciudad / de Tortosa hermanos hijos legittimos y naturales de Juan Arañes merca / der y Marianna Sallen vesinos de la Ciudad de Caragoca. De nro buen gra /do y cierta scientia [q otor]gamos y conocemos que damos y otorgamos todo nro po- / der [?] libre [?] y bastante sepan que nosotros le tenemos y mejor y mas cupli- / damente que podemos y debemos dar y de dicho mas puede y deue valer a los señores / [?] Joan [?] canonigo de la Sta. Iglesia de Caragoca y Joan Oquen- / do [presente en las?] mismas [?] ausentes bien assi como si fuesen presetes y al / dicho Hieronimo Verdejo con cuya voluntad y consentimiento y dicha Ma- / dalena Arañes su muger otorgo el pnte poder y a cualquier dellos de por si y insoli- / dum de tal manera que lo que el uno dellos comensare pueda qualquier de los / demas proseguir y lleuar a su deuido effecto y cuplimiento. A saber es para que / por nosotros y en nuestros nombres puedan pedir recebir demandar cobrar y hauer / de qualesquier personas de qualquier grado estado o condicion que sean en qua- / lesquier partes o lugares del Reyno de Aragon residentes todas y quales / quiere cantidades de dinero que de pnte nos deuen o enlo por venir deueran / assi por virtud de cartas de encomiendas como de otras qualesquier / scripturas publicas o particulares y especialmente y expressa aquellos / quatro mil sueldos jaqueses que se nos deuen y competen por razon de una / manda o legado que Bernardo Sallen nuestro aguelo en su ultimo testamento / a que nos referimos hizo a la dicha Marianna Sallen su hija y madre / nuestra en cuyo drecho y bienes nosotros

surçedemos. E de todo aquello / que por nosotros y en n̄ros nombres cobraren puedan dar y otorgar una / y muchas cartas de pago y baste y de finyquito con difinicion y can-/ celacion de qualesquier obligaciones y escrituras ante qualesquier / escriuanos y notarios en la forma deuida y acostumbrada. E si para / la seguridad de la cobrança de los dichos quatro mil sueldos en caso / que hasta el dia de hoy no tenga lugar ni el plazo sea cumplido con- / viniere que se agan en n̄ro fauor algunas obligaciones y escrituras / puedan los dichos señores procuradores nuestros o qualquier dellos / sin periuizio nuestro acceptarlas. E assi mesmo si para todo lo que / dicho es y cada casa o parte dello fuere necessario entrar en con- / tienda de juizio puedan los dictos n̄ros procuradores y qualquier dellos / parecer ante qualesquier justicias, juezes y officiales, assi ecclesiasti- / cos como seglares en el dicho Reyno de Aragon jurisdiction exer- / cientes y en sus cortes y tribunales y pedir alcançar cumplimiento / de justicia y tratar cualesquier pleytos y causas por nosotros y en n̄ro / [Fol.1v.:] nombre hasta la sentencia diffinitiua y real execusion della con todas / las clausulas y facultades que para ello se requieran las quales queremos / hauer aqui por expressas y declaradas y para todo lo sobre / dicho [¿que solamente?] puedan sostituir un procurador o mas y aquellos / reuocar siempre que les fuere bien visto que quan cumplido y bastante / poder nosotros tenemos esse mismo le damos y otorgamos con todas sus / dependencias y emergencias, anexidades y conexidades y prometemos hauer / por rato valedero y firme agora y por todos tiempos todo lo que por los / dichos nuestros procuradores y qualquier dellos o los que ellos sostituye- / ren fuere por nosotros y en n̄ros nombres echo y otorgada y no lo reuocar / so obligacion de todos n̄ros bienes muebles y raizes auidos y por hauer / en testimonio de lo qual otorgamos la p̄nte carta ante el escriuano / publico y testigos de yusso dichos escritos la qual es fecha y otorgada / en la Ciudad de Tortosa a XIIIJ dias del mes de Agosto del ano / del nasimiento de n̄ro S.r jesuxp̄o mil seiscientos / y nueue siendo [prentes] por testigos [?] llamados / [?] Aranges [¿y Onofre?] Cabreros/ vezinos de la [?] ciudad de Tortosa".

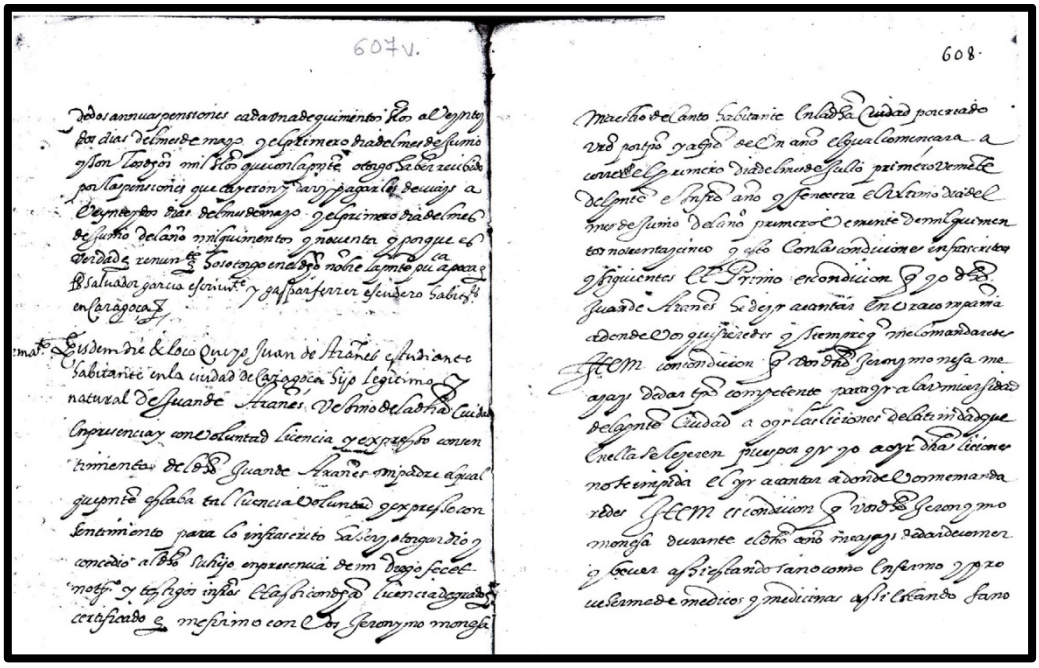


**Detalle del documento notarial anterior (1609).**
**Archivo Histórico Comarcal de les Terres del Ebre (Tortosa)**

La primera referencia clara y documentada de la formación musical y pertenencia a una capilla musical de nuestro autor aparece citada por Pedro Calahorra[10],

[10] CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. 2. Polifonistas y ministriles.* Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1978, pp.173-174.

que da cuenta de la entrada de Juan de Arañés (estudiante), como aprendiz de canto[11] en la capilla de música de Jerónimo Muniesa[12], de Zaragoza (lo cual parece reafirmar su origen zaragozano).



**Comienzo del documento notarial en el que Juan de Arañés y Jerónimo Muniesa pactan las condiciones por las que el primero entra a formar parte de la capilla de música del Maestro Muniesa en 1594.**

[Fol.607v.] Eisdem die & loco. Que yo Juan de Arañ̃es estudiante / habitante en la ciudad de Caragoça, hijo legítimo y / natural de Juan de Arañ̃es vezino de la dha ciudad / en presencia y con voluntad licencia y expresso consen / timiento del dho Juan de Arañ̃es mi padre el qual / que pnt̃e estaba tal licencia voluntad y expresso

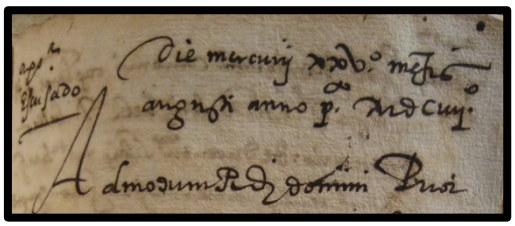
[11] Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, fol.607v., año 1594. Notario Diego Fecet. [Referencia ofrecida por P. Calahorra; en la actualidad, esta documentación se ubica en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, en la Plaza del Justicia de dicha ciudad].

[12] Jerónimo Muniesa (*Tardienta —Huesca—?, 1575a; †Zaragoza, 1595). Maestro de capilla de Zaragoza activo en la segunda mitad del siglo XVI. Fue maestro de canto de una de las muchas capillas que proliferaron en este siglo en Zaragoza y que según contaba el cronista Pascual de Mandura "se alquilaba por la ciudad para cada fiesta, por el interés y ganancia que de ello sacaba". Los niños y estudiantes firmaban con Muniesa como criados suyos para aprender el canto llano, así como el de órgano, con la obligación de ir a las iglesias adonde les llevara la capilla. Contó también con el bajón Juan Cristóbal, que le acompañaba en todas las ocasiones. Vivió en la zaragozana parroquia de la Magdalena, según una partida sacramental. Encontrándose enfermo, hizo un testamento prematuro en 1575, en el que dice poseer obras de Morales y Guerrero. Tuvo un reconocido carácter polémico (existen noticias de algunos desplantes suyos hechos por exigencias económicas). Participó en los sangrientos sucesos de las Alteraciones de Zaragoza de 1591, seguramente activamente, por lo que fue exceptuado del perdón real. Según figura en su partida de defunción no recibió los sacramentos, ya que murió de forma violenta en 1595 en la ciudad de Zaragoza. *Cfr.:* Calahorra Martínez, Pedro: "Muniesa, Jerónimo", en *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. 2. Polifonistas y ministriles.* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977. IDEM: "Muniesa, Jerónimo", en *Gran Enciclopedia Aragonesa.* Vol. IX. Zaragoza, Unali, 1981, p. 2389.

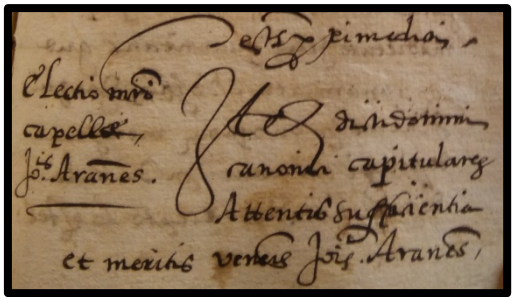
con / sentimiento para lo infrascrito. Hazer y otorgar dio y / concedio al dho su hijo en presencia de mi diego fecet / not.º y testigos infr[ascrit]os. [?] si con [dicha] licencia de grados / certificado que me firmo con Vos Jeronymo monesa / [Fol.608r.] maestro de canto habitante en la dha ciudad por estado / vro por tpo y a tpo de un ano el qual començara a / correr el primero dia del mes de Julio primero veniente / del pnte e infro ano y fenecera el ultimo dia del / mes de Junio del ano primero veniente de mil quinien / tos noventa y cinco y esto con las condiciones infrascritas / y siguientes. El Primo, es condición que yo dho / Juan de Aranes he de yr a cantar en vra compania / a donde vos quisieredes y siempre q me los mandaredes. / Item con condicion q vos dho Jerony monesa me / ayays de dar tpo competente para yr a la universidad / de la pnte ciudad a oyr las liciones de latinidad que / en ella se leyeren pues por yr yo a oyr dhas liciones / no se impida el yr a cantar a donde vos me manda / redes. Item es condición q vos dho Jeronymo / monesa durante el dho ano me ayays de dar de comer / y beuer assi estando sano como enfermo y pro / ueherme de medicos y medicinas assi estando sano / [Fol.608v.] como enfermo con esto que por cada uno de los dias que / huuiere estado enfermo durante el dho ano / al fin de aquel hos aya de seruir dos de balde y sin / pagarme nada. Et assi teniendo y cumpliendo / vos dho Jeronymo monesa lo que conforme a lo sobre / dho soys tenido y obligado tener seruar y cumplir / prometo y me obligo de seruir y que hos seruire bien / y fielmente y q no me yre de vra casa y seruicio / durante el sobredho ano y si me fuere y no lo cumpliere / quiero q fecha y no fechas pueda ser y sea procey / do y se procea a capcion de mi persona y aquella sea / presa detenida y compellida a cumplir el dho tpo / en dha vra casa y seruicio y a pagarhos mil [libras] / jaq[uesa]s de pena en la qual incurra incontinenti / q sin cumplir el dho tiempo me huuiere ydo de / vra casa y seruicio. Et yo dho Jeronymo monesa / que alo sobredho pnte soy de grado y acepto a vos / dho Juan de arañes por criado mío por el sobredho / [Fol.609r.] tiempo y con las dhas condiciones las quales en quanto / a mi tocan prometo y me obligo tener seruar y cumplir / Et nosotros dhos Juan de arañes de una parte y / jeronymo monesa de la otra si expensas aquellas y / a lo qual tener y cumplir obligamos la una de nos / dhas partes a la otra et viceversa nras personas y todos / nros bienes assi muebles como ojetros y los quales quere / mos aqui haber y habemos por nombrados y conffron.os y / renunciamos y sometemonos y queremos sea va / riado Juizio y large./

[Dicho?] saluador garcia y Jua Aranguren escriv.tes ha / bit.tes en Caragoça.//.

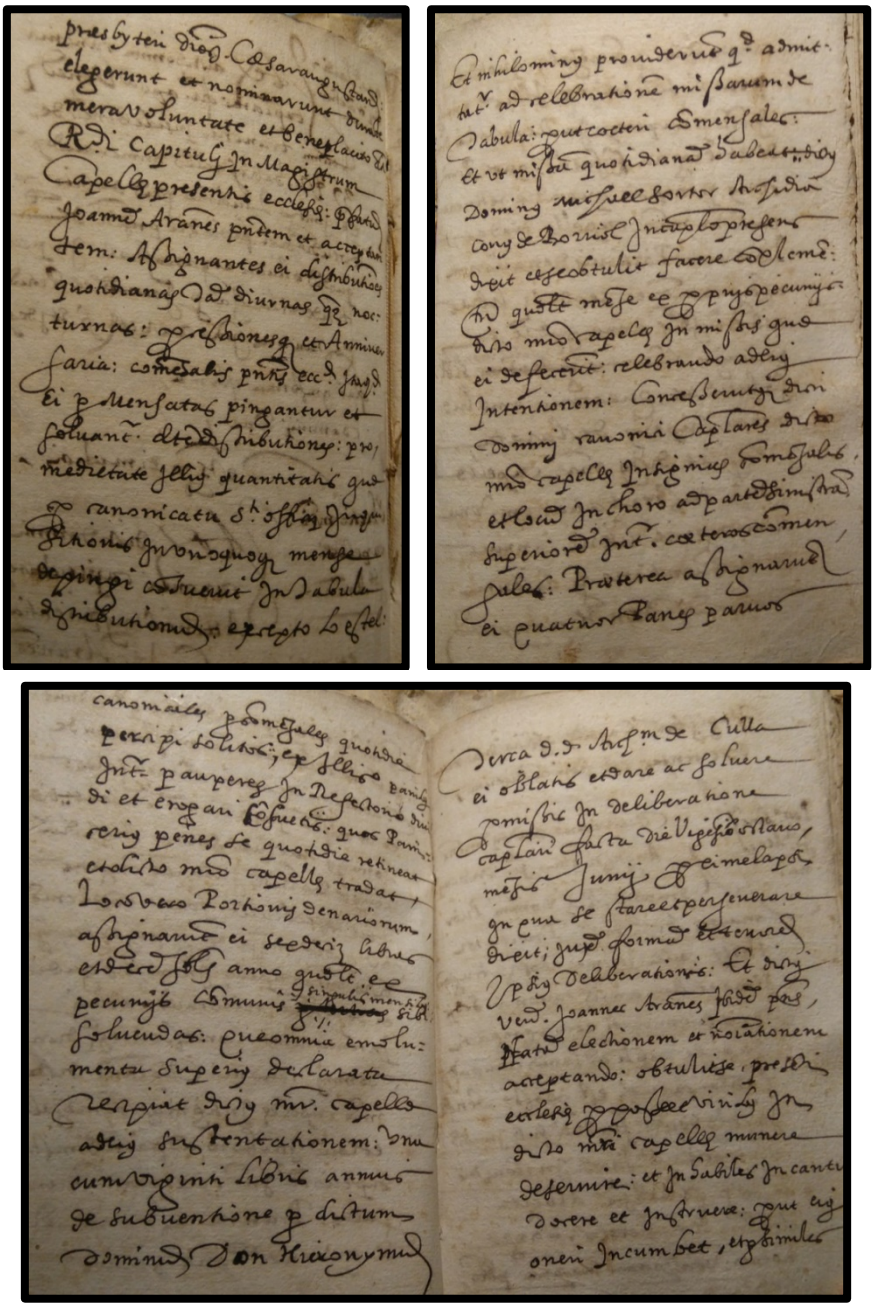
Precisamente, sobre el posible origen zaragozano de Arañés he podido localizar en las actas capitulares de la seo de Tortosa su nombramiento como su nuevo maestro de capilla, donde se alude a la procedencia del músico, como presbítero de la diócesis de Zaragoza:

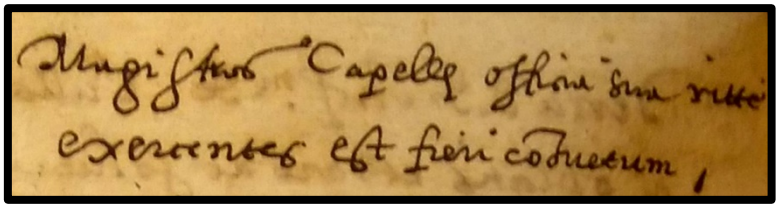


***E-TO*, actas capitulares, 1604. [Fol. r. s/n:] "Die mercurÿ xxv.º mensis / augusti anno p.te MDCIIIJ"**



***E-TO*, actas capitulares, 1604. [Margen:] "Electio magistri / capellae / Johannis Arañes." [Contenido:] "Item dicti domini / canonici capitulares / attentis sufficientia / et meritis venerabilis Johannis Arañes," [etc.]**





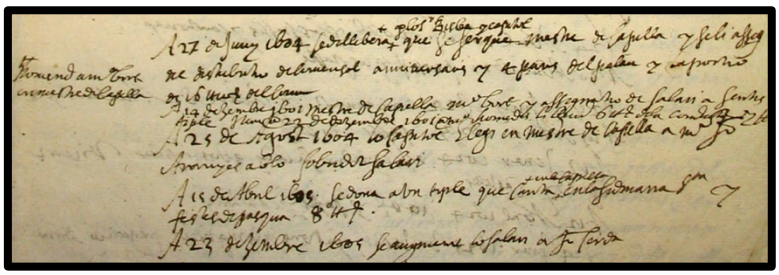
**Nombramiento de maestro de capilla de la catedral de Tortosa a Juan Arañés [continuación] (*E-TO,* actas capitulares, 25.08.1604, s.f.)**

[Fol.v. s/n:] presbyteri diocesis Caesaraugustanensis; / elegerunt et nominarunt [?] mera voluntate et beneplacito domini / Reverendi Capitulj in Magistrum / Capellae presentis ecclesiae: prefatum / Joannem Arañes, presentem et acceptan / tem: Assignantes ei distributiones / quotidianas tam diurnas quam noc- / turnas: processionesque ac Anniuer / saria: comensalis presentis Ecclesiae, ita quod / ei per mensatas pingantur et / soluantur dictas distributiones: pro / medietate Illius quantitatis quae / ex canonicatu Sancti officii Inqui / sitionis in uno quoque mense depingi consueuit in tabula / distributionum excepto *lo estel*; // et nihilominus providerunt quod admit / tatur ad celebrationem missarum de / tabula: prout caeteri comensales; / et ut missam quotidianam habeat dictus / Dominus Michael Sortor, Archidia / conus de Borriol, in capitulo presens, / dixit et se obtulit facere complemen / tum quolibet mense ex propriis pecunijs / dicto magistro capellae in missis quae / ei defecerint: celebrando ad eius / intentionem: concesseruntque dicti / dominj canonici Capitulares dicto / magistro capellae insignias commensalis / et locum in choro ad partem sinistram / superiorem inter caeteros commen / sales: Praeterea assignarunt / ei quatuor Panes parvos // canonicales per commensales quotidie / percipi solitos ex illis panibus / inter pauperes in Refectorio diui / di et erogari consuetis, quos Pani / cerius penes de quotidie retineat / et dicto magistro capellae tradat; / loco vero Portionis denariorum / assignarunt ei sexdecim libras / et decem solidos anno quolibet ex / pecuniis communis singulis mensibus sibi / solvendas: que omnia emolu / menta superius declarata / recipiat dictus magister capellae ad eius sustentationem, una / cum viginti libris annuis / de subventione per dictum dominum Don Hieronymum // Terça d.d. Archidiaconum de Culla ei oblatis et dare ac soluere / promissis in deliberatione / capitulari facta die Vigesimo octauo / mensis Junij proxime lapsa / in qua se stare et perseuerare / dixit, juxta formam et tenores / ipsius deliberationis. Et dictus venerabilis Joannes Arañes, ibidem presens, / prefatam electionem et nominationem / acceptando: obtulit se presenti / ecclesiae [?] viribus in / dicto magistri capellae munere / deseruire: et in habiles in cantu docere et instruere, prout eius / oneri incumbet, et per similes // magistros capellae officia sua ritte / exercentes est fieri consuetum".

[Margen:] Elección del maestro de capilla Juan Arañés.
[Contenido:] Ítem, dichos señores canónigos capitulares, vista la suficiencia y los méritos del venerable Juan Arañés, sacerdote de la diócesis de Zaragoza, eligieron y nombraron de […] mera voluntad y beneplácito de los señores reverendos del capítulo en maestro de capilla de la presente iglesia al mencionado Juan Arañés, presente y aceptando, y le asignaron las distribuciones cotidianas tanto nocturnas como diurnas, y procesiones y aniversarios, de comensal de la presente iglesia, de manera que le sean pagadas por mesadas dichas distribuciones, por mitades [*dos veces al año*], de aquella cantidad que del canonicato del Santo Oficio de la Inquisición también en un mes se acostumbra pagar en la mesa de distribuciones, exceptuado *el estel* [¿la estrella?]; // y, no obstante, proveyeron que sea admitido a la celebración de les misas de la mesa conforme al resto de comensales; y como dicho Miquel Soror, arcediano de Borriol, presente al capítulo, tiene la misa cotidiana, dijo se ofreció a hacer un complemento cada mes de su pecunio a dicho maestro de capilla en las misas que a él le faltaran, celebrando a su intención; y concedieron dichos señores canónigos capitulares a dicho maestro de capilla insignias de comensal y sitio en el coro a la parte izquierda superior entre el resto de comensales. Además de eso, le asignaron cuatro panes canonicales pequeños // que se suelen recibir cuotidianamente por los comensales de aquellos panes que se suelen dividir y repartir entre los pobres al refectorio, los cuales retenga el panadero en su poder diariamente y entregue al dicho maestro de capilla; pero en lugar de porción pecuniaria, le asignaron dieciséis libras y diez sueldos en cada año de les pecunias comunes, pagadores mensualmente; que dicho maestro de capilla reciba todos los emolumentos más arriba declarados para su manutención, a veinte libras anuales de subvención que a él [Arañés] son ofrecidos y prometidos de dar y pagar por dicho señor Jerónimo Terça, d.d., arcediano de Culla, en deliberación capitular hecha en el día veintiocho de junio pasado, en la cual idea [*el arcediano*] dijo que se mantenía y perseveraba. Y dicho venerable Joan Arañés, presente en el mismo lugar, aceptando la antes dicha elección y nominación, se ofreció a la presente iglesia […] señores servir dicho oficio de maestro de capilla, y enseñar e instruir en el canto a los inhábiles, según a su trabajo corresponde, Y por semejantes maestros de capilla acostumbran hacer.

**Transcripción del nombramiento de Juan Arañés (1604) como maestro de capilla de la catedral de Tortosa (Tarragona)**

Nuevamente según Enric Querol[13], en dos documentos sueltos del Archivo Diocesano de Tortosa, ofrece datos del nombramiento de Juan Arañés como “mestre de capella” de aquella seo catalana el 25 de agosto de 1604; lo que confirma con otros documentos el anteriormente presentado, procedente de las actas capitulares, el cual es, hasta la fecha, la primera fuente documental de que se dispone en la que aparece nombrado como maestro de capilla. Otra fuente en este mismo sentido es el documento notarial (véase el procedente del Archivo Histórico Comarcal de les Terres del Ebre, también citado e ilustrado anteriormente), de agosto de 1609, donde ya se definía a Juan Arañés como presbítero, es decir, sacerdote, y maestro de capilla en la Santa Iglesia de Tortosa.



**Documento suelto (Archivo Diocesano de Tortosa), con el nombramiento de Juan Arañés como maestro de capilla de la catedral de Tortosa (25.08.1604)**

“[Acta capitular, s/f:] [Margen:] “Nomendament / en mestre de Capella”] [Contenido:] “A 27 de Juny 1604 se dellibera + que lo Sr. Bisbe y Capitol + que se serque Mestre de Capella y se li assig / ne distributio de comensal anniuersaris y 4 pans del palau y la portio / de 16£ 10s del [Comun] / A 14 dezembre 1601 Mestre de Capella Mº bort y assignatio de salari a gentis / tiple Item a 22 de dezembre 1601 a Mº homedes li lleua 6 £s de la Com[?][?] £s / A 25 de Agost 1604 lo Capitol Elegi en Mestre de Capella a Mº Jo[an] / Aranyes ab lo sobredit salari / A 15 de abril 1605 se dona a un tiple que canta + en la Capella + en la Semana Sta y / festes de pasqua 8£s / A 23 Dezembre 1605 se augmenta lo salari a Ju[an] Cerda”.

Posiblemente, a juzgar por la fecha en que aparece ocupando su primer magisterio de capilla documentado (y considerando que para entonces tuviera, como poco, dieciocho años), hubiera nacido hacia 1586, o en fecha anterior a ésta (acaso, en torno a 1580…).

[13] Que remite al Archivo Diocesano de Tortosa (carpeta “Mestre de Capella”), aunque sin dar la signatura.

Después de esta primera etapa como maestro de capilla en Tortosa, parece demostrado que habría ejercido también el magisterio de capilla de la catedral de Lleida, entre 1614 y 1620:

> "La capella de Tortosa, en procés d'estudi per Marian Rosa quant al Barroc, sembla haver estat, sense que en puguem donar compte de les raons, especialment lligada a Saragossa i a Lleida. Entre els mestres de capella més destacats hi trobem Joan Aranyés. Originari de Saragossa, estigué a Tortosa en diverses etapes: del 1604 al 1614, any en què se n'anà a Lleida, i del 1634 al 1646, quan es va establir a la Seu d'Urgell"[14]. [Aunque conviene señalar que, a pesar de lo que aquí se dice, en 1646 todavía seguía en Tortosa, como podremos ver más adelante…].

Que Arañés estuvo en Lleida como maestro de canto, parece refrendado también por algunas citas de ámbito propiamente musical[15]. Más concretamente, Juan Mujal incluye el nombramiento de "Joan Aranyès" como maestro de canto de la catedral ilerdense el 2 de octubre de 1614, sustituyendo a "Matheu Calbet" [Mateo Calvete]:

> "Convocati domini Francesch Terre, locunteniente decani, p. Precentor Pastor, Castellbell, Mija, Pastor, Scola et Petrus Scola canonici capitulantes: Attento que per relationem cantorum examinatorum electorum Rdi. Capitulantes constat vener. Joannem Aranyes, presb. esse habilem et idoneum magistrum cantus, elegerunt et nominarunt in Magistro Cantus et Capella Ecclesiae Ilerdensis vener. Joannem Aranyes presb. cum onoribus et oneribus ad nutum Rdi. Capituli"[16].

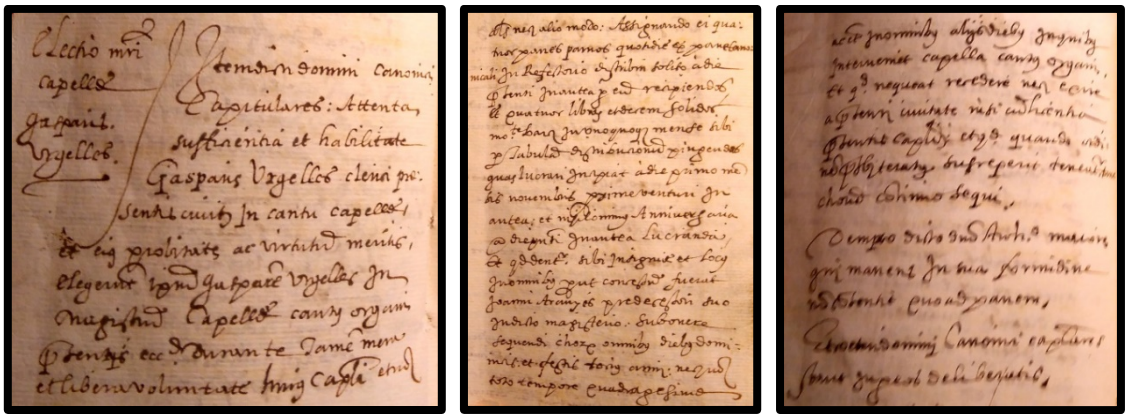
Entretanto, también he podido constatar, de primera mano y gracias a dos actas capitulares de la seo de Tortosa, que Arañés habría dejado la capital de las "Terres de l'Ebre" para marchar a Lleida: se cancela una obligación a su nombre, y se habla ya de su sustituto en Tortosa. En el caso de la elección de quien iba a cubrir su vacante, he podido localizar la siguiente documentación:

---

[14] QUEROL COLL, Enric: *Estudis sobre cultura literària a Tortosa…, op. cit.*

[15] MUJAL ELÍAS, Juan: *Lérida. Historia de la música.* Lérida, Dilagro, 1975, p. 89. BERNARDÓ, Màrius: "Lleida [Lérida]", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Madrid, SGAE, 1999, vol.6, p. 946.

[16] Sobre Mateo Calvete, *vid.:* EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Músicos del Seiscientos Hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete", en *Anuario Musical,* 61 (2006), pp.81-120.



***E-TO*, acta capitular de la seo de Tortosa, de 21.10.1614, con la elección de nuevo maestro de capilla en Gaspar Urgellés[17], para sustituir a Juan Arañés**

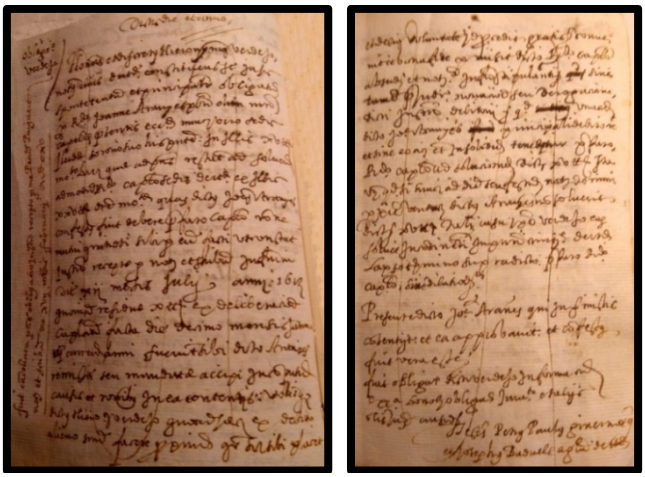
[17] Gaspar Urgellés (*fl.*1614-1632p) ejerció como maestro de capilla de la catedral de Tortosa desde 1614 hasta 1629. Siendo maestro en Tortosa, ejerció en 1620 como examinador para elegir un maestro de capilla en la catedral de Lleida, puesto que recayó en Francesc Pradilles, natural de Tamarite de Litera. Por dicha labor, el cabildo ilerdense abonó 20 libras barcelonesas a Urgellés, para lo que dispuso "que sea expedido mandato a la administración de la almoina". En la seo de Tortosa, Urgellés organizó diversas representaciones de "negrillos" por las que percibió un pago "en ajuda del gasto que ha fet en vestir los negrillos que han ballat i cantat en estes festes de Nadal" el 12.01.1621, así como otras semejantes en 1623 y durante la Navidad de 1625. También, en 1629, el cabildo le otorgó 2 libras barcelonesas y 10 sueldos (*E-TO*, Fondo Notarial, Joan Jacint Martí, I, s.f.) por un *Diálogo de les matines de Nadal* de su composición. Y F. Pedrell cita que "en un libro de Pasiones de la Catedral de Tortosa se menciona este maestro como autor de la obra: *Textus Passionis Dni. Nri. Jesu Xpi. quaterni vocibus concinendus Illi admodum Rd°. Capitulo almae sedis Dert[us]ae, a Gaspare Urgellés pbro. Dertus. ejusdemque sedis cantus moderatore dicatur*" (PEDRELL SABATÉ, Felipe: "Documentos inéditos para su Diccionario", en ***E-Bbc***, M 942). Fue luego Urgellés "maestro de canto" (maestro de capilla) de la catedral de Lleida, admitido desde 24.11.1629 hasta al menos 1632, cuando se debatió capitularmente si se le forzaba a dimitir, aunque no hubo acuerdo en tal sentido, tras de lo cual parece que prosiguió en el puesto. El siguiente maestro de capilla documentado en Lleida, Jaime Ferrer, aparece ya en 1654, sin que se sepa si ingresaba sustituyendo a Urgellés, o si este último habría dejado el cargo anteriormente. MUJAL ELÍAS, Juan: *Lérida. Historia de la Música… op. cit.*, pp. 90 y 93. CORTÈS I MIR, Francesc: "Urgellés, Gaspar", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, p. 580. QUEROL COLL, Enric: *Estudis sobre cultura literària a Tortosa…, op. cit.*, pp. 325 y 345.

[Margen:] Electio magistri capellae Gasparis Urgelles.
[Contenido:] Item dicti domini canonici capitulares, attenta sufficientia et habilitate Gasparis Urgelles, clerici praesentis civitatis, in cantu capellae, et eius probitate ac virtutum meritis, elegerunt ipsum Gasparem Urgelles in magistrum capellae cantus organi presentis ecclesiae durante tamen mera et libera voluntate huius capituli etiam // alias nech alio modo, assignando ei quatuor panes parvos quotidie ex pane canonicali in refectorio distribui solito a die presenti inantea per eum recipiendos et quatuor libras et decem solidos monete Barchinone in uno quoque mense sibi per tabulam distributionum pingendos quas lucrati incipiat a die primo mensis novembris proxime venturi inantea; et nihilominus anniversaria a die presenti in antea lucranda, et quod dentur sibi insigniae et locus in omnibus prout concessum fuerat Joanni Aranyes, predecessori suo in dicto magisterio, sub onere sequendi chorum omnibus diebus dominicis et festis tocius anni nechnon toto tempore Quadragesimae // ac etiam in omnibus aliis diebus in quibus interveniet capella cantus organi et quod nequeat recedere nech exire a presenti civitate nisi cum licentia presentis capituli, et quod quando ordinem presbiteratus susceperit tenentur […] chorum continuo sequi.
Dempto dicto domino Archidiacono majore, qui manent in sua formidine, non contentit, quo ad panem.
Et coeteri domini canonici capitulares [...] super eos deliberatis.

[Margen:] Elección de maestro de capilla de Gaspar Urgellès.
[Contenido:] Ítem, los dichos señores canónigos capitulares, considerando la suficiencia y habilidad de Gaspar Urgellès, clérigo de la presente ciudad, en el canto de capilla, y su honradez y méritos de virtudes, eligieron al mismo Gaspar Urgellès maestro de la capilla de canto de órgano de la presente iglesia durante, pero, la mera y libre voluntad de este capítulo, además ni en otro momento ni de otro modo, y le asignaron cuatro panes pequeños diarios del pan canonical que se suele distribuir al refectorio, recibidos per él [Urgellès] desde el día presente en adelante; y cuatro libras y diez sueldos de moneda de Barcelona en cada mes pagadores por la mesa de las distribuciones a ganar desde el primero de noviembre próximo en adelante; y también que gane los aniversarios desde hoy en adelante; y que le sean dadas insignias y sitio en todas las cosas según le concedieron a Juan Aranyés, predecesor suyo en dicho magisterio, con la obligación de asistir al coro todos los días, domingos y fiestas de todo el año ; también en todo el tiempo de Cuaresma y, además, en todos los otros días en que intervino la capilla de canto de órgano; y que esté imposibilitado para retirarse ni salir de la presente ciudad si no es con licencia del presente capítulo; y que cuando reciba la orden del presbiterado, esté obligado [...] a seguir puntualmente el coro.
A excepción de dicho señor ardiaciano mayor, quien permanece en su temor, no se contentó en relación al pan.
Y el resto de señores canónigos capitulares [...] sobre ellos en las deliberaciones.

**Elección de Gaspar Urgellés como nuevo maestro de capilla de la catedral de Tortosa (21.10.1614), para cubrir la vacante dejada por Juan Arañés**

Y en el caso de la cancelación en Tortosa de una obligación a su nombre, consta que fue precisamente su cuñado, Jeroni Verdejo —a la sazón, notario de la ciudad de Tortosa—, quien se habría encargado de cancelar —en nombre de nuestro biografiado, y como avalista— la deuda de 15 libras que había dejado a deber al cabildo tortosino, antes de que el propio Arañés, como se refiere en el documento, ejerciera en ese momento el magisterio de capilla de la catedral de Lleida:



***E-TO*, actas capitulares. Cancelación de una obligación del presbítero Juan Arañés en Tortosa (14.10.1614) —siendo ya maestro de capilla de la catedral de Lleida—, con su correspondiente anotación o registro (17.02.1615)**

[Margen:] Obligación de Verdejo.
[Margen:] Fue cancelada la presente obligación con instrumento [*escritura notarial*] recibido por mí Pere Puigvert, notario y escribano en el día 17 del mes de febrero de 1615.
[Contenido:] En dichos día y año.
El honorable i discreto Jeroni Verdejo, notario, ciudadano de Tortosa constituido [...] libremente tenido y principalmente obligado por causa del reverendo Juan Aranyés, sacerdote, anteriormente maestro de capilla de la presente iglesia, aunque ahora de la seo de Lleida, cuñado suyo aquí presente, en 15 libras de moneda de Barcelona que ciertamente le restan pagar al reverendo capítulo de la seo de Tortosa de aquellas 25 libras de dicha moneda que dicho Juan Aranyés confesó deber al antedicho capítulo a causa de un préstamo de gracia que le había concedido [a Arañés] el cabildo, según consta en instrumento recibido por el notario y escribano abajo referido en el día 12 del mes de julio del año 1612 —porqué las restantes 10 libras, de deliberación capitular hecha en el día 10 de enero del año presente fueron perdonadas a dicho Arañés o mandas recibidas a cuenta por las causas y razones en aquella [*escritura*] contenidas —y queriendo que dicho Jeroni Verdejo [...] de la deuda ajena [...] hacer propia [...] le place y de voluntad suya [...] procedió gratis [...] y de buena fe prometió a dicho reverendo capítulo, ausente, y al notario infraescrito —estipulantes a la izquierda de prejucio, novación o derogación de dicho documento de deuda— que con Juan Aranyés, principal deudor, y sin él, además se tendrá [por obligado] solidariamente al antes dicho reverendo capítulo al pago de dichas 15 libras; así [...] que si de aquí al día o fiesta de la Natividad del Señor siguiente dicho Aranyés no pagara dichas 15 libras, en ese caso el mismo Verdejo las pague immediatamente en la presente ciudad de Tortosa pasado el plazo antes dicho al anterior dicho capítulo, sin dilación.
Estando presente dicho Joan Aranyés, quien en aquello antes expresado se conformó y lo aprobó, y confesó que era verdad.
Fue obligado a dicho Verdejo en forma con [...] de los bienes […] juramento y otros[…].
Testigos Pere Pau Giner, notario, y Josep Baduell, labrador, de Tortosa.

**Cancelación de una obligación en Tortosa a nombre de Juan Arañés**

Al cabo del tiempo, el 11.05.1620, tenemos noticia —a través de J. Mujal— de su cese en Lleida, haciéndose cargo provisionalmente Juan Sala de aquel magisterio de capilla, mientras se procedía a la expedición de edictos de oposiciones para ocupar su vacante:

> "Item deliberarunt que al Mestre de Capella se li alsen los salaris y que no se li done ninguna cosa, y tambe se li alse lo pa de Calonge y mesades y ques fassen edictes de la vagant de dit offici de Mestre de Capella pera notificarho a totes parts"[18].

Entretanto, algunos autores como F. J. Fétis, R. Mitjana, R. Stevenson, o M. Honegger[19], dan por cierto que Arañés estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, donde habría realizado estudios de música y se habría ordenado como sacerdote, sin que indiquen en qué fechas pudo haberlo hecho (si bien conviene anotar que, al tratarse el de Castilla de un reino distinto a los pertenecientes a la antigua Corona de Aragón, con los que se le relaciona habitualmente, eso hubiera requerido —de cara a matricularse en la universidad y ordenarse sacerdote— que nuestro protagonista tuviera que someterse administrativamente, muy probablemente, a las correspondientes pruebas de limpieza de sangre y/o carta de naturaleza).

Surgen aquí varias posibilidades:

1) Que Arañés hubiera estudiado música, hubiera estado en la Universidad de Alcalá de Henares, y allí se hubiera ordenado como sacerdote, antes de 1604, en cuyo caso, tendría que haber nacido varios años antes de 1586 (pues, con solamente dieciocho años de edad, realizar tales estudios y ordenarse, no era una

---

[18] MUJAL ELIAS, Juan: *ibíd.*

[19] *Vid*., FETIS, François Joseph: *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*. París, Firmin Didot, 1875, vol.1, p.125. MITJANA, Rafael: "La Musique en Espagne (Art Religieux at Art Prophane)", en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. París, Delagrave, 1920 [traducc. Española: MARTÍN MORENO, Antonio (prólogo) y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.): *La Música en España*. Madrid, Centro de Documentación Musical (INAEM), 1993, p.116]. STEVENSON, Robert: "Arañés [Arañiés], Juan", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980, vol.1, p.542. HONEGGER, Marc: "Arañés, Juan", en *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras.* Madrid, Espasa-Calpe, 1988, vol.1, p.32. STEVENSON, Robert: "Arañés [Arañiés], Juan", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 1. Oxford-Nueva York, Macmillan, Oxford University Press, 2001, p. 837.

práctica frecuente, y hay que considerar que todavía estaba activo en 1649, lo que arrojaría, en dicho año, y supuesto su nacimiento en 1586, una edad de 63 años, a los que todavía se podrían añadir algunos más que le hubieran podido capacitar para ordenarse, como va dicho —algo no muy habitual teniendo en cuenta la reducida esperanza de vida de aquella época, aunque, ciertamente, no desdeñable—).

2) La opción de que Arañés hubiera realizado sus estudios musicales, presencia universitaria y formación eclesiástica ulterior en Alcalá, quedaría prácticamente descartada[20]. Al menos, en el sentido de que se hubiera ordenado allí, como parece evidente que apuntan erróneamente Fétis, R. Mitjana, R. Stevenson y M. Honegger (salvo que lo hubiera hecho antes de 1604). Puesto que, cuando se le cita ya el 25.08.1604 como sacerdote, curiosamente, se dice que procede de la diócesis de Zaragoza, y nada se dice de Alcalá, ciudad que por otra parte, como ya queda apuntado, pertenecía a otro reino, con la consiguiente dificultad para eso, salvo que se hubiera argumentado todo muy bien documentalmente.

3) Con posterioridad a 1604, había todavía un período en el que no se conocía el paradero de Arañés con garantías: entre 1620 y 1623, lo que suponía una notable laguna documental. Pero un artículo sobre el que se había reparado muy poco, publicado en 1994, aporta una información fundamental para la reconstrucción de la trayectoria de nuestro biografiado, en el sentido de que habría estado activo en Roma entre 1620 y 1624, en la iglesia de Santa María de Montserrat "de los

[20] Podría incidir, acaso, en la posterior entrada de nuestro músico biografiado al servicio del duque de Pastrana, su hipotética estancia en la ciudad de Alcalá de Henares (?), la cual, por aquellas fechas, no hay que olvidarlo, constituía un importante centro político y cultural, sede de la célebre Universidad Complutense de Alcalá (con su imponente edificio renacentista), lugar en el que se asentaba el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, emplazamiento de una intensa actividad editorial, sede de la relevante Iglesia Magistral —en la que, años más tarde, ejerciera su actividad el organista y teórico musical Andrés Lorente (*1624; †1703), también inquisidor y decano de la Facultad de Artes de aquella universidad, y luego, su discípulo, fray Antonio Martín y Coll (*1660c; †1734p)—, y lugar, en suma, en el que residieran personajes como Miguel de Cervantes o Francisco de Quevedo, entre otros, en un marco estratégicamente situado cerca de la villa y corte de Madrid, por el que circulaban destacados personajes de la nobleza castellana. De hecho, como es conocido, la localidad de Pastrana, se sitúa en la actual provincia de Guadalajara (en la antigua Corona de Castilla), y precisamente, a medio camino en el trayecto entre ésta y la capital, Madrid, se situaba, curiosamente, Alcalá de Henares.

aragoneses”[21]. Concretamente, se dice ahí que la iglesia de Montserrat[22] dispuso entre sus compositores, a algunos españoles como Bartolomé Gistau, Joan Maria Noffra, Joan Araniés y Ramón Tríes, a quienes menciona también como organistas, ofreciendo unos escuetos datos relativos a sus fechas de actividad, y así, para el período de nuestro interés: Bartolomé Gistau (1621), Joan Araniés (1622), Ramón Tríes (1622) y Joan Maria Noffra (1623-1626).

En cuanto a la primera presencia romana de Arañés, hay que vinvularla pues, sin duda, a la iglesia de Montserrat. Ésta, institucionalmente, servía de centro de acogida para los peregrinos en Roma, sobre todo los pobres o enfermos (pues estaba provista también de un hospital), y para representantes de diversa procedencia y rango social, especialmente de los diferentes reinos de la Corona de Aragón (Aragón, Cataluña, Valencia y Mallorca). En aquel contexto, algunos españoles residentes en Roma —y muy particularmente, sus embajadores—, desde comienzos del siglo XVII[23], y con ánimo de gozar de la mejor música en su iglesia “nacional”[24], iban a apoyar personalmente el nombramiento de compositores y organistas españoles en aquella iglesia, incluso encargando para ello la composición de determinadas obras musicales a los

[21] MOLÍ FRÍGOLA, Montserrat: “Compositores e intérpretes españoles en Italia en el siglo XVIII”, en *Cuadernos de Sección. Música*, 7 (1994), pp. 9-125; citas concretas en pp. 16 y 92.

[22] *Santa Maria in Monserrato degli Spagnoli*, es actualmente la iglesia nacional de España en Roma, pero, siglos atrás lo era en exclusiva de la antigua Corona de Aragón, mientras que la iglesia de Santiago lo era de la antigua Corona de Castilla. (Y al fusionarse ambas en el siglo XIX, quedaría la iglesia de Montserrat como templo para todos los españoles).

[23] Entre ellos, el V duque de Sessa, III de Baena, III duque de Soma, VII conde de Cabra, barón de Bellpuig, etc. Antonio Fernández de Córdoba Folch de Cardona y Anglesola Aragón y Requesens (*1550; †1606) —embajador de Felipe III ante la Santa Sede en 1590-1603—; el V marqués de Villena y V duque de Escalona, Juan Gaspar Fernández Pacheco (*1563; †1615) —embajador de Felipe III ante la Santa Sede en 1603-1606—; el II marqués de Aitona, Gastón de Moncada y Gralla (*1554; †1626) —embajador de Felipe III en la corte de Paulo V en 1606-1609—; y muy en especial, el duque de Taurisano y conde de Castro, Francisco Domingo Ruiz de Castro (*1579; †1637), embajador en Roma en 1609-1616, que en 1615-1618 siguió una “política de aumento y conservación de la música” (es decir, de mecenazgo y protección a los músicos españoles que ampliaban estudios en Italia), mediante la promoción de magníficos encargos de composiciones musicales —que costeaban de su propio bolsillo—, el aumento extraordinario de salarios a los músicos, o la contratación de los mejores intérpretes, que llegarían a estar entre los mejores de Roma. Los siguientes embajadores de Felipe III ante la Santa Sede fueron —1616-1619— Gaspar Borja y Velasco (*1580; †1645), de la Casa de Borja —hijo del VI duque de Gandía—, que llegó a cardenal (1611) y primado de España, arzobispo de Sevilla (1632-1645)y de Toledo (1645), además de ejercer como virrey en Nápoles (1620); y el VII duque de Alburquerque, IV marqués de Cuéllar, VII conde de Huelma y de Ledesma, etc., Francisco Fernández de la Cueva (*1575; †1637) —embajador en Roma, 1619-1623—, que llegó a ser virrey de Cataluña (1615-1619) y de Sicilia (1627-1632), y presidente de los Consejos Supremos de Italia y de Aragón.

[24] En Santa María de Montserrat se favorecieron especialmente las celebraciones musicales para la Candelaria y para la Semana Santa.

compositores entonces de moda en Italia, para conmemorar los acontecimientos más relevantes.

Por su parte, el III duque de Pastrana (a quien iba a dedicar en 1624 su obra impresa Arañés, su capellán "y maestro de capilla")[25], había emprendido viaje a Roma con su séquito en 1623 (para hacer de mediador en el complicado pleito por la Valtellina, una estratégica zona alpina al norte de la Lombardía italiana), pues el rey Felipe IV le había nombrado embajador "extraordinario" ante la Santa Sede —ante Gregorio XV— a principios de año con dicha misión[26]. El duque, que ya contaba con cierta experiencia como diplomático, partió de Madrid el 03.03.1623 "y aunque a la ligera y en secreto, llevó más de cien personas con los criados y allegados a su persona

[25] Ruy III Gómez de Silva de Mendoza y de la Cerda (*Valencia, 1585; †Madrid, 1626), III duque de Pastrana (desde 1596), III de Estremera, IV de Francavilla y IV príncipe de Mélito, además de embajador en Roma. Hijo de Rodrigo de Silva y Mendoza (II duque de Pastrana) y Ana de Portugal y Borja. Su infancia la pasó entre Milán y Flandes con su padre, que era militar de profesión. A los once años era ya duque de Pastrana y fue llevado a España para que quedara al cuidado de su madre. En 1598 acompañó al recién nombrado rey de España Felipe III en su primera entrada pública en Madrid. Este mismo año también se hicieron capitulaciones matrimoniales entre él y su prima hermana —con quien se desposó en 1606—, Leonor de Guzmán y Silva, hija del duque de Medina Sidonia y de Ana de Silva y Mendoza —tía de Ruy Gómez, y quien daría más tarde nombre al célebre coto de Doñana— (a la muerte de su tía recaería en él la primogenitura de la Casa Silva y los títulos que ello conllevaba, lo cual le produjo numerosos problemas y pleitos). En 1612 fue nombrado por Felipe III embajador extraordinario de los intereses de España en Francia. El rey, quedó tan contento de su labor en París (para concertar el doble casamiento y capitulaciones matrimoniales entre el entonces príncipe de Asturias y futuro rey Felipe IV con Isabel de Borbón, y la boda de Luis xiii de Francia con la infanta española Ana de Austria), que lo nombró a su vuelta Gentilhombre de su Cámara y Cazador Mayor de la Volatería. Aunque estuvo muy asociado con el gobierno de Felipe III (en 1619, había acompañado también al monarca durante su jornada en Portugal), no sufrió variación alguna con el cambio de régimen producido en 1621; de hecho en 1623 Felipe IV le encomienda un cargo de suma importancia, el de embajador extraordinario ante la Santa Sede en Roma. El duque llevó consigo a más de cien personas (con criados y allegados). Se alojó en una quinta del Papa Gregorio XV en las afueras de la ciudad. Al poco tiempo, el papa murió y ocupó su puesto el cardenal Maffeo Barberini (Urbano VIII) al que el duque había conocido tiempo atrás y con el que mantenía una buena amistad. Su labor fue muy estimada y elogiada tanto desde España como desde Roma; tanto, que el propio rey le nombró embajador ordinario o permanente. En octubre de 1626 dejó su puesto a petición propia, y el 23 de diciembre del mismo año murió en Madrid. El duque, noble de experiencia política, se destacó por su inteligencia y su gran interés por la cultura. El inventario de bienes que se hizo al poco de su muerte, destaca por incluir buen número de cuadros de pintores anónimos, así como abundantes libros (de autores como Plutarco, Ovidio, Tácito, Jenofonte, Boecio, Petrarca, Tasso, Ariosto, Serlio…), que confirman su variedad de gustos e intereses y revelan su excelente formación humanística. *Vid.:* SALAZAR Y CASTRO, Luis de:, *Historia genealógica de la Casa de Silva, donde se refieren las acciones más señaladas de sus señores, las fundaciones de sus mayorazgos y la calidad de sus alianças matrimoniales.* Vol. 2. Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, 1685, pp. 565-566.

[26] GARCÍA CUETO, David: "El viaje a España de Cosme Lotti y las fuentes de Roma, Tívoli y Frascati", en *Archivo Español de Arte*, 80/319 (julio-septiembre 2007), pp. 307-334.

y benignidad”[27]. El duque de Pastrana embarcó en Barcelona el 23.04.1623, llegando a Roma al mes siguiente; pero, durante la travesía, la flota española apresó unos navíos de una escuadra turca y capturó más de ciento cincuenta turcos, lo que le valió el recibimiento en Roma entre grandes honores. Pero no contaba con un alojamiento digno, por lo que nada más llegar, estudió la posibilidad de quedarse en el palacio del duque de Zagarolo[28] para no incomodar con su presencia al embajador permanente, el duque de Alburquerque. Pero finalmente, se alojó en el Palacio Gabrielli[29], hasta que, una vez salido de Roma Alburquerque, y quedado Pastrana como embajador ordinario, este último se mudó a la residencia que había desocupado su predecesor. Luego, el asunto culminó con que el papa le alojó en una quinta privada a las afueras, y le trató con holgura. Pero Gregorio XV falleció el 08.07.1623, interrumpiendo la misión del duque, oportunidad que Ruy Gómez aprovechó para promover a un candidato favorable a los intereses que entonces tenía puestos la corona española en el norte de Italia[30].

El caso es, que el duque trabó enseguida una estrecha amistad con Maffeo Barberini —por otra parte, algo menos afecto a los intereses españoles que su predecesor—, que iba a ser muy pronto elegido como nuevo obispo de Roma (el 06.08.1623), con el nombre de Urbano VIII. Curiosamente, “era grandísima la afición y amistad que le tenía [al duque de Pastrana]”, llegando incluso el nuevo pontífice a escribir al arzobispo de Zaragoza y tío de Ruy Gómez, el franciscano fray Pedro

---

[27] DADSON, Trevor J.: “Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III Duque de Pastrana (1626)”, en *Revista de Filología Española*, 67/3-4 (1987), pp. 245-268, a partir del MS 2355, *Sucesos del año 1624*, fol.498r, de la Biblioteca Nacional.

[28] Orazio Ludovisi (*1561; †1640), natural de Bolonia, era hijo del conde Pompeo Bianchini y hermano de Alessandro, luego papa Gregorio XV. En 1621 fue nombrado prefecto de las fortalezas de Perugia, Ancona, Ascoli, y gobernador del Benevento. Conde de Samoggia e Tiola (1591), se mudó a Roma con su esposa, Lavinia Albergati, con quien se casó en 1594. Luego en Bracciano, regresó a Roma en 1621, como miembro de la corte pontificia, alojándose en un primer momento en el Palacio Orsini del Campo de’Fiori. Llegaría a ser duque de Zagarolo y de Fiano, General de las Armas de la Iglesia —comandante en jefe del ejército pontificio—, y procurador de su hermano Alessandro, el papa Gregorio XV.

[29] Mandado construir en el siglo XVI por el abogado Girolamo Gabrielli, en 1587 el palacio pasó a su sobrino Carlo, que en 1607 lo vendió por 20.000 escudos. Desde entonces, el Palcio Gabrielli se convirtió en sede del Seminario Romano, debido, una vez más, a su proximidad con el Colegio Romano, donde seguían sus estudios alumnos e invitados.

[30] Además, y por la cordialidad entre la corona española y el gran duque de Toscana, el diplomático Pastrana fue generosamente invitado a trasladarse durante el verano a la Villa Medici durante los meses de verano, hospitalidad, la de los Medici, que Pastrana aceptaría varias veces durante su embajada: consta que viajó a Florencia en el otoño de 1624, asistiendo como invitado de los Medici a una representación teatral; y en junio de 1626, cuando se esperaba la inminente llegada de su sucesor y faltaba poco para que regresara a España, se alojaba en la Villa.

González de Mendoza (*Madrid, 1570; †Sigüenza, 1639), para alabarle a su sobrino, el embajador español[31].

En esta situación, por un lado provisional en el tiempo, pero por otro lado, de enormes éxitos[32], el duque de Pastrana, que en virtud de su cargo y como habían hecho sus antecesores en el mismo, habría de favorecer la música en las iglesias españolas de la Ciudad Eterna, se encontró, a su llegada a Roma en 1623, con que la iglesia de Santiago de los españoles (adscrita a la Corona de Castilla) había decidido, tras acaloradas discusiones "[quitar] la música con grandes discordias, [pues] la Iglesia es de pobres y el Hospital, más"[33]. Seguramente, debido a esta situación, buena parte de los músicos —tanto españoles como italianos— presentes en Santiago se refugiaron en Montserrat, iglesia con la que se mantenía una relación continuada, lo que contribuyó, sin duda, a un mayor auge de esta última iglesia, "de los aragoneses", al menos, hasta la Guerra dels Segadors. Por tanto, el puesto ocupado por Arañés en Roma iba a cobrar mayor protagonismo del que había gozado hasta entonces. Incluso las relaciones entre el papado y el arzobispado de Zaragoza, donde Arañés supuestamente se había ordenado y donde ocupaba la mitra el tío del duque de Pastrana, muy pronto dedicatario del trabajo compositivo del músico, parecían alinearse.

Pero todavía habría una carta más, esta vez del papa al monarca, en enero de 1624, donde el pontífice subrayaba también el éxito del duque de Pastrana. De resultas, esto le valdría al duque que el joven Felipe IV quisiera retenerlo en Roma, nombrándole ahora su embajador "ordinario" (es decir, permanente), y que, en mayo, incluso se le otorgara el puesto de Consejero de Estado.

---

[31] Biblioteca Nacional, MS 2355, fol.498v. Incluso se comentó entonces: "Y últimamente son tantas las mercedes y favores que le hace Su Santidad al Duque, que parecen increíbles, pues de su misma mesa, cuando come, o cena, dice: lleven este plato al duque de Pastrana, embajador de España; sin otros infinitos regalos y agasajos que escriben de Roma le hace Su Santidad" (*Ibíd.*).

[32] Mientras el duque de Patrana ejercía como embajador extraordinario, el embajador ordinario (es decir, permanente) era el VII duque de Alburquerque (además de IV marqués de Cuéllar, VII conde de Huelma y de Ledesma, etc.), Francisco Fernández de la Cueva (*1575; †1637), que ejercería como tal hasta dicho año de 1623.

[33] A pesar de ello, el duque retuvo al maestro de capilla y organista de aquella iglesia Paolo Tarditi —decisión en la que debió pesar la belleza de sus composiciones—, que sería capaz al menos de mantener en lo sucesivo, muy dignamente, la música en Santiago.

Todo parecía fluir por tanto muy positivamente, pero el duque, que había estado entretanto deseoso de regresar a España (lo que había comenzado como una misión de corta duración anunciaba prolongarse), pidió en diciembre permiso para volver, que se le concedió, a expensas de que esperara hasta la llegada del nuevo embajador, el conde de Oñate[34]. Sin embargo, problemas provocados por la guerra en el norte de Italia impidieron su salida de Roma hasta octubre de 1626, de modo que llegó a Madrid en noviembre, aunque "tan molestado de rigurosos achaques, que ellos le quitaron la vida el día veinte y tres de diciembre del mismo año", quedando su viuda Leonor al cargo de sus asuntos.

Después de estas referencias, llega la publicación de Arañés de su conocido libro de tonos y villancicos —redactado en lengua castellana—, en Roma, en el año 1624, en donde él se declara, como ya se ha visto, capellán del duque de Pastrana (a quien dedica la publicación) "y maestro de capilla", siendo este último entonces embajador del rey Felipe IV en la Corte Romana y ante la Santa Sede de Urbano VIII[35].

[34] Íñigo Vélez Ladrón de Guevara y Tassis (*Madrid, 02.06.1597; †Madrid, 31.10.1644), VIII conde Oñate y IV conde de Villamediana, que fue consejero de Felipe IV, Correo Mayor de España, embajador en Viena y luego en Roma (1626-1628), y virrey de Nápoles (1648).

[35] Urbano VIII [Maffeo Barberini] (*Florencia, 1568; †Roma, 1664); papa (1623-1644). Urbano VIII fue célebre por su actividad diplomática, reformas eclesiásticas, obras públicas y patronazgo artístico. De familia noble, se doctoró en Derecho y empezó a trabajar en la administración de la Santa Sede en 1589. Fue delegado del papa en Francia en 1601; en 1604 arzobispo titular de Nazaret además de nuncio en Francia; en 1606, cardenal y en 1608, arzobispo de Spoleto. Al ser elegido papa, temiendo la dominación de los Habsburgo en Italia, adoptó una política de neutralidad entre el Sacro Imperio de los Habsburgo y Francia, que se había aliado con las fuerzas protestantes en la Guerra de los Treinta Años. Esta política debilitó la causa católica en Alemania. Se ocupó con intensidad de los asuntos eclesiásticos. Aprobó varias órdenes religiosas nuevas. En 1627 fundó el Colegio Urbano de Roma, dedicado a la preparación de misioneros; en 1631 autorizó la revisión del Breviario y en 1642 condenó el jansenismo. Su mayor defecto fue el nepotismo (nombramiento de familiares en cargos eclesiásticos lucrativos). Gastó enormes sumas de dinero en construcciones como el Palazzo Barberini en Roma, o la villa papal (hoy residencia veraniega del pontífice) en Castel Gandolfo y fue mecenas y amigo íntimo del pintor y arquitecto italiano Gian Lorenzo Bernini. También invirtió mucho en armamento, en parte por haber emprendido una guerra contra el duque de Parma. En 1639 prohibió la esclavitud de los indígenas de Brasil, Paraguay y las Antillas. Le sucedió Inocencio X.

**Tapiz con las armas del duque de Pastrana, atribuido al tapicero Francisco Tons. Manufactura de tapices de Pastrana (Guadalajara), primer cuarto del siglo XVII**

Por tanto, esta rara edición musical de Arañés (un "libro segundo" del que sólo queda un ejemplar, desconociéndose la existencia del hipotético primer libro), debió gestarse con relativa celeridad, entre la llegada del séquito del duque de Pastrana a Roma en mayo de 1623, y su publicación, el 05.09.1624. Conexiones con Roma, y con Zaragoza, la iglesia de la Corona de Aragón en la Ciudad Eterna, el embarque de Pastrana en Barcelona, etc., que evocan un ambiente con el que el propio Arañés habría estado familiarizado.

La obra en cuestión, se titula exactamente *Libro Segundo de Tonos y Villancicos a una dos tres y quatro voces. Con la zifra de la Guitarra Espannola a la usanza Romana. De Ivan Arañés. En Roma, Inpresso por Juan Bautista Robleti*[36]*. Anno 1624.*

[36] Giovanni Battista Robletti (*fl.* Roma, 1609-1650). Impresor italiano que publicó un gran número de obras musicales. Financiaba con su propio dinero cada publicación, cuando lo habitual era que lo hiciera el librero, o el propio autor o compositor. Sus primeras publicaciones datan de 1609, y entre las que se publicaron ese año, se encuentran obras de autores como A. Cifra, G. F. Anerio, G. Bartei y F. Soriano. Casi todas sus publicaciones fueron realizadas en Roma, aunque se sabe que también tuvo imprentas en Tivoli y en Rieti. Algunos trabajos de autores como F. Falconieri, S. d'India, G. Frescobaldi, J. Kapsberger, G. Asola, etc., fueron impresos por Robletti. Como otras imprentas de su tiempo, sacó a la luz algunas antologías de música que él mismo seleccionó (véase el apartado específico dedicado a

**El *Papa Urbano VIII (Maffeo Barberini)*.**
**Óleo pintado en 1627 por Pietro da Cortona [Pietro Berrettini]. Roma, Museo Capitolino.**

Nos ofrece, entonces, prueba certera sobre su paradero, pues resulta evidente que en dicha fecha Arañés se encontraba en la Ciudad Eterna, adonde habría acompañado al duque de Pastrana, en su periplo italiano, iniciado, como va dicho, en 1623 y finalizado en 1626. (Aunque, como se ha visto, Arañés estuviera ya radicado en Roma bastante antes de la llegada del duque a la ciudad —entrado ya el año 1620, tras dejar su puesto en la catedral de Lleida el 11.05.1620—, y regresara de la misma antes de que lo hiciera el mismo duque —pues en julio de 1626 Arañés estará ya opositando en Barcelona—).

Tiempo más tarde, al poco de que el duque de Pastrana, y con él, su séquito, regresaran ya a España (en octubre de 1626), sabemos del fallecimiento del mecenas de nuestro biografiado, acaecido, precisamente, sólo dos meses después de su regreso, en el mes de diciembre. Posiblemente, la anunciada marcha del duque de Pastrana desde hacía bastante tiempo, su residencia durante algunos meses de 1626 (ya fuera de Roma

---

Robletti en esta misma tesis): al menos dos de música sacra (*Lilia campis* en 1621 y *Litanie* en 1622, ambas para voces y órgano) y tres de música profana (*Giardino musicale, Vezzosetti fiori y Le risonanti sfere*). Su última publicación conocida fue *Antiphonae et motecta* de G. Giamberti, en 1650. Sus trabajos son precisos y cuidados, además de particularmente elegantes. También imprimió trabajos fuera del ámbito musical.

y esperando su partida) en Florencia, etc., hubieran animado entretanto a Arañés a regresar definitivamente a España, y posiblemente, a Zaragoza. Aunque tampoco hay que desdeñar la posibilidad de que Arañés nunca hubiera llegado a formar parte de una hipotética capilla musical del duque de Pastrana, sino que éste, movido por la tradición como embajador de apoyar a los músicos de la iglesia romana de Montserrat, hubiera accedido a recibir la dedicatoria del impreso de Arañés, que, apenas, habría sido músico (maestro de capilla y/u organista) de la mencionada iglesia italiana "de los aragoneses". El caso es que, probablemente, vuelto a España (¿Zaragoza?) habría acudido a opositar en Barcelona, sin éxito, pasando luego desde Zaragoza, y ahora ya como maestro de capilla, a la apartada y fronteriza catedral de La Seu d'Urgell, como así constará, hasta 1634, en las actas capitulares de aquella catedral, lo que veremos enseguida[37].

Se encuentra, entretanto, una nueva noticia en la que no se había reparado hasta la fecha y que acabo de adelantar: al parecer, Arañés habría opositado al magisterio de capilla de la seo de Barcelona del 14 al 24.07.1626, ocasión en la que compitió con otros dos aspirantes y en la que obtuvo la plaza Marcià Albareda[38]. Se menciona entonces a Arañés como "canónigo de Alcañiz" (localidad de la actual provincia de Teruel cuyo archivo musical desapareció lamentablemente durante la guerra civil de 1936, aunque tal vez pueda referirse a un cargo honorífico dependiente de las catedrales de la capital aragonesa, lo que habría significado su residencia en Zaragoza y no en la mencionada localidad turolense).

Los exámenes a los que asistió Arañés en la Ciudad Condal se verificaron en concreto el martes 21.07.1626; el tribunal lo formó el sochantre Tàpies y el prior Ferran (organista entonces de la seo barcelonesa); según su dictamen, los tres opositores (de uno de los cuales se desconocen los datos) habían respondido muy bien, de manera que el magisterio podía recaer en cualquiera de los tres; y de aquella forma, se encargó al canónigo Granell que decidiera qué salario anual debería recibir el agraciado (que finalmente serían 418 libras).

---

[37] PEDRELL SABATÉ, Felip y ANGLÈS PÀMIES, Higini: *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921.

[38] PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música a la catedral de Barcelonba, durant el segle XVII*. Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986 [*vid.* especialmente los datos ofrecidos sobre Arañés a propósito de la biografía que se ofrece del maestro de capilla de la seo barcelonesa, Marcià Albareda, en p.203].

De su paso por Barcelona da cuenta J. Pavia, que señala que Arañés no obtuvo el magisterio pretendido, pero que el cabildo barcelonés le pagó al día siguiente ciento cincuenta reales en concepto de ayuda de costa por el desplazamiento que había hecho (ya fuera desde Zaragoza, ya —aunque mucho más improbable— desde el mismo Alcañiz), y porque "ses portat bé" (se había portado bien) en dichas oposiciones, todo lo cual se conserva se le hizo efectivo al día siguiente, según un documento autógrafo que se conserva de Arañés en ese sentido[39].

Está también probado que Arañés ocupó la plaza catalana de La Seu d'Urgell sucediendo a su anterior titular, el maestro Marcià Albareda[40] (quien, a su vez, había ocupado el cargo pirenaico en el período de 1622 a 1626, cuando pasó a ocupar el magisterio de la catedral de Barcelona, sustituyendo a Joan Pujol)[41]. A partir de ahí, le encontraremos en La Seu d'Urgell entre 1627 y 1634.

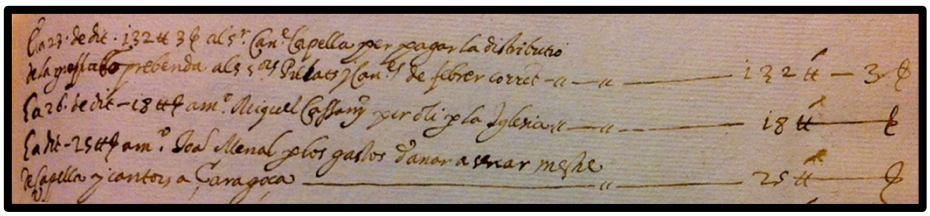
---

[39] PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII*. BARCELONA, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986, pp. 202-203. El documento referido se halla en ***E-Bc***, *Sivella* II, fol. XLIIII. *Esborranys Notarials*, 1626, fol. 91. *Administració d'escolans*, 1626-1627, fols. 13v. y 51r.

[40] Marcià Albareda (*¿Vic?; *fl.*1616-†Vic, 1673) había sido infante de coro de la catedral de Barcelona, donde tuvo de maestro a Joan Pujol, pero lo tuvo que dejar en 1616 al perder la voz de tiple. En 1619 fue nombrado maestro de capilla en la iglesia parroquial de San Justo y Pastor de Barcelona. Posteriormente, se hizo cargo del magisterio en La Seu d'Urgell, en concreto del 08.01.1622 al 24.07.1626, de donde pasó a ocupar el cargo en la seo de Barcelona mediante oposición, sustituyendo a Joan Pujol, del que fue discípulo. En estas oposiciones tuvo como oponente a nuestro biografiado Juan Arañés, a la sazón canónigo de Alcañiz. En aquella ocasión, de los tres opositores a la vacante, el dictamen del tribunal declaraba que cualquiera de los aspirantes pudo haber merecido la plaza. Parece, pues, que la elección se hubiera encaminado a elegir un candidato joven y prometedor, y en cierto modo "de la casa" (téngase en cuenta que por aquellas fechas Arañés sería un hombre ya maduro y posiblemente con una trayectoria algo inestable —había ocupado diversos magisterios de capilla Tortosa, Lleida, La Seu d'Urgell, Tortosa de nuevo, Roma, viajes y familia que parecían ligarle a Zaragoza…—). Albareda estuvo al frente de esta capilla alrededor de cuarenta años, siéndole concedida la jubilación a petición propia a mediados de 1664. Fue entonces relevado en el puesto por Miguel Selma. Llamativamente, en 1640 dirigió una obra para ocho coros (muy posiblemente compuesta por él), con la intervención de ocho capillas de la ciudad, que fue un testimonio fuera de lo común en el contexto de la práctica policoral de la Cataluña del barroco. Así, compuso numerosas obras policorales que todavía se conservan, entre misas, antífonas o el villancico al Santísimo Sacramento *Hoy deste pan consagrado*.

[41] Joan Pujol (*Mataró, 1570; †Barcelona, 1626). Formado en Barcelona bajo la tutela de J. Andreu Vilanova (maestro de capilla de dicha catedral, del que más tarde sería su ayudante). Fue maestro de capilla en la catedral de Tarragona y posteriormente, en 1595, ganó las oposiciones para maestro de capilla de El Pilar de Zaragoza. Aquí se ordenó sacerdote y estuvo cerca de diecisiete años, donde tuvo discípulos como Diego Pontac (que, a su vez, llegaría a teniente de maestro en la Real Capilla de Felipe IV). En 1612 regresó a la seo de Barcelona como maestro de capilla, sustituyendo a Jaume A. Tàpies. Obtuvo la plaza y allí formó alumnos como Josep Reig, Marcià Albareda, y otros. Fue responsable también de la capilla musical de San Jorge de la Generalitat. El inventario de sus bienes incluía libros de canto propios y de autores como Palestrina, Morales, Guerrero o Victoria, probablemente utilizados como modelos para el estudio. Su estilo compositivo, a caballo entre un último renacimiento y el primer barroco, muestra un profundo conocimiento de los polifonistas hispánicos, así como del *stile moderno* y

Parece que el cabildo de La Seu d'Urgell envió a buscarle como maestro hasta Zaragoza —su ciudad natal—, donde al parecer habría estado residiendo al regresar de Roma, como así consta en el libro *Rationale 1608-1626* (el cual se extiende más allá en el tiempo de lo que indica su título), mediante un asiento documental del 26.02.1627, en el que se acuerda que se paguen veinticinco libras barcelonesas al ministril (bajón de la capilla) mosén Juan Menalt "per los gastos d'anar a sercar mestre de Capella y cantors a Çaragoça"[42].



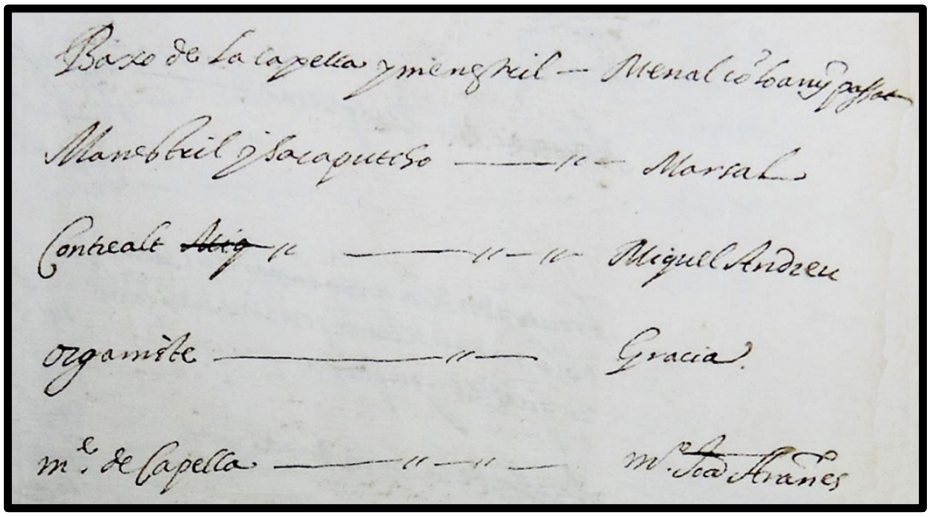
**El cabildo catedral de La Seu d'Urgell envía a su bajonista Juan Menalt a buscar maestro de capilla (Arañés) y cantores a Zaragoza (26.02.1627)**

Hay que tener en cuenta que Arañés, como va dicho, había coincidido pocos meses antes en las oposiciones al magisterio de capilla de la catedral de Barcelona con Marcià Albareda, último maestro en el Alto Urgel (donde consta al menos en nómina hasta mayo de 1626) quien, precisamente, obtuvo enseguida la plaza de la Ciudad Condal. Tal vez, el conocimiento personal de Arañés y Albareda hubiera influido en que el cabildo pirenaico, ahora con su puesto de maestro vacante, fuera a buscar un candidato precisamente a Zaragoza, acaso advertido de que allí estaba Arañés, afamado por haber estado recientemente en Roma y haber publicado sus obras, y en expectativa de destino. Sea como fuere, el caso es que seguramente, tras contactar con Menalt en la capital aragonesa, Arañés se encaminó hacia La Seu d'Urgell, pues el 22.04.1627 se le

los autores italianos, junto a la bicoralidad y un empleo del villancico —especialmente del Corpus y de Navidad— conducente hacia una cierta teatralización y formas de expresión (en la línea de Capitán o Comes). Se conservan numerosas obras de su composición, siempre manuscritas, especialmente en Zaragoza y la barcelonesa Biblioteca de Cataluña. Destacó particularmente en el género litúrgico (misas, pasiones, salmos, motetes, lamentaciones, magníficat, antífonas, himnos, letanías…), llegando a convertirse en modelo a seguir para la polifonía de facistol. Compuso un centenar de villancicos —sólo una veintena conservados—, además de tonos a lo humano y diversas letras, copiadas en diversos cancioneros poético-musicales de la época (el de Múnich, los *Romances y letras de a tres voces,* el de Olot, el de la Casanatense de Roma…).

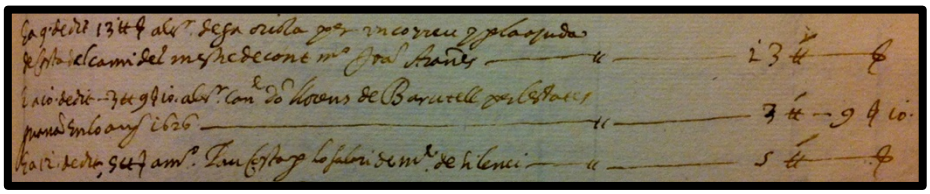
[42] Véase la referencia completa a este documento en el apartado referido a La Seu d'Urgell.

cita ya por primera vez en las actas capitulares de la seo pirenaica como su nuevo maestro de capilla.



**Primera mención de Juan Arañés como maestro de capilla en La Seu d'Urgell**
**(*Nota officialium,* 22.04.1627)**

Y a los pocos días, con motivo de las celebraciones de la Semana Santa, el cabildo recuerda que ha de ser Arañés quien seleccione quiénes deberán ser los que canten el *Passio,* y encargarse también de recibir y repartir entre él mismo y los cantores agraciados las siete libras barcelonesas estipuladas a tal efecto por la realización de dicho trabajo[43].

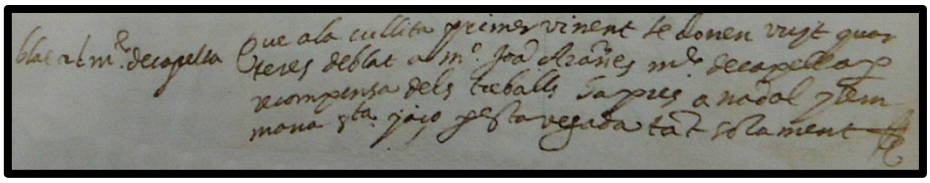


**Abono al deán de la Seu d'Urgell por los gastos para el desplazamiento de Arañés desde Zaragoza**
**(*E-SUe, Rationale,* 09.06.1627)**

Ese mismo año de 1627 (en julio, agosto y noviembre) constan asimismo documentalmente varios pagos al maestro Arañés en La Seu d'Urgell a cuenta de los niños de coro o "preveners", pagos cotidianos y aconteceres habituales relativos a la capilla regida por nuestro biografiado, sin revestir mayor interés, que se repetirán en los

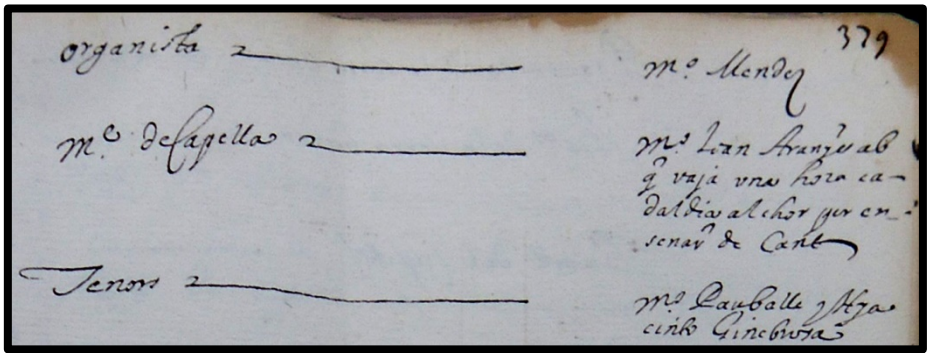
[43] Como en el caso anterior, véase el pormenor de este acuerdo capitular y otros varios detalles en el apartado dedicado al vaciado documental de música de las actas capitulares y libros de fábrica y pagos de La Seu d'Urgell.

años sucesivos de su estancia en la ciudad pirenaica. Como nota curiosa, Arañés recibe también un pago en especie, en este caso, en trigo, como era relativamente frecuente en la época a la hora de abonar los salarios de los músicos (en ocasiones, incluso identificados como racioneros "de pan y vino" por esta misma razón).



**Pago en trigo (ocho "quarteres") como recompensa o gratificación puntual a Arañés, por su buen trabajo, durante las navidades y Semana Santa pasadas (*E-SUe, actas capitulares,* 27.04.1630)**

A partir de 1631, y hasta mayo de 1634, se registra periódicamente en las resoluciones capitulares (*Nomina officialium*) la obligación del maestro Arañés de enseñar canto durante una hora diaria en el coro.



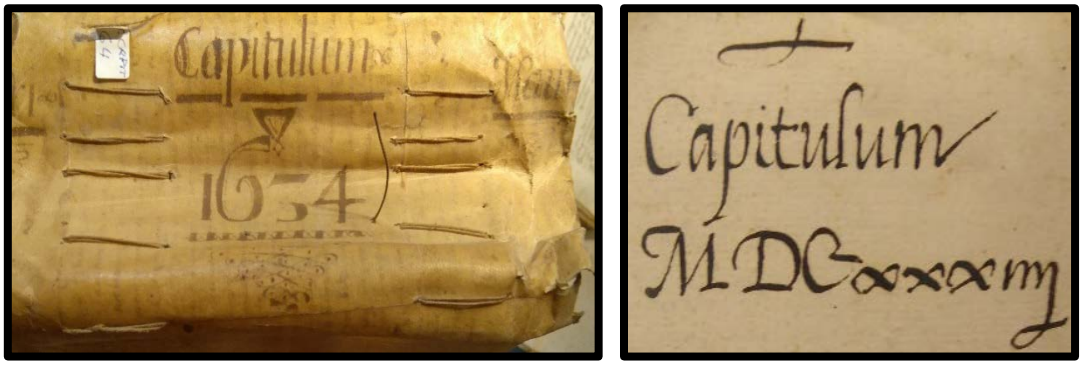

**Recordatorio al maestro de capilla (Arañés) de acudir una hora diaria al coro para dar clase de canto**

La última vez que aparece citado en la nómina de oficiales, entre la que se encuentran los músicos en plantilla de la capilla catedralicia, es el 04.05.1634. El 10.11.1634 el capítulo urgelés buscaba ya nuevo maestro de capilla, como se desprende del hecho de que se manda y acuerda que los niños de coro o "preveners" tenían que vivir en casa del corneta "hasta que la iglesia tenga maestro de capilla", lo que no iba a ocurrir hasta el 23.03.1635, con la llegada del nuevo maestro, Jaime Vidal[44].

[44] Jaume Vidal (*Sant Feliu de Llobregat, 1607; †Montserrat, 1689), se había formado como niño cantor en la escolanía de Montserrat, con los monjes Bernat Barecha y Joan March. Compositor y monje benedictino en la célebre abadía catalana, ocupó, a lo largo de su vida, diferentes cargos importantes, como por ejemplo, abad del monasterio de Sant Genís de les Fonts, o cantor mayor de Montserrat. Catalogó el archivo del monasterio de Ripoll y Tarragona. Dejó algunas obras músico-religiosas que se

Entre 1634 y 1649 ya no hay más noticias de él en La Seu d'Urgell, pues se le localiza entonces nuevamente en Tortosa. De hecho, en este período, y tras el magisterio de Jaime Vidal en la localidad del Pirineo, ocuparán su anterior cargo en La Seu d'Urgell los maestros Miquel Andreu[45] y Miquel Casals[46].

En el mes de julio de 1634, el cabildo catedral de Tortosa (Tarragona), sabedor de que su maestro titular, Antoni Bru, había salido con permiso de la ciudad (se encontraba en Balaguer, Lleida) y no llevaba intención de regresar, envió a buscar a Juan Arañés a La Seu d'Urgell para ofrecerle su magisterio de capilla.



**Libro de actas capitulares de la catedral de Tortosa (1634)**

Como se ha dicho, Arañés ya había sido maestro de capilla en Tortosa anteriormente (1604-1614), de donde se desprende la buena fama que habría dejado por tierras del Ebro, aun transcurridas nada menos que dos décadas. Pero seguramente, habría llegado el eco y prestigio derivado de su estancia en Roma, su publicación de

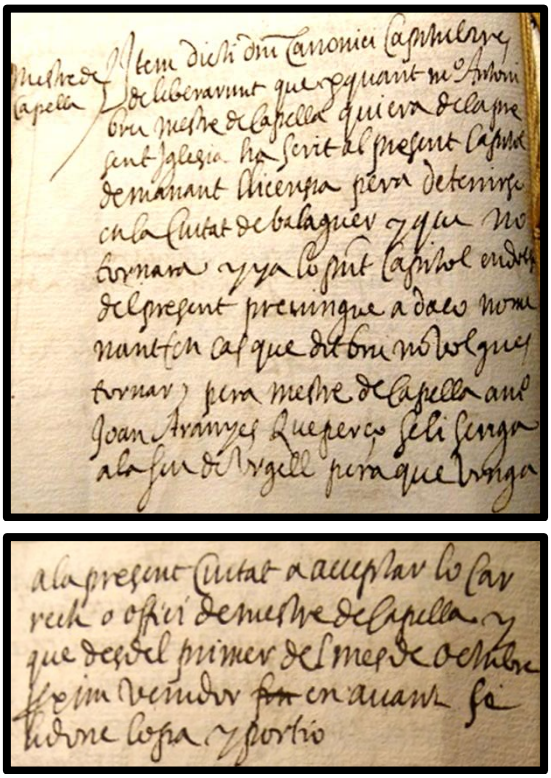
---

conservan en su mayoría en la Biblioteca de Catalunya (misas a 5, 6, 8 y 15 voces, la lamentación *Cómo está la ciudad de la gran Jerusalén* a 4 voces, salmos, el villancico al Santísimo *Fugitivo paxarillo que por el aire te vas* a 4 voces, etc.), muchas de ellas hoy lamentablemente incompletas. Parece probado que se trata del mismo Jaume Vidal que ocupó la dirección de la capilla musical de la Seu d'Urgell entre 1635 y 1637, y nuevamente, de 1650 a 1653.

[45] Miquel Andreu (*fl.*1612-1646) fue contralto de la capilla musical de la Seu d'Urgell entre 1612 y 1637. Fue nombrado maestro de capilla en dicha catedral en 1638, permaneciendo en el puesto hasta 1646. Se conserva un manuscrito suyo de un salmo *Dixit Dominus;* y se conoce también un motete (que en realidad, se trata del quinto versículo del salmo *Dixit* Dominus) Juravit *Dominus,* a 4 voces, acaso procedente del salmo citado [*cfr.:* PEDRELL, Felip y ANGLÈS, Higini: *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921].

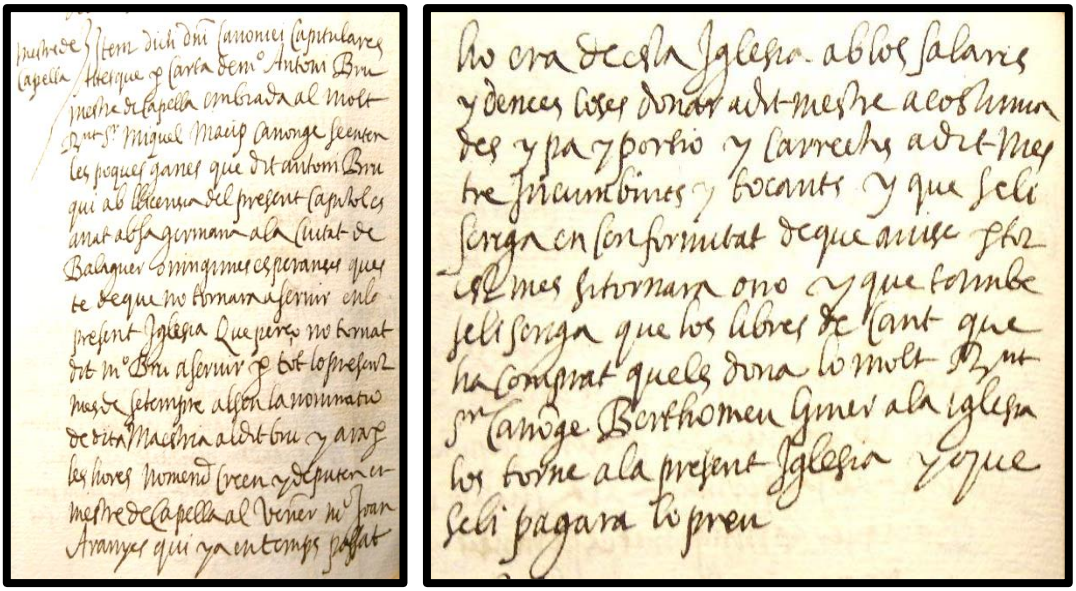
[46] Se sabe de la actividad del compositor catalán Miquel Casals (*fl.*1647-1648) durante la segunda mitad del siglo XVII. Consta como maestro de capilla de la catedral de La Seu d'Urgell entre 1647 y 1648. En la Biblioteca de Catalunya se conserva el cántico *Magnificat,* la antífona mariana *Alma redemptoris Mater* y el salmo *Cum invocarem,* todos ellos escritos para ocho voces en dos coros.

composiciones musciales, etc. Y tal vez, después de varios años ejerciendo su actividad en La Seu d'Urgell, el cabildo tortosino habría podido sondear o incluso tal vez saber de su intención de salir de las duras tierras pirenaicas, por lo que se dispuso a ir a por él. Tampoco hay que perder de vista el hecho de que en Tortosa residía su hermana, Magdalena, seguramente un foco de noticias en la ciudad tarraconense sobre su hermano, noticias que seguramente habrían sido muy bien consideradas durante y a partir de su etapa italiana.



**Noticia en el cabildo de Tortosa de que su maestro, Antoni Bru, no iba a volver, y orden para ir a buscar a Juan Arañés, "para que venga a la presente ciudad a aceptar el cargo u oficio de maestro de capilla" (*E-TO, actas capitulares,* 1634, s.f.)**

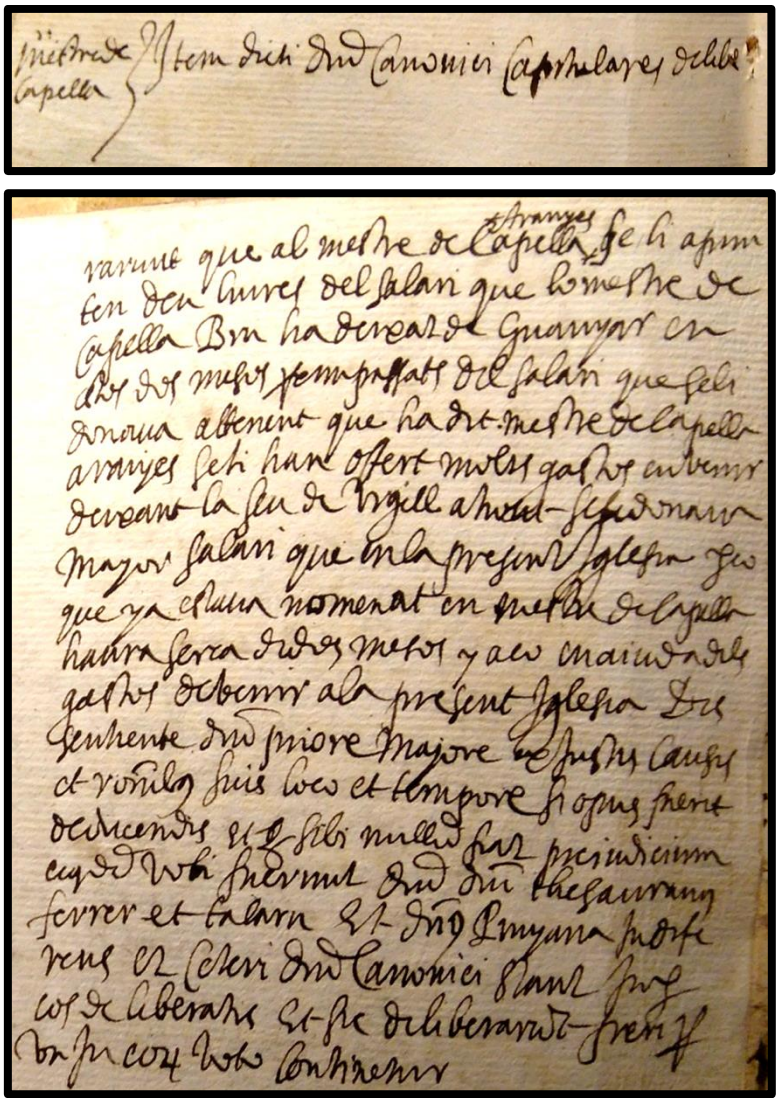
-[Fol. s/n v.:] [Margen:] "Mestre de / Capella". [Contenido:] "Item dicti dni Canonici Capitulares / deliberarunt que per quant m.º Antoni / Bru mestre de capella qui era de la pre / sent Iglesia ha servit al present Capitol / demanant llicensia pera detenirse / en la ciutat de Balaguer y que no / tornara y ya lo pnt. Capitol en dret / del present previngue ad aço nome / nant (en cas que dit Bru no volgues / tornar) pera mestre de capella a m.º / Joan Aranyes que per aço se li serga / a la Seu de Urgell pera que vinga / [Fol. s/n r.:] a la present ciutat a acceptar lo car / rech o offici de mestre de capella y / que desde el primer del mes de octubre / en per venidor en avant se / li done lo pa y portio".



**Nombramiento a Juan Arañés como nuevo maestro de capilla de la catedral de Tortosa (por segunda vez), al comprobar que Bru no querìa volver (setembre 1634)**

-[Fol. s/n r.:] [Margen:] “Mestre de / Capella”. [Contenido:] “Item dicti dni Canonici Capitulares / Attes que per carta de m.º Antoni Bru / mestre de capella embiada al molt / R.nt S.r Miquel Macip canonge se enten / les poques ganes que dit Antoni Bru / qui ab llicensia del present Capitol es / anat ab sa germana a la ciutat de / Balaguer o ningunes esperanças ques / te de que no tornara a seruir en la / prensent iglesia Que per ço, no tornat / dit m.º Bru a seruir per tot lo present / mes de setembre alsen la nominatio / de dita maestria al dit Bru y ara per / les hores nomenen creen y deputen en / mestre de capella al vener m.º Joan / Aranyes qui ya en temps passat / [Fol. s/n v.:] ho era desta Iglesia ab los salaris / y demes coses donar a dit mestre acostuma / des y pa y porsio y carrechs a dit mes / tre incumbints y tocants y que se li / serga en conformitat de que auise per tot / el mes si tornara o no y que tambe / se li serga que los libres de Cant que / ha comprat quels dona lo molt R.nt / S.r Canonge Berthomeu Giner a la iglesia / los torne a la present Iglesia y que / se li pagara lo preu”. (17.09.1634).

Al poco tiempo, y ya nombrado y residiendo en la ciudad tarraconense, el capítulo tortosino acuerda que se le ajusten y regularicen las cuentas, seguramente con carácter extraordinario, ya que cobraba más en La Seu d’Urgell que en Tortosa.

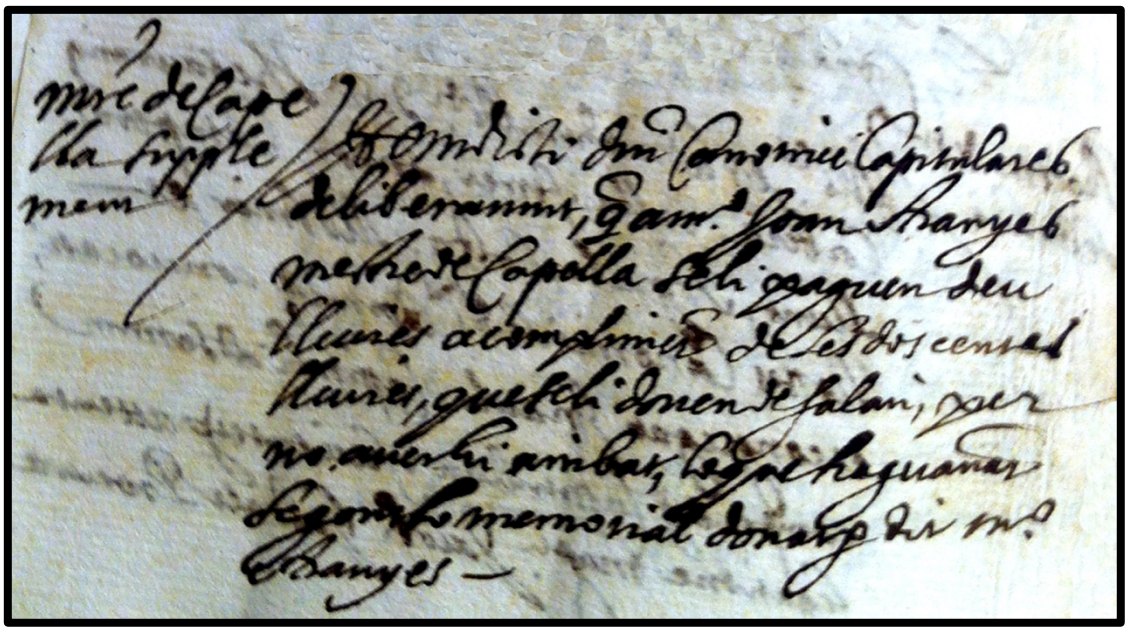


**Ajuste económico al maestro de capilla Arañés al poco de su llegada**
**(*E-TO*, actas capitulares, 1634, s.f.)**

-[Fol. s/n v.:] [Margen:] “Mestre de / capella”. [Contenido:] “Item dicti dni Canonici Capitulares delibe / [Fol. s/n r.:] rarunt que al mestre de capella +Aranyes+ se li apun / ten deu lliures del salari que lo mestre de / capella Bru ha deixat de guanyar en / los dos mesos perem passats del salari que se li / donava attenent que ha dit mestre de la capella / aranyes se li han offert molts gastos en venir / deixant la Seu de Urgell a hont se li donava / major salari que en la present Iglesia per ço / que ya estaba nomenat en mestre de capella / haura cerca de dos mesos y aco en aiuda dels / gastos de venir a la present Iglesia […]”.

Durante el período 1634-1648, pues, estuvo en Tortosa. Las informaciones sobre su actividad en este período se refieren a hechos cotidianos en la práctica profesional de cualquier capilla de música catedralicia (préstamo del órgano portativo de la catedral a diversas iglesias y conventos de la ciudad, pagos a músicos, licencias…)[47].

Una de las pocas entradas documentales que atestigua que Arañés estaba residiendo en la ciudad, data del 16.01.1646, cuando se le menciona expresamente a propósito de un nuevo pago:



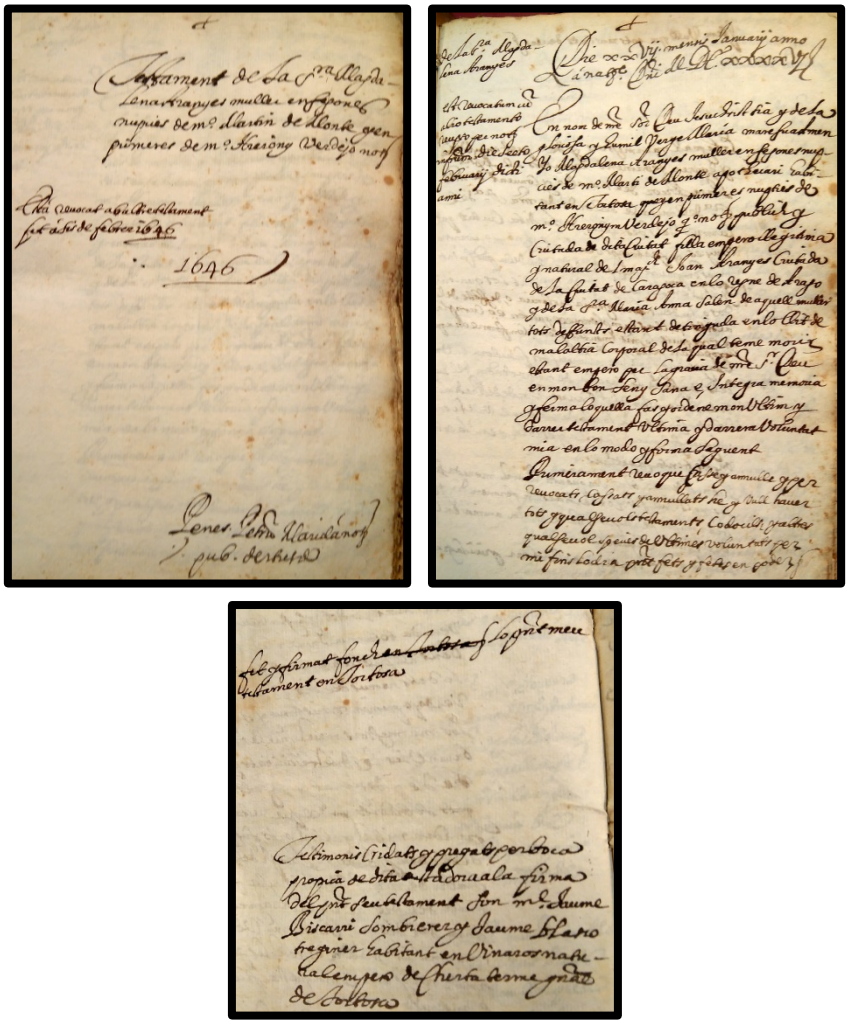
**Concesión capitular de un pago solicitado previamente mediante un memorial por mosén Juan Arañés, maestro de capilla (*E-TO*, actas capitulares, 16.01.1646)**

No obstante, y del mismo año 1646, he podido localizar un nuevo documento que liga a Arañés con Tortosa. Se trata de un primer testamento de la hermana de nuestro músico, dado el 27.01.1646, y gravemente enferma[48]. En él, aunque quedara revocado por un segundo testamento a los pocos días (el 06.02.1646), se estipulaban las últimas voluntades de Magdalena Arañés Sallén, entonces esposa en segundas nupcias

[47] En 1638 Arañés pidió al cabildo un aumento de salario, que se le concedió, de modo que es seguro que residió varios años en Tortosa durante ésta su segunda etapa de magisterio de capilla en la ciudad. QUEROL COLL, Enric: *Estudis sobre cultura literària a Tortosa…, op. cit.*, 2006.

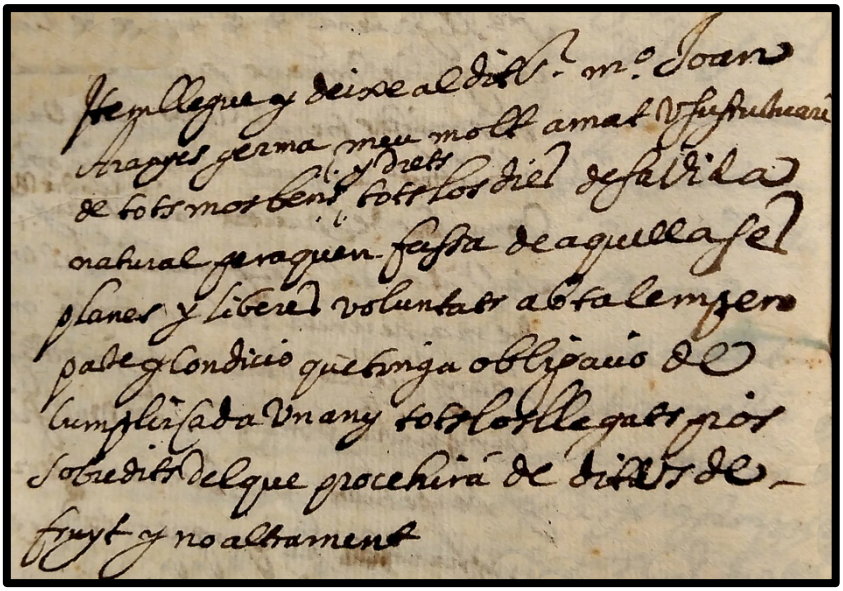
[48] *Archivo Histórico Comarcal de "les Terres de l'Ebre"*. Caja: TOR-689 / A. H. P. [Archivo Histórico de Protocolos] / TARRAGONA / Nº 1996 y 1997". Ofrezco el detalle de este documento en el apartado de "Anexos".

del farmacéutico o boticario Martí de Monte, residente en Tortosa. Finalmente, y como se verá, Magdalena Arañés moriría al poco tiempo (el 12.02.1646).



**Primer testamento de Magdalena (27.01.1646), hermana de Juan Arañés**

Curiosamente, la primera versión testamentaria de Magdalena Arañés, trataba a su hermano como “molt amat” (es decir, “muy querido”), dejándole como usufructuario de todos sus bienes, lo que cambiaría a los pocos días. Se daba cuenta ahí también de que era esposa en segundas nupcias de Martí de Monte, boticario de Tortosa, y en primeras nupcias (es decir, que entretanto, habría enviudado, sin que se mencione descendencia alguna de ninguno de ambos matrimonios), de Jeroni Verdejo, notario de Tortosa. Consta además que era hija de Joan Arañés, ciudadano de Zaragoza y de Mariana Sallén, entonces ya difuntos, con lo que se confirma, una vez más, el “definitivo” origen zaragozano de nuestro biografiado y su familia.

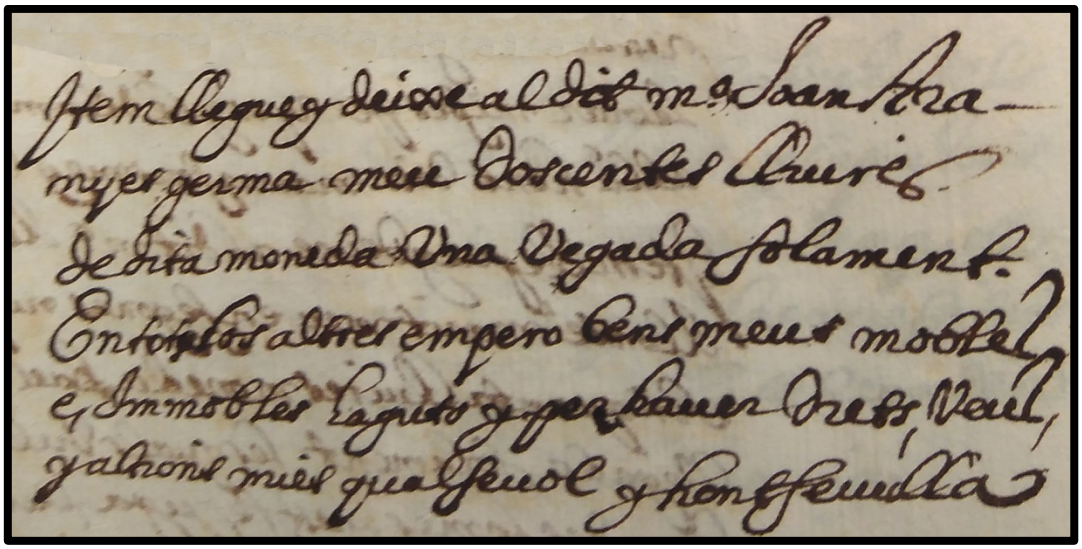


**Fragmento de la primera versión —luego revocada— del testamento de Magdalena Arañés, en donde dejaba a su hermano el usufructo de todos sus bienes**

Por su parte, la segunda y definitiva versión del testamento de Magdalena Arañés, recogido por el notario Pere Maridá, firmado de su propia mano, y en el que actuaron como testigos Francesc García, sastre, y Joan Prats, payés de Tortosa, la hermana de nuestro músico aclara que se encontraba en ese momento "detinguda en lo llit de malaltia corporal de la qual teme morir" (es decir, "detenida en la cama de enfermedad corporal, de la cual teme morir"). En ese momento, eligió como albaceas a tres personas, a saber: ***1.-*** "al p[rese]nt Pare Prior del monastir y convent de ntra. S.ra del miracle del orde de ntra. S.ra del Carme de descalços de la p[rese]nt ciutat" (o sea, "al presente padre prior del monasterio y convento de Nuestra Señora del Milagro, de la orden de Nuestra Señora del Carmen, de descalzos de la presente ciudad", el reverendo padre hermano Andrés de la Cruz; ***2.-*** a mosén Juan Arañés, maestro de capilla de Tortosa, su hermano; y ***3.-*** a Pere Maridá, notario de Tortosa (y el mismo que registra el presente testamento).

**Segundo y definitivo testamento de Magdalena (06.02.1646), hermana de Juan Arañés, con la noticia de su óbito (el 12.02.1646) y una incorporación post-mortem**

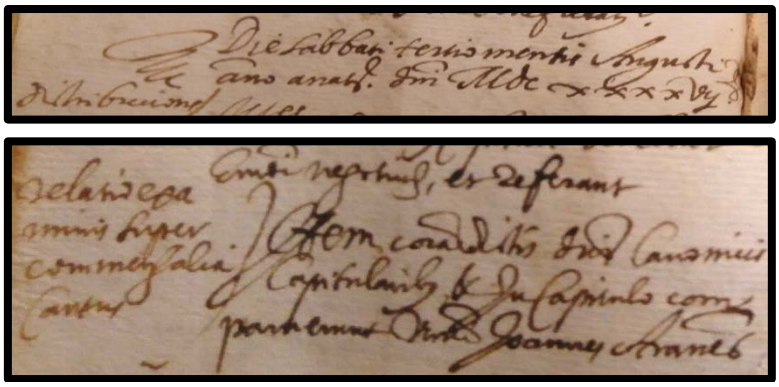
En el contenido testamentario definitivo de Magdalena Arañés, llama la atención la parte importantísima que supone su encargo de numerosas misas por su alma, en diversas iglesias y capillas de la ciudad de Tortosa, muestra todo ello de su religiosidad y devoción. Pide al mismo tiempo ser enterrada en uno de los vasos de la capilla de Ntra. Sra. del Rosario del monasterio de San Francisco, de la orden de predicadores, situado “fuera y cerca de los muros” de la ciudad de Tortosa. Y deja 50 libras barcelonesas a su esposo Martí de Monte, 100 libras a su joven sobrina (de su primer matrimonio) Paula Verdejo —para que pueda casarse o tomar hábito en un convento según sea su deseo—, y 200 libras a su hermano Juan Arañés.

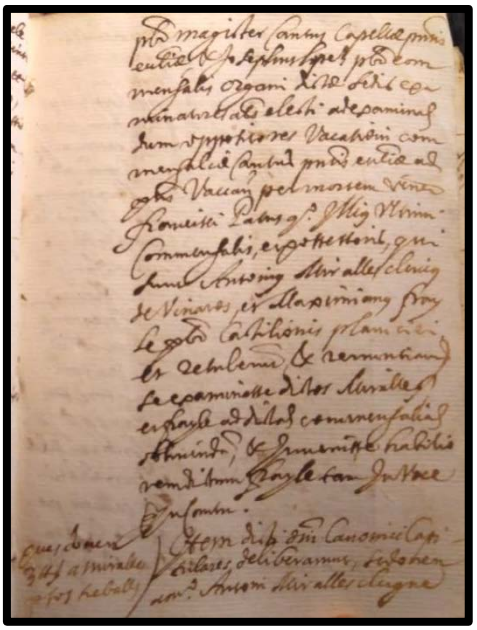


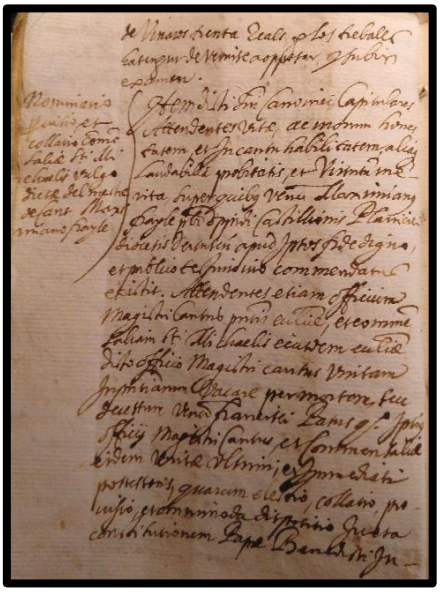
**Herencia testamentaria dejada a Juan Arañés, por su hermana Magdalena**

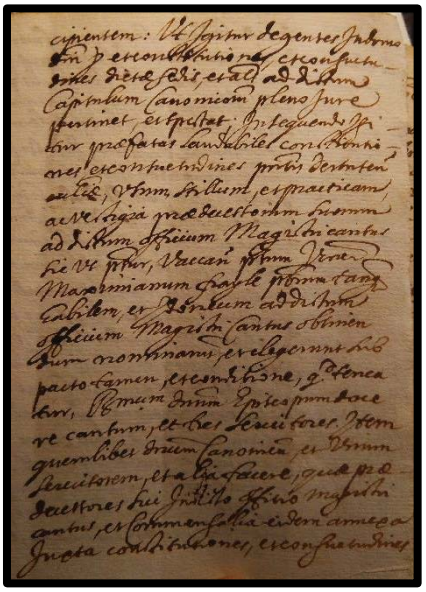
Como colofón a este testamento, se hallan sendas adiciones anotadas ya después del fallecimiento de Magdalena Arañés, con la aceptación por un lado de Juan Arañés y Pere Maridá como albaceas testamentarios (15.02.1646), siendo testigos Francisco Simeón Minguella, mercader, y Mateo Casals, notario público de la ciudad de Tortosa, y por otro lado, con la aceptación en escrito aparte (15.04.1646), del prior Andrés de la Cruz, siendo sus testigos Francisco Pallarés y Jacinto Labau. Datos, todos ellos, que certifican la presencia de Juan Arañés como maestro de capilla en Tortosa en 1646.

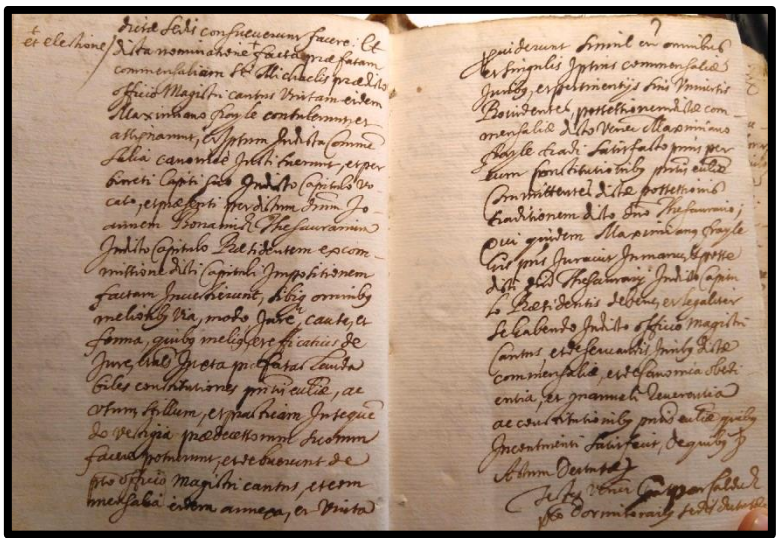
Al poco (03.08.1647), Arañés participaba ya, como miembro del tribunal que había de juzgar unas oposiciones a la comensalía de San Miguel, llamada “del maestro de canto”. Actuaba como examinador, junto al organista, José López; y se presentaron como opositores Maximiano Fraile, sacerdote, de Castellón de la Plana, y Antonio Miralles, clérigo de Vinaroz:











[Margen:] Relatio examinis super commensalia cantus.
[Contenido:] Item, coram dictis domini canonicis capitularibus et in capitulo comparuerunt venerabilis Joannes Arañes, // presbiter, magister cantus capellae presentis ecclesiae, et Josephus Lopez, presbiter, commensalis organi dictae sedis, examinatores alias electi ad examinandum oppositores vacationi commensaliae cantus presentis ecclesiae ad presentem vaccanti per mortem venerabilis Francisci Patus, quondam illius ultimi commensalis et possessoris, qui sunt Antonius Miralles, clericus de Vinaros, et Maximianus Frayle, presbiter Castilionis Planiciei, et retulerunt et renuntiarunt se examinasse dictos Miralles et Frayle ad dictas commensalias obtinendam et invenisse habiliorem dictum Frayle tam in voce quam in cantu.

[Margen:] *Que·s donen 3 lliures a Miralles per sos treballs.*
[Contenido:] Item, dicti domini canonici capitulares deliberarunt *se donen a mossèn Antoni Miralles, clergue // de Vinaròs trenta reals per los treballs [que] ha tengut de venir-se a opposar y subir examen.*

[Margen:] Nominatio, provisio et collatio commensaliae Sancti Michaelis, vulgo dicta *del mestre de cant* Maximiano Frayle.
[Contenido:] Item dicti domini canonici capitulares, attendentes vitae ac morum honestatem et in cantu habilitatem aliaque laudabilia probitatis et virtutum merita super quibus venerabilis Maximianus Frayle, presbiter oppidi Castillionis Planiciae diocesis Dertusensis apud ipsos fidedigno et publico testimonio commendatus existit, attendentes etiam officium magistri cantus presentis ecclesiae et commensaliam Sancti Michaelis eiusdem ecclesiae dicto officio magistri cantus unitam in presentiarum vacare per mortem seu decessum venerabilis Francisci Patus, quondam ipsius officii magistri cantus et commensaliae eidem unitae, ultimi et immediati possessoris, quarum electio, collatio, provisio et omnimoda dispositio juxta constitutionem Pape Benedicti in-//cipientem *Ut igitus degentes […] domini* et constitutiones et consuetudines dictae sedis et alias ad dictum capitulum canonicorum pleno jure pertinet et spectat in sequendo igitur praefatas laudabiles constitutiones et consuetudines presentis Dertusensis ecclesia, usum , stillum et practicam ac vestigia praedecessorum suorum ad dictum officium magistri cantus sicut […] vaccanti […] venerabilem Maximianum Frayle, presbiterum tanquam habilem et idoneum ad dictum officium magistri cantus obtinendum nominarunt et elegerunt sub pacto tamen e conditione quod teneatur reverendum dominum episcopum docere cantum et tres servitores, item quemlibet dominum canonicum et unum servitorem, et alia facere quae praedecessores sui in dicto officio magistri cantus et commensalia eidem annexa juxta constitutiones et consuetudines // dictae sedis consueverunt facere. Et dicta nominatione <et electione> facta praefatam commensaliam Sancti Michaelis praedicto officio magistri cantus unitam eidem Maximiano Frayle contulerunt et assignarunt et ipsum in dicta commensalia canonice instituerunt [*siguen formulismos hasta el final*].

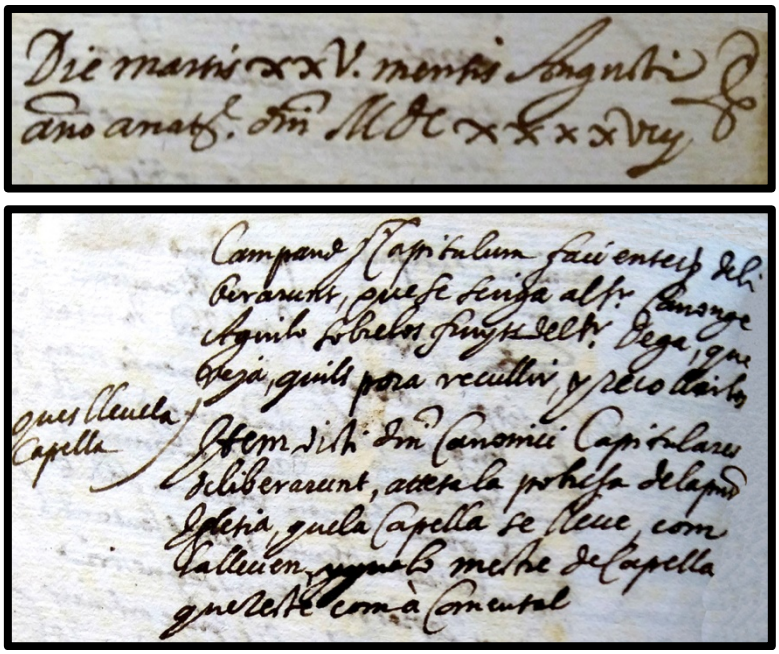
[Margen:] Relato del examen sobre la comensalía de canto.
[Contenido:] Ítem, delante de los dichos señores canónigos capitulares y en capítulo comparecieron los venerables Juan Arañés, // sacerdote, maestro de canto de la capilla de la presente iglesia, y Josep López, sacerdote, comensal del órgano de dicha seo, examinadores o elegidos para examinar a los opositores de la comensalía de canto vacante de la presente iglesia, actualmente vacante por la muerte del venerable Francesc Pato [?], antes su último comensal i poseedor, los cuales [opositores] son Antoni Miralles, clérigo de Vinaròs, y Maximià Frayle, sacerdote de Castelló de la Plana, y relataron y declararon que habían examinado a los dichos Miralles y Frayle a obtener dichas comensalías, y que encontraron más hábil al dicho Frayle tanto en voz como en canto.

[Margen:] *Que·se paguen 3 libras a Miralles por sus trabajos.*
[Contenido:] Item, dicti domini canonici capitulares deliberarunt *se paguen a mosén Antoni Miralles, clérigo // de Vinaròs treinta reales por los trabajos [que] ha tenido por venir a opositar y subir examen.*

[Margen:] Nombramiento, provisión y colación de la comensalía de Sant Miquel, vulgarmente dicha del maestro de canto a Maximià Frayle.
[Contenido:] Ítem, los dichos señores canónigos capitulares, considerando la honestidad de vida y costumbre, la habilidad en el canto y otros méritos loables de rectitud i virtudes sobre los cuales el venerable Maximià Frayle, sacerdote de la población de Castelló de la Plana, diócesis de Tortosa, delante los mimos [capitulares] existe estimado en fidedigno y publico testimonio; considerando, además, que el oficio de maestro de canto de la presente iglesia y comensalía de Sant Miquel de la misma iglesia, unida a dicho oficio de maestro de canto, vacante por muerte o traspaso del venerable Francesc Patus (?), antes último e inmediato poseedor del mismo oficio de maestro de canto y de la comensalía al mismo [oficio] unida; porque la elección, colación, provisión y de todas formas disposición según la constitución del Papa Benet que comienza *Ut igitus degentes […] domini* y las constituciones de dicha seo y otras que a dicho capítulo de canónigos de pleno derecho pertenece y contempla, siguiendo por tanto las anteriormente dichas loables constituciones y costumbres de la presente iglesia de Tortosa al uso, estilo y práctica así como las huellas de sus antecesores, como sea vacante el oficio de maestro de canto nombraron y elegir en dicho oficio Maximià Frayle, sacerdote, como hábil e idóneo para obtener dicho oficio de maestro de canto, bajo el pacto, pero, y condición que deba enseñar al reverendo señor obispo y a tres servidores [suyos], así como a cualquier señor canónigo y un servidor [suyo], y hacer cualquier otra cosa que los predecesores en su oficio de maestro de canto y la comensalía anexa, según constituciones de dicha seo, acostumbraran hacer. Y realizado dicho nombramiento <y elección>, confirieron y asignaron al mismo Maximià Frayle la mencionada comensalía de Sant Miquel unida al desuso de dicho oficio de maestro de canto, y lo instituyeron canónicamente en dicha comensalía […]

**Participación de Juan Arañés, como juez del tribunal de oposiciones a la comensalía "del maestro de canto"**

Muy posiblemente, la marcha de Tortosa de Arañés tuviera que ver con la suspensión de la capilla de música, decretada el 25.08.1648, y forzada por la pésima e insostenible situación económica de la catedral, como así consta por sus actas capitulares:



**Orden de suprimir la capilla de música de la catedral de Tortosa (25.08.1648)**

Transcribo el detalle del acta capitular, por la importancia intrínseca del mismo:

> ***E**-TO*, actas capitulares, 25.08.1648: [Fol.r. s/n:] "Die martis xxv mensis Augustis / anno dni MDCXXXXVIII". [Fol. v. s/n:] […] [Margen:] "Ques lleve la / capella". [Contenido:] "Item dicti dni Canonici Capitulares deliberarunt, attesa la pobresa de la pnt. / Iglesia, que la Capella se lleve, com / la lleven, y que lo mestre de Capella / que reste com a comensal".

Por lo tanto, ha de verse la situación financiera de la seo tortosina como absolutamente precaria: ya cuando se fue a buscar al maestro Arañés hasta La Seu d'Urgell se le ofreció un salario menor del que allí tenía; pero, lógicamente, una catedral no podía quedar privada de culto diario, para lo que debía mantener, hasta donde esto fuera posible, una mínima capilla de música que sirviera eficazmente a la dignidad y solemnización de los oficios. Finalmente, hubo de forzarse a Arañés a quedar únicamente como comensal, merma de salario y de su actividad profesional especializada, que seguramente le habría animado a buscar un mejor destino a la mayor brevedad.

Pero tampoco hay que perder de vista un detalle en el que no se había reparado hasta ahora: precisamente, en 1648, llegó la peste negra a la ciudad de Tortosa, circunstancia que no se menciona en esta documentación capitular concreta, pero que, muy posiblemente, hubiera tenido no poco que ver en el hecho de que el capítulo tortosino decretara la supresión de su capilla de música.

**Plano de Tortosa, por Gonzalo de Mendoza (1642)**

Y además, la ciudad se vio sitiada ese mismo año, a partir del mes de junio, por tropas franco-catalanas (siete mil soldados distribuidos en catorce regimientos)[49], en el

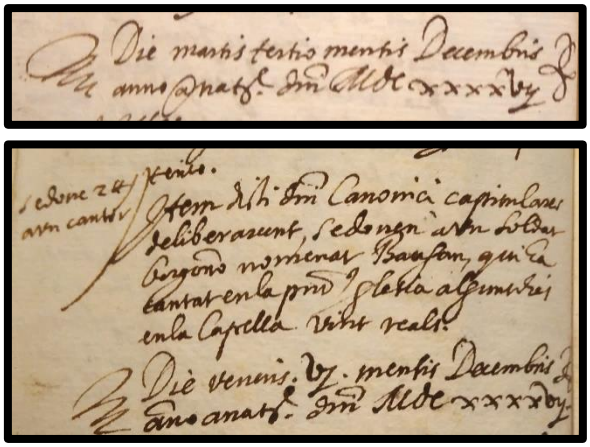
[49] La conquista de la ciudad por tropas galas y catalanas tuvo lugar entre el 10 de junio y el 12 de julio. Los franceses, bajo el mando de Ferdinand de Marchin, aportaron a la toma de la ciudad tres mil soldados de caballería y 20 cañones. Y los catalanes, luchaban bajo el mando del mariscal de Schomberg, participando también algunas unidades de caballería ligera. Entre los comandantes catalanes estaban Josep Tort, Francesc Cescarós, Josep d'Ardena y Josep Margarit i de Biure. Finalmente, el 12.07.1648, la artillería catalano-francesa logró abrir brecha en la muralla, introduciéndose en la ciudad, mientras las tropas de Felipe IV se refugiaban en el castillo y la población civil lo hacía en las iglesias.El general Marchin prohibió el saqueo, pero sin éxito: se saquearon conventos e iglesias y no se respetó a las mujeres, ni siquiera a las religiosas.Fue la última conquista francesa en Cataluña hasta 1653, en la que murieron 400 miembros de las tropas atacantes. Al día siguiente se rindió la población que estaba en el castillo. En 1650, cuando hacía ya tiempo que la soldadesca de guarnición en la plaza no recibía su paga, el ejército castellano aprovechó de nuevo para tomar la ciudad. SANABRE I SANROMÀ, Josep: *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa.* Barcelona, Librería J. Sala Badal, 1956. QUEROL COLL, Enric; y MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan Hilari: *La Guerra dels Segadors a Tortosa (1640-1651).* Valls (Tarragona), Cossetània Edicions, 2004.

marco de la contienda secesionista catalana (la “Guerra dels Segadors”); en el mes de noviembre, la flota francesa sitiaba la ciudad por mar, acudiendo en su socorro tropas reclutadas en Zaragoza y barcos leales a Felipe IV.

***La ciudad de Tortosa sitiada por tierra con el ejército de Su Majestad, siendo su capitán general y virrey de Cataluña el Excmo. Sr. marqués de Mortara. La guarda y defensa de la mar a cargo del Excmo. Sr. duque de Alburquerque, capitán general de las galeras de España, y con seis de ellas sale el duque en busca del socorro que ven en estos cuatro bajeles al ejército…***
**(24.11.1648) Entre Tarragona y Cambrils**

Fue así como parece que Arañés regresó, de nuevo, en 1649, y seguramente empujado a ello por las condiciones cada vez más adversas de la ciudad surcatalana, a su anterior desempeño como maestro de capilla de la catedral de La Seu d’Urgell. Pero esta vez iba a ocupar este cargo solamente por unos meses, pues en noviembre de ese mismo año se acordaba nuevamente poner edictos para cubrir el magisterio de capilla, síntoma evidente de que éste había quedado otra vez vacante.

Y entretanto, y aun a pesar de las desastrosas condiciones con que había de lidiar la capilla de música por esas fechas (peste, sitio y toma violenta de la ciudad por las tropas, etc.), todavía se proseguía con una actividad aparentemente normal, pues la documentación refleja pagos puntuales a algunos músicos (como el registrado el 03.12.1647, de dos libras barcelonesas, “a un soldado borgoñón” apellidado Bausan):



-“Die martis tertio mensis Decembris / anno a nat.$^{e}$ $^{d}$ni MDCXXXXVII”. [Margen:] “Se done 2£ / a un cantor”. [Contenido:] “Item dicti dni, Canonici capitulares / deliberarunt, se donen a un soldat / borgoñó nomenat Bausan, qui ha / cantat en la pnt. Iglesia alguns dies / en la Capella vint reals”.

La cuestión es que en 1649, Arañés estaba ya nuevamente en La Seu d’Urgell. Las noticias de dicho año 1649 que se pueden asociar con esaa segunda etapa de Arañés como maestro de capilla en La Seu d’Urgell, son las siguientes:

- ***E**-SUe*, conclusiones capitulares, fol. 114. [Margen:] “Mestre capella, salari 150 lliures, preveners”. [Contenido:] “Als 23 fabrer 1649, fol 114, consta tenia lo mestre de capella sis preveners, y se li donava per ells cada any 18 cargas de blat y 30 lliures en diner, y per son salari 150 lliures y las distribucions y demés”.

- ***E**-SUe*, conclusiones capitulares, fol. 121. [Margen:] “Orga, afinar”. [Contenido:] “Als 22 abril 1649, en capítols pasquals, fou resolt se afinàs lo orga”.

- ***E**-SUe*, conclusiones capitulares, fol. 122. [Margen:] “Prepetuisassió de un cantor”. [Contenido:] “Als 27 abril 1649, fol 122, en capítols pasquals, perpetuisassió de un cantor en oficial del Capítol ab lo mateix salari”.

- ***E**-SUe*, conclusiones capitulares, fol. 129. [Margen:] “Edictes per cantors”. [Contenido:] “Als 8 novembre 1649, fol 129, fou resolt se posassen edictes per las provisions del mestrat de capella, baxo y tenor”.

Sin embargo, en ninguna de las referencias inmediatamente aducidas, se mencionaba expresamente el nombre de Juan Arañés, por lo que se debería tomar su presencia en La Seu d’Urgell en el año 1649 con cierta precaución. Pero parece claro

que sí estuvo allí, a juzgar por el capítulo pascual de dicho año, registrado en las actas capitulares de dicha localidad pirenaica, que no me ha sido posible consultar, pero que recogen F. Pedrell y H. Anglés en su conocido estudio sobre Joan Brudieu[50].

A partir de ahí, se pierde definitivamente su rastro, por lo que bien se puede suponer que hubiera fallecido por entonces (es decir, antes de noviembre de 1649, cuando debía de contar ya con una edad muy avanzada para su época —repárese en su nacimiento en la década de 1580—). Le sustituyó allí el mismo Jaime Vidal (que aparece ya en el capítulo pascual de 1650 y hasta 1653), quedando probado, no obstante, que Pau [o Pablo] Marqués[51] ocuparía ya este puesto a partir de 1655.

Y no obstante lo anterior, diversos autores anteriormente citados[52] sitúan su muerte después de 1649, en lo que, en cualquier caso, habría sido una breve segunda etapa en el cargo. Con estos datos, se cerraría la etapa de vida conocida hasta ahora de Juan Arañés.

*  *

*

[50] PEDRELL SABATÉ, Felip y ANGLÈS PÀMIES, Higini: *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921, pp.135-151.
[51] Pablo Marqués (*fl.*1651-1676). Maestro de capilla en la catedral de la Seu d'Urgell entre 1655 y 1676. Se conservan dos misas suyas en la Biblioteca de Catalunya, un villancico en Montserrat y algunas composiciones en el Orfeó Català de Barcelona. Aparece en las listas de la catedral de la Seu d'Urgell como ministril bajón desde 1651 hasta 1660.
[52] F. J. Fétis, R. Mitjana, R. Stevenson y M. Honegger.

## NOTICIA DE LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE TORTOSA EN TIEMPO DE JUAN ARAÑÉS

Son muchas las informaciones que, al hilo de la presente tesis doctoral, he podido recabar en diferentes archivos y bibliotecas en torno a Juan Arañés, un autor poco y no muy bien conocido hasta la fecha. Y comoquiera que buena parte de los datos recogidos, todos ellos inéditos, no tratan expresamente de nuestro biografiado, pero sí de la actividad musical de las capillas a su cargo en aquel momento, me ha parecido oportuno reunir estas informaciones, con vistas a comprender mejor y contextualizar el cumplimiento musical por parte de sus protagonistas, en su propio tiempo.

Procedo, por tanto, a ofrecer el vaciado de las actas capitulares de contenido relacionado con la música, de la seo tortosina, correspondientes a los años en los que Juan Arañés ejerció allí su magisterio de capilla (primera vez, 1604-1614 y segunda vez, 1634-1648)[53]:

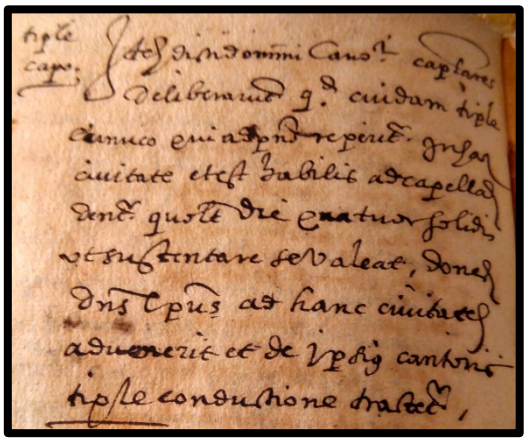
**Volumen de actas capitulares de la seo de Tortosa, del año 1604**

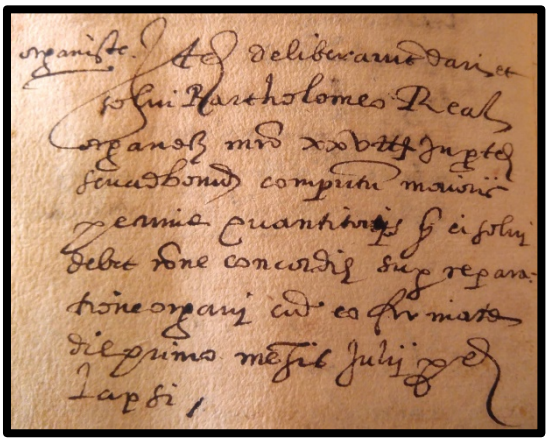
[53] Las actas capitulares que hacen mención expresa a Juan Arañés, se han incorporado ya en el apartado dedicado a la redacción de su biografía crítica, de modo que no se vuelven a reproducir aquí. Los datos recabados que se consignan responden a informaciones, básicamente, relativas al maestro de capilla, y se focalizan por otra parte en los dos períodos cronológicos mencionados en los que Arañés ejerció su magisterio, razón por la cual se pueden constatar grandes lagunas, tanto en lo relativo a los años vaciados (pues no se han consignado los años intermedios a sus dos magisterios), como en los datos sobre otros músicos o actuaciones musicales que no se refieran propiamente al maestro de capilla.

**1604 (s.f.). Pan al maestro Francisco García, ministril de corneta**

-***E***-*TO*, actas capitulares, 1604, s.f.: [fol.v.] [Margen:] “Pa a maestro / Gracia me / nestril”. [Contenido:] “Item dicti domini cano.[ci] / capitulares, Annuentes / supplicationi hodierno Die in / pnti. Cumplõ oblat[s] per partes mri / francisci Garcia Bancalerii / qui a 48 annis in seruit huic / [?] in capella q~ ut unus ex / Musicus de Menestril: ad satisfac / tione huis capitulum et attenta […]”.

En el año 1605 las informaciones recopiladas se reducen a la gratificación a “un tiple forastero” por los servicios prestados en Pascua y Semana Santa. También se anota el salario pagado al organista (llamado Johannes Jorge), y la solicitud de aumento de salario por parte del cantor Joan Cerdá. Al año siguiente, se incorpora cierta información —un pago de cuatro sueldos— a propósito de un Tiple capón de la capilla, y se trata de la reparación del órgano a cargo del maestro organero Bartolomé Real.





Los siguientes datos recogidos se refieren ya al año 1614, cuando se refiere la obligación de la capilla de música de asistir —cantando polifonía— a los entierros de los canónigos de la catedral:

-[Fol. s/n r.:] [Margen:] “Capella / de cant / als so- / terrars / dels / canonges”. [Contenido:] “Item dicti domini Canonici Capitulares / deliberarunt, sempre que hi haura se / pultura de qualsevol Canonges desta / Iglesia los cantors de la capella desta / hajen de cantar a cant de orgue gratis / y que es notifique al maestre de capella / per a que ho sapia y ho diga als demes”.

Y se encarga hacer un estudio relativo a disminuir hasta donde se pudiera la práctica de la polifonía como medida de ahorro:

-[Fol. s/n r.:] [Margen:] “Capella”. [Contenido:] “Item dicti Canonici Capitulares / Comiserunt dominis Thesauratio et / Bonamich que vejen quines coses se / podrán suprimir per la conservacio de la / capella del cant de orgue en la pnte. / iglesia et referant”.

También se trata dicho año del recorte en los salarios de los músicos, a excepción del maestro de capilla y del organista, habida cuenta la escasa prosperidad de los tiempos:

-[Fol. s/n r. anexo, desplegable (memorial):] [Margen:] “Macip dixit quo / sequntur”. [Contenido:] “Ates que los salaris se donen als capellans / de la capella de la pnt. Igla, (Exceptats lo mes / tre de Capella y Organiste) son molt pingues / considerat hi ha molts mesos que no canten sino / un dia, o, dos, majorment per al temps corrent / que los arrendaments y fruits destos anys han / valgut y valen tan poch que apenes se pora / acudir als carrechs y gastos de la pnt. Igla./ es de parer salvo meliori judicio et$^{a}$. que / als dits preveres sels serçene y lleve dit sa / lari, o, señale dos reals a quiscu dells per cada / dia solemne que cantaran que pagantlos aixi / que sera paga competent conforme lo poder i forses / de la Iglesia se estalviara per a la Iglesia de les tres / parts les dos del que pag ara, perque quant sels / señala la paga que tenen ara, era en temps / prospero

perque los frutis valien molt y la Iglesia / ho podía sustentar, y mes que a ningún dels / S$^{os}$. Canonges sels fa […]".

Y consta también, un memorial por los gastos habidos durante las celebraciones por el Santísimo Sacramento durante el carnaval, en el que se menciona la práctica de la polifonía, al organista y al levantador de los fuelles del órgano (24.01.1614):

-[Fol. s/n r. anexo, desplegable (memorial):] "Die veneris xxiiii$^{o}$ / mensis Januarÿ anno p.$^{te}$". [Contenido:] "Memorial de tots los gastos que se ofereixen per a la fundacio / que lo S.$^{r}$ Bisbe enten fer de la festa del S.$^{sim}$ sacrament / en los tres dies de Carnestoltes en la present Iglesia". […] "m.$^{s}$ per la capella del cant de orgue per tots los dits tres dies / deu lliures que la pprietat es…200s" […] " m.$^{s}$ al organiste per son salari y man / chador per dit tres dies setze sous que la pprietat es… 16s".

Con posterioridad a las fechas reseñadas, la presencia de Arañés en la ciudad de Tortosa se documentará ya en su segunda etapa de magisterio, de la cual ya hemos ido viendo algún detalle. No obstante, y por lo que respecta a la vida cotidiana del grupo vocal e instrumental a su cargo, contamos nuevamente con abundantes noticias de su actividad profesional en el año 1646, cuando consta que la capilla catedralicia, entonces nuevamente regida por Arañés, prestaba el órgano portativo a diferentes iglesias y conventos de la ciudad, al tiempo que se registraban diversos pagos a los músicos, permisos para ausentarse temporalmente, o se anotaban actuaciones extraordinarias de la capilla por acontecimientos que merecían su participación, como así sucedió por ejemplo, en los casos siguientes:

***1)*** El 12.01.1646 se registra el abono de un suplemento al organista, José López:

> -[Fol. s/n v.:] "Die veneris XII mensis Januarÿ / anno anat.$^{e}$ dni MDCXXXXVI". [Margen:] Comensal del / orgue / suplement". [Contenido:] "[…] deliberarunt, que a m.$^{o}$Joseph Lopez commen / sal del orgue de la pnt. Iglesia se li pa /gue lo supplement pnis a dos centes lliu- / res, que se li donen, segons lo memorial / per ell donat, es domini crixery minis /trent perennis".

***2)*** Cuatro días después, el 16.01.1646, se cede el órgano pequeño a la iglesia de San Antonio (lo que vuelve a verificarse el sábado 22.09.1646), y se registra el pago de un suplemento salarial de 10£ al maestro de capilla, Juan Arañés (se dice entonces que cobraba 200£ de salario):

> -[Fol. s/n r.:] "Die martis XVI mensis Januarÿ / anno a nat.$^{e}$ dni MDCXXXXVI". [Margen:] "Orguenet a S$^{t}$ / Antoni". [Contenido:] "[…] que se li deixe lo organet / de la pnt. Iglesia per a la festa del S$^{t}$. Solutis Soluendis.
>
> -[Fol. s/n r.:] [Margen:] "Mestre de cape / lla supple / ment". [Contenido:] "Item dicti dni. Canonici Capitulares / deliberarunt, que a m.$^{e}$ Joan Aranyes / mestre de capella se li paguen deu / lliures a compliment de les dos centes / lliures, que se li donen de salari, per / no averhi arribat lo que ha guañat / segons lo memonial donat per [?] m.$^{o}$/ Aranyes".

***3)*** Y después de la Semana Santa, se pagan otras 10£ a Arañés por su trabajo durante las fechas pasadas:

> -[Fol. s/n r.:] [Margen:] "Pasios y canto / ries". [Contenido:] "Item dicti dni. Canonici Capitulares / deliberarunt ques paguen al mestre / de capella deu lliures per los Pasios, / y cantories de la Semmana S.$^{ta}$ pasada".

***4)*** El 20.04.1646 se dejaba el órgano pequeño a la iglesia de Santo Domingo:

> [Fol. s/n v.:] "Die veneris xx mensis Aprilis anno / anat.$^{e}$ dni. MDCXXXXVI". [Margen:] "Orguenet al / Collegi". [Contenido:] "[…] deliberarunt se deixe lo orgue- / net de la pnt. Iglesia al Collegi Real de / S.$^{t}$ Domingo per la festa que en ell se ha / de fer del glorios mártir y Cavaller / de lo [?] S$^{t}$ Jordi Solutis Soluendis. [?]".

***5)*** El 02.05.1646 se daba licencia al organista, José López, y al mes siguiente, 11.05.1646, se cedía el órgano portativo a la iglesia del Carmen:

> -[Fol. s/n r.:] "Die mercurÿ II mensis Maÿ / a nat.$^{e}$ dni. MDCXXXXVI". [Margen:] "Licensia absen / tarshi / organiste". [Contenido:] "[Fol. s/n v.:] […] Joseph Lopez commensalis organi con- / cesserunt eidem licentiam absentarshi / per decem dies".
>
> -[Fol. s/n v.:] "Die veneris xi mensis Maÿ anno / a nat.$^{e}$ dni. MDCXXXXVI". [Margen:] "Orguenet al Carmen". [Contenido:] "Item dicti dni. Canonici Capitulares / deliberarunt ques deixe lo organet de la / present Iglesia per a la festa, que fa lo S.$^{r}$ Giner rector desta plaça de la brecha […]".

***6)*** Y en el mes de diciembre se sucedían diversas noticias, entre ellas, las alusivas al fallecimiento en Zaragoza del príncipe de Astruias y heredero al trono, el príncipe Baltasar Carlos (01.12., 04.12. y 05.12.1646):

> -[Fol. s/n v.:] "Die sabbati primo mensis Decembris / anno a nat.$^{e}$ dni MDCXXXXVI". [Título:] "Funeraries del Serenissim / Princep don Balthasar Carlos / de Austria señor ntre.".

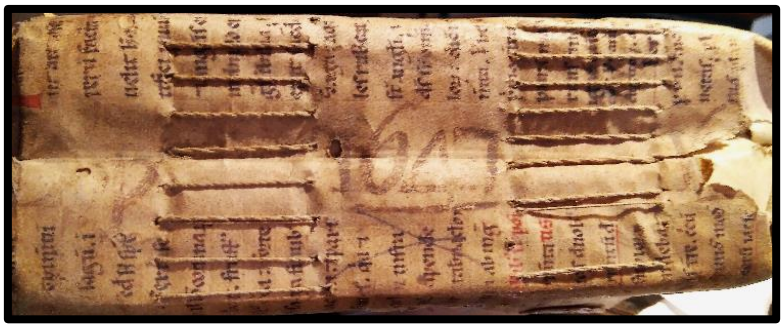
> -[Fol. s/n r.:] "Die martis iiii mensis Decembris / anno a nat.$^{e}$ dni. MDCXXXXVI". [Margen:] "Funeraries / del Señor / Princep". [Contenido:] "Consequenter tre dominico / secundo dicti mensis Decembris / el anni pti. Millesimi seicentesimi / quadragesimi sexti fuerunt / […]".

> -[Fol. anexo desplegable:] "Memorial del repartiment fet per los que [?] / funeraries del Princep ntre. S$^{r}$ don Balthasar Carlos fetes en la pnte / Iglesia dimecres a sinch del mes de Desembre 1646 procedent dels / 24 ducats que paga la ciutat, que son 28£ [?] Dels vint / y sinch Reals de altra part, que dona per a la Capella y 13£ / per les absoltes, que han fet deure confraries a 14s quis- / cuna que tot importa 44£ 12s". […] "mre. de Capella …5s". […] "A la Capella… 5£ […]".

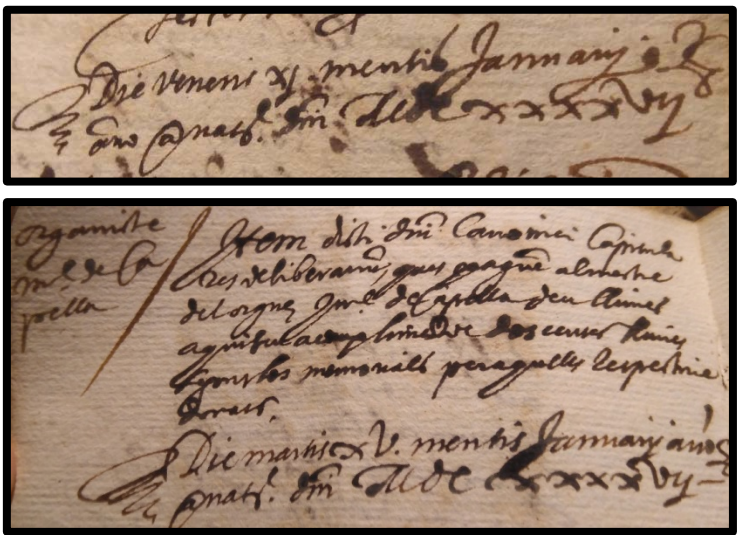
***7)*** Y finalmente, el 29.12.1646, la capilla catedralicia prestaba el órgano portativo a los jesuitas:

> -[Fol. s/n r.:] "Die veneris xxviiii mensis Decem / bris anat.$^{e}$ dni MDCXXXXVI". [Margen:] "Orguenet a la / compañía". [Contenido:] "Item dicti dni Canonici Capitula / res deliberarunt, ques deixe lo orgue / net de la pnt. Iglesia a la compañía / de Jesus. Solutis soluendis".

Al año siguiente, 1647, consta también de la participación de Juan Arañés en diversas actividades de aquella capilla musical.

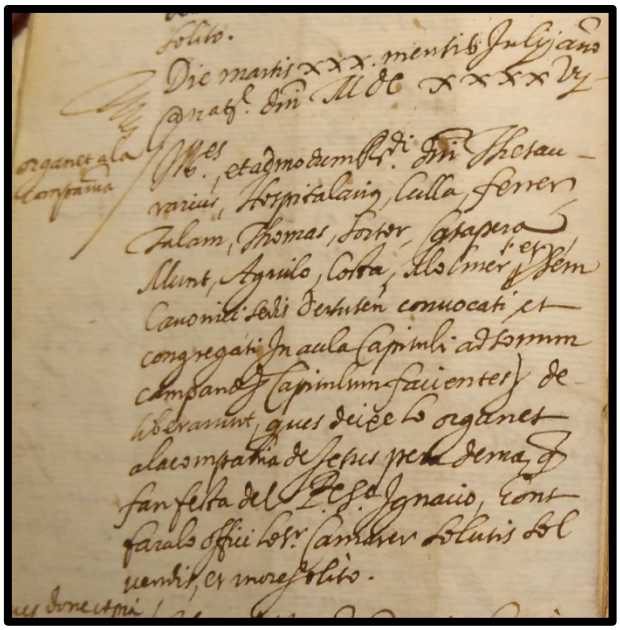


No obstante, la documentación no siempre explicita el nombre de nuestro protagonista, que aparece apenas referido genéricamente, por su cargo, como sucede por ejemplo el 11.01.1647, cuando se alude a un pago de diez libras al organista y al maestro de capilla:



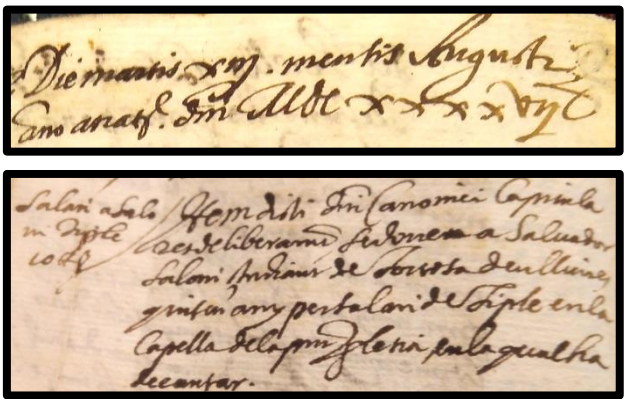
-[Fol. s/n r.:] “Die veneris XI mensis Januarÿ d / anno a nat.e dni MDCXXXXVII”. [Margen:] “Organiste / m.e de Ca / pella”. [Contenido:] “Item dicti Jni Canonici Capitula / res deliberarunt, ques paguen al mestre / del orgue y m.e de Capella deu lliures / a quiscun a compliment dos centes lliures / segons los memorials per aquelles vespertines / [?]”.

Y de manera semejante a los años previos, se continúa cediendo el órgano portátil a la iglesia de la Compañía (el 30.07.1647):



-[Fol. s/n v.:] “Die martis xxx mensis julÿ anno / a natt.e dni. MDCXXXXVII”. [Margen:] “Organet a la / compañía”. [Contenido:] “[…] deliberarunt, ques deixe lo organet / a la compañía de Jesus per a dema que / fan festa del Pe S.t Ignacio, hont / fara lo officii lo Sr. Camarer Solutis soluen / dis, et more solito”.

Y todavía aquel mismo verano, el 13.08.1647, consta la contratación de un nuevo cantor Tiple, “Saloni”, para la capilla:



-[Fol. s/n v.:] “Die martis XIII mensis Augusti / anno a nate dni. MDCXXXXVII”. [Margen:] “Salari a Salo / ni tiple / 10£”. […] [Contenido:] “Item dicti dni. Canonici Capitula / res deliberarunt se donen a Saluador Saloni studians de Tortosa deu lliures / quiscun any per salari de Tiple en la / capellla de la pnt. Iglesia en la qual ha / de cantar”.

## NOTICIA DE LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE LA SEU D'URGELL EN TIEMPO DE JUAN ARAÑÉS

Como en el caso anterior, podemos repasar quiénes fueron los protagonistas musicales de la capilla de música de La Seu d'Urgell, en la que tantos años iba a ejercer su magisterio Juan Arañés, y donde se iban a cruzar tantos nombres (Albareda, Marqués, Vidal, Miquel Andreu…). La vida musical en aquella capilla, tan aislada geográfica y climáticamente durante el invierno, se basaba en gran medida en la formación y aprovechamiento de sus cuatro niños cantores, ahí llamados *preveners*[54].

Veamos ahora la composición de la capilla musical en los años en que Arañés la dirigió, en primer término, a partir de lo recogido en los "capítulos pascuales" (reuniones capitulares extraordinarias que se mantenían con carácter anual, por Pascua, y en las que se recogían los nombres de todos los miembros de la iglesia urgelense)[55]:

| FECHA | MAESTRO DE CAPILLA | ORGANISTA | CANTORES Y OTROS MÚSICOS DE LA CAPILLA |
|---|---|---|---|
| 1622 | Marcià Albareda | Cristòfol Malla; Miquel Manyer | Ministril y sacabuche: [Pere] Marsal<br>Contralto: Moliner<br>Tenores: Pau Balle; Jacint Portules<br>Bajón: Menalt<br>Contrabajo: Pau Morell |
| 1627 | Joan Aranyés | Domingo de Gracia | Bajón: Menalt<br>Sacabuche: Pere Marsal<br>Contralto: Miquel Andreu |
| 1628 | Joan Aranyés | Domingo de Gracia | Bajón: Menalt<br>Sacabuche: [Pere] Marsal<br>Contralto: M. Andreu y Damià Sanches.<br>Tenores: Pau Balle y Jacinto Ginebrosa |
| 1629 | Joan Aranyés | Domingo de Gracia | Bajón: Menalt.<br>Sacabuche y ministril: Pere Marsal<br>Contralto: D[amià] Sanches, M. Andreu y Xanxo.<br>Tenores: P[au] Balle; J[acinto] Ginebrosa |
| 1630 | Joan Aranyés | Robles | Bajón: Menalt.<br>Sacabuche: P[ere] Marsal<br>Contralto: D[amià] Sanches, M. Andreu y Xanxo<br>Tenores: Pau Balle; J[acinto] Ginebrosa |

[54] Es decir, según los diversos nombres adjudicados a estos músicos según las diferentes capillas de música y lugares, niños cantores, infantillos, niños de coro, seises, escolanes, infanticos, blauets, azulejos... Sobre las funciones y obligaciones de los "preveners" en esta capilla, *vid.:* ROIG I CAPDEVILA, Jordi: "Presencia musical en la catedral de la Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares", en *Anuario Musical*, 58 (2003), pp.139-196.

[55] Datos extraídos de: PEDRELL I SABATÉ, Felip y ANGLÈS I PÀMIES, Higini: *Els madrigals i la missa de difunts…, op. cit.*, pp. 135-151.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1631 | Joan Aranyés | Lluís Méndez | Bajón: Menalt<br>Sacabuche: P[ere] Marsal<br>Corneta: Bernat Llassus<br>Tenores: Pau Balle; J[acinto] Ginebrosa<br>Contralto: Sanxo |
| 1632 | Joan Aranyés | --- | Bajón: Menalt<br>Sacabuche: March<br>Corneta: B[ernat] Llassus<br>Tenores: P[au] Balle; J[acinto] Ginebrosa<br>Contralto: Sanxo |
| 1633 | Joan Aranyés | --- | Bajón: Menalt<br>Ministril: [Pere] Marsal<br>Contralto: Sanxo; Alfar<br>Tenores: [Pau] Balle; J[acinto] Ginebrosa |
| 1634 | Joan Aranyés | Ll[uís] Mendez | Bajón: Menalt<br>Ministril y Sacabuche: P[ere] Marsal<br>Ministril: Josep March<br>Corneta: ---<br>Contralto: Sanxo, Simón del Pi.<br>Tenores: P[au] Balle; J[acinto] Ginebrosa y Josep Agustín |
| 1635 | Jaume Vidal | Lluís Méndez | Bajón: Menalt<br>Ministril y Sacabuche: [Pere] Marsal<br>Ministril: Josep March<br>Corneta: Gisquerol<br>Contralto: Sanxo, M. Andreu<br>Tenores: [Jacinto] Ginebrosa; Pau Balle |
| 1638 | Miquel Andreu | --- | Bajón: Menalt<br>Ministril: Josep March<br>Corneta: ---<br>Contralto: ---<br>Tenores: [Jacinto] Ginebrosa; Bruel y Casademont |
| 1647 | Miquel Casals | Pere Serrano | Bajón: Menalt; Armengol<br>Sacabuche y bajón: Josep March<br>Ministril: Miquel Espanyol<br>Corneta: Bernat Llassus<br>Contralto: Miquel Espanyol; Antoni Farrer<br>Tenores: Jacinto Ginebrosa; Mateu Rubió |
| 1649 | Joan Aranyés | Pere Serrano | Bajón y Ministril: March, Josep<br>Sacabuche: March<br>Ministril: Espanyol<br>Corneta: Llassus<br>Contralto: Miquel Espanyol; Vinyals<br>Tenores: [Jacinto] Ginebrosa; [Mateu] Rubió |
| 1650 | Jaume Vidal | --- | Bajón y ministril: Josep March<br>Sacabuche: Josep March<br>Corneta: [Bernat] Llassus<br>Contralto: Espanyol; Josep Vinyals<br>Tenores: [Mateu] Rubió |

Pero, aparte del vaciado de capítulos pascuales que efectuaran en 1921 F. Pedrell e H. Anglés —que únicamente recogen un acta capitular de cada año, aunque donde se refieren todos los nombres de músicos en plantilla de la catedral—, son muchas más las informaciones recogidas en las actas capitulares de los años en que Arañés ejerciera allí como maestro de capilla. En este sentido, he añadido al cuadro anterior los nombres de los miembros de la capilla que no estaban en la lista nominal de los capítulos pascuales pero que, a través del completo vaciado de las actas capitulares, que detallo a continuación, sí que he conseguido recomponer y ampliar con una información más completa.

Adjunto a continuación una tabla, de elaboración propia, a propósito de la evolución, en cuanto a número de componentes y su tipología, de la capilla de música urgelesa durante los años objeto de nuestro interés (correspondiendo cada aspa a un individuo de la categoría reseñada):

| | **1626** | **1627** | **1628** | **1629** | **1630** | **1631** | **1632** | **1633** | **1634** | **1649** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Bajón** | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X |
| **Sacabuche** | X | X | X | X | X | X | X | X | X | X |
| **Corneta** | X | - | - | - | - | X | X | - | X | X |
| **Ministril** | - | - | - | - | - | - | - | - | X | X |
| **Contralto** | XX | X | XX | XXX | XXX | X | X | XXX | XX | XXX |
| **Tenor** | - | - | XX | XX | XX | XX | XX | XX | XXX | XX |
| **Cantor** | - | - | - | - | - | - | - | X | - | - |
| **Órgano** | X | X | X | X | X | X | - | X | X | X |
| | | | | | | | | | | |
| **Total** | 6 | 4? | 7 | 8 | 8 | 7 | 6 | 9 | 10 | 10 |

Sea como fuere, del análisis de las actas capitulares de la catedral de La Seu d'Urgell se desprende que ésta fue una capilla de música bastante estable, tanto en la formación como en la plantilla de ésta. (A modo de ejemplo, resulta reseñable la frecuente constancia documental de órdenes para *adobar l'orgue* (en realidad, los dos órganos, puesto que se sabe que había al menos dos de estos instrumentos en la catedral). Y todo apunta hacia un período de estabilidad, puesto que los nombres que aparecen como componentes de esta agrupación son, a lo largo de los años, poco cambiantes. Puede que influyera en esta escasa movilidad el hecho de que se trataba de una plaza alejada de los centros de actividad o ciudades más relevantes, y que,

tratándose una localidad pirenaica, acaso no ofreciera muchas posibilidades de movimiento ni de intercambio entre los músicos que la formaban, de suerte que pudieran residir un largo tiempo hasta que, bien forzados por un despido o por una oportunidad más interesante profesionalmente, se pudieran ver obligados a un cambio de aires. De hecho, en algunas de las actas que se aportan, se da noticia de la búsqueda de cantores o ministriles en lugares tan alejados para la época como Tarragona o Zaragoza, prueba evidente de que La Seu era un lugar aislado y con pocas posibilidades de encontrar músicos en su entorno más cercano.

Por tanto, puede afirmarse que Arañés dispuso de una capilla bastante equilibrada y muy estable en la temporada durante la que ejerció su magisterio en esta ciudad —al menos, si se la compara con la que pudo tener en Tortosa en la mayor parte de los años que dirigió la capilla pirenaica—, donde, además, pudo contar con unos *preveners* o infantillos, caracterizados a lo largo de los siglos como muy buenos músicos —que pasaron a engrosar capillas más destacadas con relativa frecuencia, y a quienes incluso se acudía a buscar con tal fin—, como refuerzo importante para su capilla. En la segunda etapa de Arañés en La Seu se instauró por otra parte el mandato de que el número de *preveners* pasara de cuatro a seis, con lo que, suplementariamente, Arañés pudo disponer de una capilla algo más numerosa. De hecho, en la nómina de componentes de la formación a su cargo aparecen hasta cuatro ministriles y cinco cantores, que, sumados al organista y a los seis infantillos, dan como resultado una importante capilla de música para esta ciudad —con diecisiete miembros—, pequeña y de alguna manera, aislada en los Pirineos.

Son numerosos también los apuntes que las actas capitulares ofrecen sobre la contratación de ministriles o cantores para ciertas celebraciones, cuando seguramente necesitaron un mayor número de componentes en la capilla de música. Las actas están llenas de noticias a propósito de contrataciones, pagos y despidos de músicos que formaron parte de esta formación musical. Todos estos apuntes se aportan, en el presente capítulo, en fotografías con su detalle, y transcritos de forma rigurosa.

Por otra parte, para el siguiente apartado he realizado también un riguroso vaciado de las fuentes originales conservadas en la catedral de La Seu d'Urgell —y no solamente actas capitulares—, abarcando el período de años que va desde 1609 hasta 1650, y abarcando la correspondiente serie documental de actas capitulares, libro de racional, libro de conclusiones capitulares de Francesc Sallés[56], etc. Este vaciado no se ha limitado únicamente a los dos períodos en que ejerció su magisterio en esta ciudad (1627-1634; y 1649-?), sino a un intervalo de tiempo que ha permitido dar una visión más general o completa de la capilla de música de La Seu d'Urgell y de sus protagonistas en esa época: quiénes fueron los maestros de capilla que precedieron y sucedieron a Juan Arañés; cuál era la formación de la capilla y quiénes sus miembros (organista, cantores, ministriles, *preveners*), y cómo evolucionó, cuál era el estatus de los miembros de la capilla en la iglesia, etc.

En la citada documentación he podido encontrar anotaciones que van desde pagos al maestro de capilla y cantores y/o ministriles, nombramientos, listas nominales de miembros de la capilla, obligaciones, oposiciones a los diferentes cargos, actuaciones extraordinarias en funciones a cargo de la capilla de música, cuestiones de alojamiento y vestimenta de los músicos…

Es interesante revelar que el vaciado de estas fuentes permite ver la evolución de la capilla de música en un lapso de tiempo considerablemente extenso, proporcionando un visionado muy pormenorizado de ésta, y haciendo más comprensible muchos de los datos o detalles del magisterio llevado a cabo por Juan de Arañés en esta ciudad.

---

[56] La serie de actas capitulares de la catedral de La Seu d'Urgell no se encuentra publicada, aunque sí disponible para la investigación. Existen sendos artículos, referidos al siglo XVIII y por lo que respecta a la música, realizados por Jordi Roig y ya citados, más otro trabajo, disponible "in situ" en el archivo catedralicio, realizado por Francesc Sallés en el año 2005, que ha sido de enorme utilidad, dado el inmenso trabajo que habría supuesto tratar de volcar todas las informaciones de música desde la Edad Media hasta el siglo XIX. En la actualidad, prosigue la tarea de realizar vaciados documentales Joan Benavent Peiró, doctorando de la Universitat d'Andorra, bajo la supervisión del canónigo archivero, mosén Benigne Marqués, y de Antonio Ezquerro. En lo que respecta a mi trabajo concreto, he podido vaciar prácticamente toda la documentación relativa a los años de magisterio de Juan Arañés, aunque, a partir de 1640 y hasta 1650 no me ha sido posible continuar con los vaciados. Para todo lo demás, 1608-1639, he vaciado personalmente absolutamente toda la documentación catedralicia, bien a través de los libros de "Racional" (1609-1636), bien a través de las propias actas capitulares, que, no obstante haber extraído directamente de los originales, suplementariamente, he podido cotejar con los datos aportados por Sallés. Véase: SALLES, Francesc: *Conclusions capitulars 1286-1798. Índexs de Francesc Sallés. Ordre cronològic.* La Seu d'Urgell, Arxiu Capitular d'Urgell, febrero 2005.

El proceso de transcripción de la documentación descrita lo he llevado a cabo intentando ser lo más fiel posible al original, esto es, respetando todo aquello que la fuente aporta —que sea entendible a simple vista— y normalizando todo aquello que pudiera inducir a ambigüedad o error, o que se debiera a imprecisiones ortográficas de los diferentes escribientes de los libros de actas y racional, teniendo también en cuenta que están escritos en catalán del siglo XVII, a menudo impregnado de castellanismos, giros, términos y expresiones latinas, etc.

En cuanto a los criterios de normalización seguidos, mencionaré los más frecuentemente utilizados para facilitar la comprensión lectora, tanto del original como de la transcripción.

***Signos, abreviaturas y siglas, y su normalización en la transcripción:***

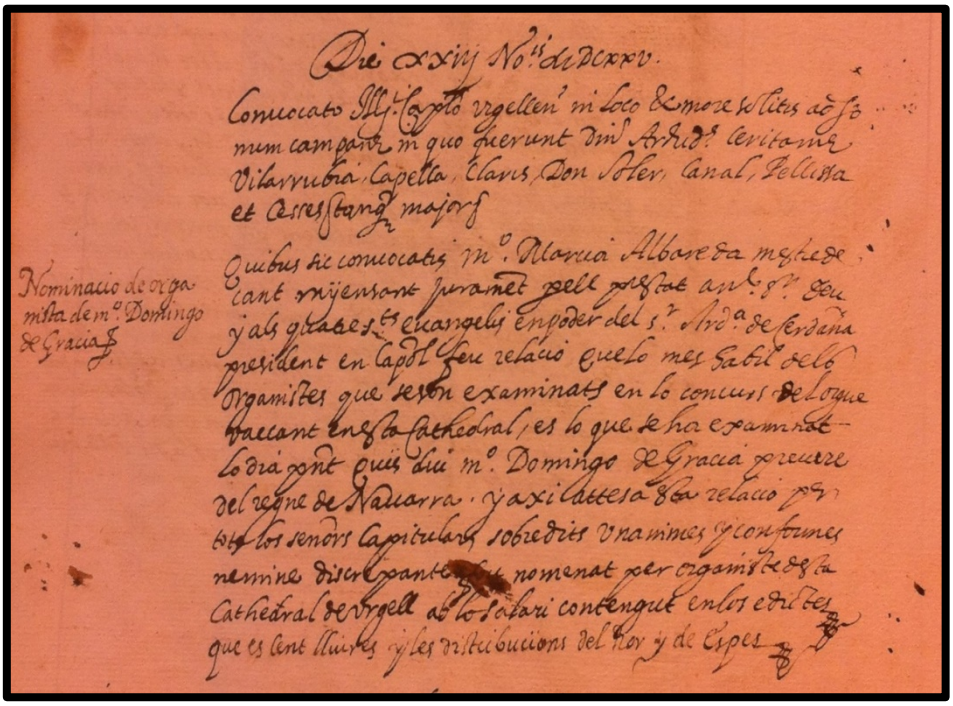
q = que
p = por
Pnte. / pnti. = Presente
Dni = Domini = del Señor
m.º = ministro
M.ⁿ = mosén
m.ᵉ = mestre / maestro
No.ⁱˢ = Novembris
£ = Libra
S = Sueldo
D = dineros
c.ᵗᵉ = compte / cuenta
Ard.ᵃ= ardiaca / arcediano
Can.ᵉ = canonge / canónigo
[…]

La inicial de nombres propios, lugares, apellidos, etc. aparece muchas veces en minúscula, y otras en mayúsculas, incluso, con cierta frecuencia, dentro del mismo párrafo de texto; por tanto, he creído oportuno que se escriban en mayúscula, ayudando de este modo a la comprensión del texto (tanto del manuscrito como de su transcripción) y a una uniformización de éstas. La separación de palabras se ha hecho conforme el estilo actual; los signos de puntuación y acentuación solamente se han incorporado para los casos en que, de otro modo, se dificultara su lectura o

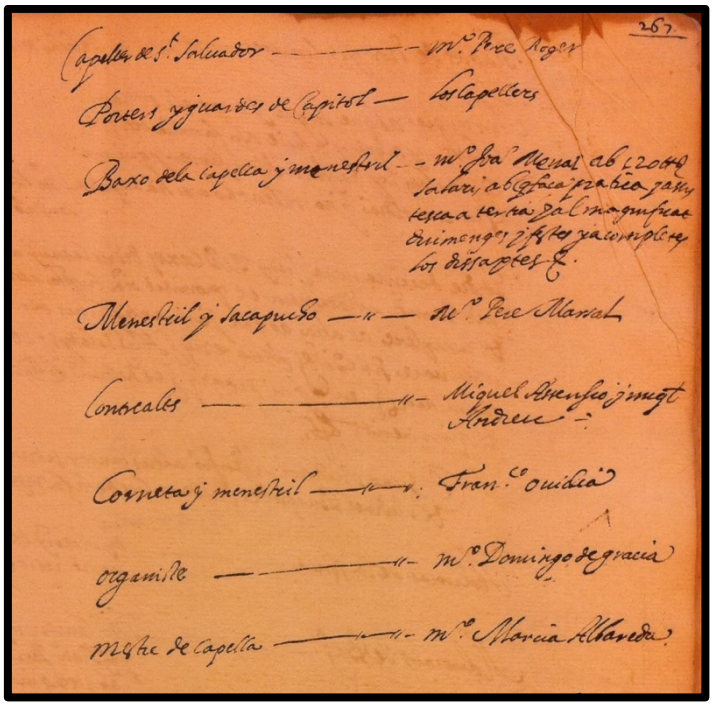
comprensión, al igual que lo referente a la apostrofación en catalán. Todo aquello que resultara ilegible, en blanco, o que me ha sugerido algo en concreto, aunque sin llegar a tener certeza de ello, lo he insertado entre corchetes. También entre *claudators* he reconstruido por completo algunas abreviaturas que por algún motivo lo hubieran precisado para, de ese modo, resolver dudas al respecto.

**ACU Actes Capitulars 1608-1639. Signatura antigua: 1019. UI – 679:**

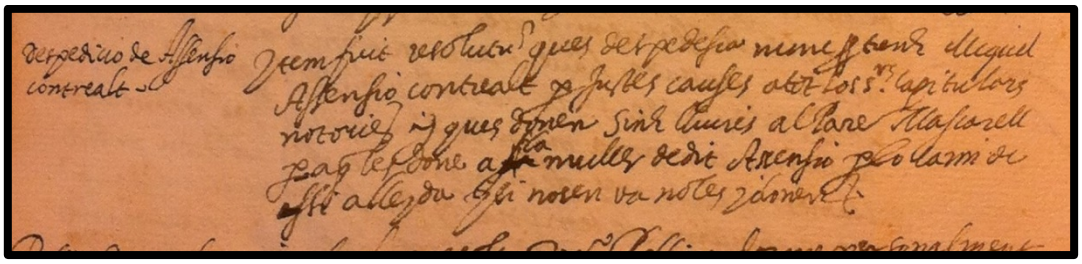
-[261v:] […] "Die XXIII No.$^{is}$ MDCXXV" […] [Margen:] "Nominacio de orga / nista de m.º Domingo / de Gracia" [Contenido:] "Quibus sic convocatis m.º Marcia Albareda mestre de / cant [mÿensant?] jurament per ell prestat an[t]e S.$^{r}$ Deu / y als quatre S.$^{ts}$ Evangelis en poder del S.$^{r}$ Ard.$^{a}$ de Cerdaña / president en Cap[it]ol feu relacio que lo mes habil dels / organistes que se son examinats en lo concurs del orgue / vaccant en esta Cathedral, es lo que se ha examinat / lo dia pnt ques diu m.º Domingo de Gracia prevere / del regne de Navarra y axi attesa esta relacio per / tots los señors capitulars sobredits unanimes y conformes / nemine discrepante fou nomenat per organiste desta / Cathedral de Urgell ab lo salari contengut en los edictes / que es Cent lliures y les distribucions del chor y de espes etc. […]".


Nominacio de organista de m.º Domingo de Gracia

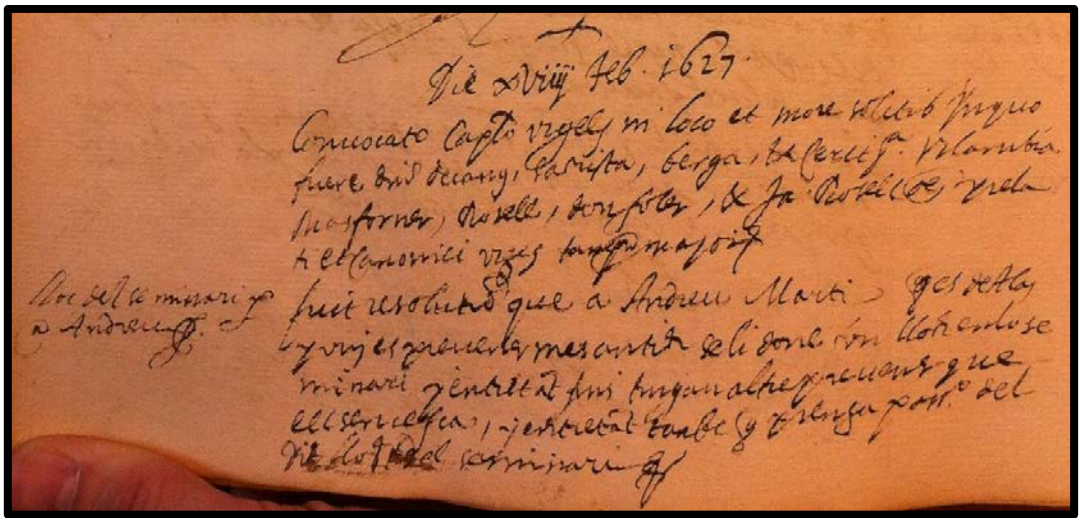
-[266v:] "[…] Die sabbathi secunda mensis maÿ MDCXXVI […]". "Nota officialium" [267r:] [Contenido:] "Baxo de la capella y menestril… m.º Joan Menal ab 120£ / salari, ab que faça patria y assis / tesca a tertia y al magnificat / diumenges y festes y a completes / los dissabtes / Menestril y Sacapucho… m.º Pere Marsal / Contrealts… Miquel Assensio y Miquel / Andreu / Corneta y menestril… Fran.$^{co}$ Ovidia / organiste… m.º Domingo de Gracia / mestre de capella… m.º Marcia Albareda […]".



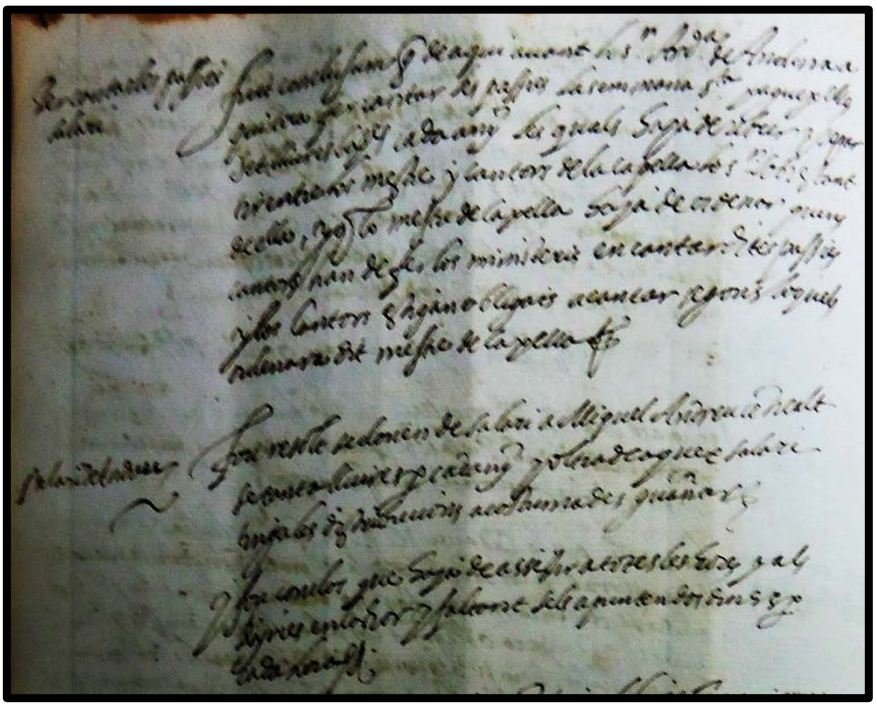
-[273r:] “Die veneris XXVI [pte?] [Juny MDCXXVI]”. [273v:] [Margen:] “Despedicio de Assensio / contrealt”. [Contenido:] “Item fuit resolutum ques despedesca nunc per [?] Miquel / contrealt per justes causes a tot los S.rs Capitulars / notories y ques donen sinch lliures al Pare Mascarell / per a que les done a la muller de dit Assensio per lo cami de / assi a Lleyda y si no sen va no les i donen […]”.



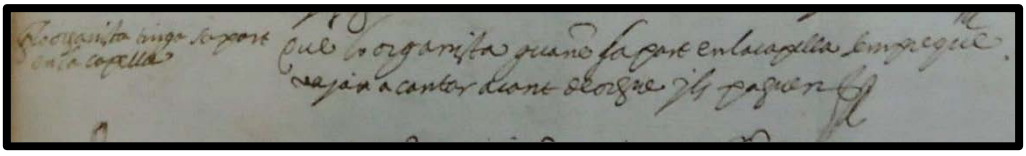
-[279v:] “[…] Die XVIIII Feb. 1627 […]”. [Margen:] “Lloc del seminari per / a Andreu”. [Contenido:] “Fuit resolotum que a Andreu Marti que es de Alos / y vui es prevener mes antich se li done un lloch en lo se / minari y entretant fins tingan altre prevener que / ell serversca, y entretant tanbe [que?] prenga poss.º del / dit lloch en el seminari […]”.



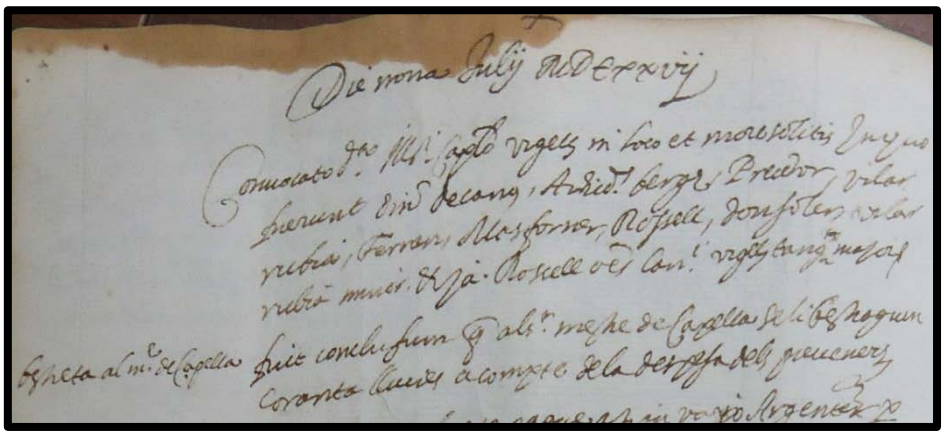
-[287r:] “Die martis XXVII Aprilis MDCXXVII […]”. [Fol.287v:] [Margen:] “Per canta los passios salari” [Contenido:] “Fuit conclusum q de aquí auant lo S.[or] Ard.[a] de Andorra a / qui [toca?] per cantar les passios la semana S.[ta] pague per elles / Set lliures bar.[es] cada any les quals hagi de rebre y repar / tir entre lo mestre y cantors de la capella lo s.[r] sobrestant / de [?], y lo mestre de capella haya de ordenar quins / cantors han de fer los ministeris en cantar dites passios / y los Cantors estigan obligats a cantar segons lo quels / ordenara dit mestre de capella etc.” [Margen:] “Salari de l’Andreu” [Contenido:] “Fou resolt se donen de salari a Miquel Andreu contrealt / setanta lliures per cada any y obra de aquet salari / [puga?] les distribucions acostumades guañar / Y fou conclos que saja de assistir a totes les hores y als / Kyries en lo chor y faltant se le apunten los dies 8 s. per / cada hora etc. […]”.



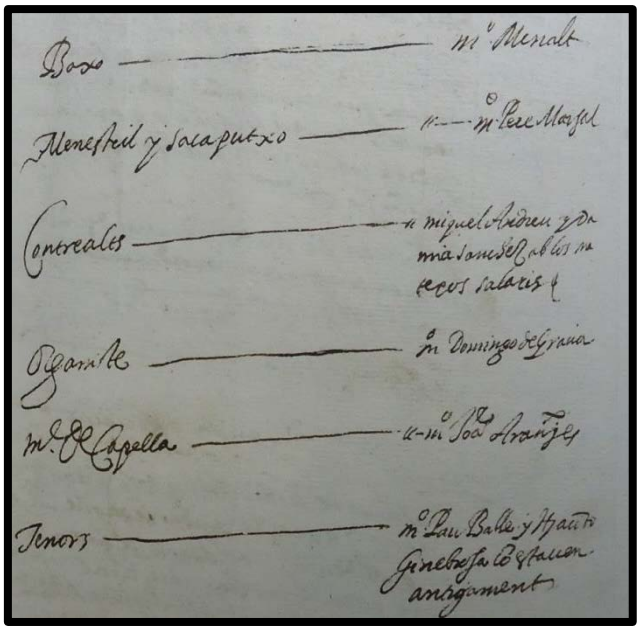
-[290v:] “Die XX maÿ MDCXXVII […]”. [Margen:] “Que lo organista tinga su post / en la capella”. [Contenido:] “Que lo organista guañe la part en la capella sempre que / vajan a cantar a cant de orgue yls paguen etc. […]”.



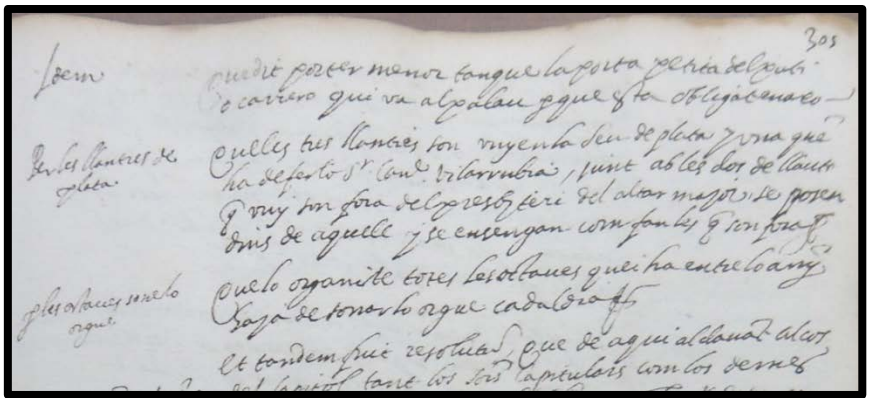
-[292v:] “Die nona Julÿ MDCXXVII […]”. [Margen:] “Bestreta al m.e de Capella”. [Contenido:] “Fuit conclusum q al s.r mestre de Capella se li bestraguen / coranta lliures a compte de la despesa dels preveners. […]”.



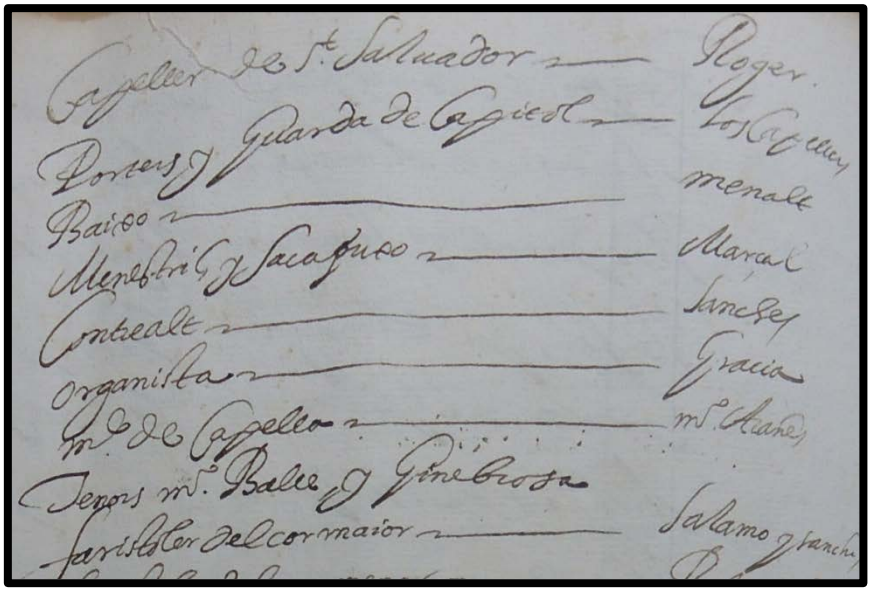
-[302r:] “Die veneris duodecima maÿ MDCXXVIII […]”. “Nota officialium […]”. [Fol.302v:] [Contenido:] […] “Baxo… m.º Menalt / Menestril y sacaputxo… m.º Pere Marsal / Contrealts... Miquel Andreu…y Da / mia Sanchez ab los ma / teixos salaris / Organiste… m.º Domingo de Gracia / m.e de Capella… m.º Joan Arañes / Tenors... m.º Pau Balle y Hiacinto / Ginebrosa lo estaven / antigament / […]”.



-[304v:] “Die mercury XVII maÿ 1628 […]”. [305r:] [Margen:] “Y les octaves sone lo / orgue”. [Contenido:] “Que lo organiste totes les octaves que i ha entre lo any / saja de sonar lo orgue cada dia etc. […]”.

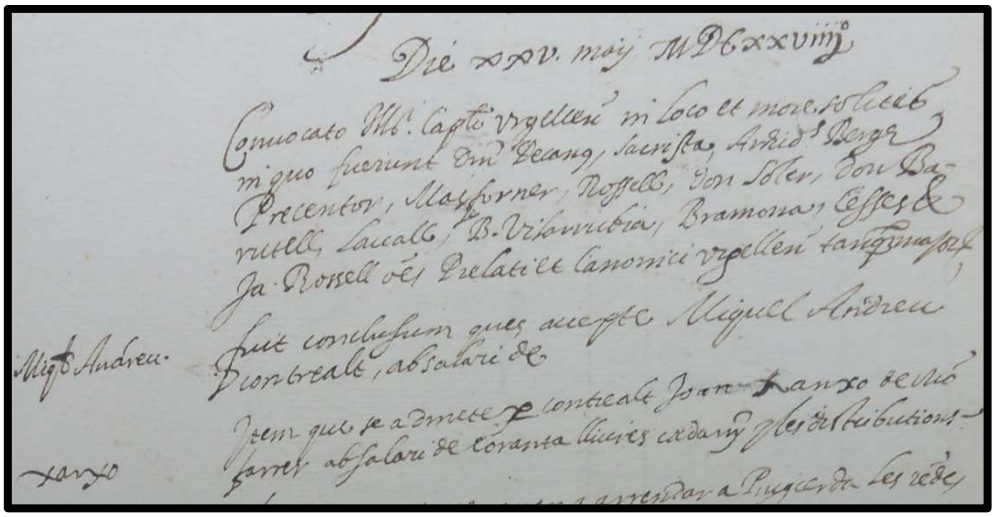


-[314r:] “Die veneris quarta maÿ 1629 […]”. [314v:] [Contenido:] “Baixo… menalt / Menestril y Sacapuxo… Marçal / Contrealt... Sanches / Organista… Gracia / m.$^{e}$ de Capella… m.º Arañes / Tenors m.º Balle y Ginebrosa / […]”.

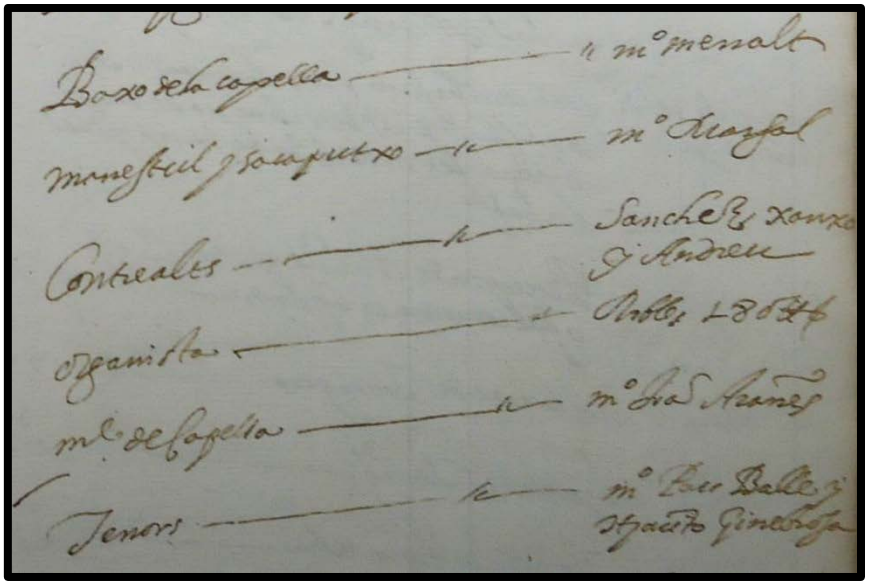


-[318r:] “Die XXV maÿ MDCXXVIIII […]”. [Margen:] “Miquel Andreu”. [Contenido:] “Fuit conclusum ques accepte Miquel Andreu / contrealt ab salari de / […… en blanco …]”.

-[318r:] [Margen:] “Xanxo”. [Contenido:] “Item que se admete per contrealt Joan Xanxo de Mon / farrer ab salari de coranta lliures cadañy y les distributions. […]”.

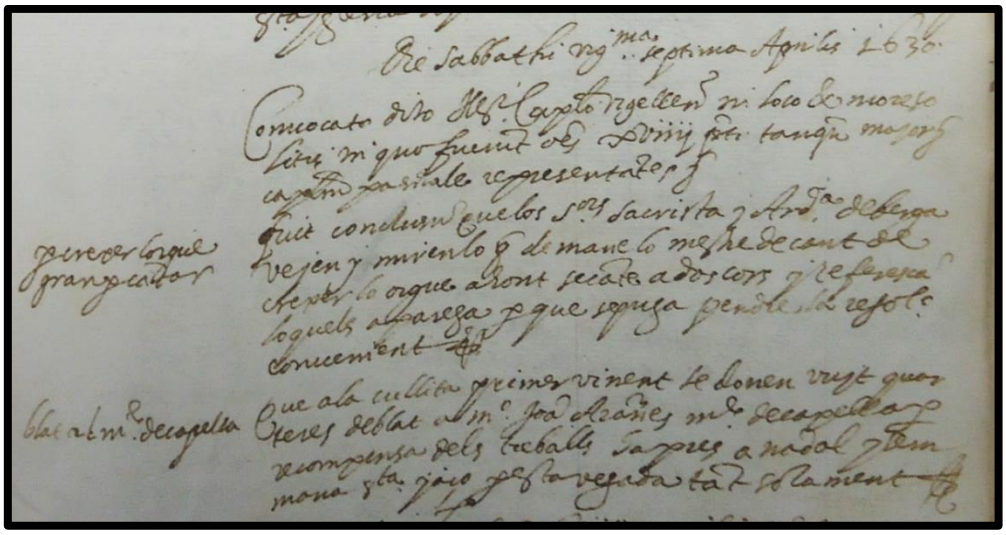


-[332r:] “Die Martis XXIII Aprilis MDCXXX […]”. [333r:] [Contenido:] “Nomina officialium […]”. “Baxo de la capella… m.º menalt / manestril y sacaputxo…m.º Marsal / Contrealts... Sanchez, Xanxo / y Andreu/ Organista… Robles 180£ / m.e de Capella… m.º Joan Arañes / Tenors… m.º Pau Balle y / Hyacinto Ginebrosa / […]”.

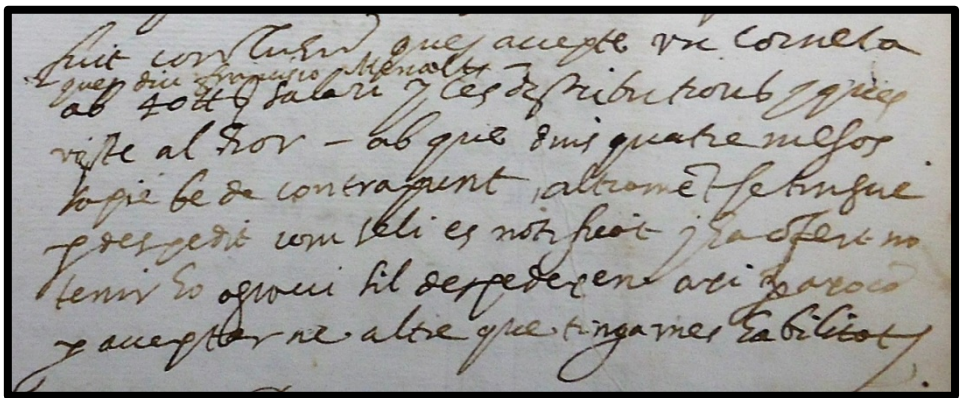


-[335r:] “Die Sabbathi vig.ma septima Aprilis 1630 […]”. [Margen:] “per crexer lorgue / gran per cantar” [Contenido:] “fuit conclusum quelos S.ors Sacrista y Ard.a de Berga / vejen y miren lo que demane lo mestre de cant de / crexer lo orgue a hont se cante a dos cors y referescan / lo quels aparega per que se puga pendre la resol.º / convenient”.

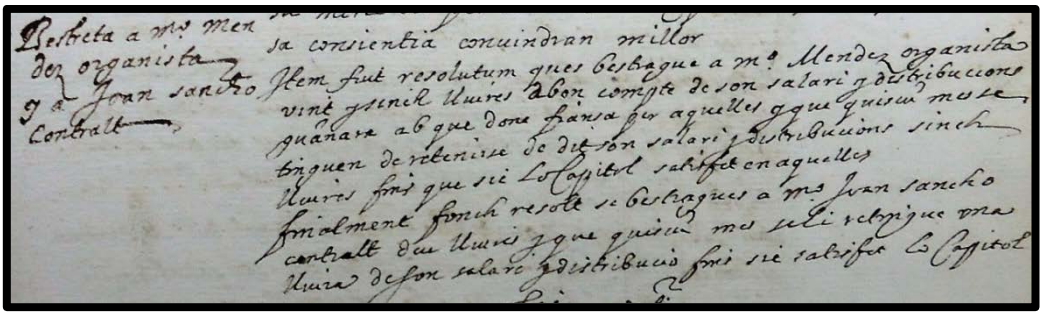
-[335r:] [Margen:] “blat al m.e de capella”. [Contenido:] “Que a la cullita primer vinent se donen vuit quar / teres de blat al m.º Joan Arañes m.e de capella per / recompensa dels treballs ha pres a nadal y sem / mana S.ta y aço per esta vegada tant solament etc […]”.



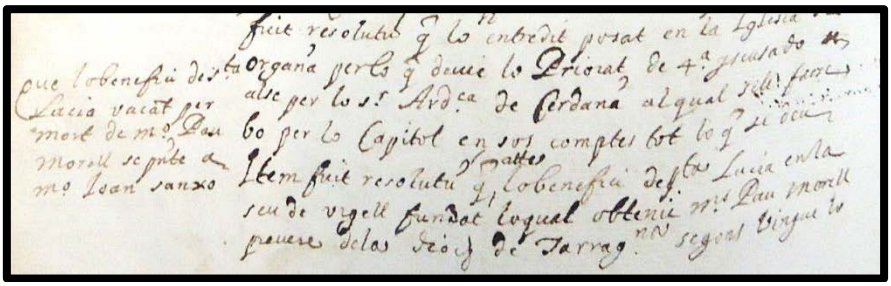
-[340v:] “Die jouis XXVII Junÿ MDCXXX […]”. [341r:] [Contenido:] “Fuit conclusum ques accepte un corneta / ques diu Francisco Menalt / ab 40£ salari y les distributions y ques / viste al chor −ab que dins quatre mesos / sapie be de contrapunt, altrament se tingue / per despedit com se li es notificat y ha ofert no / tenirho agravi sil despedeixen axi per axo com / per acceptarne altre que tinga mes habilitat. […]”.

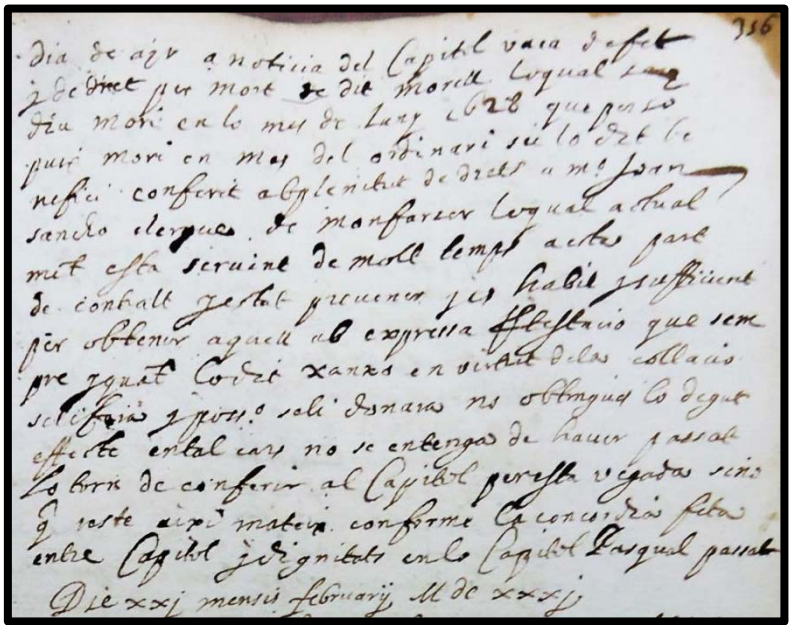


-[351r:] “Die XXV mensis octobris anno a natts.es / dni MDCXXX […]”. [Margen:] “Bestreta a m.º Men / dez organista / y a Joan Sancho / Contralt”. [Contenido:] “Item fuit resolutum ques bestrague a m.º Mendez organista / vint y sinch lliures a bon compte de son salari y distribucions / guañare ab que done fiansa per aquelles y que quiscun mes ses / tinguen de retenirse de dit son salari y distribucions sinch / lliures fins que sie lo Capitol satisfet en aquelles / finalment fonch resolt se bestragues a m.º Joan Sancho / contralt deu lliures y que quiscun mes se li retingue una / lliura de son salari y distribucio fins sie satisfet lo Capitol. […]”.

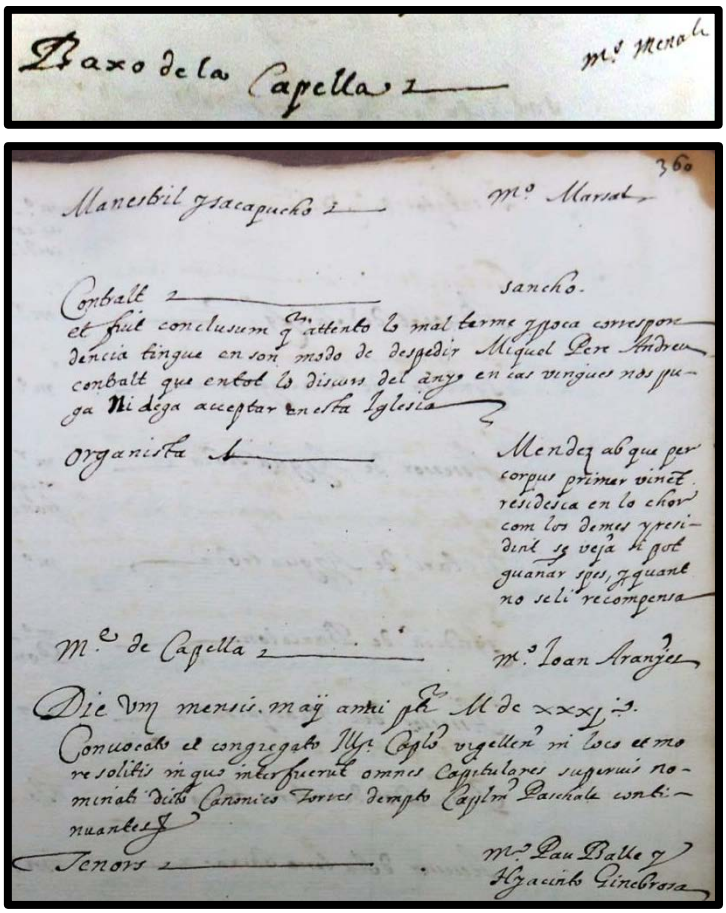


-[355v:] “Die 15 mensis februarÿ MDCXXXI […]”. [Margen:] “Que lo benefici de S.ta / Lucia vacant per / mort de m.º Pau / Morell se p[rese]nte a / m.º Joan Sanxo”. [Contenido:] “Item fuit resolutum que lo benefici de S.ta Lucia en la / seu de urgell fundat lo qual obtenii m.º Pau Morell / prevere de las dioc.s de Tarrag.na segons vingue lo / [336r:] dia de a[h]yr a noticia del Capitol vaca de fet / y de dret per mort de dit Morell lo qual sen / diu mori en/ lo mes de Juny 1628 que per so / puix mori en mes del ordinari sie lo dit be / nefici conferit ab plenitut de drets a m.º Joan / Sancho clergue de Monfarrer lo qual actual / ment esta servint de molt de temps a esta part / de contralt y estat prevener y es habil y sufficient / per obtenir aquell ab expressa [prestacio?] que sem / pre y quant lo dit Xanxo en virtut de la collacio / se li faria y poss.º se li donara, no obtingues lo degut / effecte; en tal cas no se entenga de haver passat / lo torn de conferir al Capitol per esta vegada sino / que reste aixi mateix conforme la concordia feta / entre Capitol y dignitats en lo Capitol Pasqual passat […]”.

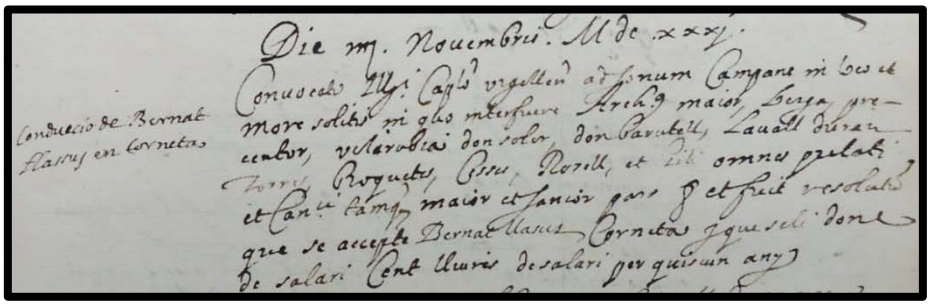




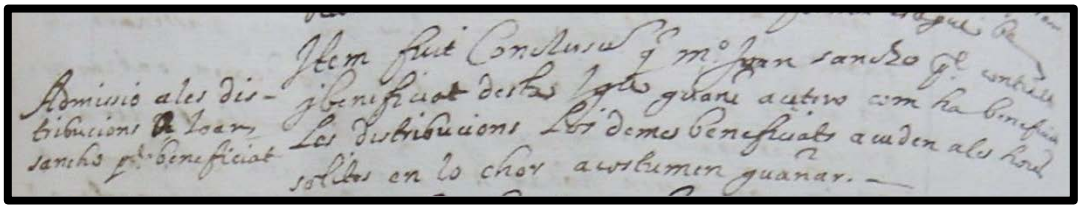
-[358v:] “Die martis vi mensis maÿ anno [?] […]”. [359v:] [Contenido:] “Nomina officialium […]”. “Baxo de la Capella… m.º Menalt / [360r:] Manestril y sacapucho… m.º Marsal / Contralt… sancho / et fuit conclusum que attento lo mal terme y poca correspon / dencia tingue en son modo de despedir Miquel Pere Andreu / contralt que en tot lo discurs del any en cas vingues nos pu / ga ni dega acceptar en esta Iglesia / Organista… Mendez ab que per / corpus primer vinent / residesca en lo chor / com los demes y resi-/ dint se veja si pot / guañar spes y quant / no se li recompensa / m.e de Capella… m.º Joan Arañes / Die VIII mensis maÿ anni p[resen]ti MDCXXXI […]”. “Tenors… m.º Pau Balle y / Hyacinto Ginebrosa / […]”.



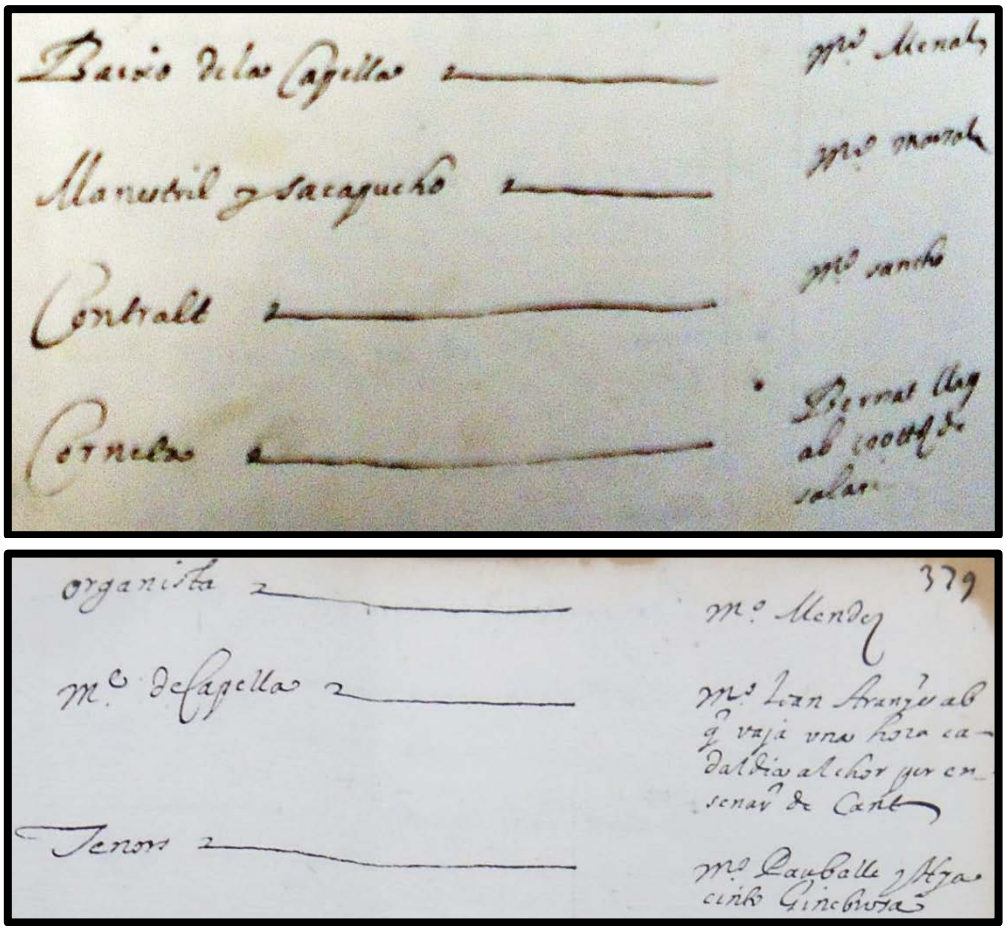

-[371r:] “Die IIII Novembris MDCXXXI”. [Margen:] “Conduccio de Bernat / Llassus en Corneta”. [Contenido:] […] “et fuit resolutum / que se accepte Bernat Llasus en Corneta y que se li done / de salari Cent lliures de salari per quiscun any […]”.



-[373r:] “Die XXIII decembris MDCXXXI […]”. [373v:] [Margen:] “Admissio a les dis- / tribucions a Joan / Sancho p[rever]e beneficiat” [Contenido:] “Item fuit Conclusum que m.º Joan Sancho p.e contralt / y beneficiat desta S. Igl.a guañe [a cetero?] com ha beneficiat / les distribucions los demes beneficiats acuden a les hores / solites en lo chor acostumen guañar. […]”.

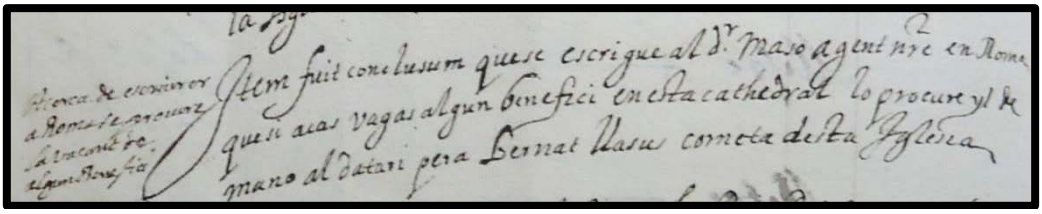


-[378r:] “Die XXVIII Aprilis anno a Natt.e Dni MDCXXXII”. [378v:] “Nomina officialium […]”. [Contenido:] “Baixo de la Capella… m.º Menal / Manestril y sacapucho... m.º Marsal / Contralt… m.º sancho / Corneta… Bernat Llasus / ab 200£ de / salari [379r:] organista… m.º Mendez / m.e de Capella… m.º Joan Arañes ab / que baja una hora ca- / da dia al chor per en- / señar de Cant / Tenors… Pau Balle y Hya / cinto Ginebrosa […]”.

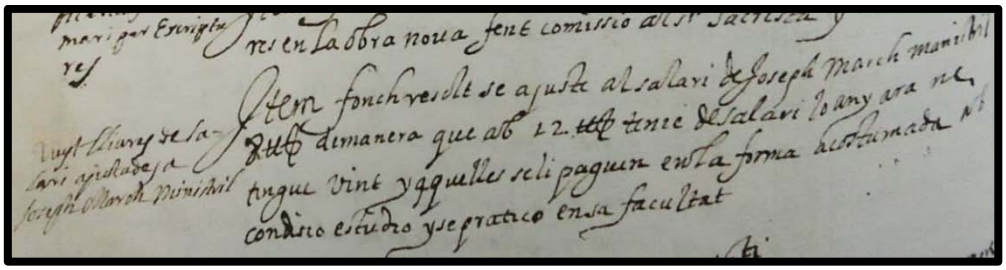


-[380v:] “Die prima maÿ anni p[resen]ti”. [Margen:] “Acerca de escriurer / a Roma se procure / la vacant de / algun Benefici” [Contenido:] “Item fuit conclusum que se

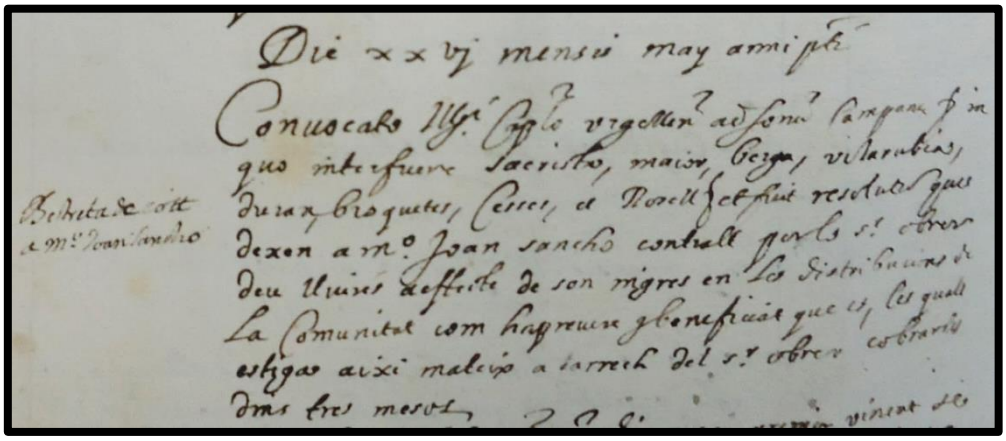
escrigue al D.[r] Maso agent n[os]tre en Roma / que si acas vagas algun benefici en esta cathedral lo procure yl de / mano al datari per a Bernat Llasus corneta desta Iglesia […]”.



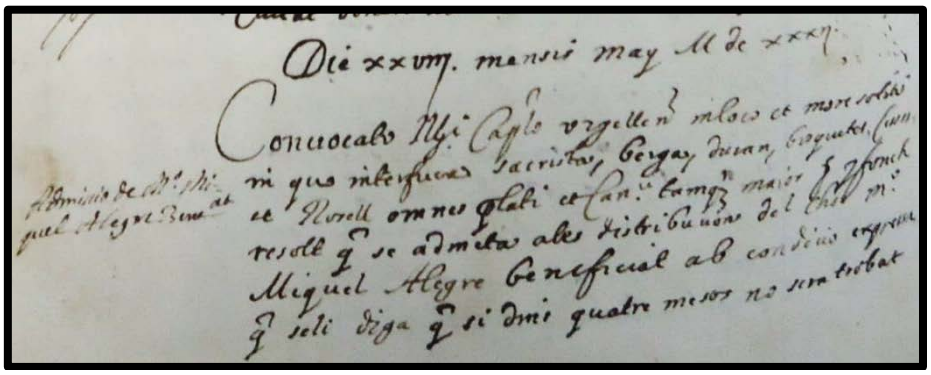
[381v:] “Die sexta maÿ anni p[ti]. […]”. [Margen:] “Vuyt lliures de sa- / lari ajustades a / Joseph March ministril”. [Contenido:] “Item fonch resolt se ajuste al salari de Joseph March manistril / 8£ de manera que ab 12£ tenie de salari lo any ara ne / tingue vint y aquelles se li paguen en la forma acostumada ab / condisio estudio y se pratico en sa facultat […]”.

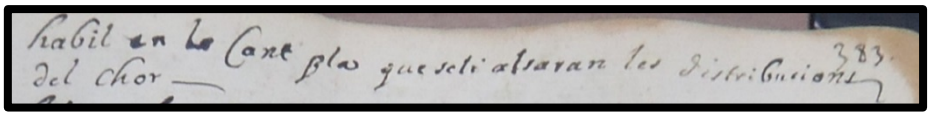


-[382v:] “Die XXVI mensii may anni pti.”. [Margen:] “Bestreta de 20£ / a m.º Joan Sancho” [Contenido:] […] “et fuit resolutum ques / dexen a m.º Joan Sancho contralt per lo S.[r] obrer / deu lliures a effecte de son ingres en les distribucions de / La Comunitat com ha prevere y beneficiat que es, les quals / estiga aici mateix a carrech del S.[r] obrer cobrarles / dins tres mesos […]”.

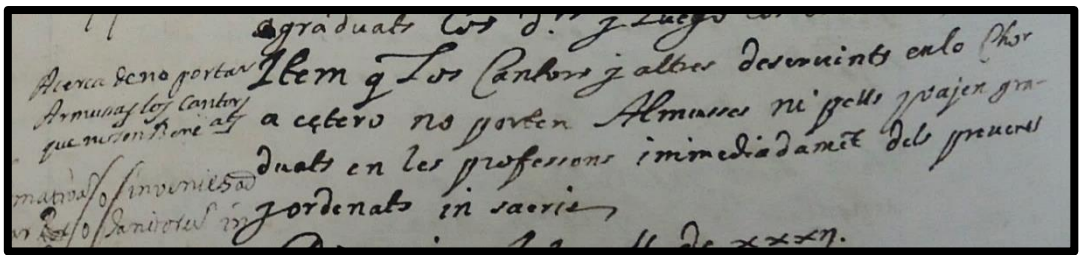


-[382v:] “Die XXVIII mensis may MDCXXXII”. [Margen:] “Admissio de m.º Mi- / quel Alegre bene.[at]”. [Contenido:] “[…] y fonch / resolt que se admeta ales distribucions del chor m.º / Miquel Alegre beneficiat ab condisio expressa / que se li diga que si dins quatre mesos no sera trobat / ” [383r:] “hábil en lo Cant pla que se li alsaran les distribucions / del chor […]”.

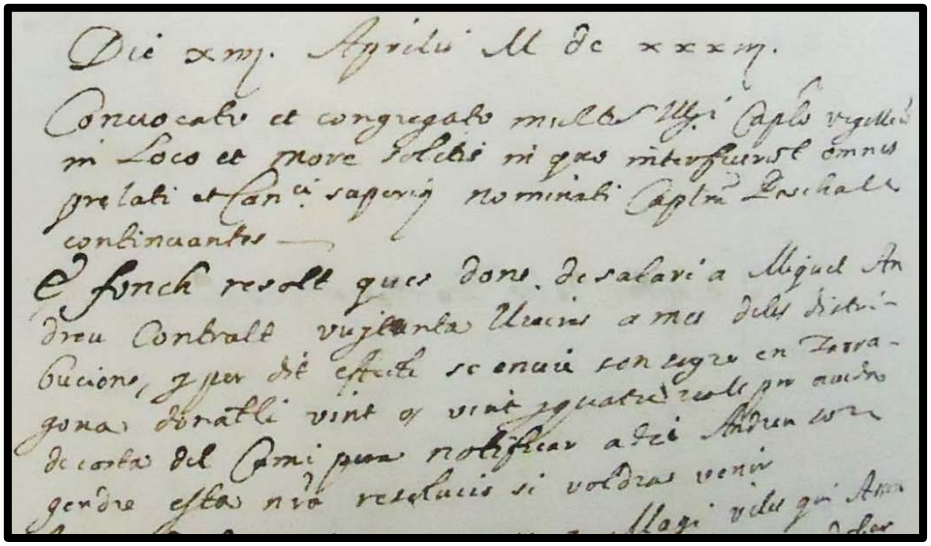




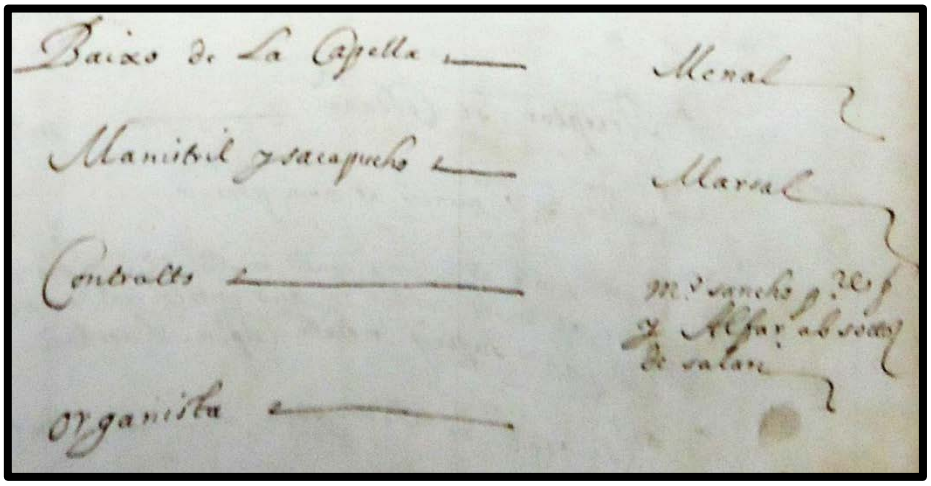
-[383v:] “Die xxv Juny anni pti.” […] [Margen:] “Acerca de no portar / armussas los cantors / que no son bene.ats” [Contenido:] “Item que los Cantors y altres deservints en lo Chor / a caetero no porten almusses ni pells y vajen gra- / duats en les professons immediatament dels preveres / y ordenats in sacris […]”.

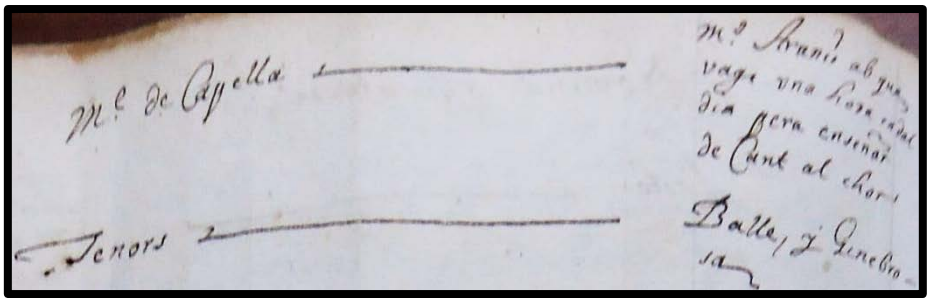


-[395v:] “Die XIIII Aprilis MDCXXXIII”. [Contenido:] “Et fonch resolt ques done de salari a Miquel An / dreu contralt vuytanta lliures a mes de les distri- / bucions, y per dit effecte se envie son sogre en Tarra- / gona donantli vint o vint y quatre reals per aiuda / de costa del cami per a notificar a dit Andreu son / gendre esta nra resolucio si voldras venir […]”.



-[395v:] “Die XIIII Aprilis MDCXXXIII […]”. [396r:] “Nomina officialium […]”. [Contenido:] “Baixo de la Capella… Menal / Manistril y sacapucho… Marsal / Contralts… m.º Sancho p.re / y Alfar ab 50£ / de salari / organista…. [… en blanco …] / [396v:] m.e de Capella… m.º Arañes ab que / vaga una hora cada / dia per a enseñar / de Cant al chor / Tenors… Balle, y Ginebro- / sa […]”.

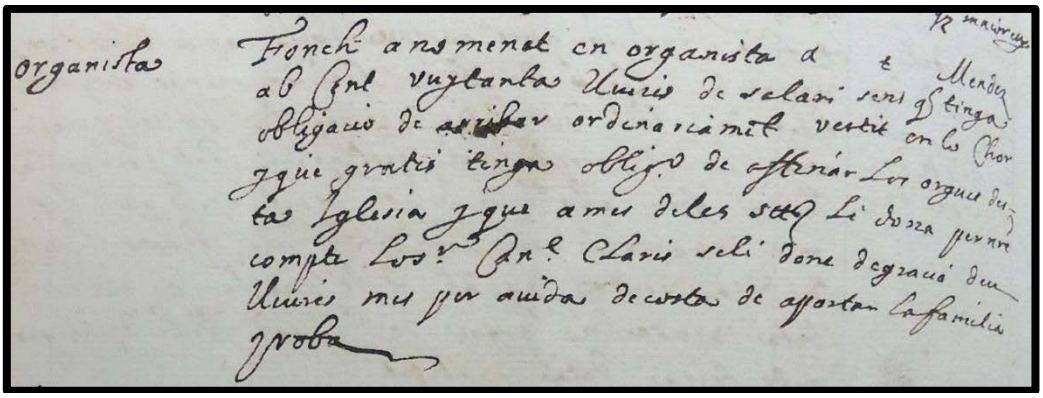


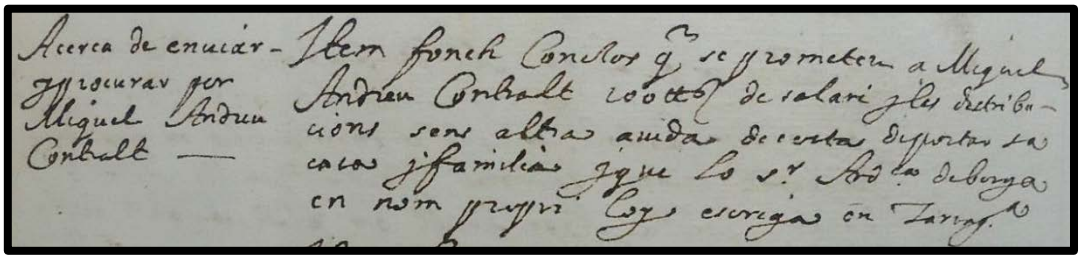

-[399r:] “Die XXIII Aprilis MDCXXXIII”. [399v:] [Contenido:] “Tandem, fuit prorrogatum Capitulum Paschale / per octo diez proxime venturors et interim quando / cumq de quibus. / testes sunt Antonius Pradell et Jo[han]es Arañes / mag[iste]r Capellae p[res]b[ite]ri [?] etc.”.

-[400v:] “Die XXX Aprilis MDCXXXIII”. [Margen:] “Apocha de 800£ / de la institutio y / dotacio de la llu- / minaria del S.im / Sacrament feta al / S.r Can.e Claris”. [Contenido:] “[…] Testes sunt Joannes Arañes mag.r capellae / et Antonius Gassa pbre”.

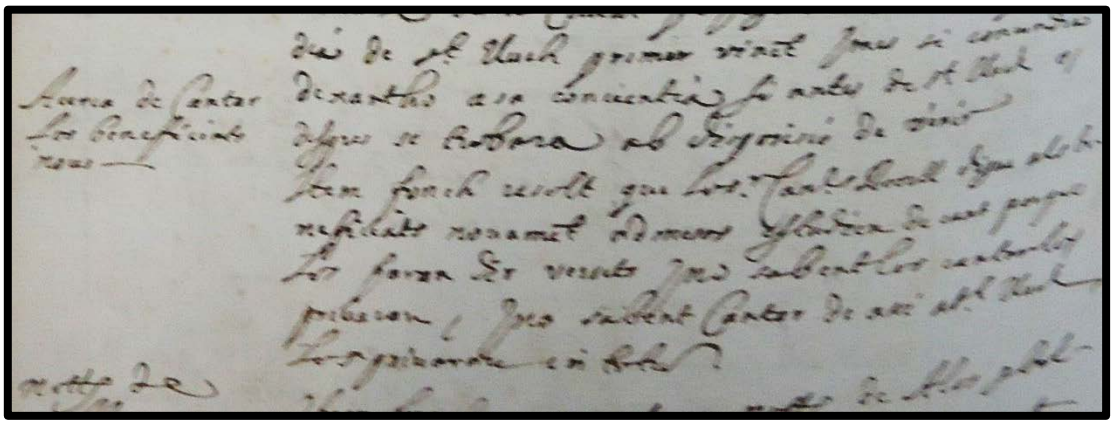
-[404v:] “Die XXVIII Juny MDCXXXIII […]”. [Margen:] “Organista”. [Contenido:] […] “Fonch anomenat en organista a [… hueco en blanco …] Mendez / ab cent vuytanta lliures de salari sens que tinga / obligacio de arribar ordinariament vestit en lo Chor / y que gratis tinga oblig.º de affinar los orgues des- / ta Iglesia y que a mes de les 5£ li dona per ntre. / compte lo S.r Can.e Claris se li done de gracia deu / lliures mes per aiuda de costa de aportar la familia / y roba […]”.



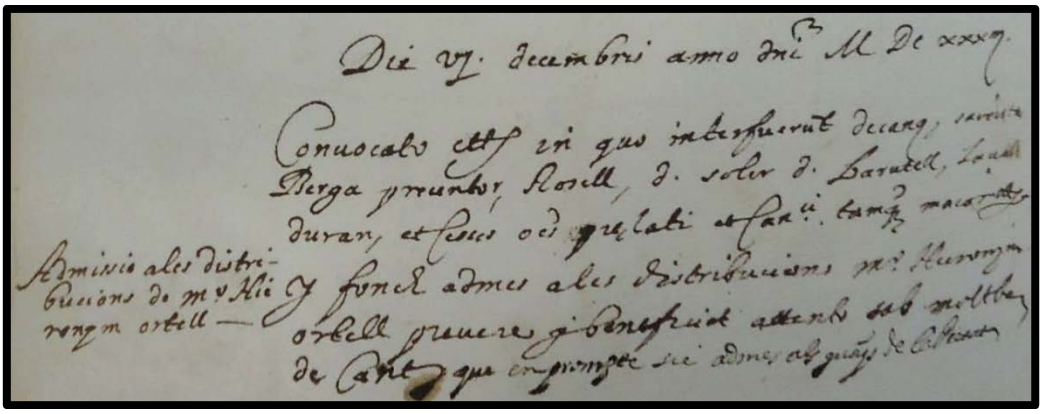
-[404v:] “Die XXVIII Juny MDCXXXIII […]”. [Margen:] “Acerca de enviar / y procurar per / Miquel Andreu / contralt”. [Contenido:] “Item fonch conclos que se prometeren a Miquel / Andreu contralt 200£ de salari y les distribu- / cions sens altra aiuda de costa de portar sa / casa y familia y que lo S$^{r}$. Ard.$^{ca}$ de Berga / en nom propi lo y escriga en Tarrag.$^{a}$ […]”.



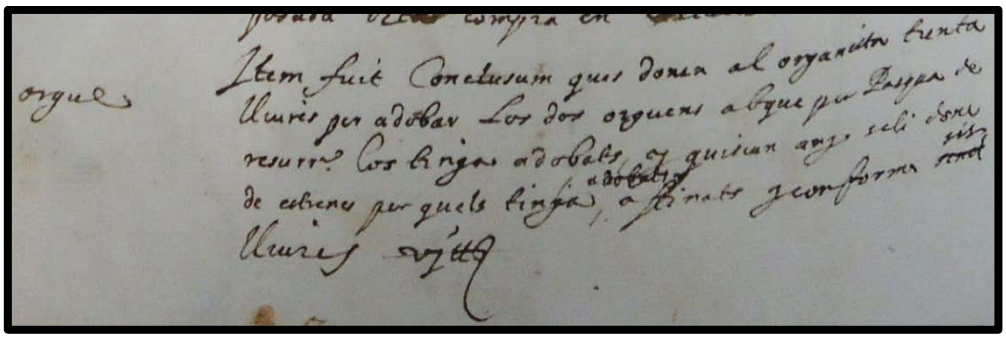
-[405v:] […] “Die VI sept.$^{bris}$ anni pti […]”. [Margen:] “Acerca de Cantar / los beneficiats / nous”. [Contenido:] “Item fonch resolt que lo S.$^{r}$ Can.$^{e}$ Rosell diga als be- / neficiats novament admesos y [per lo dies?] de cant porque los foren dir versets, y no sabentlos cantar los / probaren, y no sabent cantar de aci a [?] / los [priuaren cantar?].



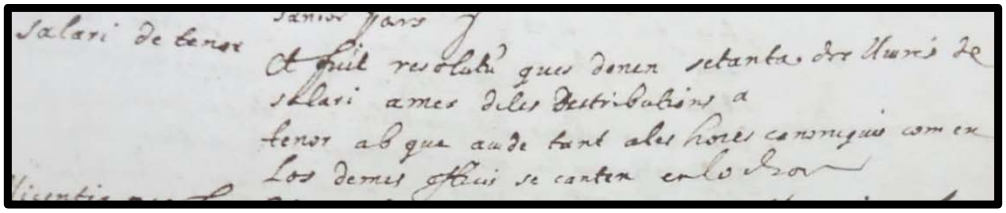
-[408v:] “Die VI decembris anno Dni MDCXXXIII […]”. [Margen:] “Admissio a les distri- / bucions de m$^{o}$. Hie / ronym Ortell” [Contenido:] “Y fonch admes a les distribucions m.$^{o}$ Hieronym / Ortell prevere y beneficiat attento sab molt be / de cant que en prompte sie admes als guanys de [la present?]”.



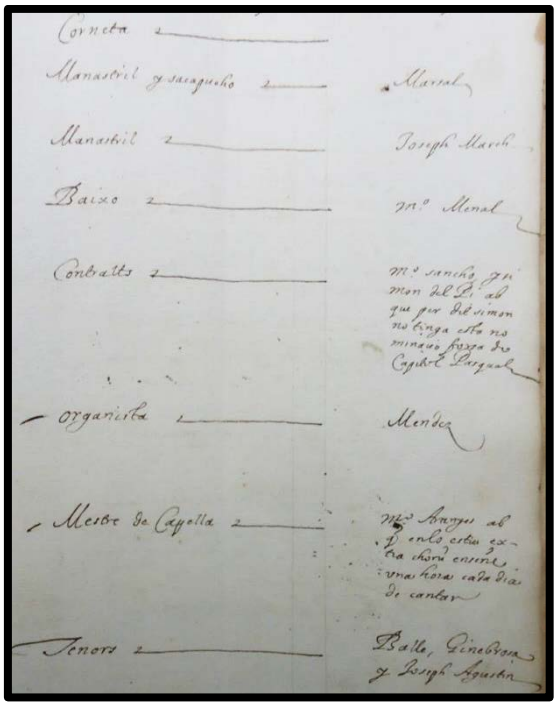
-[410v:] “Die III mensis Januarÿ MDCXXXIIII […]”. [Margen:] “Orgue”. [Contenido:] “Item fuit Conclusum ques donen al organista trenta / lliures per adobar los dos orguens ab que per Pasqua de / Resurr.n los tinga adobats y quiscun any se li done / de estrenes per quels tinga affinats y conformes sis / lliures VI£”.



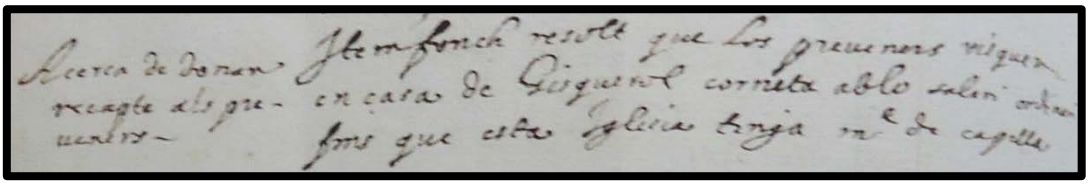
-[411r:] “Die XVII mensis Januarÿ MDCXXXIIII […]”. [Margen:] “Salari de tenor”. [Contenido:] “Et fuit resolutum ques donen setanta dos lliures de / salari a mes de les distributions a […] / tenor ab que acude tant a les hores canoniques com en / los demes officis se canten en lo chor […]”.



-[417v:] “Die IIII maÿ anni pti […]”. “Nomina officialium […]”. [418r:] [Contenido:] “[…] Corneta… […] en blanco …] / Manastril y sacapucho… Marsal / Manastril… Joseph March / Baixo… m.º Menal / Contralts… m.º Sancho y Si / mon del Pi ab / que per dit Simon / no tinga esta no / minacio forsa de / Capitol Pasqual / organista… Mendez / Mestre de Capella… m.º Arañes ab / que en lo estiu ex / tra chorus enseñe / una hora cada dia / de cantar / Tenors… Balle, Ginebrosa / y Joseph Agustin […]”.

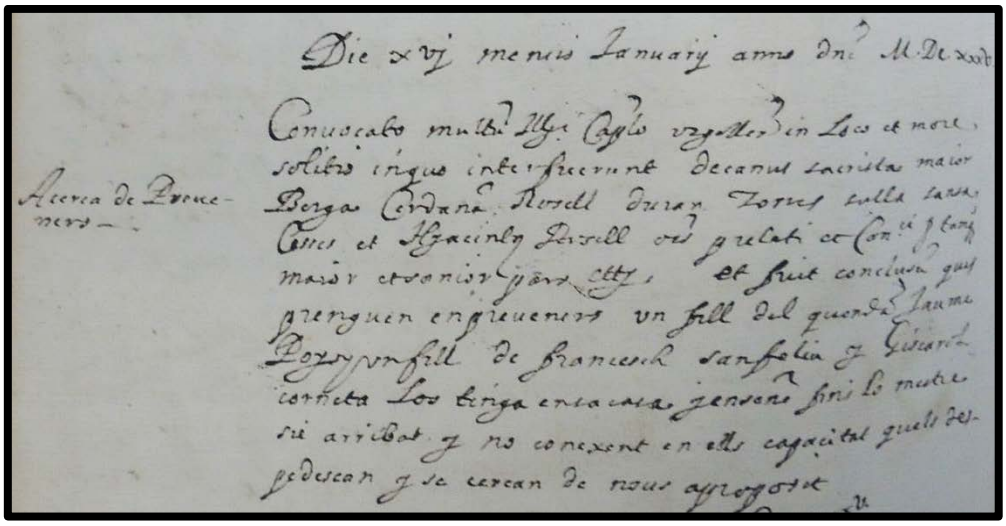



-[427v:] “Die X novembris MDCXXXIIII […]”. [Margen:] “Acerca de donar / recapte als pre- / veners”. [Contenido:] “Item fonch resolt que los preveners visquen / en casa de Gisquerol corneta ab lo salari ordinari / fins que esta Iglesia tinga m.e de capella […]”.




-[428v:] “Die XVI mensis Januarÿ anno Dni MDCXXXV”. [Margen:] “Acerca de Preve- / ners”. [Contenido:] […] “et fuit conclusum ques prenguen en preveners un fill del quondam Jaume / Poy y un fill de Francesch Sanfeliu y Giscarol / corneta los tinga en sa casa y enseñe fins lo mestre / sie arribat y no conexent en ells capacitat quels des- / pedescan y se cercan de nous a proposit […]”.

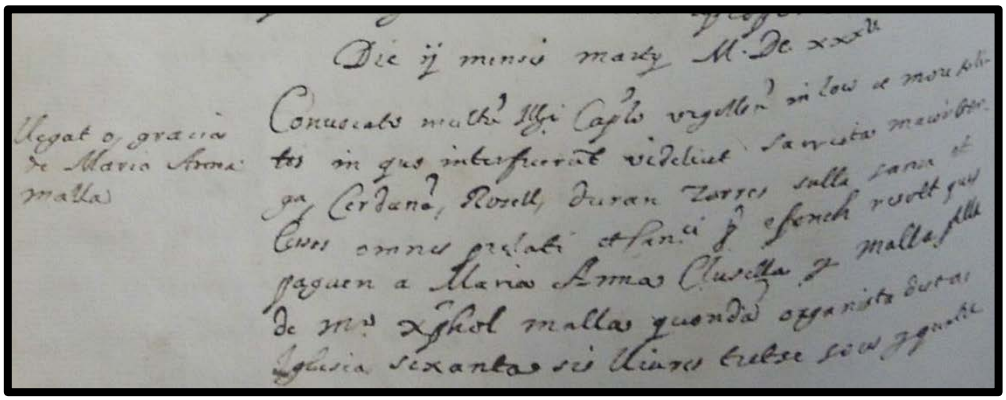
-[428v:] “Die II mensis Marty MDCXXXV”. [Margen:] “Llegat o gracia / de Maria Anna / Malla”. [Contenido:] […] “e fonch resolt ques / paguen a Maria Anna Clusella y Malla filla / de m.º Christophol Malla quondam organista desta / Iglesia sexanta sis lliures tretse sous y quatre [diners] / [429r:] y son per la part tocant a dita Maria Anna Malla filla de / dit Malla de les dos centes lliures se havien de repartir en cas / de collocatio de matrimoni entre tres filles de dit Malla / per gracia los [?] lo capitol en anys propassats pere / retribucio dels serveys de dit m.º Christophol Malla […]”.



Acerca de Provencers

Die xvj mensis Januarij anno dni M.Dc.xxxv

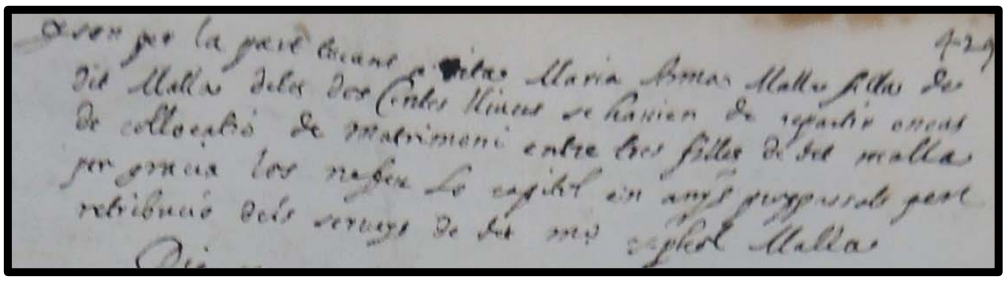
Conuocato multo Illmi Capli vigilias in loco et more solito in quo interfuerunt decanus sacrista maior Berga Cerdana Rosell duran Torres sulla sans Cers et Ignacius Rosell ordi predicati et Conci fonch maior et omnium pars ctis, et fuit conclusum quod prenguen enprouencers un fill del quondam Jaume Boxy un fill de francesch sanfolia y Gisard corneta los tinga en sa casa jensons fins lo mestre sii arribat y no conexent en ells capacitat quells despedescan y se cercan de nous aprogostat



Llegat o gracia de Maria Armamalla

Die ij mensis martij M.Dc.xxxv

Conuocato multo Illmi Capli vigilias in loco et more solito in quo interfuerunt videlicet sacrista maior berga Cerdana, Rosell, duran Torres sulla sans et Cers omnes prelati et Conci y fonch resolt que paguen a Maria Armas Clusella y malla filla de mn xghol malla quondam organista dotas Iglesia sexanta sis lliures treze sous y quatre

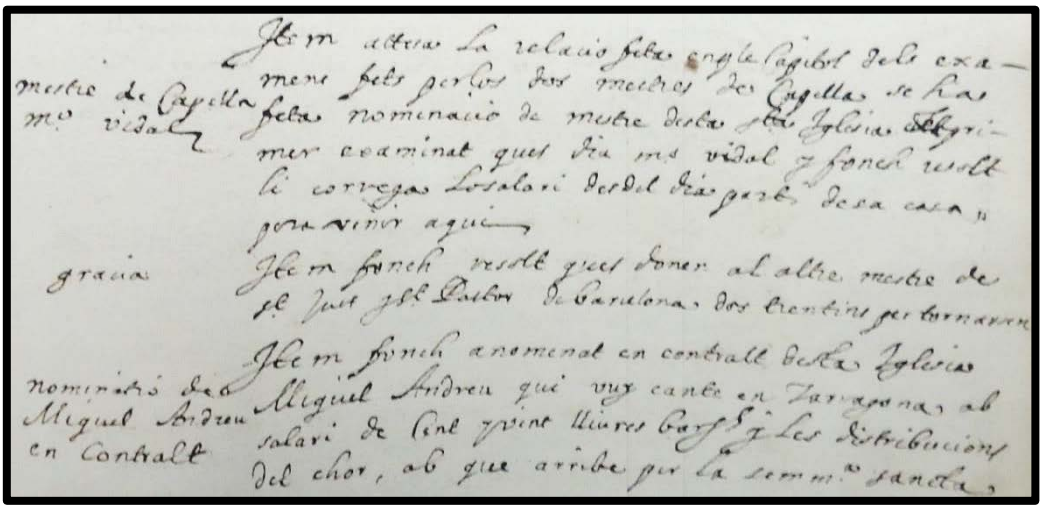


Dotes per la part treuant Maria Armas Malla filla de dit Malla dels dos Centes lliures se havien de separar ones de collocació de matrimoni entre les filles de dit malla per omnia los neben lo capitol en ayns propposat per retribuhir dels seruys de dit mn xghol Malla

-[429r:] “Die XXIII marty MDCXXXV […]”. [Margen:] “Mestre de Capella / m.º Vidal”. [Contenido:] “Item altera la relacio feta en que lo Capitol dels exa- / mens fets perlos dos mestres de Capella se ha / feta nominacio de mestre desta S.ta Iglesia el pri- / mer examinat ques diu m.º vidal y fonch resolt / li correga lo salari des del dia parti de sa casa / pera vinir aquí”.

-[429r:] “Die XXIII marty MDCXXXV […]”. [Margen:] “Gracia”. [Contenido:] “Item fonch resolt ques donen al altre mestre de / S.t.Just y S.t Pastor de Barcelona dos trentins per tornarsen”.

-[429r:] “Die XXIII marty MDCXXXV […]”. [Margen:] “Nominatio de / Miquel Andreu / en contralt”. [Contenido:] “Item fonch anomenat en contralt desta Iglesia / Miquel Andreu qui vuy canta en Tarragona ab / salari de cent y vint lliures bar.s y les distribucions / del chor, ab que arribe per la Semma. Sancta […]”.



mestre de Capella m.º vidal

Item attesa la relacio feta en gle Capitol dels examens fets per los dos mestres de Capella se ha feta nominacio de mestre desta s.ta Iglesia del primer examinat ques dia m.s vidal y fonch resolt li correga lo salari des del dia partí desa casa para venir aqui

gracia

Item fonch resolt ques doner al altre mestre de s.t Just y s.t Pastor de barcelona dos trentins per tornarsen

nominatio de Miguel Andreu en Contralt

Item fonch anomenat en contralt desta Iglesia Miguel Andreu qui vuy cante en Tarragona ab salari de cent y vint lliures barc.s y les distribucions del chor, ab que arribe per la semm.a sancta

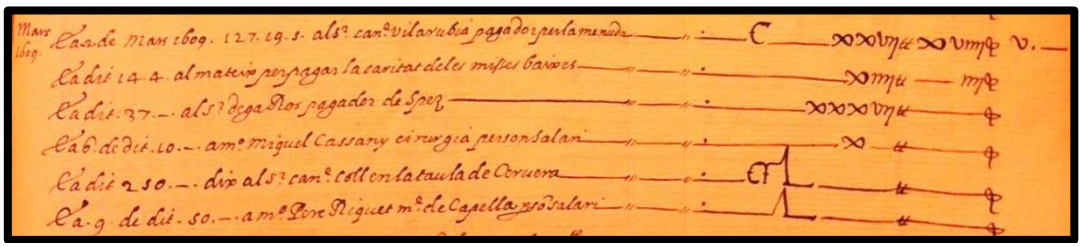
*  *

*

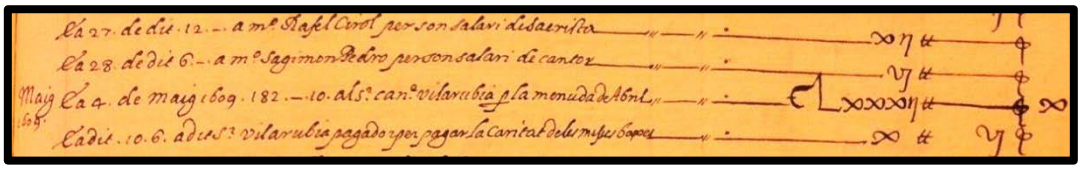
*LIBRO "RACIONAL"*

**ACU Rationale 1608-1626. Signatura antigua: 984. UI – 1.250:**

-[Fol. XXVIr.:] [Margen:] "Mars / 1609". [Contenido:] "[…] • a. 9 de dit. 50.-. a m.° Pere Riquet m.e de Capella per son salari… L£".

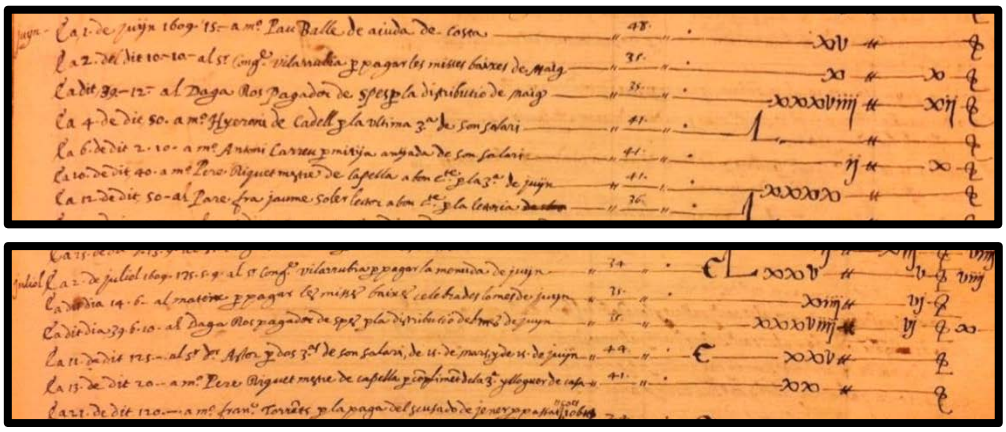


-[Fol. XXVIIr.:] [Margen:] "Abril 1609". [Contenido:] "[…] • a. 28 de dit 6.-. a m.º Sagimon Pedro per son salari de cantor… VI£".



-[Fol. XXXIIIr.:] [Margen:] "Juÿn [1609]". [Contenido:] "• a. 10 de dit 40.-. a mº Pere Riquet mestre de Capella a bon c.te per la 3ª de juÿn… 41… XXXX£".

-[Fol. XXXIIIr.:] [Margen:] “Juliol [1609]”. [Contenido:] “• a. 13 de dit 20.-. a m.º Pere Riquet mestre de Capella per compliment de la 3ª y lloguer de casa… 41… XX£”.



-[Fol. 40v.:] [Margen:] “1609 […]”. [Contenido:] “• a 9 de dit [mars] a m.º Pere Riquet m.e de capella 50£…41… L£”.

-[Fol. 40v.:] [Margen:] “1609 […]”. [Contenido:] “• a 28 de dit [abril] a m.º Sagimon Pedro contrabajo 6£ y los salaris de un any…42… VI£”.

-[Margen:] “Juÿn”. [Contenido:] “• a 20 de dit 40. a m.º Pere Riquet mestre de Capella a bon c.te per una 3ª… 41… XXXX£”.

-[Margen:] “Juliol”. [Contenido:] “[…] • a 13 de dit, 20. -. a m.º Pere Riquet mestre de Capella, ço es 10. -. a compliment de la terça de / 7 de juÿn, y 10. -. per lo lloguer de la casa del any 1609… 41… XX£”.

-“• a 19 de maig 1609. 6£ a m.º Pere Marçal contrabaix per lo salari de traure la plata / per lo salari de un any de diners del arxiu… 44… VI£”.

-[Margen:] “Mars 1611”. [Contenido:] “[…] • a dit dia [2] 6 £ a m.º Fran.e Graner per son salari de cantar a la Capella… 58… VI£”.

-“• a 16 de no.bre 1611 - 25£ pagades a m.º Menalt baixo a bon c.te de 90£ de son salari… 78… XXV£”.

-[Margen:] “1612”. [Contenido:] “• a 15 de mars 1612 - 10£ a m.º Miquel Andres contralt a bon c.te de son salari… 80… X£”.

-“• a 18 de maig 1612 - 10£ a m.º Perera ministril a bon c.te de son salari… 78… X£”.

-“• a 20 de dit [juÿn] - 10£ a m.º Perera ministril a bon c.te de son salari… 88… X£”.

-“• a 5 de octubre, 20£ a m.º Menalt ministril a bon c.te de son salari… 88… XX£”.

-“• a dit dia 10. -. a m.º Joan Menalt a compliment de son salari de asistir a la Capella… 93… x£”.

-“• a dit dia 10.-. a m.º Marçal baixo a bon c.te de son salari… 93”… x£”.

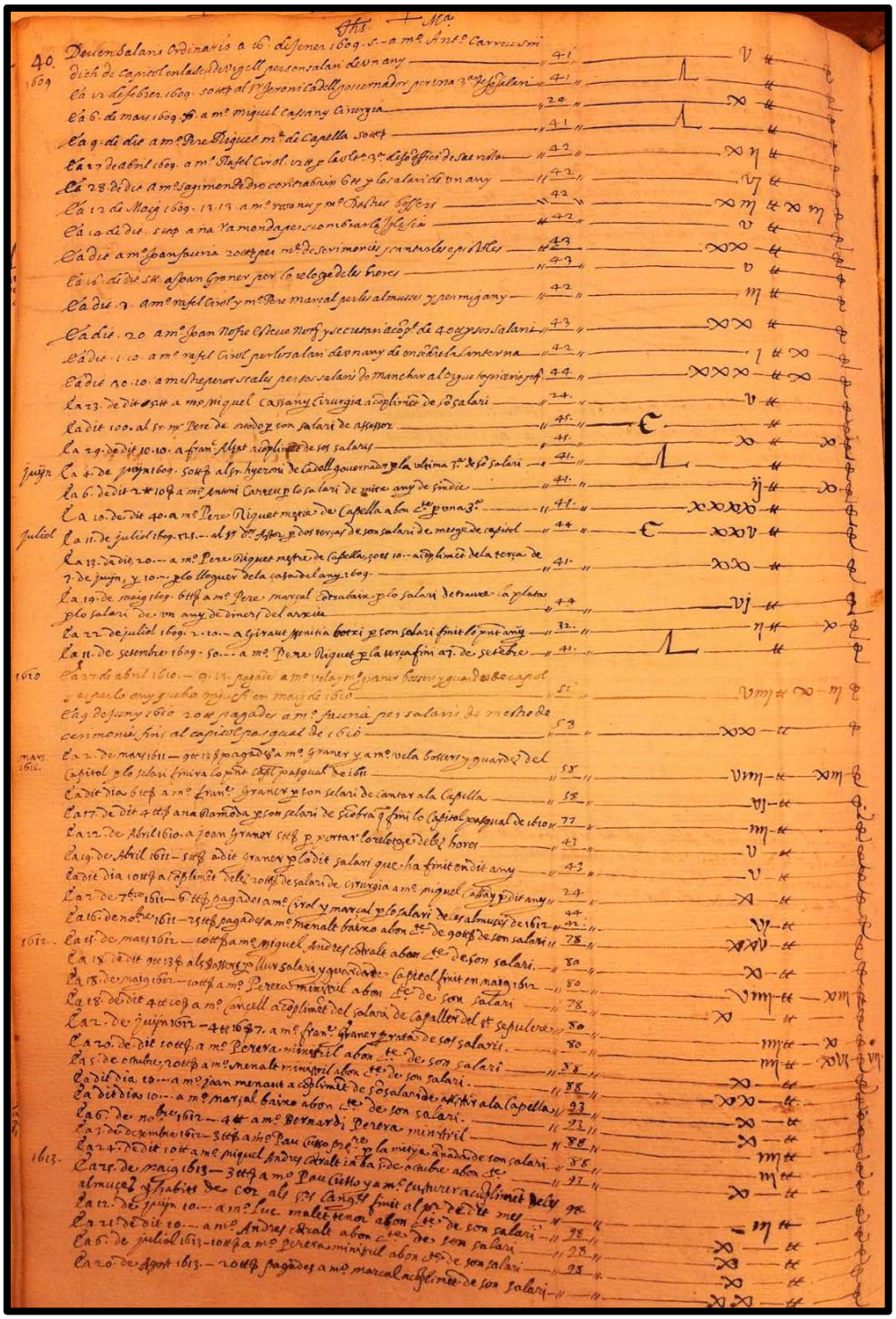
-“• a 6 de no.bre 1612 - 4£ a m.º Bernardi Perera ministril… 88… IIII£”.

-“• a 24 de dit [desembre] 10£ a m.º Miquel Andres contralt i ha 5 de octubre a bon c.te… 93… x£”.

-[Margen:] “1613 […]”. [Contenido:] “• a 12 de juÿn 10. -. a m.º Luc Malet tenor a bon c.te de son salari… 98… x£”.

-“• a 21 de dit 10. -. a m.º Andres contralt a bon c.te de son salari… 98… x£”.

-“• a 6 de juliol 1613 - 10£ a m.º Perera ministril a bon c.te de son salari… 98 … x£”.

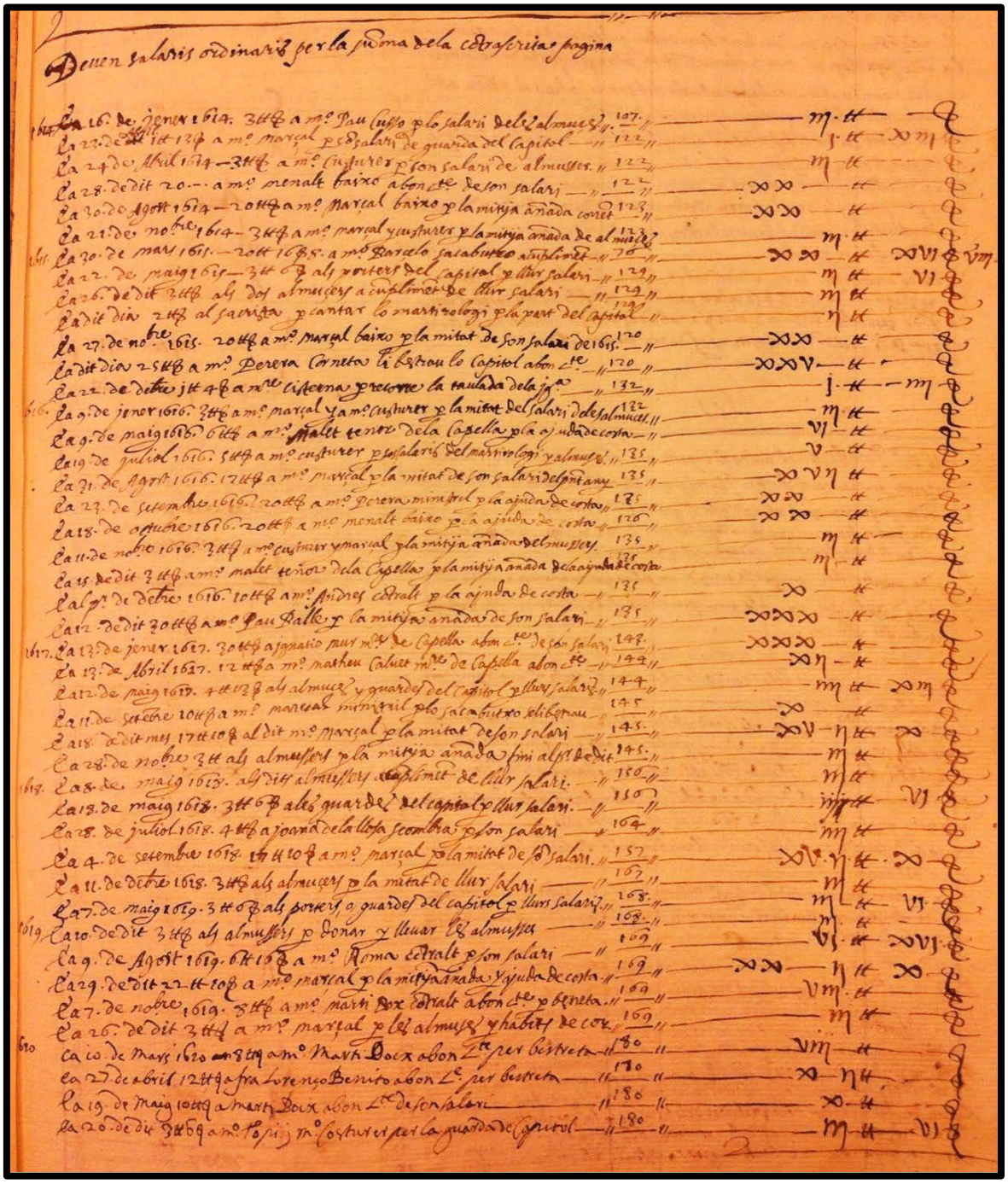


-[Fol. XXXXr.:] [Contenido:] “[…] • a 30 de mars 1615. - 20£ 16s 8d. a m.º Barcelo sacabutxo a cumpliment… 76… XX£… XVI VIII”.

-[Margen:] “1617”. [Contenido:] “• a 13 de jener 1617. 30£ a Ignasio Mur m.re de capella abon c.te de son salari 143… XXX£”.

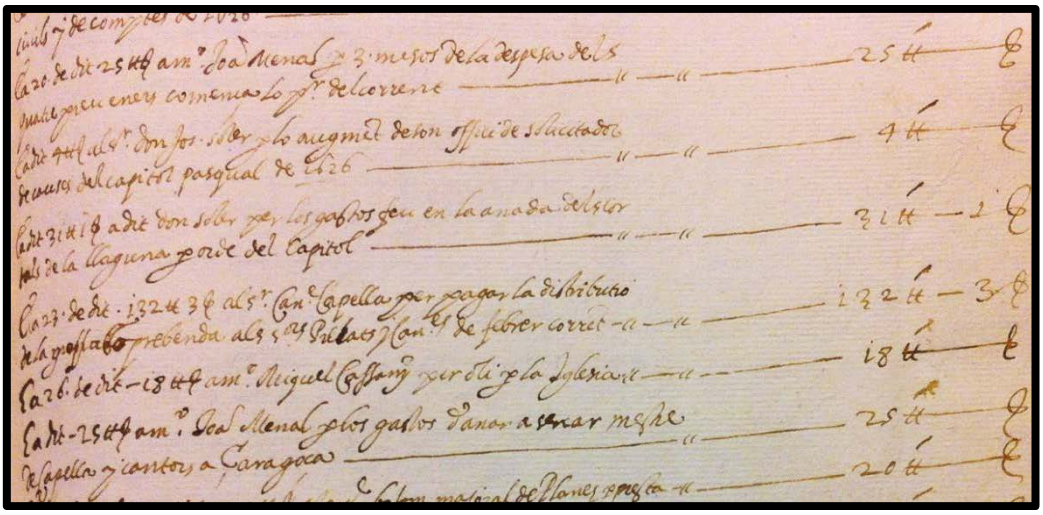
-“• a 13 de Abril 1617. 12£ a m.º Matheu Calvet m.re de capella a bon c.te… 144… XII£”.

-“• a 11 de setembre 1617. 10£ a m.º Marçal ministril per lo sacabutxo se li bestrau… 143… x£”.

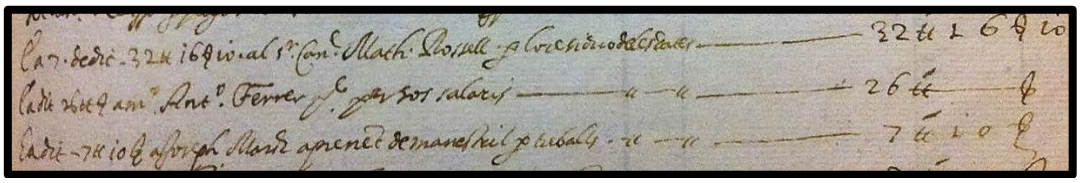


-[MLXIII:] [Contenido:] “• a. 20 de dit [febrero 1627] 25£ a m.º Joan Menal per 3 mesos de la despesa dels / quatre preveners comença lo p.r del corrent… 25£”.

-“• a dit [26 de febrero 1627] - 25£ a m.º Joan Menal per los gastos d’anar a sercar mestre / de Capella y cantors a Çaragoça… 25£”.



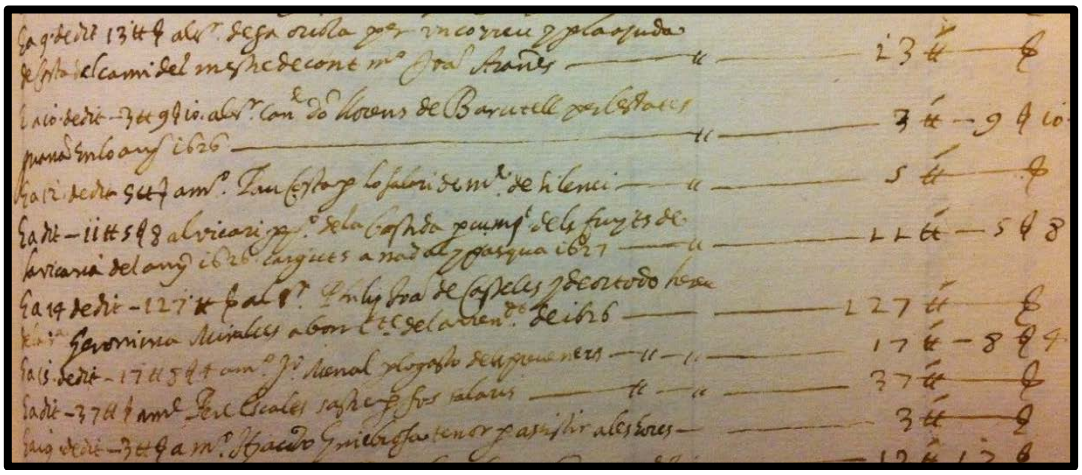
-[MLXIIII:] [Contenido:] “• a dit [7 de maig de 1627] 7£ 10s a Joseph March aprenent de manestril per treballs… 7£ 10s”.



-[MLXV:] [Contenido:] “• a 9 de dit [juny de 1627] 13£ al S.r dega Oriola per un correu y per la ajuda / de costa del cami del mestre de cant m.º Joan Arañes… 13£”.

-“• a 15 de dit 17£ 8s a m.º Jº. Menal per lo gasto dels preveners… 17£ 8s 4d”.

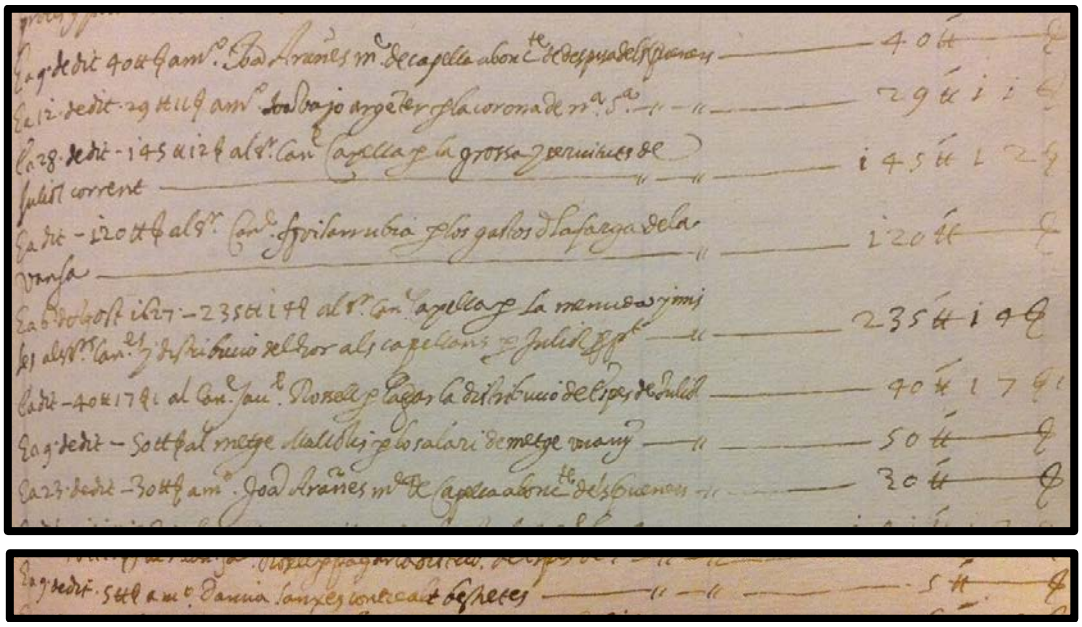
-“• a 19 de dit 3£ a m.º Hyacinto Ginebrosa tenor per asistir a les hores… 3£”.



-[MLXVI:] [Contenido:] “• a 9 de dit [Juliol de 1627] 40£ a m.º Joan Arañes m.e de capella a bon c.te de despesa dels preveners… 40£”.

-“• a 23 de dit [Agosto] - 30£ a m.º Joan Arañés m.e de capella a bon c.te dels preveners… 30£”.

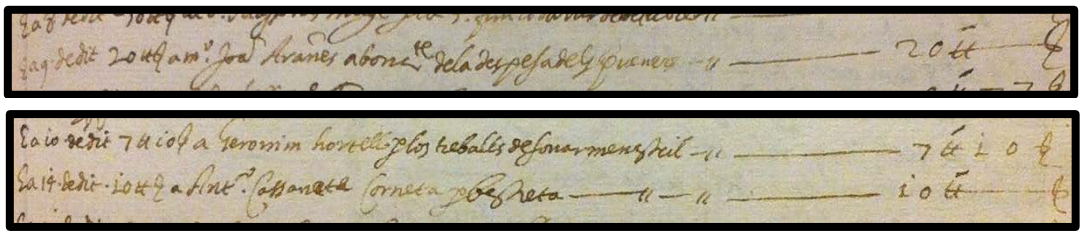
-“• a 9 de dit [Octubre] 5£ a m.º Damia Sanxes contrealt bestretes… 5£”.



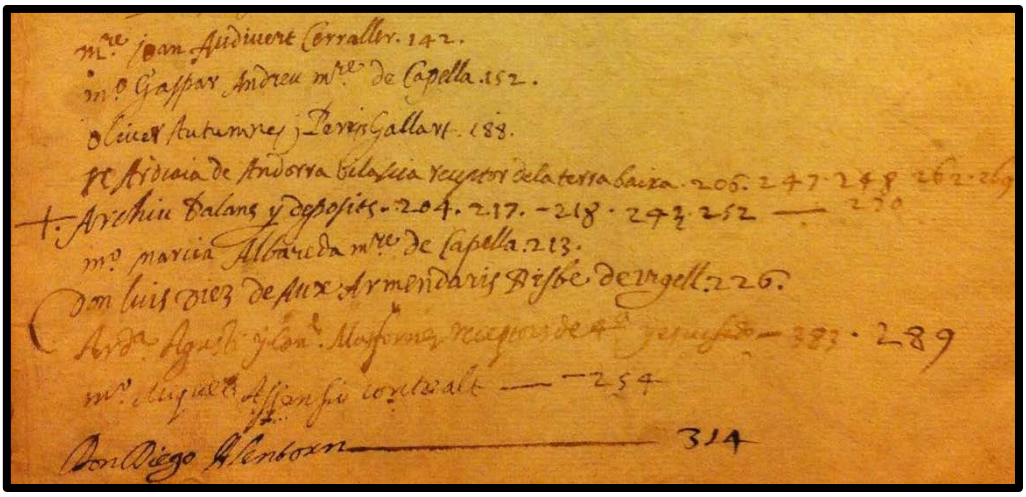
-[MLXVII:] [Contenido:] “• a 9 de dit [noviembre, 1627] 20£ a m.º Joan Arañes a bon c.te de la despesa dels preveners… 20£”.

-[Contenido:] “• a 10 de dit [diciembre, 1627] 7£ 10s a Geronim Hortell per los treballs de sonar menestril… 7£ 10s”.

-“• a 14 de dit 10£ a Ant.io Cassanate corneta per bestreta… 10£”.



-[S.f.:] [se trata de un índice de nombres; lógicamente, comienza por la página correspondiente a la letra A y hace referencia a la página del volumen en donde aparece citado el nombre aludido]: [Contenido:] “mº. Gaspar Andreu m.re de Capella. 152. / […] m.º Marcia Albareda m.re de Capella. 213. / […] m.º Miquel Assensi contralt… 254”.



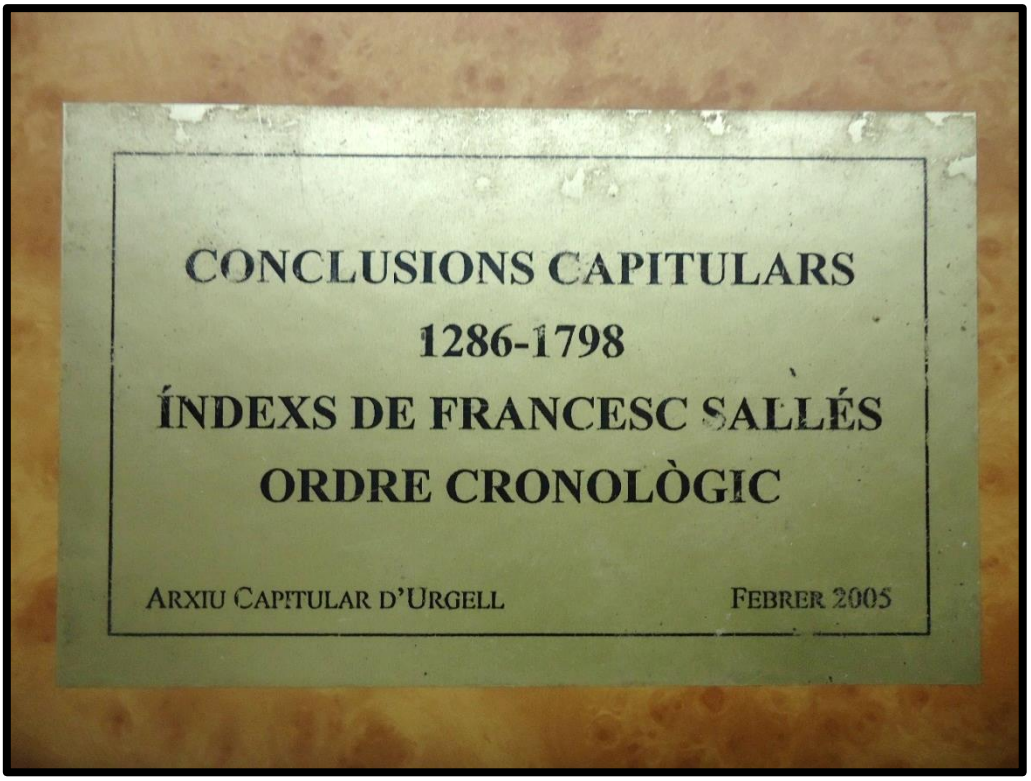
mre. Joan Audiuert Cerraller. 142.
mo. Gaspar Andreu mre. de Capella. 152.
Oliuer Autumnes y Perris Gallart. 188.
Ardiaia de Andorra Vilassia receptor dela terra baixa. 206. 247. 248. 262. 269
+ Archiu Balans y depositos. 204. 217. 218. 243. 252 — 270
mo. Marcia Albareda mre. de Capella. 213.
Don Luis Diez de Aux Armendaris Bisbe de Vrgell. 226.
Arda. Agusti y Cdn. Masformes receptors de 4a. y escusado — 383. 289
mo. Miguel Assensio contralt — 254
Don Diego Alenborn — 314

*  *

*

***LIBRO "CONCLUSIONES CAPITULARES 1286-1798. ÍNDICES DE FRANCESC SALLÉS"***

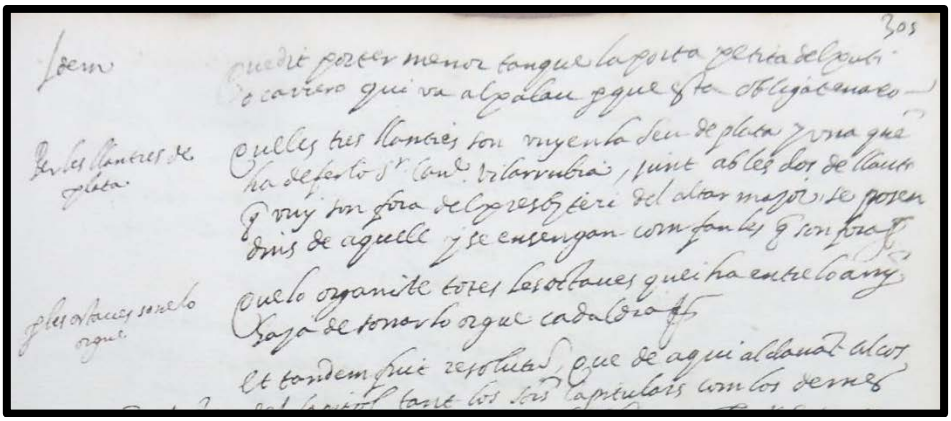
**ACU Sallés .Índexs ord. cronolog. UI-633:**



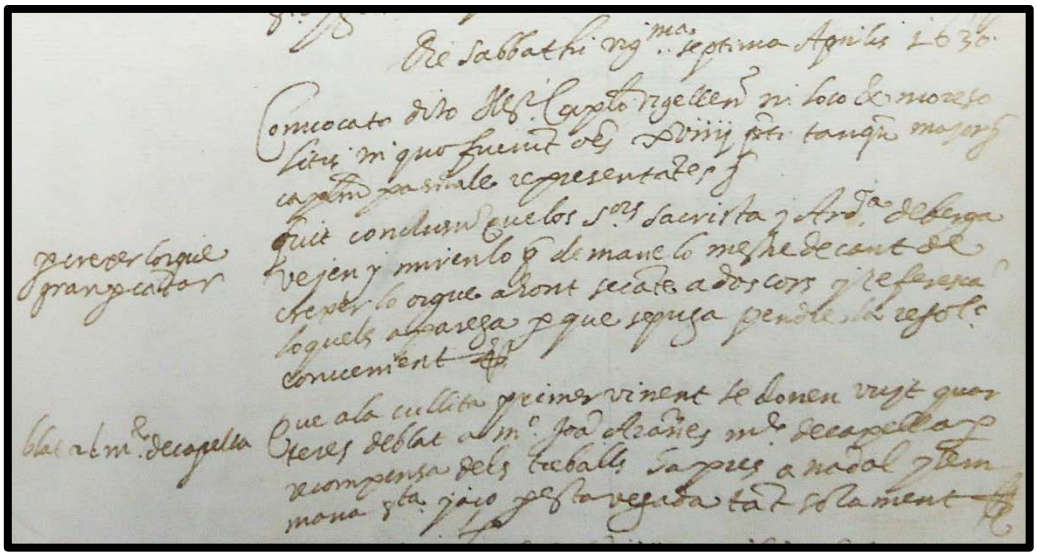

-Pág. 134 – folio 287: [Foto borrosa del fol 287:] [Margen:] "ardiaca de Andorra deu pagar les pàsies, 7 lliures". [Contenido:] "Als 27 abril 1627, fol 287, consta és obligació del ardiaca de Andorra pagar lo cantar las Pàssies en la Semana Santa, y deu donar 7 lliures al sobrestant de la iglésia y éste al mestre de capella." B1-12

-Ibid. pág.: folio 287. [Margen:] Pássies, cantar; [Contenido:] "Als 27 abril 1627, fol 287, en capítols pasquals, disposissió pressa sobre lo cantar las Pàsies, devent-ne cuydar lo mestre de capella". B1-210

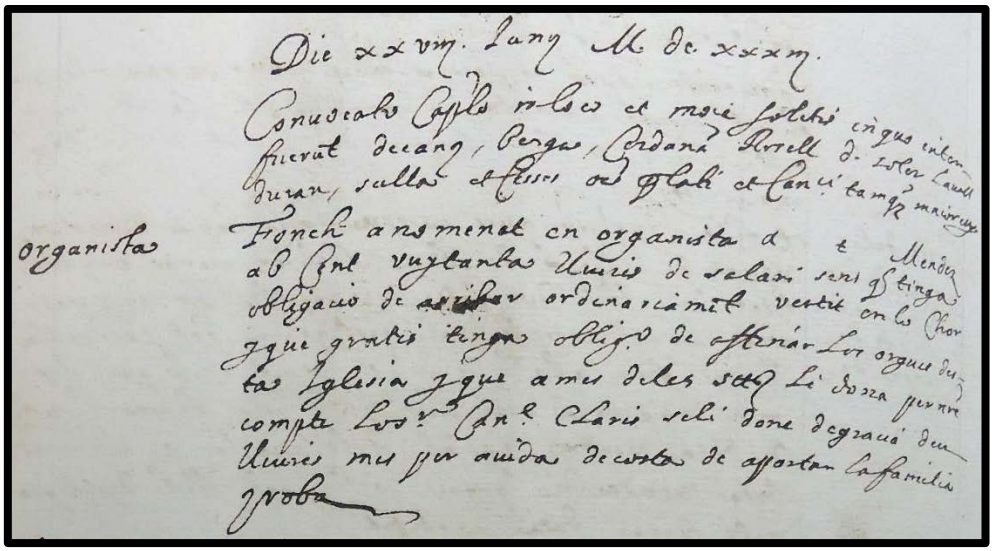
-Pág. 140 – folio 305. [Margen:] "organista, tocar lo orga". [Contenido:] "Als 17 maitg 1628, fol 305, fou resolt que lo organista en totas las octavas hi a entre any hàgia de tocar lo orga cada dia". B1-91



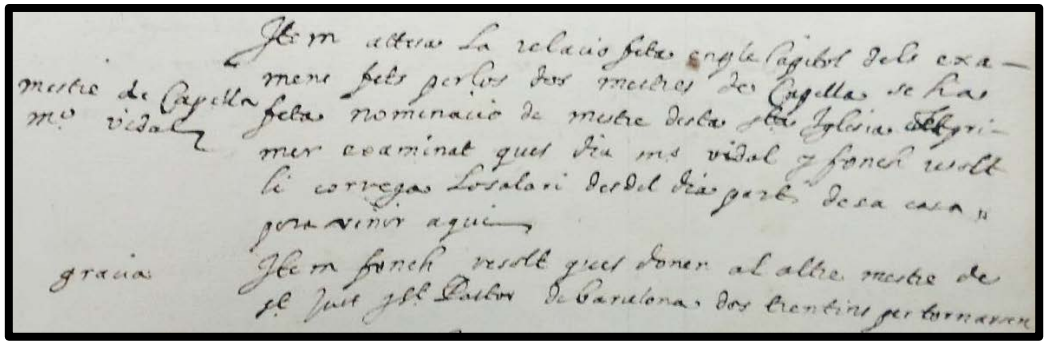
-Pág. 148 – folio 335. [Margen:] “mestre de capella, gratificació”. [Contenido:] “Als 27 abril 1630, fol 335, en capítols pasquals, fou resolt se donassen al mestre de capella 8 quarteras de blat per lo treball ha pres a Nadal y Semana Santa y en gratificació”. B1-154



-Pág. 167 – folio 404. [Margen:] “organista ab 180 lliures de salari”. [Contenido:] “Als 28 juny 1633, fol 404, nominació de organista ab 180 lliures de salari y ab las circunstancias expresadas en dita conclusió”. B2-198



-Pág. 171 - folio 429. [Margen:] “mestrat de capella per oposissió”. [Contenido:] “Als 23 mars 1635, fol 429, consta aver-se donat lo magisteri de capella per oposissió, avent estat dos opossitors, y al que no quedà provist, que fou lo mestre de Sant Just de Barcelona, se li donaren dos trantins per a tornar-se’n”. B1-155



-Pág. 209 – folio 110. [Margen:] “haver sis preveners”. [Contenido:] “Dit dia y foli [11 agost 1648, fol 110], consta se resolgué que en avant hi agués sis preveners peraquè la iglesia estiga més ben servida en tot”. B1-346

-Pág. 210 – folio 114. [Margen:] “mestre capella, salari 150 lliures, preveners”. [Contenido:] “Als 23 fabrer 1649, fol 114, consta tenia lo mestre de capella sis preveners, y se li donava per ells cada any 18 cargas de blat y 30 lliures en diner, y per son salari 150 lliures y las distribucions y demés”. B1-157

-Pág. 211 – folio?121¿. [Margen:] “orga, afinar”. [Contenido:] “Als 22 abril 1649, en capítols pasquals, fou resolt se afinàs lo orga”. B2-201

-Pág. 212 – folio 122. [Margen:] “prepetuisassió de un cantor”. [Contenido:] “Als 27 abril 1649, fol 122, en capítols pasquals, perpetuisassió de un cantor en oficial del Capítol ab lo mateix salari”. B1-224

-Pág. 213 – folio 129. [Margen:] “edictes per cantors”. [Contenido:] “Als 8 novembre 1649, fol 129, fou resolt se posassen edictes per las provisions del mestrat de capella, baxo y tenor”. B1-84
Index B1. VOLUMEN DE TRANSCRIPCIÓN.

-Pág. 216 – folio 58. [Margen:] “preveners”. [Contenido:] “Als 4 setembre 1643, fol 58, fou resolt se fessen cotas vermelles als preveners”. P222

-Pág. 217 – folio 122. [Margen:] “prepetuisassió de un cantor”. [Contenido:] “Als 27 abril 1649, fol 122, en capítols pasquals, perpetuisassió de un cantor en oficial del Capítol ab lo mateix salari”. P224 (Es el mismo de la foto anterior la 5275)

-Pág. 207 – folio 287. [Margen:] Pássies, cantar. [Contenido:] “Als 27 abril 1627, fol 287, en capítols pasquals, disposissió pressa sobre lo cantar las Pàsies, devent-ne cuydar lo mestre de capella”. P210 (Es el mismo de la foto anterior, la 5250)

-Pág. 206 – folio 261. [Margen:] “provisió del orgue per concursos”. [Contenido:] “Als 23 novembre 1625, fol 261, se féu la provisió del orga per concursos, inseguint los edices que per a dit fi se havían despatxats”. P209

## NOTICIA DE LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE LLEIDA EN TIEMPO DE JUAN ARAÑÉS

En el apartado biográfico de Arañés, se ha podido constatar que Arañés deja la maestría de la seo tortosina —en su primera etapa— para convertirse en el nuevo director musical de la capilla de la catedral de Lleida. Diversos documentos procedentes de las actas capitulares de la catedral tortosina dan fe de su partida a Lleida, probablemente por ser una plaza de mayor importancia y mejor remunerada, pues el mismo año de su marcha de Tortosa, en 1614, en un acta capitular —ya vista en el apartado biográfico—, pide por sus trabajos y por sus composiciones una ayuda de costa, aduciendo su pobreza. Quizás, pudiera ser éste el motivo por el que Arañés hubiera decidido presentarse a las oposiciones para proveer el acceso al puesto referido de Lleida.

El caso es que, tras ser nombrado el 02.10.1614, iba a mantener su relación profesional con esta capilla, al menos hasta que se diera cuenta ya de su cese, el 20.05.1620. La capilla de Lleida, importante en la época, pudo servirle también como magisterio que acaso le hiciera de plataforma idónea para acceder a otras plazas más relevantes o de mayor prestigio, tanto en lo musical como en cuanto a la remuneración con la que estuviera dotado el cargo. Téngase en cuenta que, seguidamente, Arañés siguió su carrera musical en Roma, siendo organista y/o posible maestro de capilla de la iglesia romana de Montserrat, desde donde, muy probablemente, iba a publicar su único impreso. Y posteriormente, conviene recordar su paso por Barcelona, entonces ya como opositor al magisterio de capilla vacante de aquella catedral, en 1626.

Las actas capitulares de la época ofrecen por otra parte una pequeña muestra de la vida cotidiana de la capilla, de sus protagonistas —en tiempos de Arañés—, y de cuál era su composición (número y tipo de cantores, instrumentistas, niños de coro…). Los escasos datos que he podido obtener de la actividad musical en la capilla de música de Lleida, en el siglo XVII, proceden de las publicaciones al respecto a cargo de Juan Mujal[57] y de Màrius Bernardó[58]. Todos los datos aportados por ellos, y el vaciado y

[57] MUJAL ELÍAS, Juan: *Lérida. Historia de la música*. Lérida, Dilagro, 1975.

estudio que de estas informaciones he realizado, hacen posible reconstruir, *grosso modo*, quiénes eran los protagonistas que acompañaron a Juan Arañés en su periplo ilerdense, así como desentrañar cúal pudo ser la composición concreta de la capilla de música de Lleida.

**Vista exterior de la catedral de Lleida en la actualidad**

Así pues, según estos datos, parece factible afirmar que los maestros de capilla que precedieron a Juan Arañés en dicha sede fueron: Francisco Verge (1607-1612); Mateo Calvet (1612-1614); el propio Juan Arañés, que como ya es sabido, ocupa el magisterio en el período de 1614-1620. Y entre los maestros que le sucedieron se encuentran Francesch Pradilles (1620-1629?) y Gaspar Urgellés (1629-1632?). Asimismo, la relación de organistas ofrece los nombres de Jerónimo de Robles (1626-1629), y de Domingo de Gracia (1629). Curiosamente, estos dos organistas fueron también compañeros de Arañés en la capilla de La Seu d'Urgell: en concreto, Domingo de Gracia fue su organista en Urgell, entre 1625 y 1629; y Robles, por su parte, consta como organista en 1630 en La Seu. Pero ninguno de los dos coincidió en el tiempo, en Lleida, con Arañés. El único nombre que hipotéticamente podemos asociar como organista durante el magisterio de Arañés en Lleida, es el de Francesch Balaguer, de quien apenas se sabe que falleció en 1626 (de manera que bien podría haber sido el organista que estuviera activo durante el magisterio de Arañés (?).

---

[58] BERNADÓ TARRAGONA, Màrius: "Lleida", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 944-949.

Una muestra útil para acercarse a lo que pudo ser aquella capilla de música, se halla en un extracto del mismo libro citado de Juan Mujal, donde se transcribe el nombramiento que hizo el cabildo a Francesc Pradilles, sucesor de Juan Arañés en el magisterio de canto[59]. En dicho extracto, junto con el nombramiento, se citan las obligaciones que el maestro debía cumplir para con su cabildo:

> "Primerament lo dit mº Francech Pradilles se obliga a tenir en sa casa quatre minyons de la Capella donantlos de menjar y beure be y honestament, tenintlos nets de ronya y roba con se acostuma, y que als dits minyons nols manasa feynes indecens ans los fara tot bons tractament".
> "Item se obliga de asistir a les misses matinals tots los disaptes y diumenges y dobles mayors de tot l'any sens fer ningunes faltes".
> "Item se obliga de fer la pratiga tots los dies als cantor de la capella a la hora dela missa conventual sempre que ho haya de cantar al cor a cant de orgue ço es en lo stiu davant lo portal dels Apostols y en lo ivern en la capella de JHS".
> "Item quatre messos lo any de Carnestoltes a Sanct Joan hay de amostrar de cant pla en lo cor als capellans y beneficiats de la present Iglesia sens ningu salari".
> "Item tinga la obligatio de servir o fer servir per se vel per alium les obligacions de sa ratio en lo cor".
> "Item que tinga obligatio de asistir a cantar al cor a cant d'orgue tots los disaptes, diumenges y altres dies que te acostumats la Iglesia".
> "Item que tinga obligatio de fer bo guardar y asegurar les cases que se li donaran ab inventari".
> "Item se obliga dit Mestre de Capella que donara y pagara quiscum any al procurador de la Almoyna deu lliures per lo reparo de la casa que lo dit Capitol li dona per a sa habitatio com se es acostumar. Y ab los dits pactes lo dit Francesch Pradilles Mestre de Capella acepta lo dit Magisteri y se obliga a tot lo sobredit en forma y ab jurament largament".

Estas obligaciones, que tuvo que cumplir el maestro Pradilles, sin duda debieron ser las mismas o muy parecidas para todos aquellos que poco antes o después ocuparan ese magisterio —al menos, en el siglo XVII—. La hipótesis de que Arañés tuviera que cumplir con esos requisitos —que, por otro lado, eran muy comunes en cualquier sede catedralicia—, no solamente no es descabellada, sino que, muy posiblemente, debió ser así. Como también, el hecho de que los "escolans" o infantillos hubieran de vivir en casa del maestro de canto y que éste, en materia musical, les instruyera en canto llano y de órgano, así como en contrapunto. Pero, además de tener que instruir a los "escolans", debía también asistir a cantar de órgano, ensayar con los cantores, etc. Por tanto, se sabe que Arañés pudo contar con hasta ocho *escolans,* a quienes enseñar el canto llano y

[59] MUJAL ELÍAS, Juan: *Lérida. Historia de la música*. Lérida, Dilagro, 1975, pp. 91-92.

canto de órgano o polifonía, con la obligación de mantener en su casa a cuatro de ellos y que éstos formaran parte de su capilla de música. Mediante las actas capitulares que reproduce J. Mujal en su libro, parece posible, además, acotar el listado de nombres, que formarían, en principio, una capilla numerosa, al contrario de la que pudo haber tenido por ejemplo en Tortosa, mucho más limitada económicamente, y de la cual pudo haber marchado buscando una remuneración más acorde a su trabajo y también, por qué no, un plataforma que le llevara a poder dirigir capillas de mayor prestigio (de hecho, su siguiente labor musical la desarrolló en Roma, como ya he detallado anteriormente, y a su vuelta intentaría acceder a la maestría de la catedral de Barcelona). Los nombres de los músicos y su puesto dentro de la capilla de música de Lleida, bajo la dirección de Arañés, son[60]:

*Cantores:*

Pere Ferrer, Bajo y bajón (1602-†1624)
Pere Mestre, Alto (1610-1621)
Gabriel Sánchez, Tenor (1611-1621)
Miquel Asensio, Contralto (1611-1622)
Juan Domingo Sánchez, Cantor (1597-1621)
Lucas Melet, Tenor (1616-?)
Jacinto Puértolas, Tenor (1616-1621)
Diego Granollers, Cantor (cesa en 1617)
Pedro Gallinat, Cantor (1617-?)
Martí Boix, Contralto (1618-1619)
José Bibán, Cantor (cesa en 1618)
Francisco Dávila, Contrabajo (1618-1629)

[60] En el listado siguiente aparece la fecha de nombramiento de éstos, y cuándo son citados por última vez en las actas, o bien se anota la fecha de su fallecimiento, lo que permite dar una idea del período que estuvieron activos en aquella seo.

| Cantores de la Capilla | 1614 | 1615 | 1616 | 1617 | 1618 | 1619 | 1620 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Pere Mestre, Alto** | X | X | X | X | X | X | X |
| **Miquel Asensio, Alto** | X | X | X | X | X | X | X |
| **Martí Boix, Alto** | | | | | X | X | X |
| **Gabriel Sánchez, Tenor** | X | X | X | X | X | X | X |
| **Lucas Melet, Tenor** | | | X | ? | ? | ? | ? |
| **Jacinto Puértolas, Tenor** | | | X | X | X | X | X |
| **Francisco Dávila, Bajo** | | | | | X | X | X |
| **Pere Ferrer, Bajo** | X | X | X | X | X | X | X |
| **Juan Domingo Sánchez, cantor** | X | X | X | X | X | X | X |
| **Diego Granollers, cantor** | X | X | X | X | | | |
| **José Bibán, cantor** | X | X | X | X | X | | |
| **Pedro Gallinat, cantor** | X | X | X | X | ? | ? | ? |
| **Juan Torres, cantor** | X | X | X | X | X | X | X |

**Tabla de miembros de la capilla de música (cantores) de Lleida**

En esta nómina únicamente se encuentran voces de Contralto, Tenor y Bajo (esta última voz, en menor medida). Pero viendo la lista de cantores, se puede deducir que al menos tres contraltos y tres tenores pudieron compartir protagonismo en la capilla. No se alude en ningún momento a Tiples o Bajetes (aunque sí hay constancia aislada del cese de un Tiple, Valerio Martín, en 1625, por lo que es posible que ya estuviera en la capilla de música algún tiempo antes, y que hubiera podido cantar alguna de las composiciones de Arañés, composiciones que se habrían perdido en tiempo de la Guerra Civil española, cuando el archivo de música fue destruido.

Analizando los datos, se puede ver que se trataba sin duda de una capilla de cierta importancia, en la que Arañés pudo, muy posiblemente, disponer de un buen número de componentes (incluso en algún momento, se pudieron juntar varios cantores de la misma cuerda a la vez).

*Ministriles:*

La alusión a los ministriles que admitía o cesaba el cabildo de la seo, es mucho más exigua. No obstante, los datos de las actas todavía permiten recomponer el hecho de que, en esos años, los instrumentos que con seguridad acompañaron a los cantores de la capilla fueron al menos el bajón, de una manera destacada, y la corneta. Las actas capitulares dan fe del nombramiento entre 1608 y 1609 de Mateu Cifré y Francisco Martorell (1609-1611) como cornetas. Por tanto, es más que probable la presencia de dicho instrumento, con cierta asiduidad, en las capillas del entorno temporal y espacial cercano a Arañés, aunque las actas capitulares no permitan en ocasiones confirmarlo específicamente, puesto que suelen citar las admisiones o ceses de ministriles sin especificar su instrumento.

A pesar de ello, un dato extraído del libro de E. Querol[61] ofrece un dato que certifica que, en 1617, Francisco Martorell, ejercía como corneta en la seo de Lleida con un salario de 1.800 sueldos anuales (es decir, 90 libras barcelonesas), de manera que, seis años más tarde (en 1623), se posesionaba ya de la vacante de Tortosa, su ciudad natal, ocupando así el puesto que antes cubriera el ministril Cifre. Esta noticia parece confirmar que Arañés habría dispuesto en su capilla musical de Lleida de un afamado corneta, pues posiblemente hubiera coincidido con el padre del instrumentista citado, Gregori Martorell, corneta y ministril de la seo tortosina.

Sin embargo, a partir de la relación de ministriles, que figuran sin especificar, no se sabe si pudo haber alguna chirimía o sacabuche. Pero lo cierto es que la primera alusión a un sacabuche aparece ya en la nómina del año 1629, con la admisión de Joan Pau Prado. La nómina de ministriles se apunta de la siguiente manera:

[61] QUEROL COLL, Enric: *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l'edat moderna, op. cit.*, 2006.

***Bajón:***

Pere Ferrer, (1602-†1624)

Joan París (1608-?). No hay más referencia (no se puede asegurar que coincidiese con el resto de ministriles con Arañés de maestro).

Jerónimo Barrulls (hijo) ─el padre ya fue bajonista de la capilla desde 1588─.

***Corneta:***

Entre 1608 y 1611 hay datos de la presencia en la capilla de Mateu Cifré y Francisco Martorell como cornetas. A partir de esa fecha ya no se especifica la posible presencia de este instrumento.

***Ministril:***

Andrés Castillo y sus hijos —Pedro, Melchor, Gaspar y Baltasar— son admitidos como ministriles en 1600. No hay confirmación de su cese o de si pudieron estar aún alguno de los miembros de la familia en la plantilla musical a cargo de Arañés.

Bernardo Perera (admitido en 1611).

José Xemelis. Se le paga por los servicios prestados como ministril en 1614; y todavía aparece en 1619. Pudo contratársele puntualmente, para las celebraciones en que la capilla de Arañés pudo necesitar de mayor número de músicos.

| **Ministriles de la Capilla** | **1614** | **1615** | **1616** | **1617** | **1618** | **1619** | **1620** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Pere Ferrer, bajón | X | X | X | X | X | X | X |
| Jeròni m Barrulls, bajón | X | X | X | X | X | X | X |
| Joan París, bajón | ? | ? | ? | ? | ? | ? | ? |
| Francisco Martorell, corneta | X | X | X | X | X | X | X |
| Bernardo Perera, ministril | X | X | X | X | X | X | X |
| José Xemelis, ministril | X | X | X | X | X | X | - |
| Andrés Castillo e hijos, ministriles | X | X | X | X | X | X | X |

Todos estos datos pueden describir, *grosso modo,* la capilla de música durante el magisterio de Juan Arañés. Se puede poner en relación a los cantores y ministriles que pudieron coincidir en aquella época y recrear cual sería la formación de esa capilla y poder así dar una visión de lo que pudo sonar y con qué elementos en la catedral ilerdense bajo la dirección musical del protagonista de este estudio.

# CAPÍTULO 2

# PRODUCCIÓN MUSICAL

## LA OBRA COMPOSITIVA DE JUAN ARAÑÉS

Su obra conservada y conocida como compositor, se reduce, hasta la fecha, a su citada y célebre edición, que constituye uno de los escasos impresos íntegramente dedicados a música vocal (polifonía) profana española del siglo XVII. También se le atribuyen seis piezas a 3 voces que se incluyen en el *Cancionero de la Biblioteca Casanatense* de Roma[62], junto a otros compositores de la época como Joan Pujol (maestro en la catedral de Barcelona antes de Marcià Albareda), Ignacio Mur[63], Mateo Romero ["el maestro Capitán"][64] y [Manoel] Machado[65]. Es muy posible que éstas formaran parte de un hipotético *Libro Primero*[66], al que ya F. J. Fétis[67] situaba como

---

[62] Cancionero de la Biblioteca Casanatense: Roma, Biblioteca de Casanatense, Ms 5437. Estas seis piezas se encuentran editadas y transcritas en QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Madrigales inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XL", 1981.

[63] Ignacio Mur. Compositor español activo en la primera mitad del siglo XVII, fue maestro de capilla entre 1606 y 1611 de la colegiata de Borja (Zaragoza) y entre 1616 y 1617 de la Seu d'Urgell. Su obra conocida como compositor se reduce a dos canciones a 3 voces: *En lo azul de tus ojuelos* (*Cancionero de la Casanatense*) y *Madre mía, aquel pajarillo* (*Cancionero Musical de Olot*). También se conserva una canción a 6 voces *Y los coros celestes.*

[64] Mateo Romero [Maestro Capitán] (*Lieja, 1575c; †Madrid, 1647). Llega a España en 1586 como niño cantor a la Capilla de Felipe II. Recibe su formación musical de Felipe Rogier. En 1594 es admitido como cantor y en todos los documentos de la Capilla Real aparecerá ya citado como *Matheo Romero* o *Maestro Capitán* por sus excelentes cualidades para la música que le distinguían de sus compañeros. Ya en 1598 será nombrado por el rey maestro de capilla hasta su jubilación en 1634. Se convirtió en el músico favorito de Felipe IV. Carlos Patiño fue su sustituto. João IV de Portugal admiraba su trabajo y hacía ejecutar su música; le nombró en 1644 capellán de la Corona de Portugal. Su música profana en lengua castellana que figura en los cancioneros de *Claudio de la Sablonara,* de la *Biblioteca Casanatense,* y en el *Libro de los Tonos Humanos*, utiliza textos de poetas españoles de la época como Góngora, Quevedo, Lope de Vega, etc. Ejerció influencia en numerosos compositores y teóricos de épocas posteriores como Patiño, Pontac, Gaspar Sanz, , A. Lorente F. Valls….

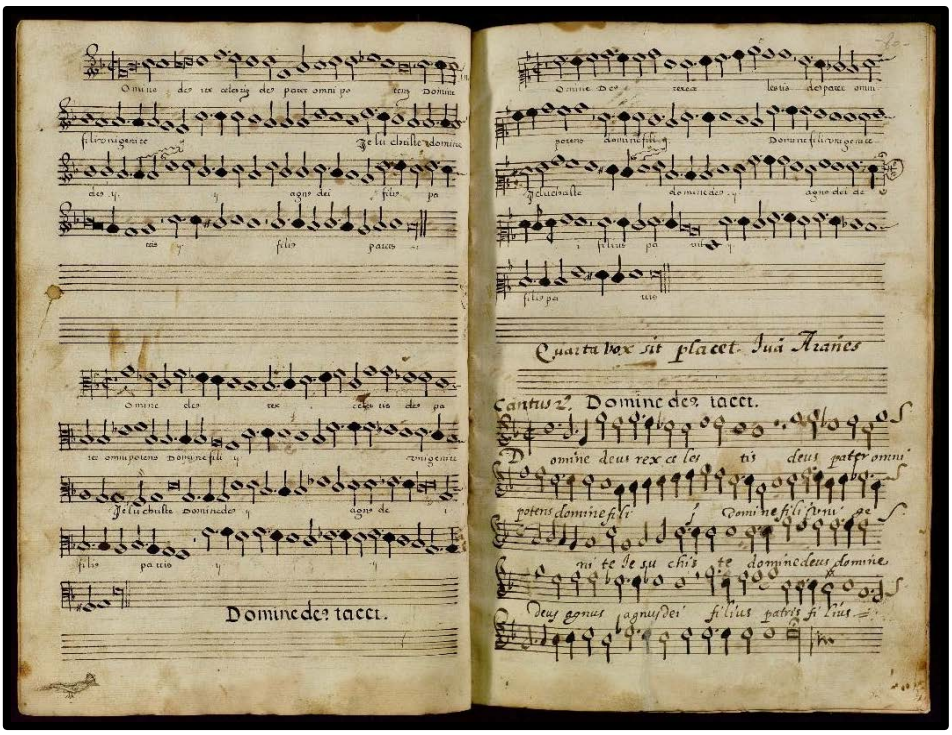
[65] Manuel Machado (*Lisboa, 1590c; †Madrid, 1646). Se formó bajo la tutela de Duarte Lobo. Pronto ingresó en la Capilla Real de Felipe III de forma interina debido al gran dominio que poseía en varios instrumentos, para más tarde, en 1639, hacerlo de forma definitiva en la de Felipe IV; y en 1642 en la de la Casa de Borgoña. Su obra musical es de carácter profano en su mayor parte y se basa en textos poéticos en castellano comprendidos en diversos cancioneros de la época que se conservan hoy en día (el de *Claudio de la Sablonara*, el *Cancionero de la Casanatense*, el *Cancionero Musical de Onteniente*, y el *Libro de Tonos Humanos*).

[66] Para una mayor información al respecto de estas piezas, véase el capítulo dedicado a su estudio y transcripción incluido en esta misma tesis.

[67] El compositor, director de orquesta y musicólogo belga François-Joseph Fétis (*Mons, 1784; †Bruselas, 1871), fue organista y profesor de canto en Bouvignes y Douai (1811-1818), profesor de contrapunto y fuga, y bibliotecario del Conservatorio de París (entre 1821 y 1830), primer director del Conservatorio de Bruselas y maestro de capilla de Leopoldo I, en Bruselas. Es autor de numerosas piezas instrumentales para piano, órgano, flauta y orquesta, óperas cómicas, obras religiosas y de música de cámara…, aunque su producción más interesante fue la pedagógica y tratadística. Fundó el semanario *La Revue Musicale* en 1827, que dirigió hasta 1833. Escribió una monumental *Biografía universal de los músicos y bibliografía general de la música* (1835-1844), así como una inconclusa *Historia general de la música* (en 5 volúmenes, 1869-1876), con las que cobró una gran reputación en su tiempo. Además, publicó diversos tratados, métodos y manuales (instrumentales, de solfeo, armonía, canto, acompañamiento, contrapunto y fuga, dirección de orquesta…).

publicado en fecha cercana a 1621[68]. Pero no se ha encontrado ejemplar alguno de esa posible edición, ni existe otra referencia a ese hipotético primer libro.

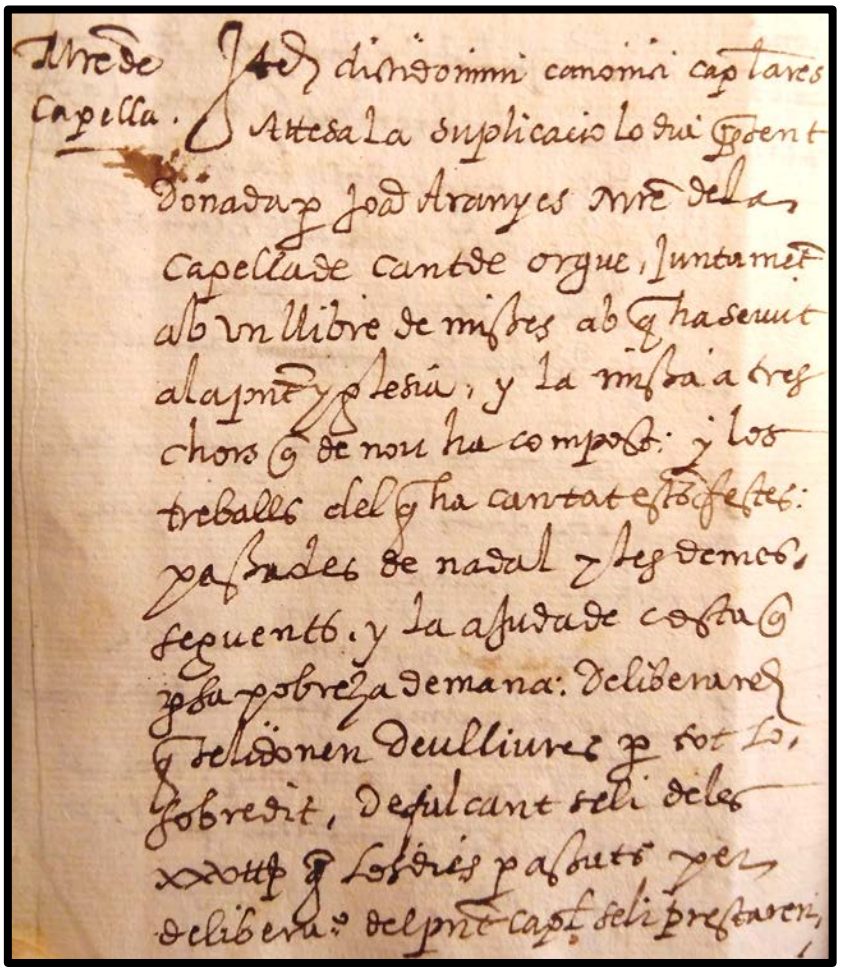
En cuanto a su producción religiosa, ésta se reduce a unas misas anónimas a tres voces a las que Juan Arañés añadió una cuarta voz *ad libitum*. De éstas se conservan algunos fragmentos originales en un libro de atril que se conserva en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya, y que figuran en su fondo de reserva de música con el topográfico M 859 (en realidad se trata de un "Domine Deo" del *Gloria*, en el folio 80, a 5 voces, con dos de ellas que callan donde añade una voz de Cantus; el otro, es un "Et resurrexit" del *Credo*, a 4 voces, en el folio 84, en la que añade nuevamente una voz de Cantus. Ambas voces añadidas llevan la leyenda *"quarta vox sit placet Juan Arañes"*. En todo el libro la única caligrafía diferente que aparece es la de estas voces añadidas al parecer por el mismo Arañés).




***E-Bbc*, M 859. "Domine Deo", del *Gloria*, com la "quarta vox" añadida por Juan Arañés**

[68] No se ha encontrado la referencia que hace F. J. Fétis sobre la publicación del *Primer libro de tonos y villancicos* al que hace alusión R. Mitjana en el comentario aludido; veáse: MITJANA Y GORDÓN, Rafael: *La Música en España…, op.cit.*, p.116.

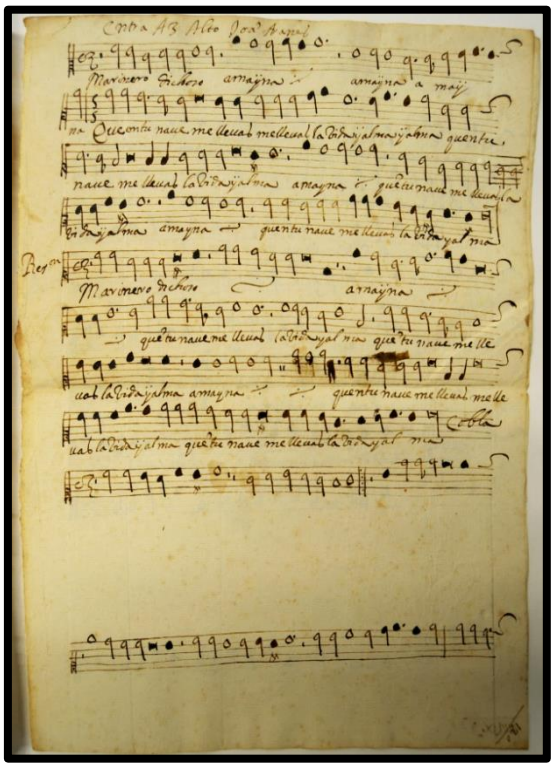
En un documento del archivo de la seo tortosina, se da noticia de diversas obras (un libro de misas más otra misa más, suelta) cuya existencia se desconocía hasta la fecha, y que continúan desaparecidas en la actualidad. En el documento en concreto, Arañés solicita algún tipo de ayuda económica que le libere un poco de su extrema pobreza, para lo que argumenta sus trabajos realizados, es decir, su aportación de un libro de misas y de una nueva composición a tres coros escritos por él. Esta noticia ofrece una nueva información sobre la obra compositiva de Arañés, que, a juzgar por el contenido ahí referido, seguramente era mucho más extensa que los escasos documentos que han perdurado hasta hoy. Así pues, el manuscrito presentado certifica una colección de misas (todo un libro), además de otra obra para 3 coros, que añadir al catálogo de composiciones hasta ahora conocido de Juan Arañés.



-[Fol. s/n v.:] “Die veneris x$^{o}$ mensis / Januarÿ anno p.$^{te}$ MDCXIIII” […] [Fol. s/n r.:] […] [Fol. s/n v.:] […] [Margen:] “mestre de / capella” [Contenido:] “Item dicti

domini canonici cap.lares / Attesa la suplicacio lo dia present / donada per Joan Aranyes mtre. de la / capella de cant de orgue, juntament / ab un llibre de misses ab que ha servit / a la pnte. Iglesia, y la missa a tres / chors que de nou ha compost y los / treballs del que ha cantat estes festes: / passades de nadal y les demes / seguents y la ajuda de costa que / per la pobreza demana: Deliberaren / que se li donen deu lliures per tot lo / sobredit, defalcantseli de les / XXV£ que los / dies per [?] per / deliberat.o del pnt. capitol se li prestaren"[69].

Según el acta precedente, queda claro que Arañés había solicitado mediante un memorial a su capítulo algún tipo de socorro económico, habida cuenta de su gran carga de trabajo en las festividades pasadas recientemente de Navidad. Precisamente, había hecho entrega (a manera de regalo y/o muestra de su trabajo) de un libro de misas a su catedral, junto con otra misa, esta última escrita para tres coros (es decir, destinada a una gran solemnidad) que se había estrenado en dichas navidades. Pero ni tan siquiera solicita un pago por las obras entregadas, sino que parece conformarse con lo que sus superiores jerárquicos quisieran ofrecerle. Y su cabildo acordó darle diez libras a cuenta de su salario (es decir, que se las adelantaran o descontaran de lo que habría de cobrar más adelante).



***E-SUe,* Agramunt 534 Fons musical Capsa I, UI 526.**
**Joan Arañés, villancico *Marinero dichoso,* a 3 y a 5. Parte del Alto**

[69] Actas Capitulares de la catedral de Tortosa. Año 1614.

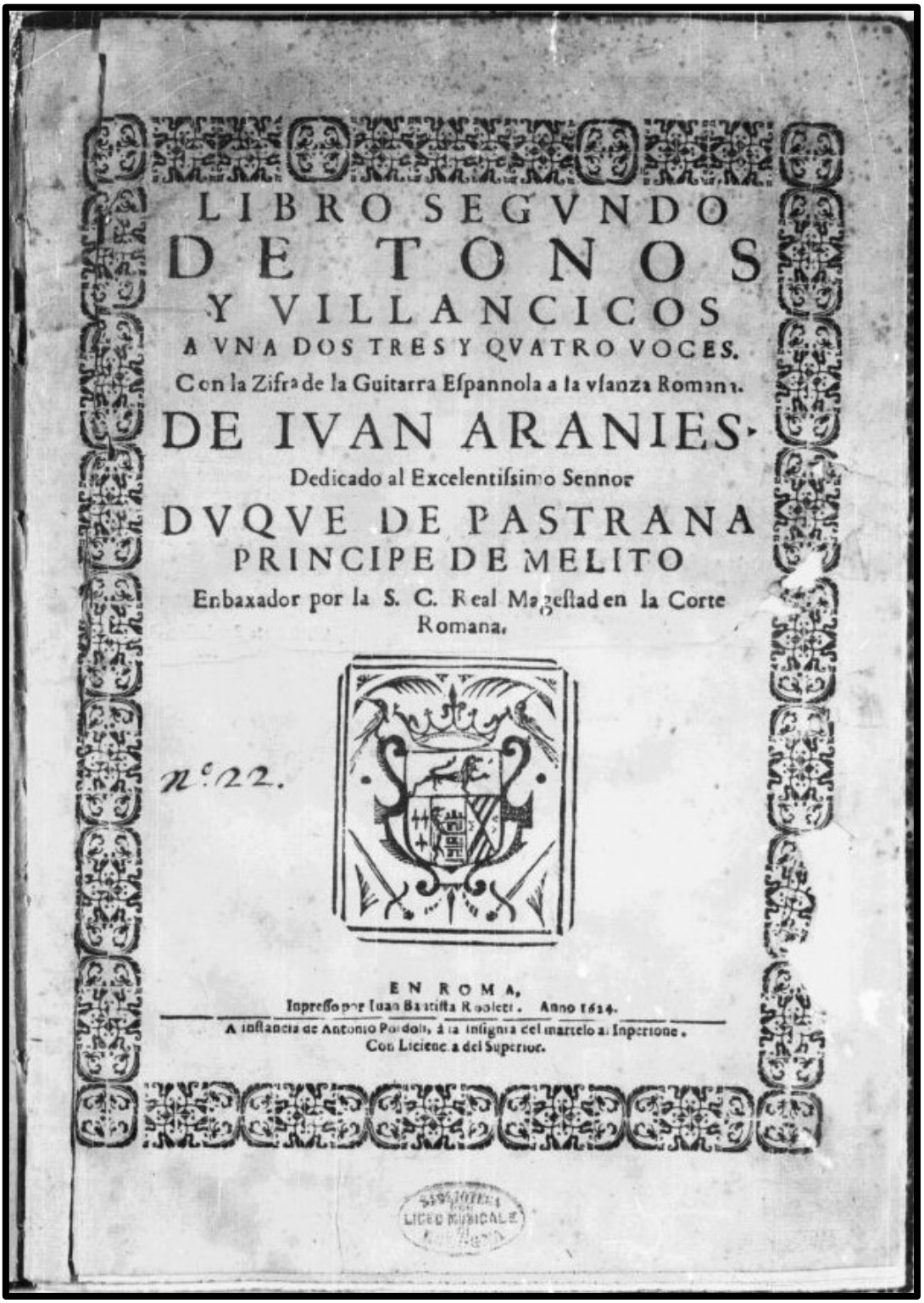
Por otra parte, entre los fondos procedentes de la iglesia parroquial de Agramunt (Lleida), hoy depositados en la catedral de La Seu d'Urgell, he podido localizar y aportar asimismo un villancico al Santísimo, para 3 y 5 voces, *Marinero dichoso,* que se conserva, aunque está incompleto. En concreto, ha sido posible reconstruir la estructura de la composición, organizada en una Entrada a 3, una Responsión (con función por tanto de estribillo) a 5, y unas Coplas a 3. Pero faltan dos de las voces en el estribillo.

De esta obra inédita, ofrezco en esta misma tesis la transcripción de los fragmentos conservados por entero, así como diversa información a propósito de sus características formales (modalidad, claves, ámbito de las voces, texto…).

*  *

*

**EL LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS. Descripción**



LIBRO SEGVNDO
DE TONOS
Y VILLANCICOS
A VNA DOS TRES Y QVATRO VOCES.
Con la Zifra de la Guitarra Eſpannola a la vſanza Romana.
DE IVAN ARANIES.
Dedicado al Excelentiſsimo Sennor
DVQVE DE PASTRANA
PRINCIPE DE MELITO
Enbaxador por la S. C. Real Mageſtad en la Corte Romana.

nº 22.

EN ROMA,
Inpresso por Iuan Bautista Robletti. Anno 1624.
A instancia de Antonio Poridoli, à la insignia del martelo al Inperione.
Con Licienc a del Superior.

BIBLIOTECA LICEO MUSICALE

Se trata de un único ejemplar conservado de la edición del "LIBRO SEGVNDO DE TONOS Y VILLANCICOS A VNA DOS TRES Y QVATRO VOCES" del maestro Juan Arañés. El hecho de que se titule como "libro segundo" da a entender que habría existido previamente un libro primero, del que no solamente no se ha conservado ejemplar alguno conocido, sino del que se carece de noticias a propósito del mismo. Ubicado hoy en el *Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna*, se localiza la colocación V.101 (catálogo Gaspari online, http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari/scheda.asp) y bajo el ID 8046 (olim 2272 —catálogo Sarti, 1840c—). Esta pieza, de 23 páginas con texto en lengua española y tamaño in fol., se referencia en el *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol. III, p. 194, y se corresponde con la signatura del RISM (Serie A/I), A-1308[70].

Desde su primer epígrafe, se indica que esta colección de composiciones musicales —que reúne doce obras en total—, ya sean para voz solista (cuatro piezas), dos voces (tres obras), tres voces (cuatro obras) o hasta incluso para cuatro voces (una sola composición), recoge "tonos" y "villancicos", es decir, un tipo de obras muy enraizadas con la tradición musical hispánica —y en cierto modo por tanto, ajenas a la tradición italiana—, para ser cantadas, todas ellas de carácter profano. Enlazarían por tanto estas piezas con la herencia más lejana del villancico español, todavía no-religioso (como por ejemplo los asociados a los cancioneros musicales de los siglos XV y XVI) —y en Italia ligados a las villanescas o villanelle—, y con la técnica compositiva de los "tonos" —piezas vocales hasta para cuatro voces, generalmente cortas y sencillas, y trabajadas de principio a fin en una sola tonalidad, que se encontraban a menudo presentes en los entreactos de algunas obras teatrales—, técnica que, en Italia, también podría emparentarse con los madrigales. En cualquier caso, parece evidente desde el primer momento de esta compilación de piezas vocales cortas, su clara adscripción al mundo hispánico.

[70] GASPARI, Gaetano; y TORCHI, Luigi (eds.): *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Vol. III, "Pratica [*raccolte di musica sacra; oratori; musica vocale profana; melodrammi*]". Bolonia, Librería Romagnoli dall'Acqua, 1893, p. 194. SCHLAGER, Karl-Heinz 8ed.): *Einzeldrucke vor 1800*. Vol. I. Kassel, Bärenreiter, 1971, p. 77. [RISM A/I/I, A 1308].

Por otra parte y como indica su subtítulo, la obra se difundió además “Con la Zifra de la Guitarra Espannola a la vsanza Romana”, es decir, añadiendo el entonces tradicional sistema de notación musical cifrado —en este caso concreto, mediante letras o “alfabeto italiano”—, para facilitar su acompañamiento rasgueado —por acordes— con la guitarra española, según se practicaba entonces en Roma.

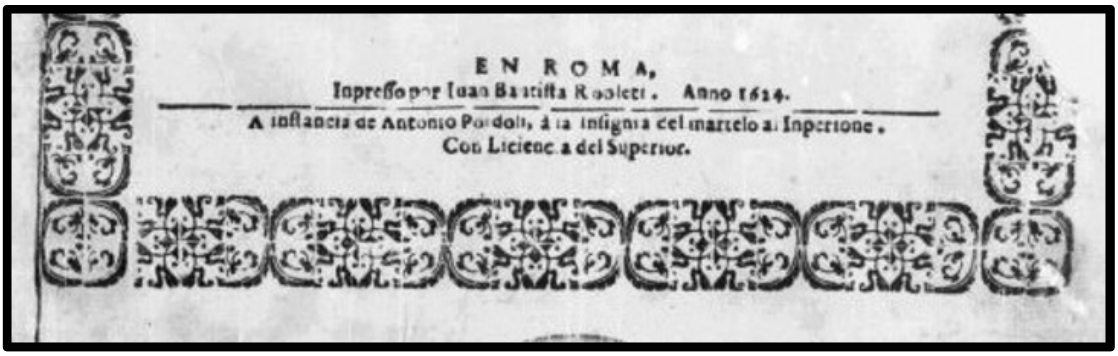
El libro aclara su dedicatario asimismo desde el primer momento: “Dedicado al Excelentissimo Sennor DVQUE DE PASTRANA PRINCIPE DE MELITO Enbaxador por la S. C. Real Magestad en la Corte Romana”, lo que aporta notables pistas respecto al origen de la recopilación. En primer término, queda claro que el impresor del trabajo no era español, sino italiano, dada la evidente carencia, en su tipografía del carácter español para la letra “ñ”, aquí sustituida toscamente, mediante la duplicación de la letra “n” (v.g., en “Sennor”). Del carácter filantrópico del duque de Pastrana, y sobre su personalidad como mecenas, trataremos más adelante, si bien conviene avanzar su papel como embajador del joven monarca español, Felipe IV, ante el Vaticano.

Acto seguido, la portada del libro recoge un curioso escudo, con el blasón del III duque de Pastrana, en cuyos cuarteles pueden verse las armas del mencionado ducado de Pastrana, así como otras, correspondientes al principado de Melito.

**Arriba, escudo en el impreso boloñés con música de Arañés; abajo, izda., tapiz del duque de Pastrana; centro, escudo del ducado de Pastrana (cuarteles de la izda., Casa de Silva y de la dcha, Casa de Mendoza); y dcha., escudo de la Casa de Medinaceli**

Se ha anotado a mano, junto al blasón del impreso boloñés, a su izquierda, “Nº 22.”, posiblemente correspondiente a algún inventario antiguo de la biblioteca de Bolonia donde se ha conservado el único ejemplar disponible, o acaso, incluso, del primer centro en el que hubiera podido estar en Roma, y desde donde, hipotéticamente, habría pasado más tarde a Bolonia (?).

Finalmente, el impreso recoge los obligados datos editoriales, que se hallan en no muy buenas condiciones para su lectura:


EN ROMA,
Inpresso por Iuan Bautista Robleti. Anno 1624.
A instancia de Antonio Poidoli, à la insignia del martelo al Inperione.
Con Liciencia del Superior.

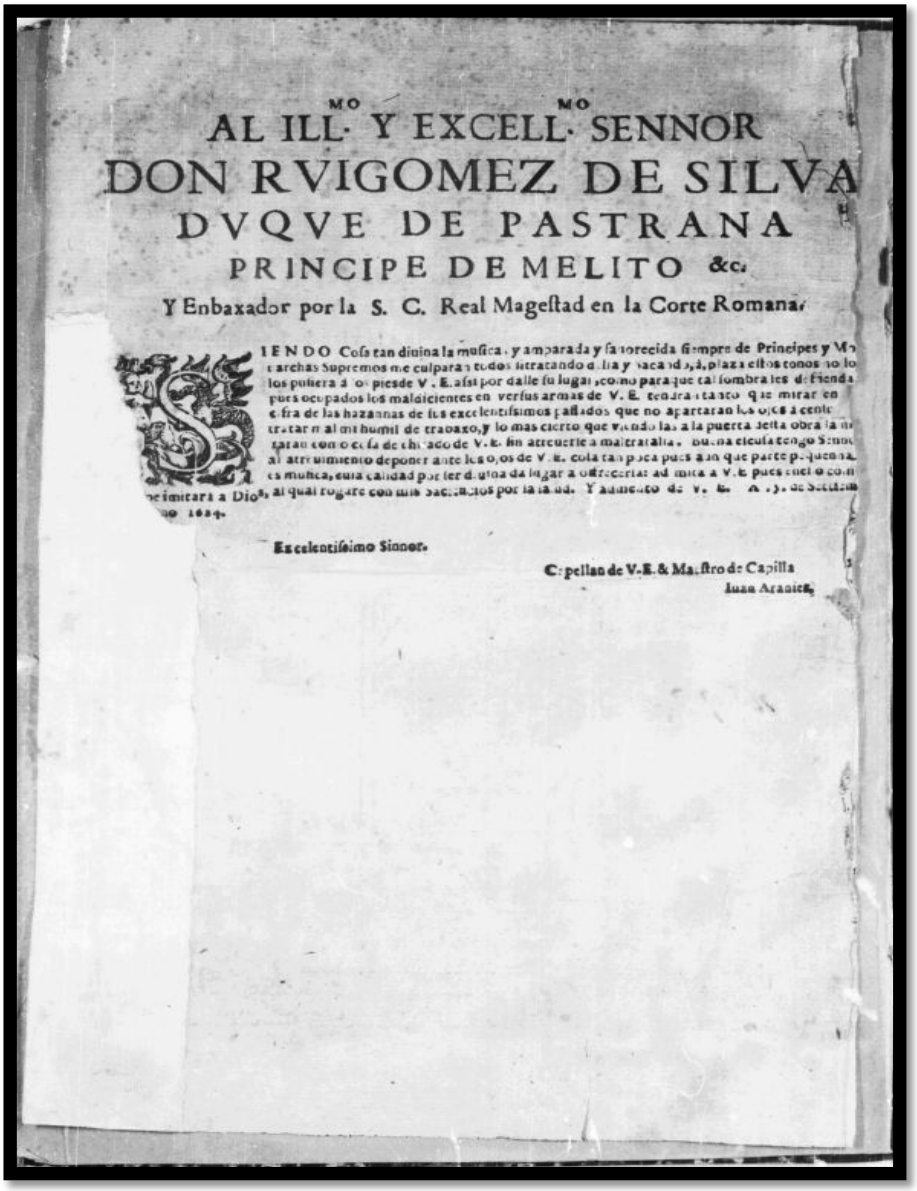
Dicen así: “EN ROMA, / Inpresso por Iuan Bautista Robleti. Anno 1624. / A instancia de Antonio Poidoli [*sic.* Poggioli], a la insignia del martelo al In parione. / Con Liciencia del Superior.”.

En realidad, se constata aquí el poco esmero de la edición, pues en su portada se puede observar que no se trata de una impresión de la calidad que habitualmente solían tener las ediciones de Robletti. Ya no es solamente un problema de la deficiente utilización de la lengua castellana (cuya transcripción deficiente al imprimir nombres o títulos de autores españoles u otras palabras —“Inpresso” en lugar de “Impreso”, “Liciencia” en lugar de “Licencia”— podría haber sido comprensible, acaso al desconocer los operarios de la imprenta italiana el idioma castellano, dando lugar así a errores inesperados), pero lo que más llama la atención es que el propio nombre del impresor y promotor del libro (Robletti y Poggioli, respectivamente), hubieran registrado con letras de molde sus nombres incorrectamente, como también el signo de la librería romana de Poggioli (“martelo” en lugar del correcto “martello”).

Por otra parte, también se transmite una nueva errata al anotar el nombre del barrio romano “Parione”, que parece leerse más bien como “perione”. (Más adelante se verá el detalle relativo a la imprenta de Robletti y actividad del librero Poggioli).

Sorprende asimismo el empleo de la lengua castellana para la cubierta de la edición, a pesar de los toscos detalles que se detectan en la misma (como por ejemplo, el hecho de sustituir la letra “ñ” por una doble “n”), y se hace constar, como era preceptivo en cualquier publicación aparecida en la capital de la Cristiandad, que la obra, realizada a cargo de un clérigo, contaba además con la “licencia del Superior”, es decir, que había superado los controles de la censura eclesiástica y/o de la Santa Inquisición, de manera que se hacía gala de la legalidad del trabajo desde el primer momento y puesta a la venta del impreso.

**DEDICATORIA DEL IMPRESO**



AL ILL.MO Y EXCELL.MO SENNOR
DON RVIGOMEZ DE SILVA
DVQVE DE PASTRANA
PRINCIPE DE MELITO &c.
Y Enbaxador por la S. C. Real Mageſtad en la Corte Romana.

SIENDO Coſa tan diuina la muſica, y amparada y fauorecida ſiempre de Principes y Mo narchas Supremos me culparan todos ſi tratando della y ſacando a plaza eſtos tonos no lo los puſiera a los pies de V. E. aſsi por dalle ſu lugar, como para que tal ſombra les defienda pues ocupados los maldicientes en verſus armas de V. E. tendran tanto que mirar en cifra de las hazannas de ſus excelentiſsimos paſſados que no apartaran los ojos a cenſ tratar mal mi humil de trabaxo, y lo mas cierto que viendo las a la puerta deſta obra la m taran como coſa de chiſado de V. E. ſin atreuerſe a maltratalla. Buena eſcuſa tengo Senno al atreuimiento deponer ante los ojos de V. E. coſa tan poca pues aun que parte pequeña es muſica, euia calidad por ſer diuina da lugar a ofrecerla: admita a V. E. pues en el o com ne imitara a Dios, al qual rogare con mis ſacrificios por la ſalud. Y aumento de V. E. A 3. de Settiem mo 1624.

Excelentiſsimo Sinnor.

Capellan de V. E. & Maeſtro de Capilla
Iuan Aranies.

"AL ILL.MO Y EXCELL.MO SENNOR / DON RVI GOMEZ DE SILVA / DVQUE DE PASTRANA / PRINCIPE DE MELITO & c./ Y Enbaxador por la S. C. Real Magestad en la Corte Romana. / SIENDO Cosa tan diuina la musica y amparada y favorecida siempre de Principes y Mo / narchas Supremos me culparan todos si tratando della y sacando a plaza estos tonos no lo […] / los pusiera a los pies de V. E. assi por

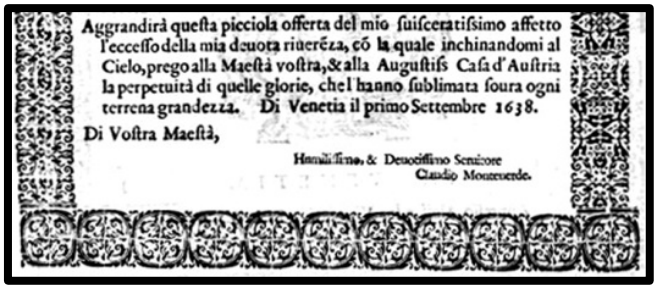
darle su lugar, como para que tal sombra les defienda / pues ocupados los maldicientes en ver sus armas de V. E. tendran tanto que mirar en / cifra de las hazannas de sus excelentissimos pasados que no apartaran los ojos a cente[…] / tratar mal mi humilde trabaxo, y lo mas cierto que viendolas a la puerta desta obra la mi / raran como cosa de chriado de V. E. sin atreverse a maltratarla. Buena escusa tengo sennor / al atrevimiento de poner ante los ojos de V. E. cosa tan poca pues aunque parte pequenna / es musica, cuia calidad por ser divina da lugar a ofrecerlas admita a V. E. pues en el […] /me imitara a Dios, al qual rogare con mis sacrificios por la salud Y aumento de V. E. A 5. de Septiembre / [an]no 1624. / Excelentissimo Sinnor. / Capellan de V. E. & Maestro de Capilla / Iuan Aranies".

**Retrato de Ruy Gómez de Silva y Mendoza, III duque de Pastrana y príncipe de Melito**

Como puede apreciarse, Juan Arañés dedica su edición musical al III duque de Pastrana, Ruy Gómez de Silva, entonces embajador de Felipe IV ante la corte del papa Barberini, Urbano VIII. Comienza haciendo un elogio a su noble dedicatario y valedor,

aunque puede verse en su escrito una cierta obligación a cumplir con el requisito tradicionalmente exigido a meros "criados" como lo eran los músicos en la época. (Recuérdense por ejemplo en este sentido las celebérrimas dedicatorias impresas de Claudio Monteverdi —alguna de ellas coetánea incluso a ésta de Arañés—, en las que solía seguir un esquema redaccional muy semejante —altamente laudatorio hacia su mecenas respectivo—, y que solía firmar de la manera más modesta imaginable ("umilissimo e devotissimo servitore"…)[71].

BASSO CONTINVO.
MADRIGALI
GVERRIERI, ET AMOROSI
Con alcuni opuscoli in genere rappresentatiuo, che saranno per breui Episodij frà i canti senza gesto.
LIBRO OTTAVO
DI CLAVDIO MONTEVERDE
Maestro di Capella della Serenissima Republica di Venetia.
DEDICATI
Alla Sacra Cesarea Maestà
DELL' IMPERATOR
FERDINANDO III.
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA.
Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXXVIII.


Aggrandirà questa picciola offerta del mio suisceratissimo affetto l'eccesso della mia deuota riuerẽza, cõ la quale inchinandomi al Cielo, prego alla Maestà vostra, & alla Augustiss Casa d'Austria la perpetuità di quelle glorie, che l'hanno sublimata soura ogni terrena grandezza. Di Venetia il primo Settembre 1638.
Di Vostra Maestà,
Humilissimo, & Deuotissimo Seruitore
Claudio Monteuerde.

**Claudio Monteverdi, *Madrigales guerreros y amorosos.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1638. Ejemplo de dedicatoria (en este caso, al emperador Fernando III) como "Humilissimo & Devotissimo Servitore"**

Esta suerte de dedicatorias al mecenas que costeaba la edición, obviamente, era un tipo de práctica relativamente común en la época. Incluso se pueden encontrar

[71] Y así por ejemplo: "Humilissimo, e Devotissimo Seruitore", en el *Concerto. Settimo Libro de Madrigali a 1. 2. 3. 4. & sei voci, con altri generi de Canti, di Claudio Monteverde Maestro di Capella della Serenissima Republica Nouamente Ristampato. Dedicato alla Serenissima Madama Caterina Medici Gonzaga Duchessa di Mantoua di Monferato &c.* Venecia, Gardano, appreso Bartholomeo Magni, 1623. O también: "Humilissimo, et Deuotissimo Seruitore", en *Madrigali Guerrieri, et Amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentatiuo, che saranno per breui Episodij frà i canti senza gesto. Libro Ottavo di Claudio Monteverde Maestro di Capella della Serenissima Repubblica di Venetia. Dedicati Alla Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatore Ferdinando III.* Venecia, appresso Alessandro Vincenti, 1638.

algunos otros ejemplos muy similares en cuanto a su factura en este sentido, con música de otros compositores, que también imprimieron su obra en Roma. Curiosamente, incluso se da el caso de composiciones impresas en las mismas oficinas de Robletti, y en el mismo año, aunque, a diferencia del libro con obras de Arañés, se trate de trabajos mucho más esmerados desde el punto de vista de su impresión:

TENORE
SETTIMO LIBRO
DE
MADRIGALI
A CINQVE VOCI
DEL CAVALIER
SIGISMONDO
D' INDIA.
DEDICATI
AL SERENISSIMO PRENCIPE
MAVRITIO
CARDINALE DI SAVOIA.
IN ROMA, Appresso Gio: Battista Robletti. M. DC. XXIV.
Con Licenza de' Superiori.

AL SERENISSIMO PRENCIPE
MAVRITIO
CARDINALE DI SAVOIA.

Humilissimo, e diuotissimo Seruitore.
Sigismondo d'India.

TENORE. A 5. III.
Te sospiri ardenti portate il dolor mio al
tanto sospirato mio sospirato mio desio al tanto
sospirato mio desio, mio desio, Dite che solo in tanto pene i viuo, E
che ne miei tormen ti tormenti solo per voi respiro solo per voi
per voi respi ro Dite ch'in così dura ij
ch'in così dura lontananza di memoria sol viuo ij
sol vi uo, di memoria sol viuo, e di speranza di memoria di memo-
ria sol viuo, e di spe ranza e di speranza.
Madrigali A 5. del Caualier Sigismondo d'India.

**Sigismondo D'India:** ***Settimo Libro de Madrigali a cinque voci.*** **Roma, Giovanni Battista Robletti, 1624. Cubierta, dedicatoria al mecenas de Robletti, el cardenal Mauricio de Saboya (en la que D'India se declara su "Humilissimo e diuotissimo Seruitore"), e inicio del primer madrigal**

En cualquier caso, Arañés pone su obra a disposición del duque, para que, a su sombra, el duque pudiera defender su trabajo, incluso con sus armas, cual si de una "hazaña" bélica más se tratara, con lo cual deja constancia de su admiración hacia el papel guerrero del noble español. Compara por otra parte la calidad de la música como disciplina, que declara como "divina", frente a su propia producción, que califica de "cosa tan poca" y "parte pequeña". Para terminar, según también los protocolos acostumbrados, Arañés se titula "Capellán de V. E. [es decir, sacerdote al servicio del duque] & Maestro de Capilla [sin que se sepa a ciencia cierta si se refiere a que lo era del duque, o a que, además de ser presbítero servidor del noble español, era también maestro de capilla no se sabe de dónde —acaso, de la iglesia romana de Montserrat—]". En todo caso, por cuanto he podido averiguar, parece que el duque no habría llegado a tener una capilla musical propia, de donde, posiblemente, haya que interpretar ese

último dato más en el sentido de que Arañés ejercía profesionalmente con cierta regularidad —aquí o allá— como músico maestro de capilla.

Codicológicamente, el libro de Arañés finaliza con una “tabla”, es decir, un índice de contenidos, que paso a desglosar:

**TABLA**

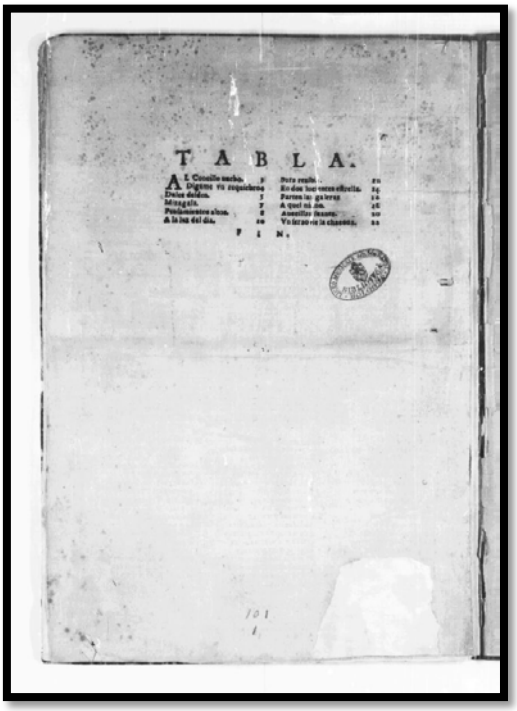


TABLA [ÍNDICE]

| | | | |
|---|---|---|---|
| Al concillo nuebo | 3 | Pensamientos altos | 8 |
| Digame vn requiebro | 4 | A la luz del dia | 10 |
| Dulce desden | 5 | Para rezibir | 12 |
| Mizagala | 7 | En dos lucientes estrella | 14 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Parten las galeras | 16 | Auecillas suaues | 20 |
| A quel ninno | 18 | Vn sarao de la chacona | 22 |

FIN.

En esta tabla o índice, aparecen, por primera vez, los títulos de las doce composiciones que conforman el impreso de Arañés. En las piezas, propiamente dichas, el título que se ofrece —más o menos "uniforme" en el sentido de que, aunque no se normaliza ortográficamente, sí que se corresponde con el título identificador de toda la composición musical—, no siempre coincide con el íncipit literario de su primera sección o movimiento, aunque muy a menudo, dicho título pseudo-uniforme sí que coincide con el íncipit literario del primer movimiento de la obra en cuestión.

Las cuatro primeras composiciones que recoge el libro, son todas ellas para una sola voz, y presentan la siguiente plantilla vocal (dado que todas las piezas de esta recopilación incluye el preceptivo acompañmiento instrumental —presumiblemente para un instrumento de teclado—, además de la cifra para la guitarra)[72]:

1. ***Al concillo nuevo, a una voz***. Para Tenor o Soprano, a solo. El encabezamiento de la pieza dice:"Tenor, a vna voz. La puede cantar el Soprano a la octaua arriba".
2. ***Digame vn requiebro***. Para Soprano o Tenor, a solo. En el encabezamiento se anota: "A vna voz. Soprano. Primera parte. Octaua bajo la puede cantar el Tenor.".
3. ***Dulce desden***. Para Bajo, a solo. En este caso sí que se ofrece, como título, lo siguiente: "Bajo a vna voz. Soneto a vn desden.".
4. ***Mizagala***. "Soprano a vna voz. Se puede cantar octaua bajo al Tenor.".

[75] Anoto en cursivas, diplomáticamente, exactamente lo referido por la fuente original en la "Tabla". Además, lo entrecomillado, refleja también fielmente lo transmitido por el impreso. En lo sucesivo, y para la edición y estudio del presente impreso, se procederá a normalizar los títulos ofrecidos por la tabla del impreso.

Las tres siguientes obras se conciben para dos voces, y se anotan con el siguiente *organico* vocal:

5. ***Pensamientos altos***. Para Soprano y Bajo, a dúo. En la parte de Soprano únicamente se indica “A dos voces”, y en la otra voz, “Bajo”.
6. ***A la luz del dia***. Dúo para dos Sopranos. En el impreso se refiere que se trata de una composición “A dos voces.”.
7. ***Para rezibir***. Dúo para Alto y Tenor. “A dos voces. Alto Romance”, según la parte de Alto. En la otra parte vocal se anota: “Tenor Romance a dos voces.”.

Las cuatro composiciones que siguen a continuación se escriben para tres voces:

8. ***En dos lucientes estrella***. Para Soprano, Alto y Tenor. Únicamente aparece definida la voz de Alto, que se anota de la siguiente manera: “Romance a 3”, “ALTO”.
9. ***Parten las galeras***. A tres voces, para Soprano, Alto y Bajo. Al igual que en la anterior pieza, sólo se explicta la voz de Alto: “A3”, “ALTO.”.
10. ***A quel ninno***. A tres voces: Soprano, Tenor y Bajo. “A 3” es la única anotación que aparece en la fuente en este sentido.
11. ***Auecillas suaues***. A tres voces: Soprano, Alto y Tenor. Como en la pieza anterior, no se ofrece indicación de voces específicas, y la única información que aporta el impreso señala que se trata de una obra “A 3. Villanella espannola.”.

Y para finalizar la colección, Arañés incluye una sola composición escrita para cuatro voces:

12. ***Vn sarao de la chacona***. A cuatro, para dos Sopranos, Alto y Tenor. La fuente dice: “chacona. a 4”, “Soprano segundo”, “ALTO”.

Como nota curiosa, puede destacarse que la mayoría de veces en que interviene la voz de Contralto, el impreso la anota en mayúsculas, acaso para advertir de que realmente se trataba de una voz de Alto, y que, por tanto, no se pudiera confundir con la parte vocal de Tenor (?).

## LOS RESPONSABLES DE LA EDICIÓN: ROBLETTI Y POGGIOLI

### Giovanni Batistta Robletti (*fl.*1609-1655)

Fue el impresor romano que publicó el impreso de Juan Arañés. Se conoce, por sus publicaciones, que estuvo activo entre 1609 y 1651. Al parecer, se habría formado profesionalmente con el famoso editor Alessandro Gardano (*Venecia, 1539; †Roma, 1591p), y con su sucesor, Nicolò Muzi (*Roma, 16.me; †Ibíd., 1601). Llevó a cabo una abundante producción —se conocen de él unos ciento cincuenta títulos publicados—, editando gran número de obras, y de géneros muy variados, sobre todo ediciones musicales. Publicó, generalmente, a su costa, aunque en la Roma de la época era mucho más frecuente que los impresores consiguieran financiar sus producciones —tanto musicales como literarias—, bien mediante un librero que se hacía cargo de los costes y riesgos financieros, o incluso mediante el propio autor o compositor. Se sabe sin embargo que el propio Robletti llegó a financiar alguna de sus publicaciones (aunque, eso sí, de manera testimonial), como por ejemplo la del cantor y compositor —miembro de la capilla papal— G. D. Puliaschi[73], lo que también hizo puntualmente a petición de algún librero o particular (como en el caso del promotor del libro de Arañés, Antonio Poggioli, o de otros, como G. D. Franzini)[74].

Robletti fue un editor prolífico, que gracias a que durante sus primeros años mantuvo relaciones con el entorno musical del cardenal Alessandro Peretti di Montalto

---

[73] PULIASCHI, Giovanni Domenico: *Gemma musicale dove si contengo madrigali, arie, canzoni, et sonetti a una voce con il basso continuo per sonare. Posti in musica dal sig. Gio. Domenico Puliaschi romano, canonico di S. Maria in Cosmedin, e musico nella Capella di N. Sig. Con alcuni motetti à una voce compost da Gio. Francesco Anerio...* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618. [Esta recopilación incluye siete obras de Anerio (*1567; †1630), y otras dieciocho del propio Puliaschi (*1585c; †1622)].

[74] Domenico Franzini, librero y propietario de la librería "della Fontana", activa en Roma entre 1582 y 1676, regida por diversos miembros de su familia, desde su fundador, Girolamo, pasando por Domenico Giovanni y, finalmente, Federico. Su distintivo o marca editorial era una fuente de plata ("Fontana d'argento"), que estuvo ubicada en sus primeros años en la céntrica Via del Pellegrino, para más tarde ya establecerse en Piazza Pasquino. [Para mayor información, véase: BOFFITO, Giuseppe: *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento.* Florencia, Succ. Seeber, 1922. FRANCHI, Saverio: *Le impressioni scheniche: Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali: di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800.* Vol. 1. Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1994. FRANCHI, Saverio; y SARTORI, Orietta: Le impressioni scheniche: Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali: di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800. Vol. 2. Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2002].

(*1571; †1623), y cultivó la amistad de Paolo Quagliati (*1555c; †1628), —chambelán privado del papa Gregorio XV y organista de Santa Maria Maggiore, a quien se atribuye haber sido el primero en publicar madrigales solistas en la capital de Italia—, pudo abrir las puertas de su negocio y abarcar en sus trabajos estilos de música muy diversos. Imprimió música sacra, profana, instrumental y una veintena de recopilaciones misceláneas, entre obras de autores ya muy reconocidos en la época —aunque generalmente, contemporáneos—, y otras de autores que no eran tan conocidos, pero que ofrecen en la actualidad testimonio destacado del paisaje sonoro en Roma durante la primera mitad del siglo XVII[75].

En la década de 1620, cuando iba a publicar el libro de Juan Arañés (1624), Robletti produjo algunas ediciones de música vocal a cargo de compositores romanos (1621), así como una colección de Letanías (1622) para la canonización de San Ignacio de Loyola. Poco antes de la publicación del libro de Arañés, y a la muerte del papa Gregorio XV [Alessandro Ludovisi] (*1554; †1623), Robletti, que había colaborado con la familia del pontífice, prosiguió sus buenas relaciones con el sobrino del papa recientemente fallecido, el cardenal Ludovico Ludovisi (*1595; †1632), que se destacó por su labor como mecenas de las artes y la literatura. Al año siguiente, saldría de sus prensas el *Libro segundo…* de nuestro biografiado, Juan Arañés.

[75] BASSO, Alberto (dir.): "Poggioli", en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti.* Vol. "Le Biografie, VI". Turín, Unione Tipografico Editoriale Torinese, 1989, p. 59. ID.: ""Robletti, Giovanni Battista", *ibid.*, pp. 381-382. TIMMS, Colin: "Poggioli, Antonio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2ª ed. Vol. 19. Nueva York, Oxford University Press, 2001, p. 937. AJANI, Stefano: "Robletti, Giovanni Battista", *ibid.* Vol. 21, p. 477. SCHRAMMEK, Bernhard: "Robletti, Giovanni Battista", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allegemeine Enzyklopädie der Musik.* 2ª ed. Vol. "Personenteil, 14". Kassel, Bärenreiter, 2005, cols. 228-229. [ID.: "Robletti, Giovanni Battista", en *MGG Online.* [LÜTTEKEN, Laurenz (ed.)]. Kassel, 2005 [2016] https://www.mgg-online.com/article?id=mgg10903&v=1.0&rs=mgg10903 SCHRAMMEK, Bernhard; y KAST, Paul: "Poggioli, Antonio", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allegemeine Enzyklopädie der Musik.* 2ª ed. Vol. "Personenteil, 13". Kassel, Bärenreiter, 2005, cols. 708-709.

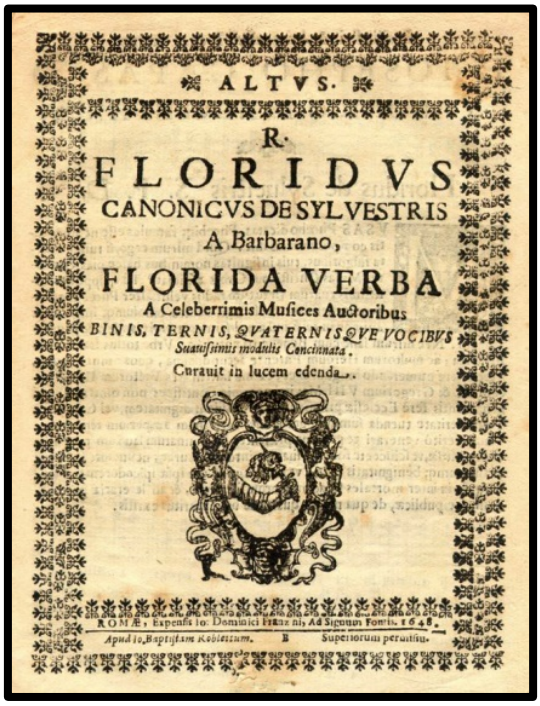
CANTO PRIMO
IL PRIMO LIBRO
DELLE CANZONI
Ad vna, due, trè, e quattro voci.
Accomodate, per ſonare ogni ſorte de ſtromenti.
DI GIROLAMO
FRESCOBALDI,
Organiſta in S. Pietro di Roma.
In Roma, Appreſſo Gio. Battiſta Robletti.
Con Licenza de' Superiori.

**Girolamo Frescobaldi:** ***Il primo libro delle Canzoni ad una, due, trè, e quattro voci. Accomodate, per sonare ogni sorte de stromenti.*** **Roma, Gio. Battista Robletti, 1618**

Entretanto, algunos de los compositores con quienes más ampliamente colaboró la "stamperia" de Robletti fueron Giovanni Francesco Anerio "romano" (*1567; †1630), Alessandro Capece (*1575c; †1635p), Raffaello Rontani (*1580c; †1622), Johann Hieronymus [Giovanni Girolamo] Kapsberger "il tedesco" (*1580c; †1651), Sigismondo D'India (*1582c; †1629a) y Antonio Cifra (*1584c; †1629). Y también publicó, aunque en menor medidad, obras de otros compositores acreditados como Girolamo Frescobaldi (*1583; †1643), Andrea Falconieri (*1585; †1656) o Giovanni Battista Fasolo (*1598; †1664).

La simple nómina de compositores con cuya producción se le vincula, así como el elevado número de sus ediciones, dan buena idea de la relevancia que alcanzó Robletti en el ámbito musical romano del Seiscientos, razón por la que, todavía más, sorprende el descuidado trabajo editorial respecto a la música de Arañés. Tal vez se hiciera apenas una tirada corta a manera de prueba, que más tarde se desechara (de donde los múltiples problemas que plantea y el que únicamente haya sobrevivido un ejemplar), tal vez se retirara la edición a causa de las erratas y serios problemas detectados, o, quizá, se encargara su publicación con ciertas prisas, ante la inminente salida de la ciudad del músico y/o del propio duque de Pastrana… (?). En cualquier

caso, se trata de meras hipótesis, que no es posible todavía, a día de hoy y con las informaciones a nuestro alcance, descifrar.


ALTVS.

R.
FLORIDVS
CANONICVS DE SYLVESTRIS
A Barbarano,
FLORIDA VERBA
A Celeberrimis Musices Auctoribus
BINIS, TERNIS, QVATERNISQVE VOCIBVS
Suavissimis modulis Concinnata.
Curavit in lucem edenda.

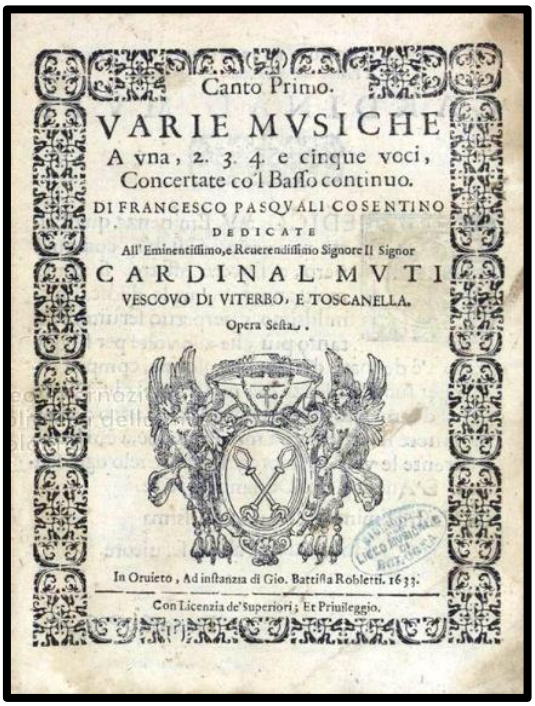
ROMÆ, Expensis Io: Dominici Franzini, Ad Signum Fontis. 1648.
Apud Io. Baptistam Robletum. Superiorum permissu.

**Edición musical de Robletti (1648), a costa de Domenico Franzini**[76]

La "stamperia Robletti", cuyo emblema o marca tipográfica era la "conchiglia" (concha), estuvo ubicada en Roma, concretamente en la Via de S. Agostino (entre 1608 y 1620); más tarde (entre 1621 y 1641), en la Piazza Macel de' Corvi y en la Via del Corso (en "l'Ospizio del letterato"); posteriormente, ya entre 1641 y 1649, se encuentra la imprenta en la "Salita" o Subida di Marforio; y finalmente, las últimas informaciones que se conocen de la imprenta de Robletti la sitúan en la Via della Madonna dei Monti (entre 1649 y 1655). Pero no sólo editó en Roma, donde siempre mantuvo su oficina principal, sino que también imprimió en otras ciudades cercanas, como por ejemplo en Tívoli (una ciudad situada a unos 25 kilómetros al noreste de Roma, en la región del Lazio, pero aún dentro de la misma provincia romana), donde mantuvo activo su taller durante cerca de veinticinco años (en 1620-1644). Otra ciudad en la que Robletti instaló sus talleres de impresión fue en la algo más apartada Rieti, a unos ochenta kilómetros de

[76] ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): *R. Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano Florida verba a celeberrimis musices auctoribus binis, ternis, quaternisque vocibus curavit in lucem edenda.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1648 [esta miscelánea incluye obras de C. Cecchelli, S. Durante y B. Graziani (a razón de dos composiciones de cada uno), así como de Orazio Benevoli, C. Bonetti, G. Carissimi, G. A. Carpani, N. Corradi, I. Olivati, S. Fabri, D. Florido, F. Foggia y A. Leardini].

su “stamperia” romana principal. Tal vez se instalara allí (concretamente, en Casa Ponetti, en el Borgo, donde consta activo entre 1636 y 1641), con vistas a obtener una mejor distribución de sus ediciones por toda la península itálica, debido al emplazamiento estratégico de la ciudad, conocida coloquialmente como “el centro u ombligo de Italia”. Pero, curiosamente, ni de Tívoli ni de Rieti he podido localizar ejemplar alguno publicado por Robletti.


Canto Primo.

VARIE MVSICHE
A vna, 2. 3. 4. e cinque voci,
Concertate co'l Basso continuo.
DI FRANCESCO PASQVALI COSENTINO
DEDICATE
All' Eminentissimo, e Reuerendissimo Signore Il Signor
CARDINAL MVTI
VESCOVO DI VITERBO, E TOSCANELLA.
Opera Sesta.

In Oruieto, Ad instanza di Gio. Battista Robletti. 1633.
Con Licenzia de' Superiori; Et Priuileggio.

**Edición musical del compositor F. Pasquali en la imprenta de Robletti, en Orvieto (1633)**

Finalmente, se vincula también la labor editorial de nuestro impresor romano con la ciudad de Orvieto (1632-1633), de cuyos talleres editoriales sí que se han conservado algunos ejemplos impresos musicales en la actualidad, con obras de compositores como F. Vitali (*1590; †1654)[77] y F. Pasquali (*1580c; †1633c)[78].

La última publicación musical que se conoce hasta la fecha de Robletti data de 1650, cuando editó unas *Antiphonae et Motecta* de G. Giamberti (*1600; †1662)[79]. Y

[77] VITALI, Filippo: *Arie a una, due et tre voci.* Orvieto, Giovanni Battista Robletti, 1632.
[78] PASQUALI, Francesco: *Varie musiche a una, 2. 3. 4. e cinque voci, concertate co'l basso continuo… opera sesta.* Orvieto, Giovanni Battista Robletti, 1633.
[79] GIAMBERTI, Giuseppe: *Antiphonae et motecta festis omnibus propia, et communia, juxta formam Breviarij Romani; una cum plurimis, quae dominicis per annum aptari possunt, binis, ternis, quaternisque vocibus concinenda.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1650.

también, aunque fuera del ámbito musical, he podido encontrar alguna publicación posterior, concretamente del año 1651: se trata *Della vita del P. Vicenzo Carafa, Settimo Generale della compagnia de Giesu*, de Daniello Bartoli O.S.J. (*1608; †1685), impreso en Roma todavía en el año 1651 por Robletti.

**Varias muestras de ediciones no-musicales de Robletti**[80]

Por último —aparte de al jesuita e historiógrafo Daniello Bartoli—, y entre los autores que dieron a la luz pública obras no-musicales que editara Robletti, debe citarse al filósofo franciscano inglés Guillermo de Ockham (*1285c; †1349), al cardenal romano Giovanni Ricci (*1498; †1574), al padre fray Agostino Della Valle "romano", al obispo e historiador Pompeo Angelotti (*1611; †1667), o al jurista de Forli, Laurentius Ursellius (*fl.*1632-1638).

[80] De izquierda a derecha, ediciones de los años 1610, 1635 (2), 1637 (2) y 1643.

DELLA VITA
DEL
P. VINCENZO
CARAFA.
Settimo Generale
DELLA COMPAGNIA
DI GIESV.
SCRITTA DAL P. DANIELLO BARTOLI
Della medesima Compagnia.
LIBRI DVE.
IN ROMA, Per Gio. Battista Robletti. M. DC. LI.
CON LICENZA DE' SVPERIORI.

**Posiblemente, la última edición (o una de las últimas) de Robletti, fechada en 1651**

***CATÁLOGO DE LAS OBRAS MUSICALES —MONOGRÁFICAS Y MISCELÁNEAS— DE GIOVANNI BATTISTA ROBLETTI:***

**Libros de música monográficos:**

ANERIO Giovanni Francesco: *1609. Motecta singulis, binis, ternisque vocibus concinenda, una cum basso ad organum accomodata.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609. BARTEI, Girolamo: *Liber primus sacrarum modulationum quae vulgo, motecta appellantur, duabus vocibus, cum basso ad organum accomodato.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur… una cum basso ad organum, liber primus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur… una cum basso ad organum, liber secundus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur… una cum basso ad organum, liber tertius.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur… una cum basso ad organum, liber quartus, opus octavum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609. CIFRA, Antonio: *Psalmi septem, qui in vesperis ad concentus varietatem interponuntur, quaternis vocibus cum basso ad organum… opus septimum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609. SORIANO, Francesco: *Missarum liber primus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609. BERNARDI, Stefano: *Motecta binis, ternis, quaternis, et quinis vocibus concinenda.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1610. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur… una cum basso ad organum, liber secundus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1610. MICHELI, Romano: *Psalmi ad officium vesperarum musicis notis expressi, et ternis vocibus deccantandi, una cum parte organica… liber primus.* Roma, Giovanni Battista

Robletti, 1610. NANINO, Giovanni Bernardino: *Motecta…binis, ternis et quaternis vocibus, iuxta novi breviarii formam concinnata, una cum gravi voce ad organi sonitum accomodata, a Iulio Subissato in unum collecta et in lucem edita.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1610. SORIANO, Francesco: *Canonici, et oblighi di cento, et dieci sorte, sopra l'ave maris stella… a tre, quattro, cinque, sei, sette et otto voci.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1610. CAETANO, Prospero: *Il primo delle villanelle a tre voce.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1611. CIFRA, Antonio: *Psalmi septem, qui in vesperis ad concentus varietatem interponuntur, quaternis vocibus cum basso ad organum… opus decimum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1611. NANINO, Giovanni Bernardino: *Motecta…singulis, binis, ternis, quaternis, & quinis vocibus, una cum gravi voce ad organi sonitum accomodata, liber secundus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1611. PAOLETTI, Angelo: *Sacrae cantiones, ad organum, binis, ternis, quaternis, senisque vocibus concinendae.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1611. QUAGLIATI, Paolo: *Carro di fedeltà d'amore rappresentato in Roma da cinque voci per cantar soli, et insieme… con aggiunta di alcune arie dell'istesso auttore, a una, doi, & tre voci.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1611. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur… una cum basso ad organum, liber tertius.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1612. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinenda, una cum basso ad organum accomodata… opus undecimum, liber quintus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1612. VIADANA, Lodovico (Grossi) da: *Falsi bordoni a quattro voci, con i Sicut erat a otto, et il Te deum laudamus e Salve Regina a otto, con il basso continuo per l'organo... opera XXVIII.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1612. ALLEGRI Domenico:. *Motectorum singulis, binis, ternis, quaternis, quinis, senisque vocibus; una cum litanlis Beatae Virginis quatuor vocibus, cum basso ad organum, liber tertius.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1613.. ALLEGRI Domenico: *Antiphonae, seu sacrae cantiones, quae in totius anni vesperarum ac completorii solemnitatibus decantari solent; in tres partes distributae … binis, ternis, & quaternis vocibus concinendae, una cum basso ad organum … prima (secunda, tertia pars).* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1613. ALLEGRI Domenico: *Sacri concentus quaternis, quinis, senisque, vocibus, una cum basso ad organum … liber primus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1613. BOSCHETTI, Giovanni: *Il primo libro de madrigali, a cinque voci.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1613. AGAZZARI, Agostini: *Sacrae cantiones, binis, ternisque vocibus concinende. Liber quartus. Cum basso ad organum... editio quarta, erroribus noviter espurgata.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1614. ALLEGRI Domenico: *Psalmi vesperarum, qui in totius anni solemnitatibus decantari solent, ternis quaternisq; vocibus, nec non duo cantica Beatae Virginis quatuor vocibus, cum basso ad organum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1614. ALLEGRI Domenico: *Missarum quator, quinque et sex vocibus, missa quoque pro defunctis una cum sequentia, et responsorium. Libera me domine, quatuor vocibus, liber primus … cum basso ad organum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1614. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur, una cum basso ad organum accomodata… liber sextus, opus decimum tertium.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1613. PETROLLINI, Horatio: *Hore armoniche a quattro voci, con il basso continuo per sonare il címbalo… opera seconda.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1613. CIFRA, Antonio *Responsoria Nativitatis Domini, una cum invitatorio et psalmo Venite exultemos, ac Te Deum laudamus, ternis, quaternis, octonis vocibus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1614. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternisque vocibus concinuntur, una cum basso ad organum accomodata… liber sextus, opus*

*decimum tertium.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1614. PACE, Pietro: *Il quarto libro de madrigali a quattro voci, con quattro madrigali sopra l'aria & istesse parole, A caso un giorno, con uno in ultimo a cinque sopra Ruggiero; advertendosi che sonno fatti per concertare sopra il clavicembalo o simili instromenti… opera sesta.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1614. STEFANINI, Giovanni Battista: *Concerti ecclesiastici a otto voci, cioè, motetti, messa, salmi, Magnificat, con la letanie della B. Vergine… libro terzo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1614. CAPECE, Alessandro: *Davidis Cithara Psalmorum quatuor vocum contentibus concors … cum basso ad organum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1615. KAPSBERGER, Johannes Hieronymus: *Libro primo di sinfonie a quattro, con il basso continuo... raccolte dal Sig. Francesco di Gennaro.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1615. KAPSBERGER, Johannes Hieronymus: *Libro primo de balli, gagliarde et correnti, a quattro voci.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1615. FALCONIERI, Andrea: *Libro primo de Villanelle a 1. 2. & 3. voci, con l'alfabeto per la chitarra spagnola.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1616. FIORILLO, Carlo: *Madrigali a cinque voci… libro primo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1616. ALLEGRI, Domenico: *Modi quos expositis in choris.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1617. *Sacri concentus, singulis, binis, ternis, quaternis, quinis, senisq; vocibus, una cum basso ad organum … liber quartus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1617. *1617. Diporti musicali, madrigali a 1. 2. 3. & 4. voci.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1617. ALLEGRI, Domenico: *Selva armonica, dove si contengono motetti, madrigali, canzonette, dialoghi, arie à una, doi, tre & quattro voci.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1617. OLIVIERI, Giuseppe: *La Turca armoniosa. Giovenili ardori… a due e tre voci con il basso continuo per sonare in ogni istrumento, libro primo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1617. ALLEGRI Domenico: *1618. Sacrarum cantionum, quae singulis, binis, ternis, quaternis, quinisque, vocibus concinuntur, liber quintus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618. NANINO, Giovanni Bernardino: *Motecta…binis, ternis et quaternis vocibus, iuxta novi breviarii formam concinnata, una cum gravi voce ad organi sonitum accomodata, a Iulio Subissato in unum collecta et in lucem edita.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618. NANINO, Giovanni Bernardino: *Motecta…singulis, binis, ternis, quaternis, et quinis vocibus, una cum gravi voce ad organi sonitum accomodata, liber quartus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618. NENNA, Pomponio: *L'ottavo libro de madrigali a cinque, novamente con molta diligenza dati in luce da Ferdinando Archilei.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618. PASQUALI, Francesco: *Cantiones binis, ternis, quaternisque vocibus concinendae, et Missa quinque vocibus, una cum basso ad organum… opus tertium.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618. RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche a una, a due e tre voci, per cantare nel gravicembalo, overo, nella tiorba, & in altri stromenti simili... libro secundo, opera sesta.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618. VITALI, Filippo: *Musiche a una e due voci... libro secondo*. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618. ALLEGRI, Domenico: *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette, & otto voci concertati con li basso per l'organo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1619. KAPSBERGER, Johannes Hieronymus: *Libro secundo di villanelle a 1. 2. & 3. Voci; con l'alfabeto per la chitarra spagnola... raccolte dal Sig. Asciano Ferrari.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1619. PICCIONI, Giovanni: *Concentus ecclesiastici… quaternisq. vocibus; sex cum psalmis in fine, cum basso ad organum… opera vigesima prima.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1619. TARDITI, Paolo: *Motecta singulis, binis, ternis, quaternis, quinis, ac senis vocibus concinenda, una cum basso ad organum… liber primus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1619. ALLEGRI Domenico: *Rime sacre concertate a doi, tre, et quattro voci.*

Roma, Giovanni Battista Robletti, 1620. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur… una cum basso ad organum, liber primus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1620. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur… una cum basso ad organum, liber secundus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1620. NANINO, Giovanni Bernardino: *Salmi vespertini a quattro per le domeniche, solennità della Madonna, & apostoli, con doi Magnificat, uno a quattro, e l'altro a otto, con il basso per l'organo se piace.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1620. RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche a una e due voci... per cantare nel cimbalo, e nella tiorba... libro quarto, opera ottava.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1620. RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche a una e due voci... per cantare nel cimbalo, e nella tiorba... libro quinto, opera nona.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1620. ARSILLI, Sigismondo: *Messa, e vespri della Madonna, a quattro voci concertati co'l basso continuo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1621. CAMPISI, Domenico: *Floridus concentus … binis, ternis, & quaternis vocibus modulandus, liber tertius.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1622. NENNA, Pomponio: *Sacrae hebdomadae responsoria, quae feria quinta in Coena Domini, feria sexta in Parasceve, & Sabbato sancto ad matutinas quinque vocibus concinuntur, cum basso ad organum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1622. RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche... a una, e due voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili. Libro sesto, opera undecima.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1622. CAPECE, Alessandro: Il quarto libro de motetti concertatti, a due, tre, quattro, cinque, sei, sette, & otto voci, opera nona. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1623. CAPOCCI, Alessandro: *Responsoria una cum motecto ac reliquis, quae in sacris domini natalibus concinuntur, binis, ternis, quaternis, senis, atque octonis vocibus, cum basso ad organum, opus secundum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1623. ERMIS, Marco Marcello: *Mottetti, et salmi a quattro, et cinque voci.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1623. MORETTI, Nicola: *Sacrorum canticorum octonis vocibus cum basso ad organum…op.1.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1623. RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale stromento. Libro primo.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1623. RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale stromento. Libro secundo, opera sesta.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1623. CAPECE, Alessandro: *Il sesto libro de motetti concertati, a due, tre, quattro, & cinque voci … opera duodecima.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1624. GIBELLINI, Geronimo: *Salmi vespertini domenicali a due, e tre voci, per l'organo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1624. D'INDIA, Sigismondo: *Settimo libro de madrigali a cinque voci.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1624. D'INDIA, Sigismondo: *Ottavo libro de madrigali a cinque voci con il basso continuo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1624. LANDI, Stefano: *Psalmi integri quattuor vocibus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1624. GREGORI, Annibale: *Sacrarum cantionum, quae binis, ternis, quaternis vocibus concinuntur, liber secundus, opus septimum..* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1625 PACE, Pietro: *L'undecimo libro de motetti a due, tre, quattro, cinque, & sei voci, co'l basso continuo per sonare… opera vigesima quinta, data in luce da Don Benedetto Pace suo figliuolo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1625. RONTANI, Raffaello: *Varie musiche... a una e due voci... per cantaré nel cimbalo e nella tiorba, con l'alfabeto della chitarra spagnola in quelle più a* proposito *per tale*

*instrumento. Libro quarto, opera ottava.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1625. ALBINI, Filippo: *Il secundo libro del musicali concenti da cantarsi nel cembalo tiorba, ó arpa doppia, ad una, e due voci... opera cuarta.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1626. ALBINI Filippo: *Il secondo libro del musicali concenti da catarsi nel cembalo tiorba, ò arpa doppia, ad una, e due voci... opera quarta.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1626. CONSTANTINI, Alessandro: *Componimenti musicali… opera terza.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1626. AGOSTINI Paolo: *Salmi della Madonna, Magnificat a 3, voci, himno Ave Maris Stella, antifone a una, 2. & 3. voci, et motetti tutti concertati... con il basso continuo per sonare, divisa in due parti. Spartitura delle messe del primo libro.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627. AGOSTINI Paolo: *Spartitura del secondo libro delle messe e motetti a quattro voci con alcuni oblighi de canoni.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627. AGOSTINI Paolo: *Libro quatro delle messe in spartitura.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627. AGOSTINI Paolo: *Partitura del terzo libro della messa sine nomine, a quattro. Con due Resurrexit, il secondo tutto in canone à 4. & il basso fa resolutione con l'alto di 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, & I. li doi Soprani, sempre cantano ad unisono; & l'Agnus à 7. in canone, con obligo di trè parte, sopra la sol, fa, mi, re, tu. Di due battute; con un ottava parte si placet.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627. AGOSTINI Paolo: *Spartitura della messa et motetto Benedicam Dominum ad canones, a quattro voci. E la resolutione delle ligature à 4. di Gio. Maria Nanino; accomodata per un motetto; con una quinta parte aggionata.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627. AGOSTINI Paolo: *Partitura delle messe et motetti, a quattro et cinque voci, con 40 esempi di contrapunti, all' ottava, decima et duodecima.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627. LANDI, Stefano: *Il secondo libro d'Arie musicali… ad una voce.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627. NANINO, Giovanni Maria: *Spartitura della messa et motetto Benedicam dominum ad canones, a quattro voci; e la resolutione delle ligature a 4. Di Gio. Maria Nanino; acomodata per un motetto; con una quinta parte aggionta da Paolo Agostini.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627. CIFRA, Antonio: *Motecta quae binis, ternis, quaternis vocibus concinenda, una cum basso ad organum accomodata… opus undecimum,, liber quintus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1628. CRIVELLATI, Domenico: *Cantate diverse a una, due, e tre voci, con l'intavolature per la chitarra spagnola in quelle più approposito.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1628. FASOLO: Il carro de Madama Lucia, e una serenata in lingua llombarda, che fa la gola, a carnevale; doppo; un ballo di tre zoppi; con una sguazzata di colasone, una morescha de schiavi a 3, et altre arie, e correnti francese, con la littere per la chitarra spagnola. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1628. FRESCOBALDI, Girolamo: *Il primo libro delle canzoni ad una, due, tre, e quattro voci, accomodate per sonare ogni sorte de stromenti.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1628. LANDI, Stefano: *Missa in benedictione nuptarium, sex vocum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1628. ALLEGRI Domenico: *Responsorii della natività di nostro Signore Giesu Chisto, con l'invitatorio; salmo Venite exultemus, & Te Deum laudamus, a tre, quattro, e otto voci … di novo corretti, e dati in luce con una messa à 4. & Motettini a due, del Sig. Abundio Antonelli, et il basso continuo per l'organo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1629. CAMPANA Francesca; *Arie a una, due, e tre voci … opera prima.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1629. CIMA, Tullio: *Motecta binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus decantanda, cum basso ad organum … liber tertius, opus quartum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1629. CORNACHIOLI, Giacinto: *Diana schernita. Favola boscareccia, posta in música.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1629. AGOSTINI Paolo: *Missarum liber posthumus.* Roma, Giovanni Battista

Robletti, 1630. CIFRA, Antonio: *Il secondo libro de motetti a due, tre, et quattro voci… con il basso continuo per l'organo.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1630. DIRUTA, Girolamo: *Messe concertate, a cinque voci, con il basso continuo per l'organo… libro secondo, opera decimaterza.* Roma, Giovanni Battista Robletti, nell' hospitio delli letterati, 1631. DIRUTA, Girolamo:*Viridarium Marianum, in quo, Dei parae Virginis letaniae, et hymni, quaternis, quinis, senisque vocibus: una cum basso ad organum decantantur… opus XV.*. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1631. SABBATINI, Pietro Paolo: *Il quarto de villanelle a una, due, e tre voci.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1631. SERPERIO, Francesco: *Missa et Vespertinum Officium Dominicale quatuor vocibus Cum Basso ad Organum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1631. VITALI, Filippo: *Arie a una, due et tre voci.* Orvieto, Giovanni Battista Robletti, 1632. PASQUALI, Francesco: *Varie musiche a una, 2. 3. 4. e cinque voci, concertae co'l basso continuo…opera sesta.* Orvieto, Giovanni Battista Robletti, 1633. SCACCHI, Marco: *Missarum quatuor vocibus, liber primus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1633. PIOCHI, Cristoforo: *Sacrae cantiones, quae binis, ternis, quaternisque vocibus concinuntur… liber secundus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1637. CIMA, Tullio: *1648. Sacrarum modulationum quae a binis, ad quinas usque voces concinuntur, liber quartus.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1648. RIVALDINI, Francesco: *Vespro de Francesco Rivaldini Viterbese a quattro voci concertati, con il basso continuo, opera prima.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1648. GIAMBERTI, Giuseppe: *Antiphonae et motecta festis ómnibus propia, et communia, juxta formam Breviarij Romani; una cum plurimis, quae dominicis per annum aptari possunt, binis, ternis, quaternisque vocibus concinenda.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1650.

**Libros de música misceláneos** (colecciones o antologías):

BARTEI, Girolamo: F. Hieronymi Bartheaei aretini augustiniani ecclesiae S. Augustini de urbe musices moderatoris. Liber primus sacrarum modulationum quae vulgo, motecta appellantur. Duobus vocibus. Cum bassi ad organo accomodato. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609 [con obras de: Girolamo Bartei (18) y Raffaele Bartei (2)]. PETROZZI, Fabio: Sonetti novi di Fabio Petrozzi romano, sopra le ville di Frascati, et altri, posti in musica a cinquè voci da diversi eccellenti musici, con una a otto in fine. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1609 [con obras de: F. Anerio, G. Fr. Anerio, L. Bertani, O. Catalani, G. Cavaccio, G. Croce, G. Ferretti, A. Freddi, R. Giovanelli (2), G. De Macque, L. Meldert, G. Piccione]. ANERIO, GIOVANNI FRANCESCO: Sacri concentus quaternis, quinis, senisque vocibus. Una cum basso ad organum. Auctore, Io. Francisco Anerio romano in ecclesia Deiparae Virginis ad Montes Capellae, magistro. Liber primus. Roma, Giovanni Battista Robletto, 1613 [con obras de: G. F. Anerio (22), M. Marcello de Hermia]. CIFRA, Antonio: Li diversi scherzi di Antonio Cifra romano, maestro di cappella della Santa Casa di Loreto. A una, a due, a tre et quattro voci. Libro quarto. Opera vigèsima. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1615 [con obras de: A. Cifra (12) y Gazella (2)]. CIFRA, Antonio: Li diversi scherzi di Antonio Cifra romano, maestro di cappella della Santa Casa di Loreto. A una, a due, a tre et quattro voci. Libro quinto. Opera vigèsima terza. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1617 [con obras de: A. Cifra (11) y Gazella]. NENNA (cavalier di Cesare), Pomponio: Di Pomponio Nenna cavalier di Cesare. L'ottavo libro de madrigali a cinquè novamente con molta diligenza dati in luce da Ferdinando Archilei... Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618 [con obras

de: C. Gesualdo (2), G. Melcarne (2) y P. Nenna (14). NANINO, Bernardino: Salmi Vespertini a 4 per le Domeniche, solennità della Madonna et Apostoli con 2 Magnificat, uno a 4 e l'altro a 8, con il basso per l'organo se piace, del sig. Gio. Bernardino Nanini. Racolti dal Rev. D. Giulio Subissati da Fossombrone. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1620 [con obras de: G. B. Nanino (10) y G. M. Nanino]. ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): Lilia campi binis, ternis, quaternisque vocibus concinnata. A Io. Baptista Robletto excerta atque luce donata. Cum basso ad organum. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1621 [con obras de: G. Allegri, G. F. Anerio, B. B. Boschetti, O. Catalani (2), A. Costantini, G. Frescobaldi, R. Giovanelli, S. Landi, P. Quagliati (2), F. Severi, V. Ugolini, P. Tarditi y C. Zoilo]. ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): Giardino musicale di varii eccellenti autori, dove si contengono sonetti, arie, et vilanelle, à una, e due voci, per cantaré con il cimbalo, et altri stromenti simili, con l'alphabeto per la chitarra spagnola, in quelle più à proposito. Dedicate al molt'illustre, e reverendiss. sig. il sig. Paolo Quagliati. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1621 [con obras de: A. Antonelli, G. B. Boschetti (3), O. Catalani (6), F. Cerasolo (2), A. Costantini (2), G. Frescobaldi (3), S. landi y R. Rontani (2)]. ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): Raccolta de varii concerti musicali a una et due voci. De diversi eccellentissimi autori. Per cantaré nel cimbalo & altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnuola, in quelle più à proposito... Roma, Giovanni Battista Robletti, 1621 [con obras de: A. Antonelli (2), O. Catalani, G. Cenci (2), S. landi, I. Macchiavelli, D. Mazzacchi (2), P. Mutii, G. B. Nanino, R. Rontani y Anónimo]. ANERIO, Felice; TROIANO, Giovanni; BENINCASA, Jacopo; y RONTANIO, Raphaele: Litaniae B. Virginis quaternis, quinis, senis et octonis vocibus concinendae cum basso ad organum. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1622 [con obras de: F. Anerio, G. Benincasa, R. Rontani y G. Troiano]. ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): Vezzosetti fiori di varii eccellenti autori, cioe, madrigali, ottave, dialoghi, arie, et villanelle, a una, e due voci. Da cantarsi con il cembalo, tiorba, chitarra spagnola, & c. Roma, Giovanni Battista Robletti, 1622 [con obras de: N. Borboni (2), A. Constantini, A. Granata, F. Grapuccioli, P. Mutii (2), F. pesca, G. G. Porro, P. P. Sabbatino, F. Severi, G. A. Todini (2), H. Torscianello y G. Veneri]. NANINO, Giovanni Maria: Scriptura della messa et motetto Benedicam dominum ad canones, a quattro voci. E la resolutione delle ligature à 4. Di Gio. Maria Nanino; accomodata per un motetto; con una quinta parte aggionta da Paolo Agostini Laus Deo, da Vallerano... Roma, Giovanni Battista Robletti, 1627 [con obras de: P. Agostino (2) y G. M. Nanino]. ANTONELLI, Abundio; ANTONELLI, Francisco; y ANTONELLI, Angelo: *Missa, ac sacrarum cantionum binis, ternis, et quaternis vocibus. A trino fratrum germanorum Abundii, Francisci, et Angeli Antonelliorum ingenio compositarum. Liber quartus.* Roma, Giovanni Battista Robletto, 1629 [con obras de: Ab. Antonelli (5), Ang. Antonelli (2), Franc. Antonelli (4) y Anónima]. ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): *Le risonanti sfere da velocissimi ingegni armonicamente raggirate; e non solo per se stessa ciascuna; ma anco in oppositione, et aspetto di Trino tra di loro corrispondenti. Con il primo Mobile del basso continuo.* Roma, Giovanni Battista Robletto, 1629 [con obras de: F. Bombino, F. Caccini, F. Campana (2), G. Cenci, D. Crivelleti, Fasolo, G. M. Fer, S. Landi, F. Mannelli, D. Mazzocchi, N. B., R. Rontani, C. Torroni y C. Zoilo]. ROCCHIGIANO, Giovanni Battista: *Dialogorum concentum qui binis, ternis, quaternis, quinisque vocibus concinuntur. Opus septimum.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1632 [con obras de: G. B. Rocchigiani (15), T. Severi y F. Zucchi]. ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): *R. Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano Florida verba a celeberrimis musices auctoribus binis, ternis, quaternisque vocibus curavit in lucem edenda.* . Roma,

Giovanni Battista Robletti, 1648 [con obras de: O. Benevoli, C. Bonetti, G. Carissimi, G. A. Carpani, C. Cecchelli (2), N. Corradi, S. Durante (2), S. Fabri, D. Florido, F. Foggia, B. Graziani (2), A. Leardini e I. Olivati].

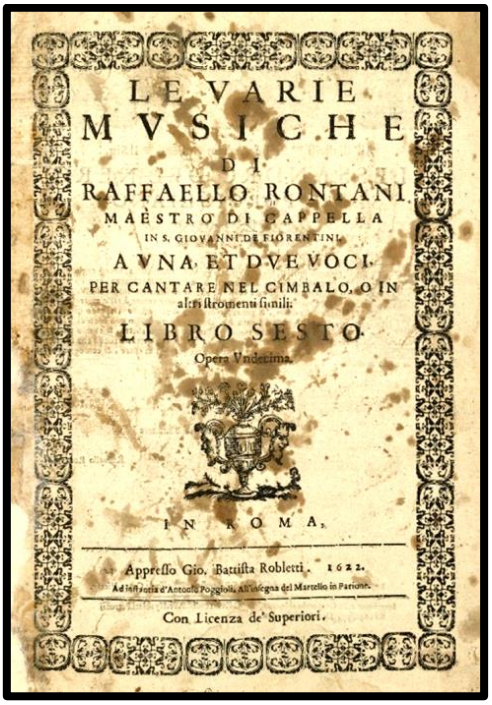
**Antonio Poggioli** (*Samarugio, Roma, 1580c; †Roma, 10.03.1673). Se le menciona en los documentos de la época como librero, que utilizaba para su negocio —emplazado en el céntrico barrio romano del Parione— el distintivo de un martillo. Llegó a transformar en editorial su casa de libros. Casado en 1607, tuvo cuatro hijos, uno de los cuales, Giovanni Poggioli (*17.07.1612; †30.09.1675), iba a continuar con la dirección de la empresa familiar. En 1620-1668 consta que regentaba una librería o papelería, la "cartoleria del martello", y parece que para promover la comercialización de sus colecciones de música —distribuyó una veintena de títulos, impresos a instancias suyas—, se sirvió de hasta siete casas editoriales o imprentas romanas. (Giovanni Battista Robletti, Paolo Masotti, Vincenzo Bianchi, Ludovico Grignani, Giacomo Mascardi, Pier Paolo de Lazzari, y Giacomo Fei).

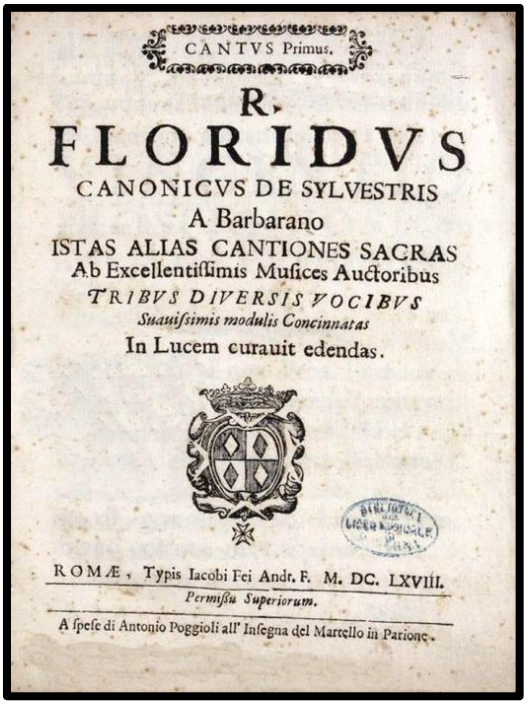
**El céntrico barrio del Parione constituía el sexto distrito o "rione" de Roma. En él se ubicaba la librería de Antonio Poggioli y, casualmente también, las iglesias españolas de la ciudad, por lo que dicha vecindad pudo haber influido a la hora de que Poggioli financiara la edición del libro de Arañés —músico en la cercana iglesia de Montserrat—**

Situado pues su comercio en una posición privilegiada en el contexto de la ciudad y su tiempo, Poggioli colaboró concretamente con G. B. Robletti con cierta asiduidad, entre 1620 y 1625 (por ejemplo, para la publicación de los seis libros de R. Rontani)[81]. En 1626 promovió la publicación de unas letanías a ocho voces en dos coros y acompañamiento de órgano, de G. F. Anerio[82].

[81] RONTANI, Raffaello: *Le varie musiche a una e due voci... per cantare nel cimbalo, e nella tiorba... libro quarto, opera ottava.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1620. ID.: *Le varie musiche a una e due voci... per cantare nel cimbalo, e nella tiorba... libro quinto, opera nona.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1620. ID.: *Le varie musiche... a una, e due voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili. Libro sesto, opera undecima.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1622. ID.: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a*

Veamos algunos ejemplos gráficos de las ediciones que impulsó Antonio Poggioli, en los talleres romanos de Robletti, Fei y Grignani:

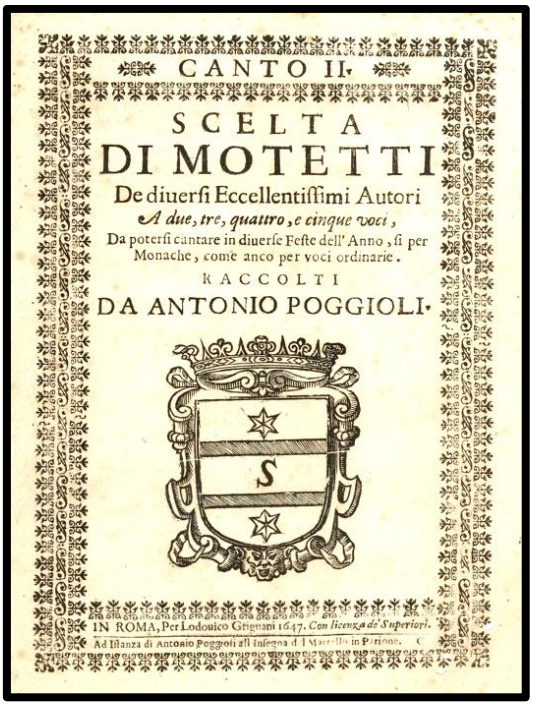

LE VARIE
MVSICHE
DI
RAFFAELLO RONTANI
MAESTRO DI CAPPELLA
IN S. GIOVANNI DE FIORENTINI.
A VNA ET DVE VOCI
PER CANTARE NEL CIMBALO, O IN
altri stromenti simili.
LIBRO SESTO.
Opera Vndecima.
IN ROMA,
Appresso Gio. Battista Robletti. 1622.
Ad instanza d'Antonio Poggioli, All'insegna del Martello in Parione.
Con Licenza de' Superiori.


CANTVS Primus.
R.
FLORIDVS
CANONICVS DE SYLVESTRIS
A Barbarano
ISTAS ALIAS CANTIONES SACRAS
Ab Excellentissimis Musices Auctoribus
TRIBVS DIVERSIS VOCIBVS
Suauissimis modulis Concinnatas
In Lucem curauit edendas.
ROMÆ, Typis Iacobi Fei Andr. F. M. DC. LXVIII.
Permissu Superiorum.
A spese di Antonio Poggioli all' Insegna del Martello in Parione.

**Edición de Robletti por encargo de Antonio Poggioli (1622), e impresión de Jacobi Fei (1668), a expensas de Antonio Poggioli**

*proposito per tale stromento. Libro primo.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1623. ID.: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale stromento. Libro secundo, opera sesta.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1623. ID.: *Varie musiche... a una e due voci... per cantaré nel cimbalo e nella tiorba, con l'alfabeto della chitarra spagnola in quelle più a* proposito *per tale instrumento. Libro quarto, opera ottava.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1625.

[82] ANERIO, Giovanni Francesco: *Litaniae Deiparae Virginis, Maiores de Ea Antiphonae temporales, & Motecta Septem, Octonisq; vocibus Vna cum alijs Sacris Cantionibus variè modulatis Nusquam impressis. Auctore Jo. Francisco Anerio Romano.* Roma, apud Paolum Masottum, 1626. "Ad Instanza d'Antonio Poggioli, all'insegna del Martello". Con dedicatoria de Antonio Poggioli a Francisco Bontempo.


CANTO II.

SCELTA
DI MOTETTI
De diuersi Eccellentissimi Autori
*A due, tre, quattro, e cinque voci,*
Da potersi cantare in diuerse Feste dell' Anno, si per Monache, come anco per voci ordinarie.
RACCOLTI
DA ANTONIO POGGIOLI.

IN ROMA, Per Lodouico Grignani 1647. *Con licenza de' Superiori.*
Ad istanza di Antonio Poggioli all'insegna del Martello in Parione.

**Recopilación de motetes realizada por Antonio Poggioli (imprenta de Ludovico Grignani, 1647)**

**Libros de música editados por Antonio Poggioli:**

ANERIO, Giovanni Francesco: *Litaniae deiparae virginis, maiores de ea antiphone temporales, & motecta septem, octonisq vocibus, una cum aliis sacris cantionibus varie modulatis* Ib,. Paolo Masotti, ad instanza d' Antonio Poggioli, all'insegna del Martello, 1626. ARCADELT. Jacques: *Il primo libro de madrigali a 4 voci novamente corretti, ristampati et accresciuti di maggior numero con scielta di più caghi, che per lo innanzi non erano.* Roma, Paolo Masotti (Antonio Poggioli), 1630. DIRUTA, Agostino: *Messe Concertate a cinque voci con il Basso Continuo per l'Organo in musica riportate dal Reveren. Padre Bacciliere Agostino Diruta Perugino, Agostiniano, Nella Chiesa di S. Agostino di Roma, Maestro di Cappella, & Organista. Libro Secondo: Opera Decima Terza.* - In Roma, 1631. Appresso Gio: Battista Robletti - in 4°. *Canto primo, Canto secondo, Alto, Tenore, Basso, e Basso Continuo. In tutto opuscoli sei.* DIRUTA, Agostino: *Messe Concertate, a cinque voci, con il basso continuo per l'organo...libro secondo, opera decimaterza.* - Roma, Giovanni Battista Robletti, nell' hospitio delli letterati, 1631. CIFRA, Antonio: *Sacrae cantiones,* 1638. METALLO, Gramatio: *Ricercari, Del Metallo ricercari a due voci, per sonare, & cantare. Nuouamente ristampati, corretti, & di nuoua aggiunta accresciuti.* - In Roma, Appresso Ludouico Grignani, 1639. *Ad istanza d'Antonio Poggioli, All'insegna del Martello in Parione - Opuscoli 2, in 4°.* (Senza dedicatoria). METALLO, Gramatio: *Ricercare a due voci, per sonare et cantare, nuovamente ristampati, & di nuova aggiunta accresciuti...novamente ristampati, corretti & di nuova aggiunta accresciuti.* Roma, Lodovico Grignani (Antonio Poggioli), 1639. BERRETI, Filippo: *Scelta di Mottetti di diversi eccellentissimi autori raccolti da Filippo Berretti,* 1643. POGGIOLI, Antonio (ed.): *Scelta di Motetti…racolti da Giovanni Poggioli,* 1647. POGGIOLI, Antonio (ed.):

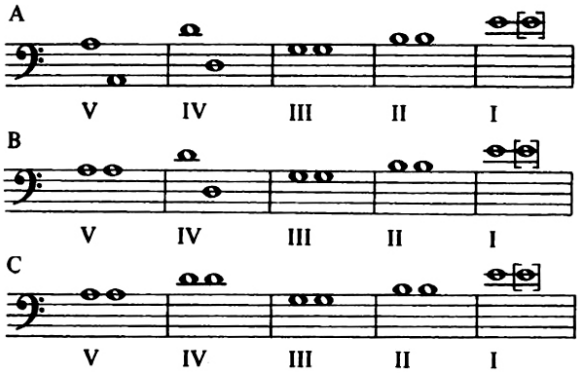
*Scelta di motetti de diversi eccellentissimi autori a 2, 3, 4 e 5 voci da potersi cantare in diverse feste dell'anno, si per monache, come anco per voci ordinaire, raccolti da Giovanni Poggioli.* - Roma, L. Grignani, 1647. LUPACCHINO, Bernardino / TASSO, Giovanni Maria: *Libro a 2v. ristampato* 1650. LUPACCHINO, Bernardino / TASSO, Giovanni Maria: *Il primo libro a due voci di Bernardino Lupachino, et di Ioan Maria Tasso nuovamente ristampato, et aggiontovi alcuni canti da diversi autori.* Roma, V. Mascardi, 1650. METALLO, Gramatio: .... *accresciuti di nuova aggiunta, et da D Florido Canonico de Silvestris da Barbarano emendati.* Roma, *Antonio Poggioli (Vitali Mascardi),* 1651. LEONI, Giovanni Antonio: *Sonate di violino a voce sola...libro primo, opera terza.* Roma, Vitale Mascardi, 1652. F. FOGGIA, Francesco: *Psalmi quaternis vocibus.* Roma, Antonio Poggioli (Ignazio de Lazari), 1660. POGGIOLI, Antonio (ed.): *Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano istas alias cantiones sacras ab excellentissimis musices auctoribus tribus diversis vocibus suavissimis modulis concinnatas in lucem curavit edendas.* Roma, G Fei (A. Poggioli), 1668.

# CAPÍTULO 3

# ANÁLISIS, ESTUDIO Y VALORACIÓN DE LA OBRA DE JUAN ARAÑÉS

***AFINACIÓN Y CIFRA ALFABÉTICA PARA LA GUITARRA BARROCA:***

La guitarra barroca del siglo XVII, de cinco órdenes o cuerdas, estaba afinada en La[83], de acuerdo con tres posibilidades o modalidades estándar[84]:

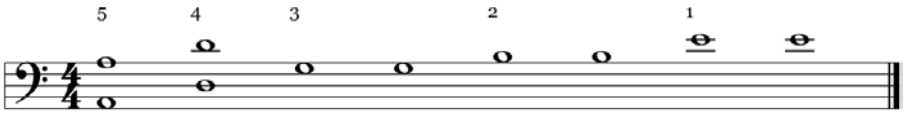



De acuerdo con estos tres tipos posibles de afinación de la guitarra de cinco ordenes, expuestos por J. Tyler, parece ser que Arañés, como muchos de sus coetáneos, principalmente en ámbito italiano, habría seguido la modalidad "A". Es decir, que la afinación de cada una de sus cuerdas sería como sigue:

---

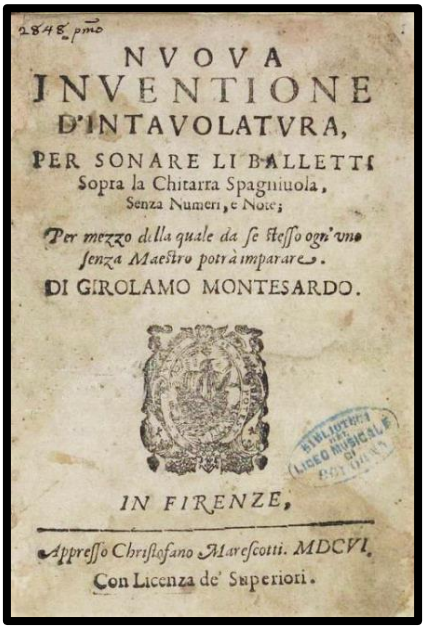
[83] SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones, y danzas de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, e inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa, y órgano, resumido en doce reglas, y ejemplos los más principales de contrapunto, y composición.* Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1697, Libro Segundo "De cifras sobre la guitarra española, con Arte nuevo para aprender a tañerla sin maestro, con gran facilidad", pp. 1-2. MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra. Comprendiendo en él todo lo que conduce para este in: en donde el aficionado hallará disueltas por diferentes partes del instrumento, todo género de posturas y ligaduras en los siete signos naturales y accidentales.* Amberes, s.e., 1714 [Madrid, s.e., 1717], p. 35. HEIPLE, Daniel L.; y BARON, John H.: *Spanish Art Song in the Seventeenth Century.* Madison, A-R Editions, "Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vol. 49", 1985. TYLER, James; y SPARKS, Paul: *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical Era.* Oxford, Oxford University Press, "Oxford Early Music Series", 2002. GAVITO, Cory Michael: *The* alfabeto *song in print, 1610-ca.1665: Neapolitan roots, Roman codification, and* Il gusto popolare. Tesis doctoral, Austin (Texas), University of Texas at Austin, 2006. DEAN, Alexander: *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto and Italian Song.* Tesis doctoral, Rochester (Nueva York), University of Rochester, 2009, capítulo 3, pp. 190-193. RUSSELL, Craig H.: *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions.* Oxford-Nueva York, Oxford University Press, col. "Currents in Latin American and Iberian Music", 2009.

[84] TYLER, James: *The early guitar. A History and Handbook.* Londres, Oxford University Press, col. "Early Music Series, 4", 1980 p. 61.




De hecho, la cifra para la guitarra barroca o española en el siglo XVII, estuvo marcada por la invención del alfabeto, de suerte que cada una de sus letras se correspondía con un acorde para el acompañamiento.

La primera fuente impresa en la que aparece una tablatura para guitarra siguiendo el alfabeto, es un libro para guitarra del cantante y compositor italiano Girolamo [Melcarne] Montesardo (*fl.*1606-1620c), de 1606[85] (aunque ya había referencias a su utilización en 1580 y 1599). Pero lo cierto es que la normalización y generalización de su uso se produjo a partir de la citada publicación de G. Montesardo, desde cuando empezaron a surgir numerosas publicaciones con el alfabeto para la guitarra, aplicado a tratados, cancioneros, etc.


2848 pmo

NVOVA
INVENTIONE
D'INTAVOLATVRA,
PER SONARE LI BALLETTI
Sopra la Chitarra Spagniuola,
Senza Numeri, e Note;
Per mezzo della quale da se stesso ogn'uno
senza Maestro potrà imparare.
DI GIROLAMO MONTESARDO.

IN FIRENZE,
Appresso Christofano Marescotti. MDCVI.
Con Licenza de' Superiori.

**Girolamo MONTESARDO:** ***Nuova Inventione d'Intavolatura, per sonare li balletti Sopra la Chitarra Spaganiuola, Senza Numeri, e Note, Per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza Maestro potrà imparare.*** **Florencia, Christofano Marescoti, 1606.**

[85] MONTESARDO, Girolamo: *Nuova inventione d'Intavolatura per sonare li Balletti sopra la Chitarra Spagniuola.*. Florencia, Christofano Marescotti, 1606.

En la mayor parte de estas publicaciones se advierte de la colocación de los dedos para producir las diferentes armonías mediante el rasgueado de las cuerdas de la guitarra, en ocasiones mediante la numeración codificada de sus cuerdas u órdenes, o mediante este alfabeto asimismo codificado, en un método sencillo para aprender los acordes para el acompañamiento de la polifonía, que podía adquirir —para su ejecución con poca dificultad— casi cualquier músico con escasa habilidad técnica.

Este alfabeto aludido, se utilizaba de manera general en Italia, aunque con algunas variantes en su traducción acórdica, variantes que procedían de su origen diferente (ya se tratara de Venecia, o de Roma, Milán, Florencia…), o también, de la lógica adaptación producida con el paso del tiempo, a lo que todavía cabe añadir algunas pequeñas vairantes ocasionadas por meros errores tipográficos. Y además, estas diferencias en la traducción de cada letra por un acorde determinado u otro, podían referirse también a disposiciones acórdicas concretas (la posición de cada acorde en función del número de cuerdas y la afinación concreta de cada instrumento). De manera que, al final, las pequeñas variantes entre los alfabetos usados por unos autores y otros (pues en sus aspectos más generales eran bastante similares), podían focalizarse en los cifrados de aquellos acordes utilizados en menor medida. Y así, por ejemplo, puede comprobarse cómo los acordes más comunes presentan menos diferencias de aplicación entre los diferentes tratados y/o cancioneros.

Es importante reseñar también que la inmensa mayoría de las obras o tratados que se imprimieron en esta época con acompañamiento para la guitarra, incluyeron un cuadro de aplicación del alfabeto, a manera de explicación o leyenda para sus lectores e intérpretes. En cambio, en el caso concreto que nos afecta del *Libro segundo…* de Juan Arañés, no se incluye tabla ni indicación alguna. Por lo que ha sido necesario, para la correcta traducción en mi transcripción del cifrado para la guitarra, he debido analizar las diferentes propuestas transmitidas por compositores cercanos a nuestro protagonista

(es decir, a la publicación en Roma de este *Libro segundo…* en 1624), tanto en el espacio como en el tiempo.

Así, partiendo de la primera publicación de G. Montesardo ya citada (Florencia, 1606), he cotejado los diversos métodos de transcripción de la cifra "alfabética" para guitarra aparecidos en otras publicaciones, como las de Andrea Falconieri (Roma, 1616), Giovanni Girolamo Kapsberger (Roma, 1619), Giovanni Stefani (Venecia, 1622), Carlo Milanuzzi (Venecia, 1625) y Ludovico Monte (Venecia, 1636c)[86]. Y dado su origen español, aunque teniendo en cuenta también su mayor distancia cronológica, también lo he puesto en relación con otras fuentes de gran relevancia para este mismo tema —ya citadas—, como las de Gaspar Sanz (Zaragoza, 1674) o Santiago de Murcia (Madrid, 1714).

Para dicha puesta en relación de los diferentes tratados o cancioneros que utilizan el alfabeto italiano para el acompañamiento de la guitarra española, he utilizado los importantes estudios realizados por Monica Hall, Cory M. Gavito, Alexander Dean y Natasha Frances Miles[87], que han aportado una investigación exhaustiva de los

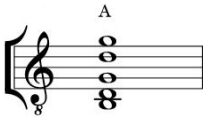
[86] FALCONIERI, Andrea (*Nápoles, 1586; †Ibíd., 1656): *Libro Primo di Villanelle a 1. 2. & 3. voci con l'alfabeto per la chitarra spagnola.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1616. KAPSBERGER, Giovanni Girolamo [Johann Hieronymus] (*Venecia, 1580c; †Roma, 1651): *Libro Terzo di Villanelle a 1. 2. & 3. voci accomodate per qual si voglia stromento con l'intauolatura del chitarrone & alfabeto per la chitarra spagnola.* Roma, s.e., 1619. STEFANI, Giovanni (*fl.*1618-1626): *Scherzi Amorosi. Canzonette ad vna voce sola. Poste in Musica da diuersi, e raccolte da Giovanni Stefani. Con le lettere dell'Alfabetto per la Chitarra alla Spagnuola. Libro Secondo.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1622. MILANUZZI, Carlo (*Sanatoglia, Camerino-Macerata, 1590c; †1647c): *Secondo Scherzo delle Ariose Vaghezze. Commode da cantarsi à Voce Sola nel Clauicembalo Chitarrone, Arpa doppia, & altro simile stromento, Con le Littere dell'Alfabetto, Con l'Intauolatura, e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola. Aggiunteui nel fine dal medemo Autore alcune Sonate facili intauolate per la Chitarra alla spagnola. Opera Ottava. Nouamente ristampata, & corretta dal medemo Auttore.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1625. MONTE, Lodovico (*fl.*1636-1647): *Vago Fior di Virtù dove si contiene il vero modo per sonare la chitarriglia spagnuola, Con Sonate facili per principianti, Et per chi sona bene Sonate non più viste, Raccolte da me Lodouico Monte Bolognese dalla Chitarriglia.* Venecia, Angelo Saluadori, 1636c.

[87] HALL, Monica; y YAKELEY, M. June: "El estilo castellano y el estilo catalán: an introduction to Spanish guitar chord notation", en *Lute,* 35 (1995), pp. 28-61. HALL, Monica: "The five-course guitar as a continuo instrument", en *Lute News: The Lute Society Magazine,* 52 (December, 1999), pp. 11-15. GAVITO, Cory Michael: *The* alfabeto *song in print, 1610-ca.1665: Neapolitan roots, Roman codification…, op. cit.,* 2006. DEAN, Alexander: *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto…, op. cit.,* 2009. MILES, Natasha Frances: *Approaches to accompaniment on the baroque guitar c.1590-c.1730.* Tesis doctoral, Birmingham, The University of Bimingham, Department of Music, College of Arts and Law, 2013. *Vid.* También: https://monicahall.com.uk [Acceso: 03.05.2017].

diferentes alfabetos en cuestión, con vistas a analizar las diferencias entre su aplicación. Especialmente, N. F. Miles, que hace un extenso estudio comparativo, de donde he extraído abundantes ejemplos de cifrados del alfabeto italiano —los aplicables a cada pieza que pongo en comparación—, para de esta manera conseguir, junto con el análisis y estudio que realizo de cada pieza en la presente tesis, realizar con garantías mi propuesta de transcripción. De este modo, analizando la posibilidad armónica de la cifra utilizada en este libro de Arañés, y su adaptación a la polifonía propuesta, he seguido el cifrado hipotéticamente más fiel posible —el más plausible— a la fuente y posibles intenciones del autor, respetando siempre los diversos ejemplos de aplicación del alfabeto que los compositores de la época muestran en sus impresos.

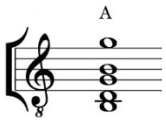
En la comparativa que ofrezco en el siguiente apartado, se puede comprobar que las diferencias de aplicación del alfabeto entre unos autores y otros se reducen a unas pocas divergencias en determinadas letras, todas ellas focalizadas en tonalidades poco utilizadas y, que, en el caso de Arañés, no aparecen en ningún caso en su *Libro segundo de tonos y villancicos…*

Las diferencias de aplicación del alfabeto, en líneas generales, se reducen al orden de presentación del acorde (es decir a su posición, o como se decía en la época, a su "postura"), como por ejemplo sucede con la letra "a" (= Sol Mayor), que para la mayor parte de los casos se anotaba de esta manera:

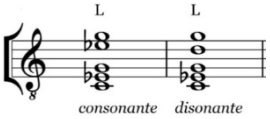



Sin embargo, otros autores, como en los casos concretos Girolamo Montesardo o Benedetto Sanseverino[88], este mismo acorde lo identifican de esta otra manera:

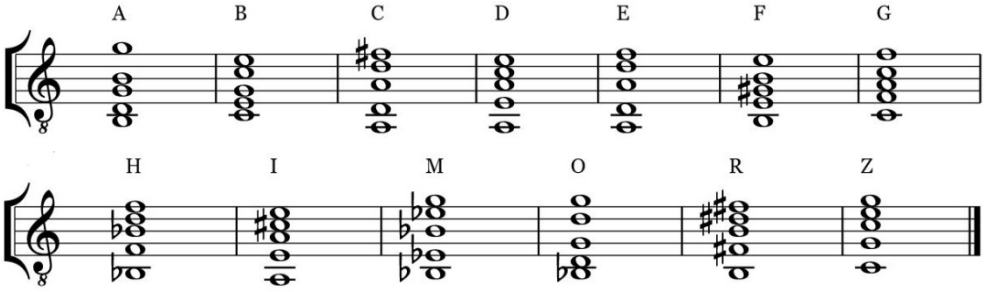
[88] SANSEVERINO, Benedetto (*fl.*1612-1622): *Intavolatura facile delli passacalli, ciaccone, saravande , spagnolette, fulie, pavaniglie, pass'e mezzi, correnti, & altre varie suonate composte & accomodate per la chitarra alla spagnuola, Op.3.* Milán, Filippo Lomazzo, 1620.




Otra de las letras que presenta variantes en la disposición del acorde es la letra “l”, que se presenta con variante disonante (en los alfabetos de A. Falconieri, G. Stefani, C. Milanuzzi), y consonante (en los casos de G. G. Kapsberger, L. Monte, G. Sanz y S. de Murcia). Y todavía otros autores (como G. A. Colonna o B. Sanseverino)[89], incluyen las dos versiones de la letra “l”.




Teniendo en cuenta que las letras del alfabeto utilizadas por Arañés se reducen en casi todas las piezas a la combinación de las primeras de éstas (a, b, c, d, e, f, g, h, i) y solamente, de manera casi testimonial, a otras letras (m, o, r, z), puede decirse que toda su cifra alfabética se reduce a las trece letras mencionadas, que, después de la comparativa entre los diferentes alfabetos aplicados en la época, y de analizar la consonancia armónica concreta que se desprende de las piezas de Arañés, el alfabeto propuesto para la transcripción de las piezas es el siguiente:




[89] COLONNA, Giovanni Ambrosio: *Intavolatura di chitarra alla spagnuola.* Milán, Erede di Giovanni Battista Colonna, 1620. SANSEVERINO, Benedetto: *Intavolatura facile delli passacalli, ciaccone, saravande , spagnolette…, op. cit.,* 1620.

| a | b | c | d | e | f | g | h | i | m | o | r | z |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| SolM | DoM | ReM | Lam | Rem | MiM | FaM | SibM | LaM | MibM | Solm | SiM | DoM |

Veamos a continaución no obstante el detalle de la cifra alfabética utilizada por los diversos autores mencionados en sus composiciones, y las variantes que éstas generaron:

**-Girolamo MONTESARDO**: *Nuova Inventione d'Intavolatura, per sonare li balletti Sopra la Chitarra Spaganiuola, Senza Numeri, e Note, Per mezzo della quale da se stesso ogn'uno senza Maestro potrà imparare.* Florencia, Christofano Marescoti, 1606.

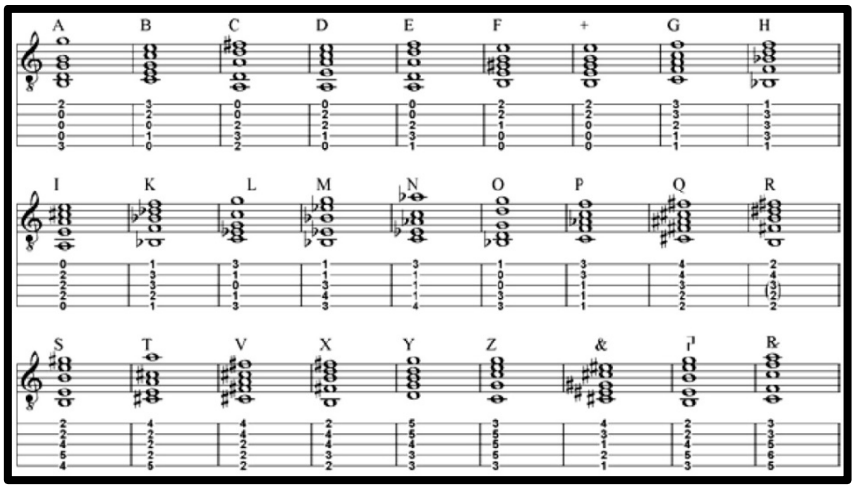
PRIMA REGOLA.
La prima, e principal Regola, che deue tenere quello, il quale vuol saper toccare bene questo istrumento glie, che mandi in memoria ben'il sottoscritto Alfabetto.

ALFABETTO,
E FONDAMENTO
DEL SONARE LA CHITARRA
Alla Spagnuola.

A B C D E F G H I K L M N
O P Q R S T V X Y Z

Repárese en la tabla siguiente, que prescribe una afinación en La para la guitarra de cinco órdenes[90]:

[90] TYLER, James; y SPARKS, Paul: *The guitar and its music from the Renaissance…, op. cit.*, 2002, p. 53.

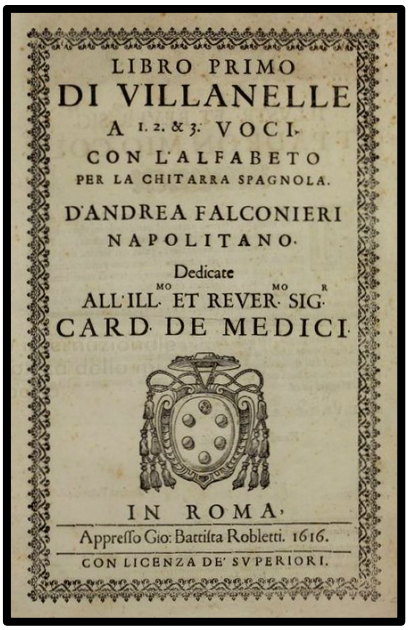



Puede verse aquí una digitación para el acorde correspondiente a la letra “A” algo infrecuente, aunque así aparece también en otra fuente, como el *Cancionero de Mateo Bezón* (1599)[91]. De manera semejante, la digitación del acorde “L” es poco común, e incómoda, aunque también se registra de igual modo en el método para guitarra de Joan Carles y Amat (editado por primera vez en 1596)[92]. Por último, la digitación original del acorde “R” (que produciría un acorde en Fa # menor con una cuarta añadida) debe tratarse de un error.

**-Andrea FALCONIERI**: *Libro Primo di Villanelle a 1. 2. & 3. voci con l’alfabeto per la chitarra spagnola.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1616.

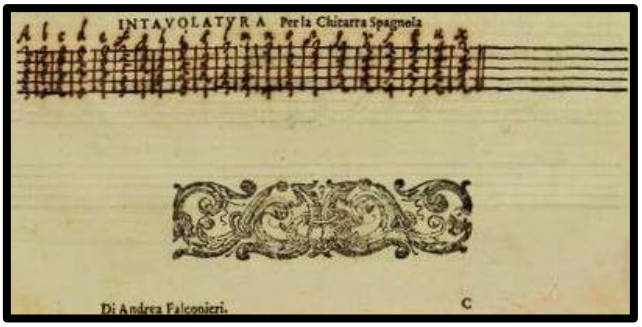
[91] *Cancionero de Mateo Bezón.* Ms. (***E**-Szayas,* A.IV.8) = Sevilla, biblioteca privada de Rodrigo de Zayas, Ms. Mús. A IV 8.

[92] CARLES Y AMAT, Joan (*1572; †1642): *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes.* Barcelona, 1596 [no conservado]. Lleida, Anglada i Llorens, 1626.



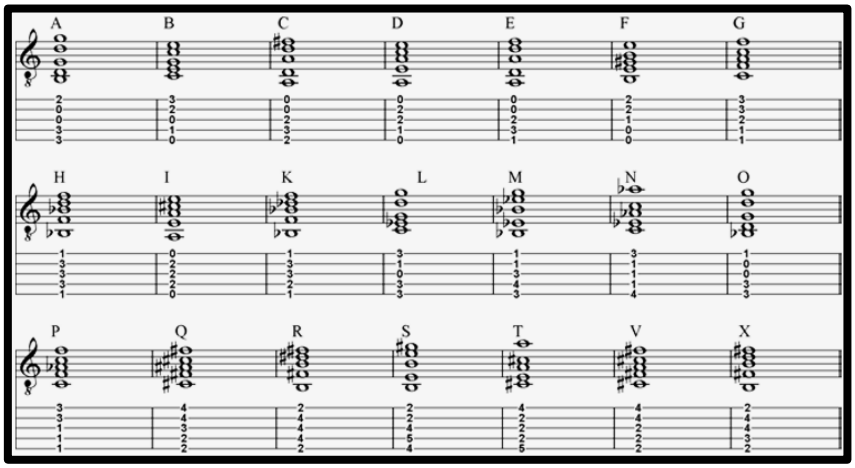
LIBRO PRIMO
DI VILLANELLE
A 1. 2. & 3. VOCI.
CON L'ALFABETO
PER LA CHITARRA SPAGNOLA.
D'ANDREA FALCONIERI
NAPOLITANO.
Dedicate
ALL'ILL.MO ET REVER.MO SIG.R
CARD. DE MEDICI.

IN ROMA,
Appresso Gio: Battista Robletti. 1616.
CON LICENZA DE' SVPERIORI.

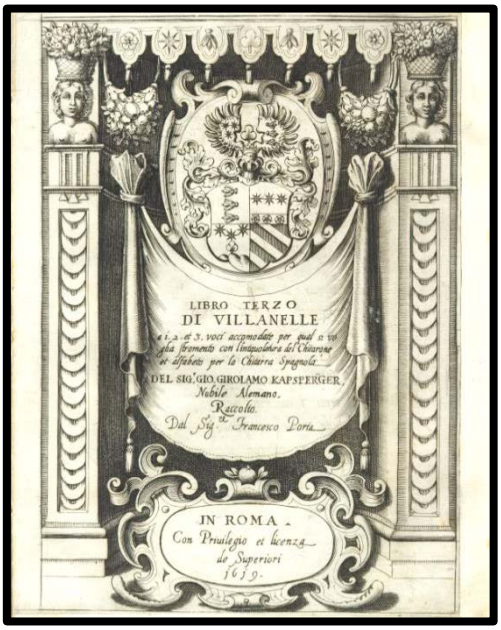


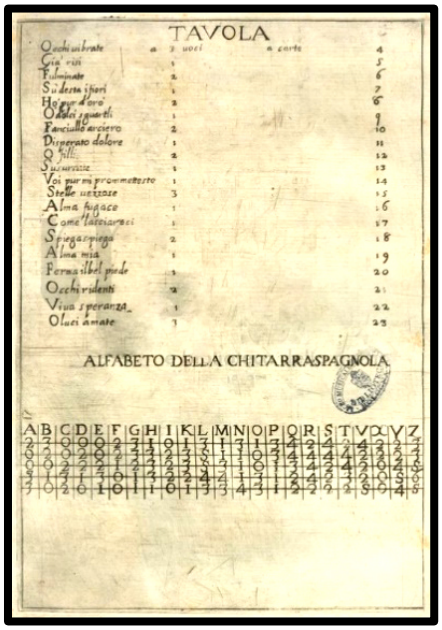
INTAVOLATVRA Per la Chitarra Spagnola

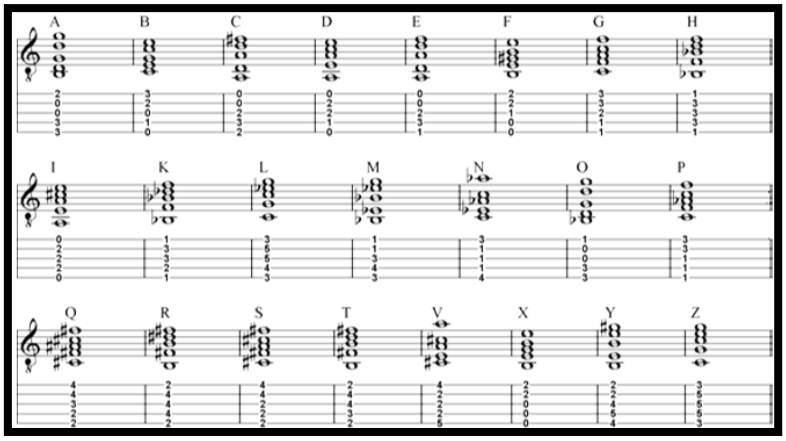
Di Andrea Falconieri. C



**-Giovanni Girolamo KAPSBERGER**[93]: *Libro Terzo di Villanelle a 1. 2. & 3. voci accomodate per qual si voglia stromento con l'intauolatura del chitarrone & alfabeto per la chitarra spagnola.* Roma, s.e., 1619.

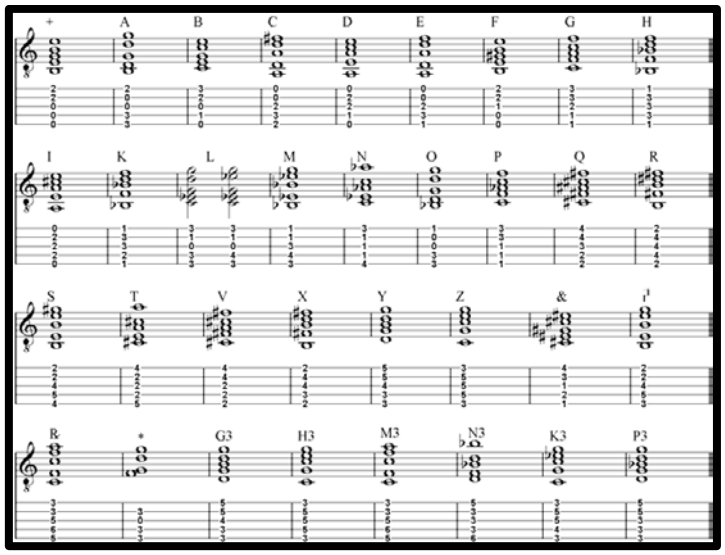



[93] Téngase en cuenta que, de este mismo autor, su *Libro primo di villanelle a 1, 2 et 3 voci, accomodate per qualsivoglia strumento con l'intavolatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola*, Roma, 1610, supuso la primera publicación de un cancionero con alfabeto aplicado.

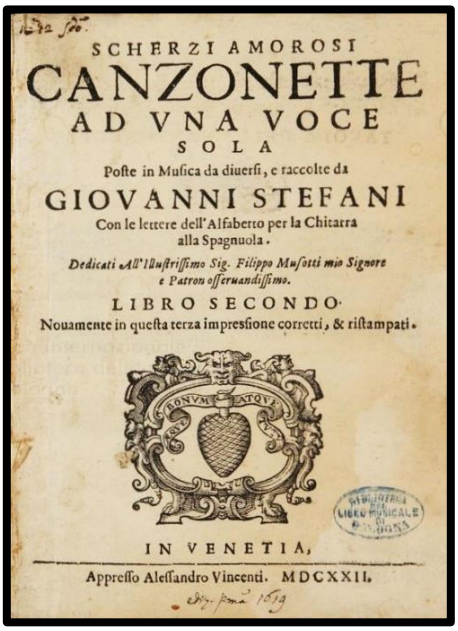
**-Giovanni Ambrosio COLONNA**: *Intavolatura di chitarra alla spagnuola.* Milán, Erede di Giovanni Battista Colonna, 1620.

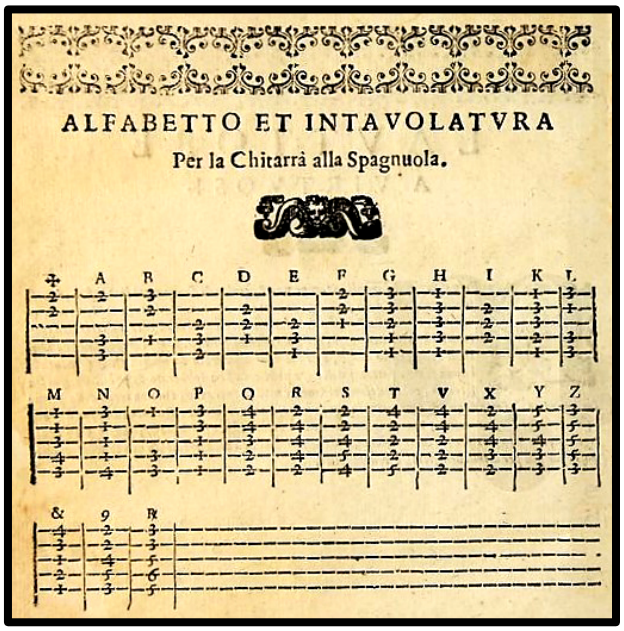


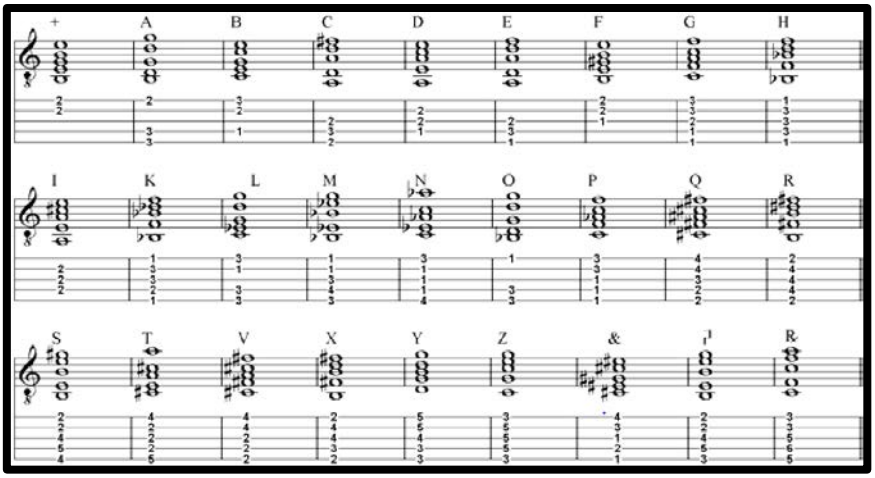

Según la transcripción que ofrece Natasha F. Miles, Colonna amplía su tabla de letras de la cifra "alfabética" y sus acordes correspondientes, con la notación de algunos acordes transportados. Incluye además la versión consonante de Do menor ("K3", "L") así como su alternativa disonante más práctica ("L"), e incluye, también, un acorde de Sol Mayor con una séptima añadida ("*")[94].

[94] MILES, Natasha Frances: *Approaches to accompaniment on the baroque guitar…, op. cit.,* 2013.

**-Giovanni STEFANI**: *Scherzi Amorosi. Canzonette ad vna voce sola. Poste in Musica da diuersi, e raccolte da Giovanni Stefani. Con le lettere dell'Alfabetto per la Chitarra alla Spagnuola. Libro Secondo.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1622.


SCHERZI AMOROSI
CANZONETTE
AD VNA VOCE
SOLA
Poste in Musica da diuersi, e raccolte da
GIOVANNI STEFANI
Con le lettere dell'Alfabeto per la Chitarra alla Spagnuola.
*Dedicati All'Illustrissimo Sig. Filippo Musotti mio Signore e Patron osseruandissimo.*
LIBRO SECONDO.
Nouamente in questa terza impressione corretti, & ristampati.
IN VENETIA,
Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXII.

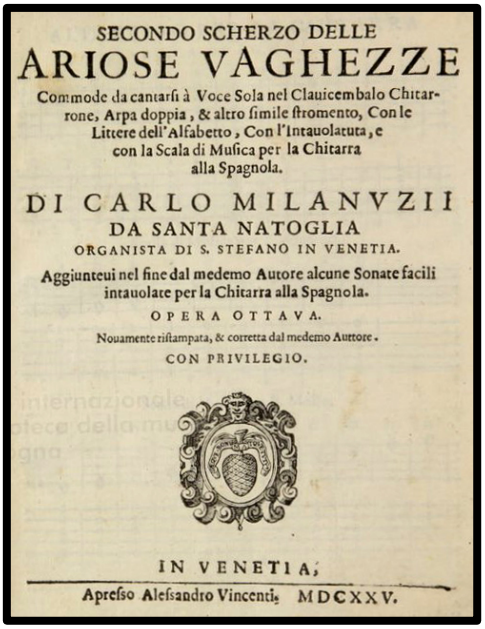

ALFABETTO ET INTAVOLATVRA
Per la Chitarrà alla Spagnuola.

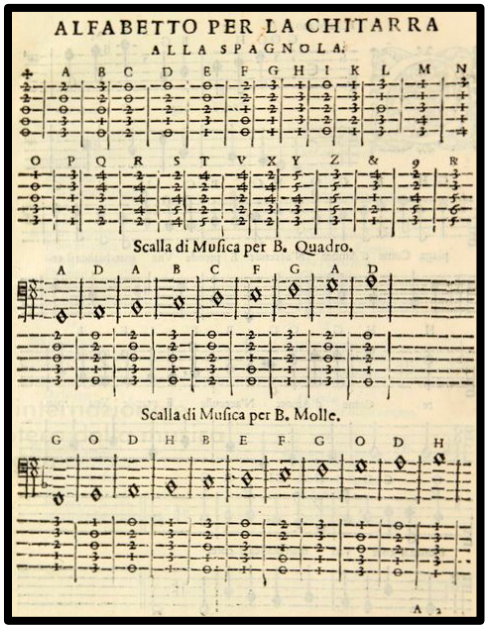


El acorde transportado "K5" aparece también referido en los acompañamientos para guitarra de esta misma colección impresa de obras de G. Stefani, incluso aunque no aparece incluido en su propia tabla de equivalencias entre las letras de la cifra y los acordes que les corresponderían. Por otro lado, G. Stefani utiliza una forma poco común

de notación para los acordes transportados (usada también por G. B. Abbatessa)[95]. Y parece preferir el mencionado acorde “K5” en lugar del acorde “L” en su libro del año 1621[96].

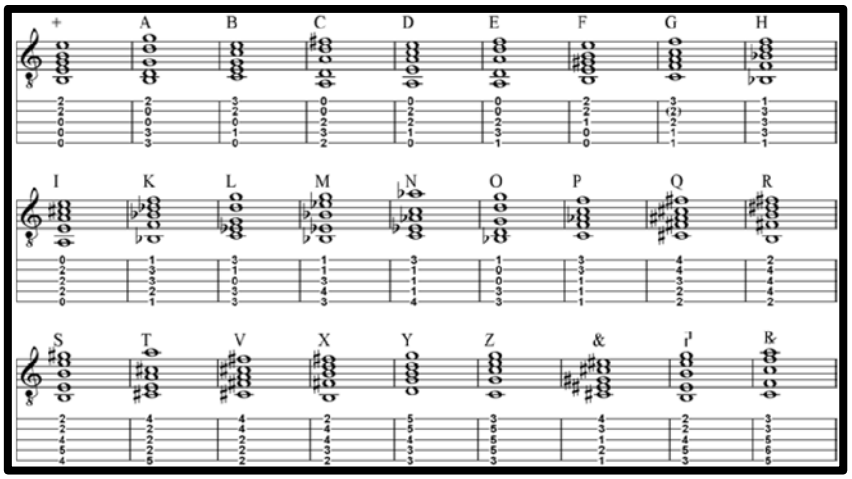
**-Carlo MILANUZZI**: *Secondo Scherzo delle Ariose Vaghezze. Commode da cantarsi à Voce Sola nel Clauicembalo Chitarrone, Arpa doppia, & altro simile stromento, Con le Littere dell’Alfabetto, Con l’Intauolatura, e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola. Aggiunteui nel fine dal medemo Autore alcune Sonate facili intauolate per la Chitarra alla spagnola. Opera Ottava. Nouamente ristampata, & corretta dal medemo Auttore.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1625.


SECONDO SCHERZO DELLE
ARIOSE VAGHEZZE
Commode da cantarsi à Voce Sola nel Clauicembalo Chitarrone, Arpa doppia, & altro simile stromento, Con le Littere dell'Alfabetto, Con l'Intauolatura, e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola.
DI CARLO MILANVZII
DA SANTA NATOGLIA
ORGANISTA DI S. STEFANO IN VENETIA.
Aggiunteui nel fine dal medemo Autore alcune Sonate facili intauolate per la Chitarra alla Spagnola.
OPERA OTTAVA.
Nouamente ristampata, & corretta dal medemo Auttore.
CON PRIVILEGIO.
IN VENETIA,
Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXV.



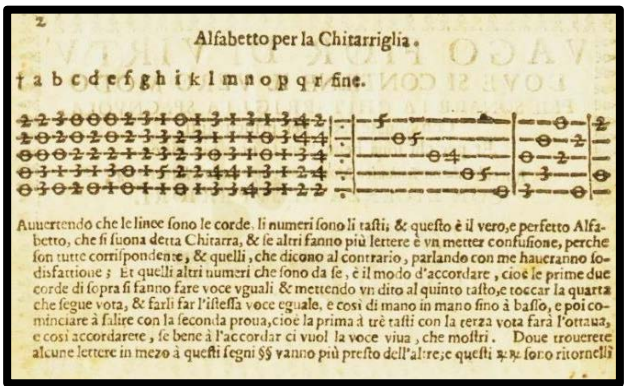

[95] ABBATESSA, Giovanni Battista (*fl.*1627-1652): *Corona di vaghi fiori overo Nuova intavolatura di chitarra alla spagnuola*. Venecia, Bartholomeo Magni, 1627. ID.: *Cespuglio di varii fiori, Overo Intavolatura de Chitarra Spagnola.* Orvieto, Giovanni Battista Robletti, 1635.

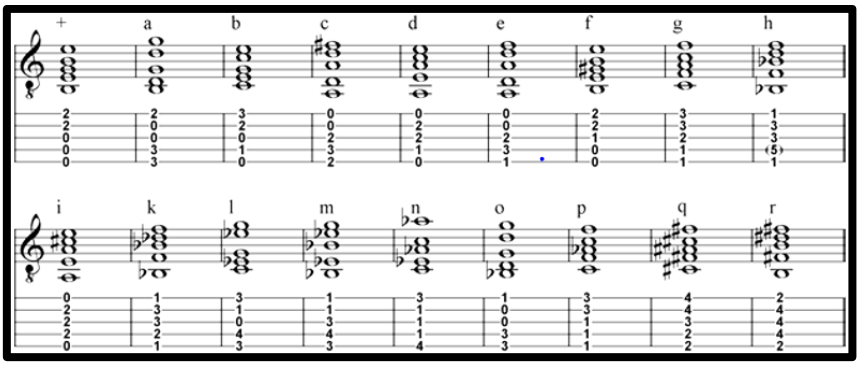
[96] STEFANI, Giovanni: *Affetti Amorosi. Canzonette ad vna voce sola. Poste in Musica da diuersi Autori con la parte del Basso, & le lettere dell’Alfabetto per la Chitarra alla Spagnola raccolte da Giovanni Stefani. Con tre Arie Siciliane, & due Vilanelle Spagnole. Nuouamente in questa terza impressione ristampate.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1621.



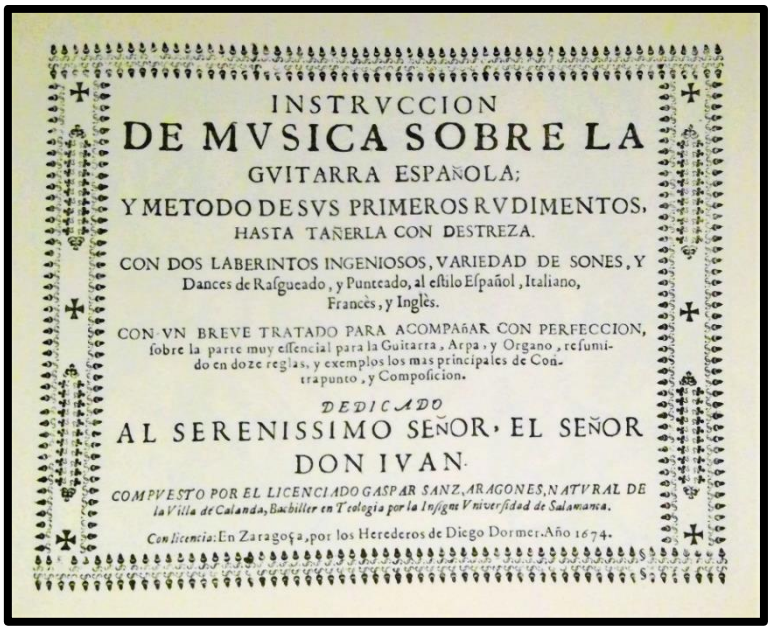

**-Ludovico MONTE**: *Vago Fior di Virtù dove si contiene il vero modo per sonare la chitarriglia spagnuola, Con Sonate facili per principianti, Et per chi sona bene Sonate non più viste, Raccolte da me Lodouico Monte Bolognese dalla Chitarriglia.* Venecia, Angelo Saluadori, 1636c.

VAGO FIOR DI VIRTV'
DOVE SI CONTIENE IL VERO MODO
PER SONARE LA CHITARRIGLIA SPAGNVOLA,
Con Sonate facili per principianti,
Et per chi sona bene Sonate non più viste,
*Raccolte da me Lodouico Monte Bolognese dalla Chitarriglia.*
CON LICENZA DE' SVPERIORI.
IN VENETIA. Appresso Angelo Saluadori.


Alfabetto per la Chitarriglia.
a b c d e f g h i k l m n o p q r fine.
Auuertendo che le linee sono le corde. li numeri sono li tasti; & questo è il vero, e perfetto Alfabetto, che si suona detta Chitarra, & se altri fanno più lettere è vn metter confusione, perche son tutte corrispondente, & quelli, che dicono al contrario, parlando con me haueranno sodisfattione; Et quelli altri numeri che sono da se, è il modo d'accordare, cioè le prime due corde di sopra si fanno fare voce vguali & mettendo vn dito al quinto tasto, e toccar la quarta che segue vota, & farli far l'istessa voce eguale, e così di mano in mano fino à basso, e poi cominciare à salire con la seconda proua, cioè la prima à trè tasti con la terza vota farà l'ottaua, e così accordarete, se bene à l'accordar ci vuol la voce viua, che mostri. Doue trouerete alcune lettere in mezo à questi segni §§ vanno più presto dell'altre; e questi ⁂ sono ritornelli




**-Gaspar SANZ**: *Instrvcción de Mvsica sobre la Gvitarra Española y Método de svs primeros rvdimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones, y Dances de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francès, y Inglès. Con vn breve Tratado para acompañar con perfección, sobre la parte muy essencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los más principales de Contrapunto, y Composición.* Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1674.



INSTRVCCION
DE MVSICA SOBRE LA
GVITARRA ESPAÑOLA;
Y METODO DE SVS PRIMEROS RVDIMENTOS,
HASTA TAÑERLA CON DESTREZA.

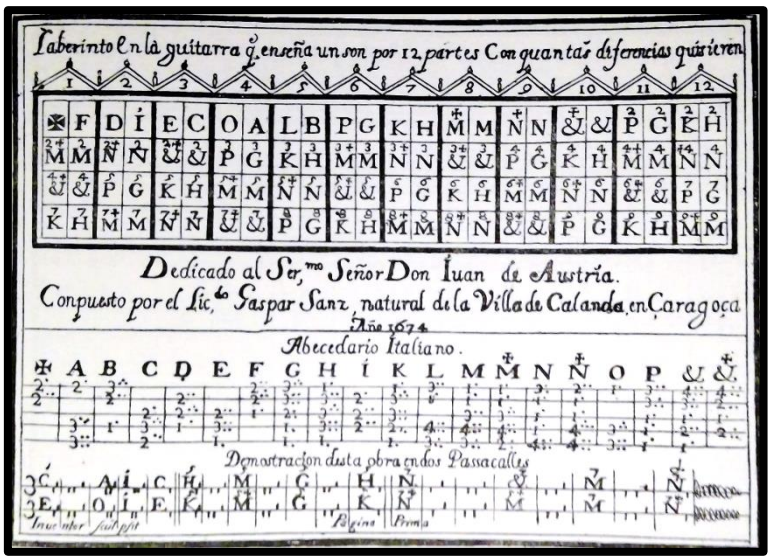
CON DOS LABERINTOS INGENIOSOS, VARIEDAD DE SONES, Y Dances de Rasgueado, y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francès, y Inglès.

CON VN BREVE TRATADO PARA ACOMPAÑAR CON PERFECCION, sobre la parte muy essencial para la Guitarra, Arpa, y Organo, resumido en doze reglas, y exemplos los mas principales de Contrapunto, y Composicion.

DEDICADO
AL SERENISSIMO SEÑOR, EL SEÑOR
DON IVAN.

COMPVESTO POR EL LICENCIADO GASPAR SANZ, ARAGONES, NATVRAL DE la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Insigne Vniversidad de Salamanca.

Con licencia: En Zaragoça, por los Herederos de Diego Dormer. Año 1674.

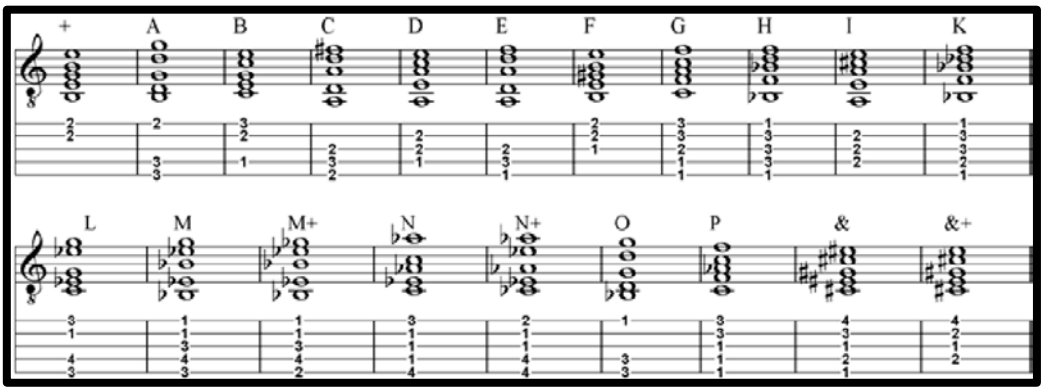


Laberinto en la guitarra q. enseña un son por 12 partes Con quantas diferencias quisieren

Dedicado al Sr. mo Señor Don Iuan de Austria.
Conpuesto por el Lic. do Gaspar Sanz, natural de la Villa de Calanda, en Caragoça
Año 1674

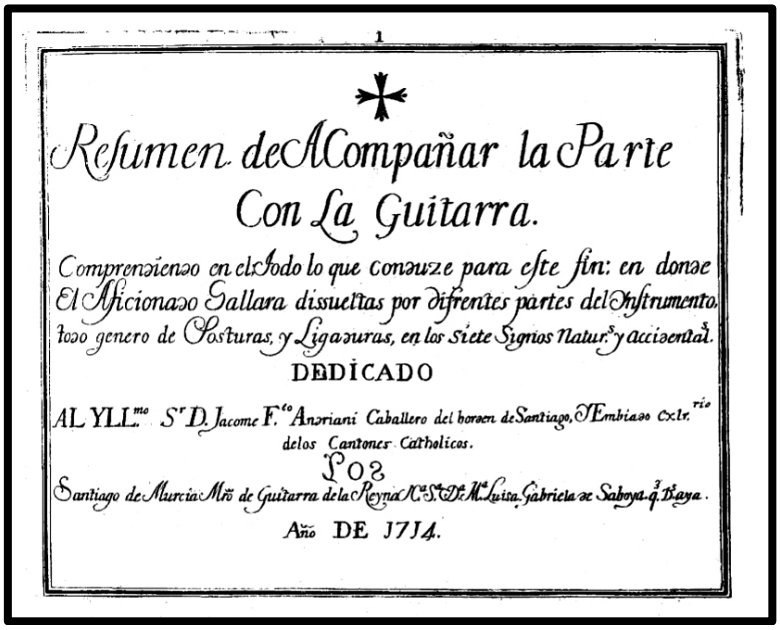
Abecedario Italiano.

Demostracion desta obra en dos Passacalles



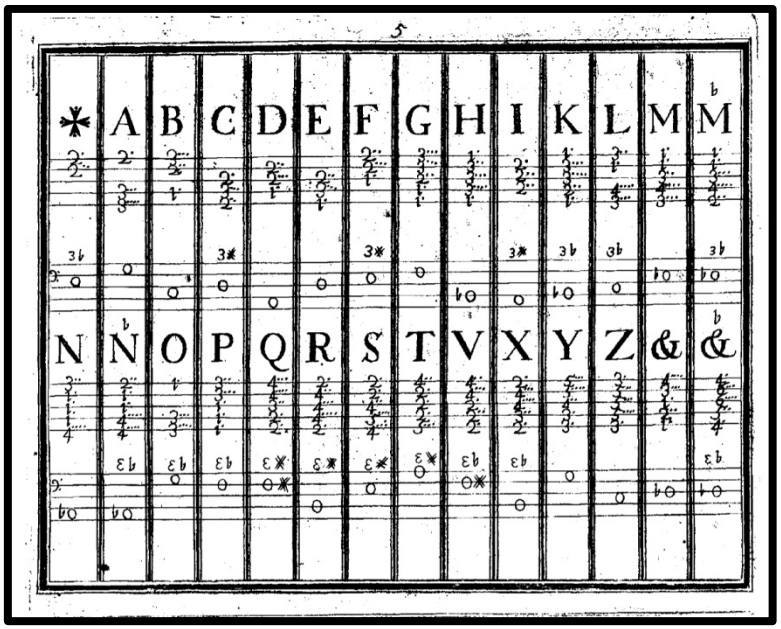
G. Sanz parece prescribir una afinación en La para el acompañamiento, y una afinación en Do para la composiciones en estilo punteado. Utiliza los símbolos “N+” y “&+” que aparecen también en el libro de J. Carles y Amat de 1639[97].

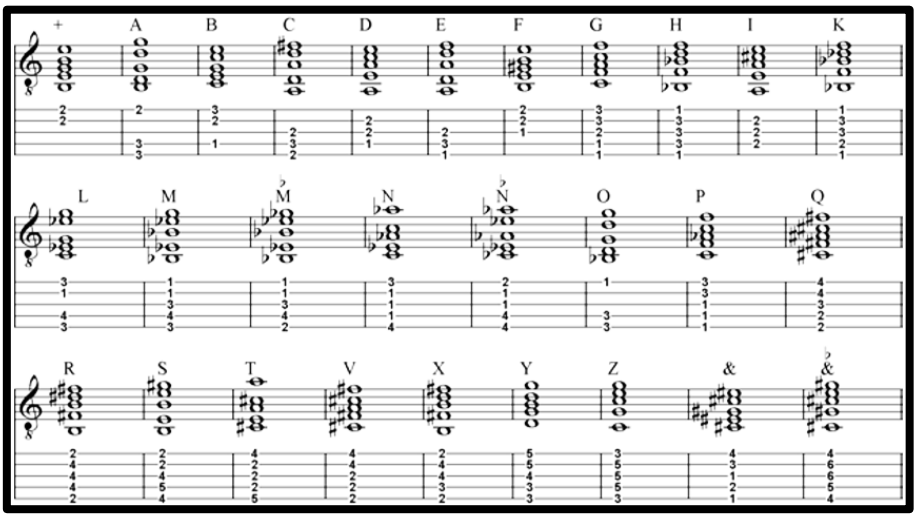
**-Santiago de MURCIA**: *Resumen de Acompañar la Parte Con La Guitarra. Comprendiendo en él todo lo que conduze para este fin: en donde El Aficionado hallará dissueltas por diferentes partes del Ynstrumento, todo genero de Posturas, y Ligaduras, en los Siete Signos Natur*$^{s}$*. y Accidental*$^{s}$. [Amberes], s.e., 1714 (Madrid, s.e., 1717).



Resumen de ACompañar la Parte
Con La Guitarra.
Comprendiendo en el todo lo que conduze para este fin: en donde
El Aficionado hallara dissueltas por difrentes partes del Instrumento,
todo genero de Posturas, y Ligaduras, en los siete Signos Natur.s y accidental.s
DEDICADO
AL YLL.mo S.r D. Jacome F.co Andriani Caballero del horden de Santiago, y Embiado Extr.rio
delos Cantones Catholicos.
Por
Santiago de Murcia Mro de Guitarra de la Reyna N.a S.a D.a M.a Luisa Gabriela de Saboya q.e D.s aya.
Año DE 1714.

[97] CARLES Y AMAT, Joan (*1572; †1642): *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes.* Barcelona, 1596 [no conservado]. (Lleida, Anglada i Llorens, 1626). Girona, A. Oliva, 1639. [Y también:] *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y valenciana de cinco órdenes.* Valencia, A. Laborda, 1639.




Como rasgo distintivo de su cifra alfabética, S. de Murcia sustituye las cruces que utilizaba G. Sanz para indicar los acordes menores, por el signo del bemol.

***TEXTO DE JUSTIFICACIÓN***.

En lo concerniente al **transporte** que habría que aplicar a las piezas de esta obra impresa (únicamente conservada mediante un solo ejemplar, lo que imposibilita cualquier tipo de cotejo, particularmente en aquellos casos problemáticos o que pudieran plantear dudas razonables al transcriptor), una vez analizado el conjunto de las doce composiciones de que se compone la fuente, y a la luz del tipo de claves (altas o bajas) y armaduras que se ofrecen (por natura o por bemol), conviene señalar lo siguiente:

1. Que, a pesar de la práctica habitual de transporte en este tipo de composiciones en la actualidad (que prescribe transportar un intervalo descendente, únicamente en aquellos casos en que el original se anote en claves altas, es decir, con los tiples en clave de Sol), se ha podido comprobar que el resultado armónico idóneo para el conjunto de toda esta fuente impresa, consiste en transportar, sistemáticamente, una 4ª descendente respecto del original, independientemente de que ésta pueda anotarse, no sólo en claves altas, sino incluso en claves bajas o naturales, sin que podamos, a día de hoy, discernir las razones concretas que podrían forzar este tipo de transporte, acaso, ocasionado por el tipo de instrumento con el que se acompañara la melodía. En este sentido, conviene tener presente, que la "tradición" heredada en la época, fijaba casi en exclusiva el empleo de armaduras, bien por natura (es decir, sin alteraciones propias), o bien por bemol (es decir, con un único Si bemol en la armadura y sin apenas contemplar la posibilidad de utilizar un sostenido, o la proliferación de un mayor número de alteraciones, fueran estas bemoles o sostenidos). Esto último es algo perfectamente comprobable a partir del canto llano, en el que, no sólo no se anotaron composiciones con sostenidos como alteraciones propias, sino que, más aun, se sabe que se trató de expurgar numerosas composiciones incluso de no pocos sostenidos como alteraciones accidentales, caso por ejemplo, del tantas

veces citado encargo del concilio de Trento a Annibale Zoilo (*1537c; †1592) y Giovanni Pierluigi da Palestrina (*1525c; †1594) en el sentido de que actuaran siguiendo esta directriz, síntoma evidente por tanto de que era algo que estaba sucediendo de manera espontánea desde hacía cierto tiempo, y que se pretendía atajar, con vistas a la regularización u homogeneización del repertorio gregoriano. Teniendo en cuenta lo anterior, hay que considerar también que en el presente caso nos hallamos además ante un repertorio, por un lado, no necesaria o estrictamente religioso, aunque con unos orígenes (villancicos) que posiblemente lo fueran; y por otro lado, ante un contexto (Roma, capital cosmopolita, inserta en un contexto internacional y en la que se fraguaban múltiples "novedades" en todos los ámbitos de las artes), y un género descontextualizado (el villancico en Italia), que posiblemente se relacionara mucho más con otros géneros afines pero no iguales, como por ejemplo el madrigal, de contexto profano o civil, más cercano a lo que en España se conocería con el nombre de tonos humanos. En este sentido, buena parte de los "villancicos" de Arañés desgranan textos que poco o nada tienen de religiosos, sino que, más bien, pertenecen al ámbito de la mitología pagana, de un cierto amor cortés o de lo pastoril, en un extremo bastante alejado de lo que, en la España de la época, podía entenderse ya por "villancicos".

2. Que, aplicando el mencionado transporte de una 4ª descendente de manera sistemática a todas las composiciones que integran la presente recopilación impresa (siguiendo así un criterio frecuente en la época, como nos da cuenta de ello algunos teóricos como el algo posterior fray Pablo Nassarre, u otros), todavía existen dos piezas, las números 7 y 9 de la colección, que precisan, no de un transporte de 4ª, sino de un transporte a la quinta descendente, como sugieren autores teóricos más cercanos en el tiempo a la publicación romana de Arañés (1624), tales como Pedro Cerone (1613), Michael Praetorius (1617-1619) o Athanasius Kircher (1650). De este

modo, podemos ver cómo, la obra de Arañés comparte elementos algo más "arcaicos" (un transporte que hoy podríamos considerar, en ocasiones, como algo "agresivo", de hasta una 5ª de diferencia), frente a otros elementos más "novedosos", como el empleo "casi" sistemático de un transporte a la 4ª descendente, que podría dar lugar, en algunos casos, a tonalidades dotadas de un sostenido en la armadura, en una práctica, cada vez más alejada del canto llano, y más condicionada por el empleo de instrumentos transpositores, y de una literatura, que, poco a poco, iba adquiriendo rasgos cada vez más idiomáticos, que llegarían a hacerse propios de la escritura instrumental, hasta llegar a desvincularse casi por completo de sus anteriores orígenes "litúrgico-vocales".

Por lo que respecta a la guitarra en concreto, podemos atenernos también a lo que señala al respecto Craig Russell a propósito de lo transmitido por Santiago de Murcia:

"Transposition in the Spanish Style: One of the most elusive aspects of clefs in Spanish sources of the seventeenth and eighteenth centuries regards transposition. It was a required skill of any professional keyboardist, harpist, or guitarist, and if we are to believe the major continuo players and theorists of the time, any player worth his salt could easily transpose and realize the appropriate harmonies at sight. Pablo Nassarre, Pedro Rabassa, Josef de Torres, and Francesc Valls all advocate the transposition down by a fourth of works in the Spanish style (but not the Italian). Many *villancicos* —the ultimate "Spanish" genre of the Baroque— were obviously performed a fourth lower than written as evidenced by the harp parts that are pitched up a fifth or down a fourth from the notated vocal lines; two examples include Matheo Romero's "Ay, ojos suspended, parad" and Cristóbal de San Jerónimo's "Al pan de los cielos". Beginning in the late seventeenth century, a G clef when used in "Spanish" pieces indicated transposition. The three main Spanish baroque guitarists who discuss the art of accompanying are in agreement on this. Lucas Ruiz de Ribayaz harmonizes scales in his *Luz, y norte musical,* and when we encounter an F clef or C clef, there is no transposition. The G clef, by contrast, necessitates a lowering of the pitches by a fourth. Sanz's explanation resembles Ribayaz's treatment. He reasons that if the range goes too high in the F clef, then the piece should be transposed down a fourth to accommodate the vocalist". «Whenever the sopranos go very high in any composition using the G clef on the second line, the accompaniment on the guitar is transposing down a fourth fo the comfort of the singer». Santiago de Murcia also addresses this point, placing the G clef in the context of the "old Spanish style". He suggests transposing up a fifth (which tonally leads us to the same key center as Ribayaz's and Sanz's instruction to transpose down a fourth): «Deducing the treble part on the guitar with the G

clef… transposed up a fifth… is the manner of composing with this clef in the Spanish style when it is used for melodies»”[98].

Y también Alexander Dean trata de la necesidad de transportar una quinta la cifra del alfabeto para la guitarra:

> “The fact that in two of the three siciliane the alfabeto is transposed upwards by a fifth is also worthy of mention, although its ultimate significance is elusive. Chilesotti assumed that a guitar with a capo at the fifth fret was intended.39 No explicit evidence of capo use on the five-course guitar exists, and it would be awkward to place one on the fifth fret of an instrument whose neck only encompasses ten frets. The vocal range in “Non ardu” is somewhat low (a-a'), so the transposing alfabeto may be a way of bringing the piece up to a more comfortable range.40 “Ingrata disleali,” however, which also contains transposed alfabeto, has a vocal range (f#'-b') consistent with the rest of the pieces in the book,

[98] RUSSELL, Craig: *From Serra to Sancho. Music and Pageantry in the California Missions.* Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 91. [Traduzco:] “Transporte según el estilo español: Uno de los aspectos más resbaladizos de las claves en las fuentes españolas de los siglos XVII y XVIII tiene que ver con el transporte. Ésta era una habilidad que se exigía a cualquier música de tecla profesional, arpista o guitarrista, y si hemos de creer a los principales continuistas y teóricos de la época, cualquier intérprete digno de su puesto podía fácilmente transportar y realizar las armonías apropiadas a primera vista. Pablo Nassarre, Pedro Rabassa, Josef de Torres y Francesc Valls abogan por el transporte descendente de una cuarta para las obras en estilo español (pero no en italiano). Muchos villancicos ―el último género «español» del barroco― se interpretaron obviamente una cuarta más baja de lo que estaban escritos, tal como lo demuestran las partes para arpa que se anotan una quinta alta o una cuarta baja respecto a como se anotan las líneas vocales; dos ejemplos son *Ay, ojos, suspended, parad,* de Matheo Romero, y *Al pan de los cielos,* de Cristóbal de San Jerónimo. A partir de finales del siglo XVII, cuando se usa la clave de Sol en piezas “españolas”, eso indica que se ha de transportar. Los tres principales guitarristas barrocos españoles que tratan sobre el arte de acompañar coinciden en esto. Lucas Ruiz de Ribayaz armoniza escalas en su *Luz, y norte musical,* de manera que cuando encontramos ahí una clave de Fa o una clave de Do, no hay que transportar. La clave de Sol, por el contrario, requiere un transporte de una cuarta descendente. La explicación de Sanz se parece también al tratamiento que hace Ribayaz. Él argumenta que, si la tesitura sube demasiado en clave de Fa, entonces la pieza tiene que transportarse una cuarta descendente para acomodarse a la voz: «[…] cuando los tiples en alguna composición suben muy altos, usando de la llave de Gsolreut en segunda raya, se transporta el acompañamiento en la guitarra a la cuarta bajo, por más comodidad del cantor». Santiago de Murcia también aborda este punto, situando el empleo de la clave de Sol en el contexto del “viejo estilo español”. Él sugiere un transporte de quinta ascendente (lo que nos conduce al mismo centro tonal que cuando Ribayaz y Sanz proponían transportar una cuarta descendente): «Demostración para sacar la parte del tiple con la guitarra, así en la clave de Gsolreut, como en la de Csolfaut advirtiendo, que este primer ejemplo va transportado quinta arriba, que es la manera de componer sobre esta clave al estilo de España, cuando es para tonadas»”. *Cfr.:* RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz, y Norte Musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano.* Madrid, Melchor Álvarez, 1677. SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones, y danzas de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano, francés, e inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa, y órgano, resumido en doce reglas, y ejemplos los más principales de contrapunto, y composición.* Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1697, Libro Segundo “De cifras sobre la guitarra española, con Arte nuevo para aprender a tañerla sin maestro, con gran facilidad”, pp. 1-2. MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra. Comprendiendo en él todo lo que conduce para este in: en donde el aficionado hallará disueltas por diferentes partes del instrumento, todo género de posturas y ligaduras en los siete signos naturales y accidentales.* Ms., 1714, p. 35.

and would not therefore seem to be a candidate for transposition. And if the vocal range was the reason for transported alfabeto, a question arises: why not simply print the notated lines at the more comfortable pitch? An intriguing second possibility is the use, when performing *siciliane*, of a smaller guitar-like instrument that sounds a fourth higher.[41] The tuning for the four-course guitar given by Bermudo, for instance, mirrors the intervals of the five-course guitar a fourth higher; in other words, Stefani's alfabeto would fit perfectly if played on the smaller instrument.[42] An eighteenth-century reprint of Juan Amat's *Guitarra española includes a section on the Spanish* instrument known as the vandola, and mentions that if the first string is ignored the five-course chord symbols may be used and will sound a fourth higher.43 While there is no reason to suppose that the eighteenth-century vandola has anything to do with sixteenth-century Sicily, the anonymous addition to Amat's treatise is evidence that chord symbols were sometimes adapted to other strummed instruments by means of transposition. Further evidence may well be available in manuscript sources of the ottave siciliane repertory"[99].

[99] [Traduzco:] "También es digno de mencionar el hecho de que en dos de las tres sicilianas se tengan que transportar las letras del alfabeto una quinta ascendente, aunque su significado último sea algo resbaladizo. Chilesotti asumía que esto requería de una guitarra con cejilla en el quinto traste. Pero no hay evidencia explícita para el uso de cejilla en la guitarra de cinco órdenes, aparte de que sería incómodo colocar una en el quinto traste de un instrumento cuyo mástil apenas tiene diez trastes. El ámbito o tesitura vocal en *Non ardu* es en cierto modo baja (a-a'), de modo que transportar ascendentemente las letras de la notación alfabética podría ser una manera de adecuar su registro a un ámbito más cómodo. *Ingrata disleali*, sin embargo, que también incluye notación alfabética transportada, tiene un ámbito vocal (f#'-b') que concuerda con las demás piezas del libro, y por tanto, no parece que fuera una buena candidata para transportarla. Y si el ámbito vocal era la razón para transportar las letras de la notación alfabética, surge la pregunta: ¿por qué no se imprimieron simplemente las líneas anotadas en el tono más cómodo? Una intrigante segunda posibilidad sería emplear, cuando se interpretaran sicilianas, un instrumento algo más pequeño parecido a la guitarra, que suena una cuarta arriba. La afinación de la guitarra de cuatro cuerdas que ofrece Bermudo, por ejemplo, refleja los intervalos de la guitarra de cinco órdenes una cuarta arriba; en otras palabras, que el alfabeto de Stefani encajaría perfectamente si se tocara con un instrumento más pequeño. Una reimpresión del siglo XVIII de la *Guitarra española* de Juan Amat incluye una sección sobre el instrumento español conocido como «vandola», y menciona que si se omite la primera cuerda, pueden utilizarse las letras para los acordes de la guitarra de cinco cuerdas, de manera que sonará una cuarta arriba. Mientras que no hay razón alguna para suponer que la vandola del siglo XVIII tenga nada que ver con la Sicilia del siglo XVI, la adición anónima al tratado de Amat evidencia que las letras identificadoras de acordes fueron a veces adaptadas a otros instrumentos rasgueados mediante el transporte. Y se puede disponer de otras pruebas en fuentes manuscritas del repertorio de *siciliane ottave*". DEAN, Alexander: *The five-course guitar and seventeenth-century harmony: Alfabeto and Italian song.* Tesis doctoral, Rochester, NY, University of Rochester, 2009, capítulo 3, pp. 190-193. RUSSELL, Craig H.: *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions.* Nueva York, Oxford University Press, 2009. *Cfr.* también: STEFANI, Giovanni: *Affetti amorosi.* Venecia, Vincenti, 1618. [CHILESOTTI, Oscar (ed.): Milán, Ricordi, 1886]. The alfabeto as printed in *Non ardu* and *Ingrata disleali* sounds a fifth higher. A guitar with a capo at the fifth fret would sound a fourth higher, so that the chord shapes would be brought back to the pitch level of the printed music. ["Las letras del alfabeto, tal y como como aparecen impresas en *Non ardu* y *Ingrata disleali*, sonarían una quinta arriba. Una guitarra con cejilla en el quinto traste sonaría cuarta arriba, de manera que el acorde regresaría al nivel de afinación inicial de la música impresa"]. DOIZI DE VELASCO, Nicolás: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo.* Nápoles, Egidio Longo, 1640. Este autor también se refiere a la convención española de anotar la música vocal una quinta baja respecto de lo que suena.

3. ·Que, analizadas las distintas piezas de esta recopilación y experimentadas convenientemente las distintas opciones o posibilidades de transcripción y transporte, resulta evidente la imposibilidad de conjugar, de una manera coherente y con aplicación sistemática a las doce piezas, la participación simultánea del acompañamiento vocal con la guitarra (anotado en la fuente con un cifrado alfabético), junto al acompañamiento general o continuo (anotado en la fuente con la notación mensural blanca habitual para la escritura polifónica, y aquí impreso mediante tipos móviles). De hecho, pareciera que uno y otro acompañamientos tuvieran un carácter alternativo, es decir, que la fuente, ofreciera la posibilidad de interpretar cada una de estas obras, según las circunstancias, bien únicamente a la guitarra, o bien únicamente mediante un acompañamiento general (sin aporte expreso de los guarismos acostumbrados para sugerir una realización polifónica del mismo), de manera que este último acompañamiento general bien pudiera haberse realizado con uno o varios instrumentos monódicos de tesitura o registro grave (un bajón, un serpentón, incluso un sacabuche…), o incluso, más fácilmente, por qué no —aun a pesar de la ausencia de guarismos, en una práctica muy frecuente en ámbito hispánico—, mediante un instrumento polifónico, del tipo del arpa, el archilaúd o cualquier instrumento de tecla (órgano, clave, clavicordio…). Lo que sí parece claro es que estas obras no parece que puedan acompañarse con los dos acompañamientos que se anotan simultáneamente en la fuente, sino que lo harían o bien con uno o bien con otro, y que, con toda probabilidad se habrían impreso conjuntamente por motivos de economía y comodidad (para ahorrar tinta, espacio, papel…). Esta misma idea, por otra parte, había sido ya anteriormente apuntada por musicólogos como J. Baron y D. Heiple[100], aunque sin detallar apenas sus razones, de manera que pasan por este asunto ("capital" en lo que se refiere a esta fuente) como de puntillas.

[100] BARON, John H.; y HEIPLE, Daniel L.: *Spanish Art Song in the Seventeenth Century*. Madison, WI, A-R Editions, Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vol. XLIX, 1985.

4. Que, considerando todo lo anterior, hemos de reconocer que somos incapaces “a día de hoy”, de encontrar una solución o “panacea”, que sea de aplicación válida, coherente y razonable para todos los todos y cada uno de los doce casos que nos plantea esta recopilación impresa. La experiencia que hemos podido llegar a tener en el manejo de estos materiales nos lleva a pensar que debió tratarse de una edición realizada, bien con prisa o de una manera descuidada, o bien con escaso celo por parte del impresor, como así se infiere en repetidas ocasiones del análisis pormenorizado de la fuente editada.

Por lo que respecta con carácter general al acompañamiento de las composiciones de Arañés con la guitarra española, conviene considerar los siguientes aspectos:

- Da la sensación de que (a juzgar por los abundantes errores en cuanto se refiere a la cifra) el autor de dicha cifra haya podido tratarse de un simple aficionado, por cuanto el desarrollo escrito de la notación alfabética arroja frecuentes disonancias, muy difícilmente explicables desde el punto de vista de la armonía y contrapunto tradicionales o de “escuela”. Por otra parte, se producen determinados desajustes entre lo que se anota por ejemplo como acordes en tonalidad mayor y su conveniente realización práctica, que, resultando muy disonante, parecería aconsejar una ejecución no de tonalidad mayor sino menor.

- Por otra parte, conviene tener muy en cuenta que para la realización práctica como acompañamiento para la guitarra, los acordes resultantes de una lectura cuidadosa de la notación alfabética transmitida por la fuente impresa, habrán de ejecutarse por lo general de manera arpegiada desde la nota más grave a la aguda, pasando necesariamente las cinco cuerdas u órdenes correspondientes. Esto, en cambio, no implica necesariamente que

dicho acorde deba ejecutarse en lo que hoy en día denominaríamos como su posición en estado fundamental, sino que, antes al contrario, cualquier acorde puede ser ejecutado en cualquier inversión o posición del mismo. La naturaleza por tanto, eminentemente flexible, de esta manera o procedimiento de tañer por parte del guitarrista, determinará lógicamente una enorme libertad (y no solo melódica sino también, incluso, y muy particularmente, rítmica) a la hora de realizar el acompañamiento, cuya implementación podrá resultar, de este modo muy diferente a la ejecutada a partir de un acompañamiento polifónico para tecla, cuya notación sujeta y limita mucho más en su propia realización al acompañante que la protagoniza (no es tan sencillo, en tal caso, proceder a modificaciones rítmicas, y desde luego resultaría francamente difícil, cuando no imposible, realizar inversiones diferentes de las escritas).

- En este mismo sentido apuntado para la consecución de mi propuesta de transcripción, he optado por, en el caso de los acompañamientos para guitarra española a la usanza romana, únicamente anotar una suerte de esquema o guión, disponiendo los acordes siempre a partir de los cinco órdenes que deberán sonar, aunque independientemente de su estado, posición o inversión. Han de considerarse, por tanto, de un modo igualmente libre o flexible al anteriormente apuntado, si bien, para facilitar una lectura ágil, se ha procurado ubicar estos acordes exactamente en el mismo lugar indicado por la notación alfabética (resumida) en el impreso. De manera semejante, he restringido, en la medida de lo posible, el empleo de figuraciones rítmicas concretas (acordes en semibreves, en mínimas, semínimas…), salvo en aquellos casos en lo que estos se hacían necesarios con vistas a evitar disonancias indeseadas. De este mismo modo, he optado por la escritura de estos acordes a base de semibreves ennegrecidas, a manera del mencionado mero “esquema”, suprimiendo en la pauta del acompañamiento para guitarra, tanto el signo de compás, como —consecuentemente— las líneas divisorias y también la armadura

(alteraciones propias, si las hubiere), con la intención de ofrecer un recurso que facilite al máximo una lectura eficaz y lo más inteligible posible (sin perder al mismo tiempo su enorme carga de libertad), por parte de cualquier guitarrista. Además, téngase en cuenta que al suprimir las alteraciones propias de esta pauta, necesariamente se ha sustituido cualquier alteración por su correspondiente accidental, y que dichas accidentales, en el caso de aplicarse, afectarán única y exclusivamente a la nota del acorde concreto sobre la que se anote.

De todo lo hasta aquí anotado (requerimiento de flexibilidad por parte del guitarrista, imposibilidad de efectuar una realización pormenorizada a la guitarra so pena de incurrir en numerosas y graves disonancias, imposibilidad asimismo de realizar ambos acompañamientos —de tecla, y para guitarra— simultáneamente debido a evidentes incoherencias armónicas…), parece desprenderse que el responsable de haber anotado la notación alfabética (o en su defecto, el operario de la imprenta, o incluso, una hipotética tercera persona encargada de anotar la cifra para la guitarra —bien por ser guitarrista o bien porque Arañés se lo encargara, acaso porque tratándose dicha tercera persona de un organista español afincado en Roma, quisiera contribuir a fijar un repertorio entonces de "moda"—, podría no haber sido el propio Juan Arañés (a quien lógicamente se le presupone un magnifico conocimiento de la composición) o, en su caso, haberse identificado con una persona de escasos conocimientos musicales.

Lo que parece claro o evidente, por lo diferente de los dos acompañamientos (el de guitarra por un lado y el de tecla por otro), es que el acompañamiento de tecla resulta coherente con las voces, y que el correspondiente a la guitarra, bien podría haber sido realizado por otra mano, seguramente con menor formación musical (razón por la cual

podrían explicarse determinados acordes disonantes, que entendidos como mayores deberían haber sido menores —básica y casi exclusivamente por el diverso empleo que se hiciera de la tercera, rasgo sin duda importante para cualquier músico pero que pudiera haber pasado desapercibido para una persona poco avezada en cuestiones armónicas—). Y esto mismo, podría explicar también, la derivación, en ocasiones errática, del discurso de la guitarra respecto al discurso marcado por la voz o las voces (puesto que la guitarra no siempre responde coherentemente a la propuesta de la parte vocal, cosa que sí sucede en cambio con el acompañamiento para tecla, cuyo desempeño sin duda habría requerido de persona —más— conocedora de las normas del contrapunto).

De otro lado, juzgo interesante apuntar, nuevamente y junto a otros autores que ya lo hicieran[101], que el *Cancionero de la Casanatense*, es muy posible que constituyera el primer libro de tonos y villancicos de Arañés, que hoy se considera desaparecido o inédito, habida cuenta de que contiene cinco piezas, más unas coplas de un villancico de Mur, todas ellas con estas mismas características (una de cuyas piezas, además, presenta anotado el acompañamiento para guitarra). Asóciese por otra parte esta fuente manuscrita a su procedencia romana. Y repárese también en que buena parte de las ediciones salidas de las prensas de G. B. Robletti solamente se han conservado en un único ejemplar o, en todo caso, en muy pocos (razón que, suplementariamente, se relacionaría nuevamente tanto con el único ejemplar conservado del *Libro segundo…* de Arañés, como, en el caso de este manuscrito, con otros muchos impresos de música para guitarra española publicados o editados por las oficinas de Robletti). Esto

[101] Véase lo explicado por: QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Polifonía profana. Cancioneros españoles del siglo XVII.* Barcelona, Instituto Español de Musicología, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, XXXII", serie "Música Barroca Española, vol. 1", 1970. ID.: *Madrigales inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*. Barcelona, Instituto Español de Musicología, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, XL", 1981. Y también: STEVENSON, Robert Murrell: "Arañés [Arañiés], Juan", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 1980, vol.1, p.542. ID.: "Arañés [Arañiés], Juan", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 1. Oxford-Nueva York, Macmillan, Oxford University Press, 2001, p. 837.

explicaría asimismo una posible inexistencia histórica de un hipotético *Libro primero…* de Arañés que estuviera impreso, y/o que, de hecho, el ramillete mencionado de seis piezas de Arañés del *Cancionero de la Casanatense* hubiera constituido dicho *Libro primero…*, aunque en formato manuscrito (es decir, que tales piezas hubieran circulado como tal, ya impresas y luego desaparecidas o no conservadas —merced a los escasos ejemplares disponibles en su tirada—, o ya manuscritas —en esta misma recopilación, hoy en la Biblioteca Casanatense de Roma, o tal vez en otra, asimismo desaparecida o no conservada—, estando dispuestas o preparadas ya entonces para una ulterior edición impresa, que, siguiendo con la hipótesis, desconocemos finalmente si alguna vez pudo haberse llevado a cabo, o si, simplemente, nunca existió).

Otro problema añadido a alguno de los varios ya expuestos, podría focalizarse en el hecho de que quien hubiera añadido la notación alfabética para la guitarra (no se olvide que para un instrumento "a la usanza romana"), no estuviera acostumbrado a la peculiar manera de anotar la polifonía y música instrumental en España "en claves altas" (algo similar a lo que en Italia se denominaban "chiavette"), tipo de anotación musical que exigía indefectiblemente realizar un transporte descendente (bien a la quinta, bien a la cuarta, como se verá). De hecho, en todas las composiciones de este mismo contexto que he podido cotejar (impresas en Italia en este periodo por Robletti u otros, fueran o no para guitarra), siempre se anota este tipo de obra con lo que en España se denominaban claves bajas o naturales, y nunca en las citadas claves altas, de donde podría inferirse que el responsable de anotar la notación alfabética para guitarra no estuviera acostumbrado o aun desconociera la necesidad de aplicar un transporte a todas las obras registradas en claves altas, como es el caso en numerosas piezas de la recopilación publicada por Arañés. De donde, casi con certeza, los enormes problemas de transporte y transcripción planteados por estas composiciones (cifra alfabética que no

funciona tal y como está, sino únicamente aplicando un tipo de transporte determinado a cada caso). En todo caso, sorprende el desconocimiento de lo aportado al respecto por algunos tratadistas y teóricos musicales del momento, incluso italianos, como el propio Pedro Cerone, o Michael Praetorius, etc., lo que afianzaría mi hipótesis en el sentido de que quien hubiera anotado la cifra para guitarra no fuera el propio Arañés, sino alguien desconocedor del sistema musical y maneras acostumbradas en ámbito hispánico, y/o con escasos conocimientos musicales en general.

Abundan, en este sentido, los errores ortográficos e incluso idiomáticos, solventados a veces mediante "apaños" rudimentarios (como por ejemplo la sustitución de las eñes por dobles enes, síntoma evidente de que la imprenta de Robletti carecía de dicho tipo móvil, "foráneo" —en cuanto que se trataba de un carácter de un idioma extranjero—, que no pudo o no quiso costear). Aparecen también los siguientes rasgos reseñables: presencia de palabras mal escritas (el tipógrafo pudiera desconocer la lengua castellana). En cuanto a la notación: aplicación descuidada de los ennegrecimientos en los compases ternarios (posiblemente el tipógrafo, o bien no era músico o, siendo italiano, desconocía ese tipo de notación que perduró y se desarrolló en el tiempo durante varias décadas en ámbito hispánico, decayendo su empleo en otros lugares europeos). Por otro lado, la letra de la copla se aplica en algunas piezas únicamente en una de las voces, de manera que se dificulta enormemente la aplicación del texto a la música en las otras voces. Lo que podría querer sugerir que las partes supuestamente vocales a las que no se ha aplicado texto, pudieran haberse ejecutado no vocal sino instrumentalmente, sin que se puedan aportar actualmente en este sentido otro tipo de pruebas o justificaciones suficientemente convincentes. Por su parte, la aplicación de la cifra alfabética para la guitarra sobre la melodía vocal a la que acompaña, no siempre se ajusta espacial y adecuadamente a la nota concreta sobre la cual debiera aplicarse el acorde correspondiente,

de manera que (y por obvias razones de carácter armónico) son frecuentes los casos en los que la letra del cifrado ha de desplazarse un poco hacia la izquierda o derecha del lugar en que la fuente impresa la ha insertado. Esto mismo, es de aplicación también en lo concerniente a la aplicación del texto del villancico a la parte vocal: a menudo, las sílabas se aprietan o se condensan bajo la melodía, y en ocasiones, se expanden, esponjándose o dejando huecos que podrían sugerir la interpretación de un pasaje melismático (ejecución de varias notas sobre una misma sílaba); esto, que resulta bastante frecuente en el impreso de Robletti, es síntoma de descuido o rapidez a la hora de preparar la página por parte del tipógrafo, o bien pudiera deberse también a que este último careciera de los conocimientos suficientes del lenguaje musical y/o del idioma castellano. Por consiguiente, esta aplicación "defectuosa" del texto en la fuente, ha obligado a ser particularmente cuidadosos en la transcripción que he preparado, así como a la adopción de una casi constante toma de decisiones al respecto, dadas las dificultades que entraña este problema (búsqueda de coherencias, no siempre probables a la luz de lo que refleja el conjunto de esta recopilación de doce piezas o, en su extremo contrario, el mantenimiento de las incoherencias que parece transmitir la fuente, más allá de lo que sería deseable/aceptable/razonable). A veces se detectan también algunos errores en la impresión de las claves, de modo que incluso en algunos casos, nos enfrentamos a voces que no dejan claro si el conjunto de la composición está escrito en claves altas, o bajas. La terminología de las voces puede resultar en algunos casos incoherente con la tesitura o registro que plantean. En el texto, determinadas palabras o expresiones (o incluso pequeños pasajes del texto) resultan ilegibles o, con una lectura estricta de "lo que se ve", se harían ininteligibles. En otros casos similares, parece poder inferirse el fragmento que, o bien falta, o bien no se entiende, en razón de la rima o de los contenidos sugeridos por el verso en sí, pero, del mismo modo, no siempre esto que podríamos razonablemente "reconstruir", coincide o concuerda con "lo que se ve", con el consiguiente problema añadido de "toma de decisiones".

Conviene insistir, como síntesis de todo lo anterior, que únicamente se dispone de un ejemplar a nivel mundial de esta fuente, con lo cual, en el momento (y no son pocos) en que el impreso plantea el más mínimo problema de lectura o interpretación, nos encontramos imposibilitados para el cotejo, habiendo de buscar posibles soluciones que pudieran resultar cuando menos aceptables o razonables, a partir de analogías con otros lugares dentro de la misma fuente (en alguna de las once piezas restantes de esta misma recopilación o incluso dentro de la misma pieza, pero en otro pasaje de la misma), o actuando mediante la comparación (obviamente en una hipótesis cada vez más alejada de la consecución de las certezas perseguidas por cualquier investigación) con otras obras musicales coetáneas impresas por el propio Robletti, con otras obras musicales manuscritas de Arañés, o bien con otras composiciones coetáneas de otros autores aunque de características lo más semejantes posibles (obras con acompañamiento de guitarra a la usanza romana, obras exclusivamente para guitarra —española— a la usanza romana, tratados específicos sobre dicha temática y colecciones impresas por los mismos Robletti y Poggioli en Roma en fechas cercanas a la edición de Arañés)[102], aparte de la conocida edición de madrigales y villancicos realizada por el también aragonés Pedro Rimonte en Amberes[103].

---

[102] Girolamo **MONTESARDO** (*fl.*1606-†1620c): *Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li balletti sopra la Chitarra Spagniuola, senza numeri, e note; Per mezzo della quale da fe stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare.* Florencia, Christofano Marescotti, 1606. Giovanni Girolamo **KAPSBERGER** (*1580c; †1651): *Libro primo di Villanelle à 1 2 & 3 uoci accomo dato per qualsiuoglia strumento con l'intauolatura del Chitarone & alfabeto per la Chitarra Spagnola… raccolto dal Sig. Caualier Flamminio Flamminij del ordine di S.to Stefano.* Roma, s.e., 1610. ID.: *Libro secondo di Villanelle a 1. 2. & 3. voci. Con l'alfabeto per la Chitarra spagnola… Raccolte dal Sig. Ascanio Ferrari.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1619. ID.: *Libro terzo di Villanelle a 1. 2. et 3. voci accomodate per qual si voglia stromento con l'intauolatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola… raccolto dal Sig.re Francesco Porta.* Roma, s.e., 1619. ID.: *Libro quarto di Villanelle a una e più voci con l'Alfabeto per la Chitarra Spagnola… raccolte dal Signor Marcello Pannocchieschi de'Conti d'Elci.* Roma, Luca Antonio Soldi, 1623. Andrea **FALCONIERI** (*1585; †1656): *Libro primo de Villanelle a 1. 2. & 3. voci, con l'alfabeto per la chitarra spagnola.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1616. Raffaello **RONTANI** (*fl.*1610-†1622): *Le varie musiche... a una et due voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra in quelle più a proposito per tale stromento. Libro terzo, opera settima.* Roma, Luca Antonio Soldi, 1619. ID.: *Varie musiche a una, e due voci per cantare nel cimbalo, e nella tiorba libro quarto* [*Op. 8*]. Roma, Antonio Poggioli, 1620. ID.: *Varie musiche a una e due voci per cantare nel cimbalo, e nella tiorba libro quinto* [*Op. 9*]. Roma, Antonio Poggioli, 1620. ID.: *Le varie musiche... a una et due voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili: Libro sesto, opera undecima.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1622. ID.: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale stromento. Libro primo.* Roma, Antonio Poggioli, Giovanni Battista Robletti, 1623. ID.: *Varie musiche... a una e due voci... per cantare nel cimbalo ne nella tiorba, con l'alfabeto della chitarra spagnola in*

Por otro lado, conviene tener en cuenta que la práctica totalidad de obras destinadas a instrumentos de cuerda pinzada o pulsada en ámbito italiano se anotan en claves bajas o naturales, de suerte que, en el contexto estricto que nos afecta, el empleo de claves altas apenas afecta a fuentes musicales españolas, en cuyo caso, si se hallan tales claves altas, es obligado efectuar un transporte descendente, como va dicho, a la 4ª o a la 5ª, mientras que en el caso de claves bajas, no se transporta. En cambio, en el caso de fuentes italianas, siempre anotadas en claves bajas, son varios los autores que prescriben asimismo, en ocasiones, su transporte descendente, con tal de que el instrumento de cuerda pulsada correspondiente se acomode a las voces[104]. De este modo, da la sensación de que en la presente recopilación de Arañés nos hallemos ante una mezcla de ambos patrones a seguir: el español (claves altas que se transportan y bajas que no) y el italiano (siempre en claves bajas, teniendo que transportar la guitarra en ocasiones).

Es pues, de este modo, como se ha podido comprobar que no resulta efectivo aplicar un mismo criterio de transporte para todos los casos, posiblemente debido a la coexistencia de diferentes prácticas, italiana y española, polifónica e instrumental, que llevarían al solapamiento de diferentes criterios, según los casos. ¿Tal vez se trate de obras recopiladas en fechas diferentes o que se hubieran podido interpretar con distintos instrumentos, según cada composición? En cualquier caso, trataré de explicar cada uno de los planteados en la colección de Arañés, aportando la solución que parece más

---

*quelle più a proposito per tale instrumento. Libro quarto, opera ottava.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1625. Sigismondo **D'INDIA** (*1582c; †1629a): *Le musiche... a una et due voci da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia et altri stromenti da corpo, con alcune arie, con l'alfabetto per la chitarra alla spagnola . . . libro quarto.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1621. ID.: *Le musiche [a 1 voce] da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia & altri stromenti da corpo, con alcune arie, con l'alfabetto per la Chitarra alla Spagnola . . . libro quinto,* Venecia, Alessandro Vincenti, 1623. Francesco **CORBETTA** (*1615c; †1681): *Varii Capriccii per la Chitarra Spagnola.* Milán, 1643. ID.: *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola, Libro Quarto.* Bruselas, 1648. ID.: *[Guitarra española y sus diferencias de sones]* S.l., s.e., 1656p.

[103] Pedro **RIMONTE** (*1565; †1627): *Parnaso español de madrigales y villancicos a quatro, cinco, y seis.* Amberes, Pedro Phalesio, 1614.

[104] El primero de ellos, Michael **PRAETORIUS** (*1571; †1621): *Syntagma Musicum.* Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619, vol. III (*Termini musici*, Das IX. Capittel. *De cantilenarum transpositione*), pp. 80-81. Esta idea ha sido recogida por: ROBLEDO ESTAIRÉ, Luis: *Juan Blas de Castro (ca.1561-1631). Vida y obra musical.* Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1989, p. 88. DEAN, Alexander: *The five-course guitar and seventeenth-century harmony: Alfabeto…, op. cit.*, 2009. RUSSELL, Craig H.: *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions.* Nueva York, Oxford University Press, 2009.

razonable y siempre atendiendo a teoría. Por otra parte, téngase en cuenta que la aplicación como acompañamiento para la voz de un instrumento que desempeñe función de continuo, o bien de una guitarra, ha de entenderse como “alternativas”, es decir, se habrá de elegir uno u otro acompañamiento, pero no necesariamente ambos a la vez, lo que se ha comprobado que, en numerosas ocasiones provoca serios defectos y aun choques armónicos. Veamos a continuación cada uno de los casos de la colección de Arañés:

**Pieza nº 1**: ***Halconcillo nuevo***. La problemática de la pieza estriba en el planteamiento a seguir con la aplicación del transporte, conforme a teoría, ya que nos encontramos con una escritura en claves bajas (es decir, el tenor en clave de do en cuarta línea y el acompañamiento en clave de fa en cuarta línea, estando ambas por bemol) con lo que nos encontraríamos con que las voces no deberían realizar transporte alguno, pero, al mismo tiempo, el cifrado aplicado por el autor a la guitarra corresponde a una cuarta inferior al de las voces.

Nos encontramos, pues, ante la disyuntiva de qué transporte aplicar: o bien, bajar las voces una 4ª, o bien subir la guitarra ese mismo intervalo, siendo esta última opción la más coherente con el cumplimiento de la teoría de la época, que normalizaba que las voces en claves bajas no se transportaran.

Cabría, pues, la posibilidad de que el transporte a realizar fuera subir una 4ª la guitarra, con lo cual el acompañamiento de la guitarra funcionaría con la melodía de la voz, pero solamente con la voz, ya que el acompañamiento no coincidiría con la armonía de la guitarra.

También podría suponerse que estuvieran concebidas estas piezas para ser acompañadas únicamente con el cifrado de la guitarra, y en caso de carecer de ésta, se

hubiese completado con un acompañamiento para ser tañido por otro tipo de instrumentos que realizaran este acompañamiento (bien un arpa o un órgano en el caso de un hipotético acompañamiento polifónico, bien un bajón en el caso de acompañamiento monódico, etc.).

Es importante destacar que, según la extensión o ámbito de las voces que anota Praetorius en su *Syntagma musicum*, la voz de tenor tiene su rango limitado en el agudo por un $Mi_3$ y en la pieza de Arañés, si seguimos la teoría, nos encontramos con que el Tenor debería llegar a un $Fa_3$ e incluso en un momento al $Sol_3$, cosa, seguramente, poco factible. ¿Podría sugerirnos esto que, aunque estuviese la pieza escrita en claves bajas, al acompañar la voz con una guitarra, eso mismo pudiera permitir que se aplicara un transporte de una cuarta descendente –para acomodarse las voces al instrumento-, quedando de esta manera la guitarra con su cifra escrita? Sea esto como fuere, hay que recordar en este sentido que para las voces esto no hubiera supuesto un problema, dado que solmisaban por interválica, partiendo tan sólo de la nota que les proporcionaba el bajón o el órgano, sin detenerse –en principio- a considerar cuál podía ser la altura (el pitch) de la nota dada como referencia… (lo que, a priori, hubiera facilitado el que voz e instrumento se concertaran a una misma altura).

Por otra parte, y aun aceptada la hipótesis del transporte para el presente caso, hay que tener en cuenta también que, en el registro grave, si aplicamos un transporte de cuarta descendente, éste constituiría el límite del ámbito o registro contemplados como tope máximo tanto para el tenor como para el soprano.

**Pieza nº 2**. ***Dígame un requiebro***. La pieza se anota en claves altas, por bemol (es decir, en Fa, con el Soprano en clave de Sol en segunda línea y el acompañamiento en clave de Fa en tercera línea). Esto se correspondería, según los tratadistas de aquel siglo, con un transporte de las voces a la 4ª descendente, resultando, así, por natura (en Do).

Una vez aplicado dicho transporte a la Voz, la guitarra y el acompañamiento, se observa una conjunción armónica entre cada una de las partes.

Además, si se comprueba la tesitura de las voces que registra M. Praetorius en su tratado, se observa que la voz de Soprano, conforme aparece anotada, sobrepasa el límite entonces contemplado para su registro agudo (que es un $Fa_4$)[105], alcanzando el $Sol_4$. Lo que confirmaría mi argumento en el sentido de que la aplicación de un transporte a la 4ª descendente fuera el más apropiado.

Sin embargo, la aplicación de este transporte aducido, provoca asimismo que se exceda el límite contemplado para su registro grave (que es un $Do_3$), llegando hasta el $Si_3$.

Pero, como es bien conocido, en el siglo XVII los cantantes de dicha cuerda eran mayoritaria si no exclusivamente varones (capones, falsetistas o niños), con lo que sería muy factible que los intérpretes dispusieran de voces en registros algo más graves que los acostumbrados hoy en día para el coro mixto y, muy en particular, para la parte de Soprano.

**Pieza nº 3**. ***Dulce desdén***. Pieza escrita en claves altas por bemol (con el Bajo en clave de Fa en 3ª línea y el acompañamiento en clave de Fa en cuarta línea). Se trata en realidad de un caso idéntico al anterior, para el que se prescribía aplicar un transporte a la cuarta descendente, anotándose, así, por natura.

Una vez aplicado dicho transporte se puede comprobar que la voz del Bajo y la parte del acompañamiento (como también el de la guitarra), funcionan bien por

[105] Para la identificación de alturas de los sonidos, utilizaré el índice acústico franco-belga, por ser el más utilizado en la actualidad en España.

separado (es decir, utilizando uno u otro acompañamiento junto a la voz), pero no ambos acompañamientos a la vez, dado que si se unieran, esto provocaría algunos indeseados choques armónicos.

Esto último parece sugerir claramente el empleo de acompañamientos alternativos o independientes (es decir, el empleo, por separado, de uno u otro).

Según las tesituras o ámbitos de las voces a las que alude M. Praetorius en su tratado, la voz del Bajo, una vez transportado, se movería entre el $Sol_1$ por el registro grave, y el $Do_3$ por el agudo, unos extremos de ámbito entre los que podría moverse cómodamente cualquier Bajo.

En cualquier caso, la tesitura del Bajo resulta cercana a lo que en la época se conocía como un "Bajete", es decir, una suerte de Barítono, o de Bajo que cantara cómodamente por su registro agudo habitual, que, en definitiva, era en la época la voz más común de varón tanto en tierras italianas como españolas.

**Pieza nº 4**. ***Mi zagala***. Obra escrita, como la nº 2, en claves altas por bemol (Soprano en clave de Sol y acompañamiento en Fa en tercera línea). Correspondería un transporte de una cuarta descendente por natura, tal y como ya se ha argumentado anteriormente. Además, esta aplicación a teoría, se ve reforzada por la tesitura de la voz del Soprano, que sin aplicar el transporte se excede de su registro agudo constantemente en todo el desarrollo de la pieza, alcanzando un $Sol_4$ y $La_4$ en numerosas ocasiones. Esto nos refuerza en la decisión de llevar la pieza nº 2 a un transporte idéntico a éste.

**Pieza nº 5**. ***Pensamientos altos***. La obra está escrita de nuevo en claves altas por natura (Tiple en clave de sol y el bajo en clave de Do en cuarta línea). Correspondería, según

los tratadistas de la época, al menos los anteriores a fray Pablo Nassarre, un transporte de 5ª descendente, pero una vez aplicado, no concuerdan las voces con el acompañamiento de la guitarra.

Caben, pues, dos posibilidades:

1ª. Bajar las voces una cuarta, tal y como recomiendan muchos de los tratadistas posteriores a la primera mitad del siglo XVII. Quedando de esta manera un transporte por sostenido, y una vez realizado todas las voces entran en consonancia, por lo que se puede considerar una posibilidad real.

2ª. Mantener las voces en su notación original, es decir, sin transporte y realizar el transporte sobre la cifra de la guitarra llevándola a la 4ª superior, ofreciendo un resultado similar, aunque desoyendo a los teóricos que recomiendan hacer un transporte sobre las voces cuando van anotados en claves altas, como es el caso.

Quedará pues, decidir qué opción puede ser la más coherente al estudio teórico.

Analizando la tesitura de las voces podremos encontrar justificación a la elección de una u otra. La tesitura de la voz soprano, tal cual está anotada, llega justo a los limites definidos por M. Praetorius; en cambio al realizar el transporte queda más centrada dentro de los límites de la tesitura, algo quizás más apropiado para una voz masculina. Además la voz de bajo queda muy aguda, y fuera de los limites indicados para esta voz por M. Praetorius (es posible que fuera un Bajete, ya que al aplicar ese mismo transporte la voz no se excede por el registro grave y queda también mucho menos forzada y centrada).

Una vez visto esto, se impone aplicar un transporte a teoría, pero no a la 5ª como sugieren los tratados, sino a otra posibilidad que es a la 4ª descendente. Habría que comprobar si el hecho de que fuera un bajete influiría en esto, o si el tono en el que está escrito también puede determinar la opción de aplicar la 4ª descendente.

Otra posible justificación para que el transporte sea a la 4ª y no a la 5ª puede deberse a la aplicación de una de las normas que M. Praetorius especifica para transportar las claves altas, explicando que si el modo es mixolidio, hipojonio o aeolio, como es el caso del modo mixolidio de esta composición musical, se han de transportar a la cuarta —es decir, en este caso, por sostenido—, para que queden más airosas y no tan lánguidas.

**Pieza nº 6**. ***A la luz del día***. Escrita la siguiente composición musical en claves naturales por bemol. No sería aplicable transporte según la teoría (puesto que las voces están escritas en clave de Do en primera línea, y el acompañamiento en la de Fa en cuarta línea). Volvería a plantearse que la guitarra fuese la que realizara un transporte ascendente de 4ª para que resultara factible. Si no fuera así el poder realizar un transporte de toda la pieza para que fuera armónicamente posible su conjunción con el acompañamiento de la guitarra, aunque esto estuviera fuera de las normas de la teoría, sobre todo en ámbito italiano. Ahora bien, si comprobamos las tesituras de los Sopranos y las ponemos en contraste con las definidas en la época por M. Praetorius, podemos ver que la voz del Soprano segundo excede con creces el $Do_3$ que se considera límite, alcanzando en varias ocasiones hasta un $Sol_2$, esto sería más propio de un Alto, posibilidad a considerar, puesto que los límites del agudo estarían dentro de su ámbito. (Aunque, podría considerarse que Juan Arañés hubiera escrito dos voces diferentes —Alto y Soprano— con la misma clave? No parece creíble… O tal vez —acaso más factible—, ¿para dos Altos escritos en clave de Do en primera?). En cuanto al Soprano primero, éste también supera el límite grave para un Soprano, pero, a su vez, también supera en registro agudo, aunque no por mucho, el límite de un Alto.

Con todas estas suposiciones, podemos plantearnos también en este caso que, sino están escritas para voz de Alto en clave de Do en primera, fuera la guitarra la que realizara el transporte, ya que las claves naturales no suelen transportarse (y en el ámbito italiano es aún más infrecuente). Estaríamos hablando de que, al no transportar la voz de Soprano primero, alcanzaría un $Fa_4$ (que estaría justo en el límite) y el límite del grave en el Soprano segundo también estaría ajustado, justo, dentro de la tesitura de Soprano.

La posibilidad de transportar guitarra, y no voces, por quedar éstas demasiado graves, es también ofrecida por Luis Robledo en su libro sobre Juan Blas de Castro[106].

**Pieza nº 7**. ***Para recibir***. Claves altas por natura. Le correspondería un transporte de 5ª descendente, pero al aplicarlo, el acompañamiento de la guitarra no se ajusta a la armonía de las voces. Atendiendo a su tono: la pieza nº 7 está en tono 12º, hipojonio (según P. Cerone y A. Lorente) y en 8º tono, hipomixolidio (según P. Nassarre y J. de Torres). Lorente dice que este tono se puede transportar 5ª abajo por bemol. Además, la tesitura de las voces demanda un transporte para adecuar las voces a un registro más cómodo. El Alto originalmente abarca desde el $Re_4$ por el agudo hasta el $Do_3$ en el grave, pasando a $Fa_2$ grave hasta $Sol_3$ mucho más adecuado a la extensión de voces planteada por M. Praetorius.

**Pieza nº 8**. ***En dos lucientes estrellas***. Claves naturales por bemol. Le corresponde no realizar transporte alguno, pero la cifra del acompañamiento de la guitarra está una 4ª por debajo de las voces. Al analizar la tesitura de las voces, podemos comprobar que las voces, si les aplicamos un transporte de 4ª descendente, las tesituras graves superan en exceso el registro común de cada una de ellas. Es en este punto en donde podemos relacionar este ejemplo con las otras piezas escritas en claves naturales, para poder justificar que, al no ser posible —por las tesituras— aplicar el transporte, deberá ser

[106] ROBLEDO ESTAIRÉ, Luis: *Juan Blas de Castro (ca.1561-1631). Vida y obra musical.* Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1989.

posible un transporte de la guitarra una 4ª ascendente para que las voces armonicen o convengan con el acompañamiento de la guitarra.

**Pieza nº 9**. ***Parten las galeras***. Escrita en claves altas por natura. Corresponde una 5ª descendente por bemol como transporte a teoría. Este ejemplo es como el ya analizado con el nº 5: está en modo mixolidio (aunque soy consciente de que en la pieza nº 5 se trata de lo mismo y aplico la justificación para que se ajuste a la 4ª; pero aquí, es necesario el transporte a la 5ª, salvo inconsistencia armónica constante (!).

**Pieza nº 10**. ***Aquel niño***. Escrita en claves altas por natura, corresponde un transporte de 5ª descendente, pero al aplicarlo, la armonía de las voces no funciona. Aquí es, pues, de aplicación, la recomendación que para ciertos tonos (mixolidio, hipojonio y aeolio) hace M. Praetorius: bajar una 4ª para que las voces no queden tan lánguidas y resulten, de esta manera, más airosas.

**Pieza nº 11**. ***Avecillas suaves***. & **Pieza nº 12**. ***Un sarao de la Chacona***. Escritas ambas en claves altas por bemol. Se ajusta correctamente el transporte a la 4ª inferior de las voces por natura. Al estar en claves altas, no planteo la posibilidad del transporte de la guitarra una 4ª ascendente. En estas dos piezas, como en todas las que se anotan en *chiavette* por bemol en esta recopilación, es aplicable el transporte a la 4ª descendente que era aconsejado por los teóricos del siglo XVII ( tanto por parte de los anteriores a la segunda mitad del siglo, que defendían una posibilidad de transporte a 4ª y otro a 5ª, dependiendo de si estaban escritas por natura o por bemol; como por los teóricos de la segunda mitad del siglo XVII, que recomendaban ya un transporte sistemático a la 4ª, en todos las composiciones que estuvieran anotadas en claves altas).

## 1.- EL LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS…

### *Reflexión preliminar a propósito de los tonos y su transporte*

La realidad de los tonos y villancicos anotados por Juan Arañés supera cualquier intento de ajustar la argumentación "razonada" de su práctica a un único criterio. No han sido pocos los intentos de ofrecer una edición y transcripción de su obra que fuera más o menos autorizada, y hasta el presente, esto no ha sido posible. Su obra circula internacionalmente, pero todavía a día de hoy no se dispone de un trabajo de referencia al respecto, seguramente por las enormes dificultades que presenta el único ejemplar publicado conservado, no especialmente bien impreso (tanto desde el punto de vista de su nitidez como de algunos recursos empleados que denotan cierta prisa o soluciones "de compromiso" —como en el caso, por ejemplo, de sustituir la letra "eñe" española por dobles enes, algunos errores tipo- y ortográficos, etc.—), así como por lo peculiar de su notación.

De esta manera, frente a la presencia de algunos tonos y villancicos anotados en claves altas (lo que, según la teoría de la época, obligaría a transportarlos descendentemente de acuerdo con algún intervalo a determinar) y otros en claves bajas o naturales (lo que llevaría a tener que interpretarlos sin transportar, de la misma manera en que se anotaban), nos encontramos también hoy con la coexistencia de algunas piezas que podrían explicarse, según la tratadística de la época, según la teoría de los doce tonos o modos, o bien, según la teoría de los ochos tonos o modos.

En este último caso, hay que considerar que lo que para algunos tratadistas constituirían los tonos 9º, 10º, 11º y 12º, para otros —que no contemplaban más que ocho tonos—, esos cuatro casos mencionados no eran sino casos concretos, más o menos excepcionales, de alguno de los únicos ocho tonos existentes.

De este modo, conviene tener muy en cuenta que Arañés se sitúa cronológicamente (1624) en un lapso temporal en el que se solapan la tratadística musical tardo renacentista (Cerone, 1613; Praetorius, 1619) y la tratadística, ya plenamente barroca, más avanzada en el tiempo (Lorente, 1672, Nassarre, 1700 y 1723-

1724). Podría decirse que la obra de Arañés se sitúa en la transición, o que hace de bisagra entre unos y otros. De manera que, como demuestra la plasmación de su música, ni se corresponde al cien por cien con unos, ni con otros, encajando en ocasiones mejor con los autores que le eran algo anteriores, y en otros casos encajando mejor con los autores algo más tardíos.

Por otra parte, no hay que perder de vista tampoco la naturaleza específica de la colección de tonos y villancicos de Arañés, para ser acompañados con la guitarra. De forma que, dada la dificultad de encaje de su realidad musical al cien por cien con lo que nos transmiten los tratados citados, resulta asimismo de gran utilidad fijarse en lo que dicen al respecto los autores que publicaron sus obras en la época destinadas a la guitarra (Gaspar Sanz, 1674; Ribayaz, 1677). Según éstos, la guitarra había de transportarse sistemáticamente —para adecuarse con las voces—, una cuarta baja. Mientras que, según el resto de tratadistas citados, las obras debían transportarse, además, siempre que se anotaran en claves altas, existiendo ahí la posibilidad de efectuar un transporte a la cuarta descendente o a la quinta baja (Cerone, Praetorius), o ya de otra forma (Lorente, Nassarre), de efectuarlo ya sistemáticamente a la cuarta.

El problema estriba, por tanto, en saber cuándo se debe aplicar transporte y cuándo no, así cómo en averiguar, en su caso, cuándo (y por qué) se debía transportar una quinta, y cuándo una cuarta. Pero la realidad dice que ninguno de los criterios mencionados posibles resulta eficaz para su aplicación de manera sistemática, pues, en ocasiones, conviene transportar una cuarta (no resultando posible, del cotejo con la realidad musical, su transporte a la quinta), y viceversa.

Trataré, por tanto, de analizar cada una de las composiciones del *Libro segundo de tonos y villancicos…,* pormenorizadamente, en el convencimiento de que, si se pretende ofrecer algún tipo de explicación argumentada y con garantías, que pueda resultar plausible para la práctica de esta música en la actualidad, no es posible sino tratar cada caso de manera individualizada, renunciando a soluciones sistemáticas o cuya aplicación sea posible para todos y cada uno de los casos planteados.

El caso es que, ***para el acompañamiento instrumental con la guitarra,*** y de acuerdo con lo expuesto en las obras concretas de Juan Arañés, ***todas las piezas se transportan*** (en lo que coinciden los prácticos de la guitarra Gaspar Sanz y Lucas Ruiz de Ribayaz); pero unas, se deben transportar, bien una 5ª (según los tratadistas citados más antiguos, como Cerone, 1613 y Praetorius, 1619, ambos muy poco anteriores a Arañés), bien, una 4ª (en lo que coinciden todos, de Cerone o Praetorius —que aportan esta posibilidad para algunos casos—, a Lorente, Gaspar Sanz, Ruiz de Ribayaz y Nassarre).

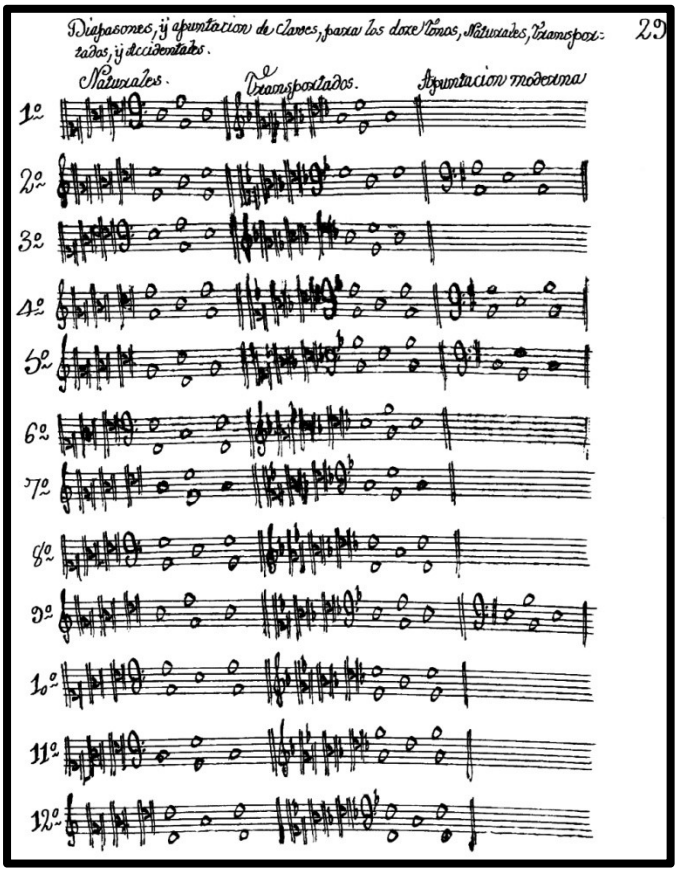
De hecho, conforme avancemos en el tiempo, podremos constatar cómo el transporte a la 4ª se convertirá en la única posibilidad ofrecida, de manera sistemática, por algunos autores (Lorente, Gaspar Sanz, Ruiz de Ribayaz y Nassarre).

Veamos, pues, a continuación, un esquema de la realidad musical en cuanto a claves, tonalidad y transporte de estos tonos y villancicos de Juan Arañés, según lo que dicen al respecto los tratadistas de la época en ámbito hispánico, así como el pormenor de cada uno de dichos tonos y villancicos, así como la problemática que nos ofrece su transcripción para la práctica:

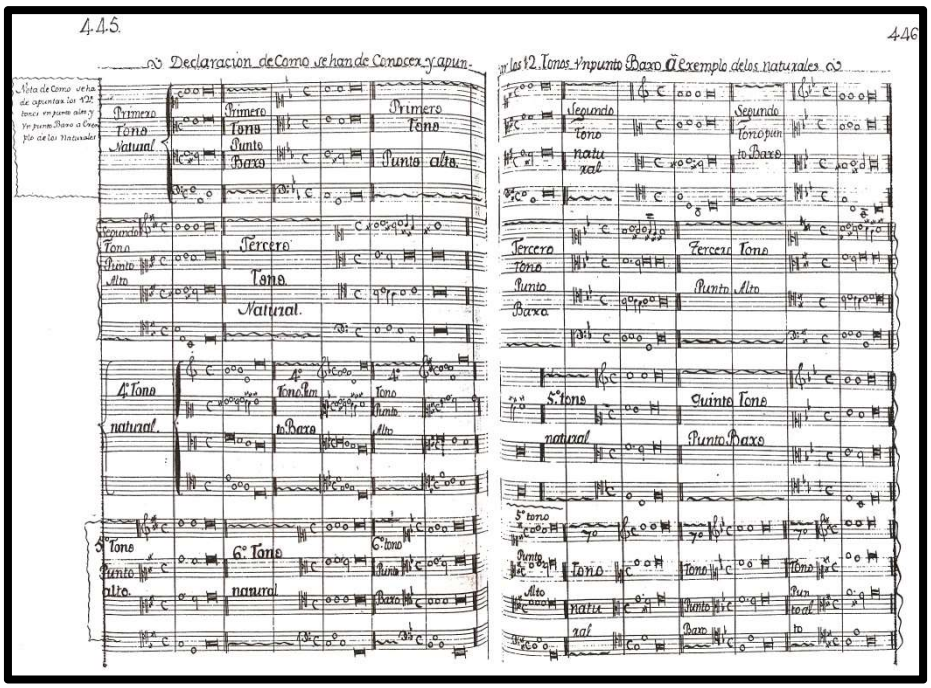
| **Nº de pieza en la colección** | ***Claves y Finalis*** | **CERONE 1613** | **LORENTE 1672** | **NASSARRE 1700 & 1723** | **TORRES 1702** |
|---|---|---|---|---|---|
| **1. Halconcillo nuevo** | -Bajas por bemol<br>-Fa | 12º tono transp. (5ª desc.) | 12º tono transp. (6º tono) | 6º tono (no se transporta) | 6º tono |
| **2. Dígame un requiebro** | -Altas por bemol<br>-Re | 10º tono transp. | 10º tono transp. (5ª desc.) o 2º tono por la mediación | | |
| **3. Dulce desdén** | -Altas por bemol<br>-Fa | 11º tono transp. | 11º tono transp. o 5º tono accidental | 5º tono (se transporta una 4ª desc., a Do) | |
| **4. Mi zagala** | -Altas por bemol<br>-Re | 10º tono transp. | | | |
| **5. Pensamientos altos** | -Altas por natura<br>-Re | 7º tono (por la mediación, Re) | 7º tono (por la mediación, Re) | 7º tono (por la mediación, Re) | 7º tono (por la mediación, Re) |
| **6. A la luz del día** | -Bajas por bemol<br>-Fa | 12º tono transp. (5ª desc.) | 12º tono transp. (6º tono) | 6º tono (no se transporta) | 6º tono |

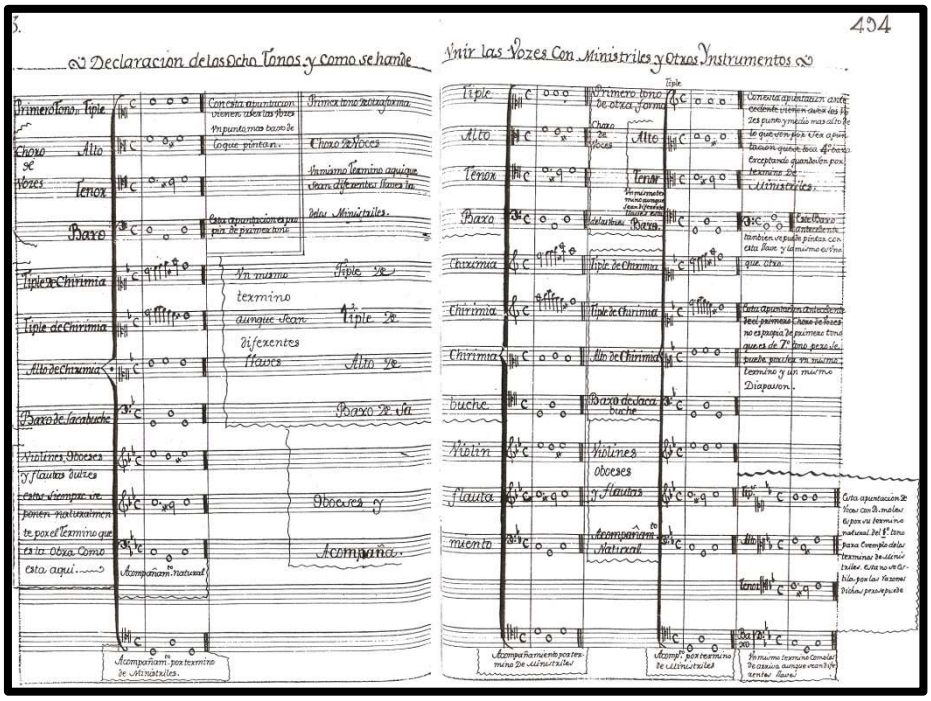
| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| **7. Para recibir** | -Altas por natura<br>-Do | 12º tono (se puede transportar 5ª desc. por bemol) | 12º tono (se puede transportar 5ª desc. por bemol) | 8º tono (siendo Do su mediación y Sol su finalis) | 8º tono (siendo Do su mediación y Sol su finalis) |
| **8. En dos lucientes** | -Bajas por bemol<br>-Sol | 2º tono transp. | 2º tono transp. | 2º tono transp. (no se transporta) | 2º tono |
| **9. Parten las galeras** | -Altas por natura<br>-Re | 2º tono transp. (8ª ascend. / 4ª ascend. añadiendo bemol) | 7º tono (por la mediación, Re) | 7º tono (por la mediación, Re) | 7º tono (por la mediación, Re) |
| **10. Aquel niño** | -Altas por natura<br>-La | 9º tono por natura | 5º tono o 9º tono | 9º tono o 3º tono | 3º tono |
| **11 Avecillas suaves.** | -Altas por bemol<br>-Fa | 11º tono transp. | 11º tono transp. o 5º tono accidental | 5º tono (se transporta una 4ª desc., a Do) | |
| **12. Un sarao de la chacona** | -Altas por bemol<br>-Fa | 11º tono transp. | 11º tono transp. o 5º tono accidental | 5º tono (se transporta una 4ª desc., a Do) | |

Incluso algunos teóricos bastante posteriores, como Francisco Valls, o su discípulo Pedro Rabassa, tratarán de esto mismo, a menudo para ratificar lo que habían dicho alguno de los distintos tratadistas que les precedieron en el tiempo:




**Francisco VALLS:** ***Mapa Armónico Práctico.*** **Ms., Barcelona, 1742a.**




**Pedro RABASSA: *Guía para los principiantes.* Ms., Valencia, 1720c [-Sevilla, 1767a], pp. 445-446 y 493-494.**

Y mientras tanto, unos años antes, el organista y maestro de la Real Capilla (con Felipe V), José de Torres, ya había procurado sintetizar el problema, facilitándolo, desde una perspectiva didáctica, para los estudiantes:

LOS Tonos en Canto de Organo, ſegun la opinion de todos los Theoricos ſon doze; porque à cada Signo (exceptuando à Befabemi) le dàn dos Tonos, feneciendo.

Primero, y ſegundo, en Delaſolrre.
Tercero, y quarto, en Elami.
Quinto, y ſexto, en Fefaut.
Septimo, y octavo, en Geſolrreut.
Noveno, y dezeno, en Alamire.
Onzeno, y dozeno en Ceſolfaut.

De eſtos doze, los ocho primeros por ſer mas practi-

cados ſon mas conocidos, aſsi por tener Cantollanos propios, como porque tranſportados pueden ſuplir à los quatro vltimos; y aſsi, para eſcuſar confuſsion, y prolixidad à los nuevos Eſtudiantes, les baſtarà entender ſolamente dichos ocho tonos: como enſeña Don Juan del Vado, Organiſta que fue de la Real Capilla de ſu Mageſtad, en vn quaderno manueſcrito de Reglas de acompañar.

CAPITULO. VI.

*REGLA GENERAL PARA CONOCER los Tonos.*

PARA conocer, y diſtinguir el Tono que correſponde à qualquiera compoſicion, ſe han de obſervar dos coſas, que ſon Claves, y Finales; porque con eſtas dos partes bien reparadas, ſin duda, y con ſalidad vẽdrà en ſu verdadero conocimiento;

**José de TORRES Y MARTÍNEZ-BRAVO: *Reglas generales de acompañar.***
**Madrid, Imprenta Real, 1702, Capítulo V "De los tonos del canto de Órgano", pp. 8-9.**

***Descripción y análisis de las obras editadas***

[1][107] ***I-Bc***, V.101 – ID: 8046. RISM A/I: A-1308. Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c): *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces. Con la cifra de la guitarra española a la usanza romana*. Las descripciones de tipo general que se aportan en este apartado son las mismas para las doce piezas que conforman este libro de tonos. Se trata de un volumen, tamaño in-fol., que consta de 23 páginas numeradas, más la portada.

Para su más cómodo manejo, he numerado las piezas del uno al doce, según el orden en que aparecen en el libro, de manera que a cada una de ellas le corresponde la signatura indicada. Para todas las obras, se anota un acompañamiento instrumental —que no presenta cifrado—, más el acompañamiento rasgueado sugerido por la cifra de la guitarra —anotada mediante letras del alfabeto—, la cual aparece impresa sobre la voz más grave disponible (y en el caso de las obras a solo, sobre la única voz para la que se escribe).

La aplicación de los textos a la música que he realizado para mis transcripciones, se ha atenido a una aplicación silábica ─siempre que esto ha sido posible─, sugiriendo sinalefas siempre que la música y el texto lo han permitido, aunque recurriendo a la dialefa (incluso a veces para un mismo texto) para las ocasiones en las que el encaje de texto y música no ha permitido realizar dicha sinalefa.

La estructura de estribillo y copla, que es la más habitual en el impreso, únicamente especifica la sección destinada para el "estribillo" en un caso (la pieza número 7, *Para recibir*), mientras que la estructura de las coplas se explicita en todos

[107] Numero entre corchetes las composiciones de Arañés, de manera que [1] se corresponde con esta miscelánea impresa; [2] se corresponde con las partes de misa de Arañés conservadas manuscritas; y [3] se corresponde con su villancico manuscrito *Marinero dichoso.* Para diferenciar cada una de las doce piezas de que se compone el impreso boloñés, seguiré la numeración de los registros correspondientes como [1.1], [1.2], [1.3]… [1.12].

los casos, excepto, precisamente, en dicha pieza 7 —*Para recibir,* que presenta una ordenación estructural inversa al resto de las composiciones de la colección—. En el caso de movimientos de estas composiciones (ya se trata de estribillos o de coplas) que no concretan nombre alguno para estas secciones, éste se ha deducido de su función estructural y musical.

Por otra parte, la estructura de estribillo y copla es recurrente en toda la colección, exceptuando el soneto *Dulce desdén* y el romance *En dos lucientes estrellas,* que se anotan, el primero, en un solo movimiento (aunque en cuatro partes), y el segundo, con una estructura da capo en la que se cambia el texto a cada repetición.

[1.1] ***Halconcillo nuevo,*** a solo.

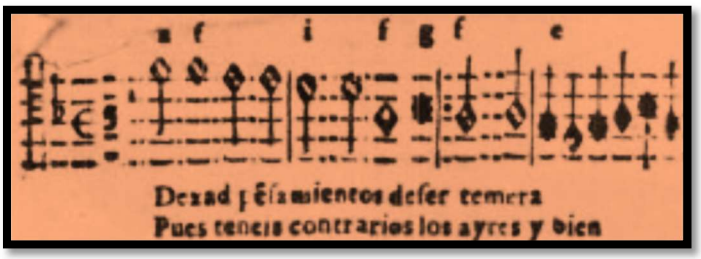
Pieza escrita sobre la página número tres del libro. Distribuida en cinco sistemas de pautas (a razón por dos pautas para cada sistema, el superior para la voz y el inferior para su acompañamiento), de los cuales, tres sistemas se ocupan con el estribillo y dos sistemas, con las coplas. Escrita para una sola voz de Tenor, con acompañamiento, y cifra para guitarra. En el encabezamiento se anota el siguiente texto instructivo: *Tenor. Primera parte. A una voz. La puede cantar el Soprano ala octaua arriba.*; ofreciendo así, en realidad, la posibilidad de que lo cantara una voz de Soprano.

La letra del alfabeto a aplicar al acompañamiento para la guitarra presenta dificultades de aplicación, puesto que no coincide con la armonía por la que se mueven tanto el Tenor como el acompañamiento.

Presentada por tanto la composición de acuerdo con una estructura de dos movimientos, uno con función de estribillo y otro con función de coplas, en cambio, no

se especifica en el impreso ningún nombre para dichos dos movimientos. Al final de cada una de las coplas se ha de volver *al segno* del estribillo, lo que se indica en el impreso mediante la inclusión del pie “cuando…”.

La letra de las coplas se distribuye en dos líneas de texto debajo la voz.




El texto de la segunda copla se anota en una estrofa dotada de cuatro líneas de texto, que se imprimen inmediatamente debajo de la última pauta de la plana.

Las líneas divisorias se escriben, bien cada compás, o bien cada dos compases, coincidiendo la mayor parte de las ocasiones, la división de dos compases, con las hemiolas. El compás utilizado, tanto en el estribillo como en las coplas, es el compás menor imperfecto de proporción menor. Escrito en claves bajas o naturales (con el Tenor en clave de Do en cuarta línea y el acompañamiento en clave de Fa en cuarta línea, con un bemol en la armadura), no precisa de transporte alguno de las voces. La obra tiene su final en Fa, con bemol (lo que unos autores llaman Sexto tono, u otros, 12º tono transportado, o Fa jonio transportado).

Dozeno por b mol, à la 5. baxa.

Finalmente digo, que de ordinario el Dozeno Tono *se trasporta vna Quinta en baxo : cuyo termino es c y C*, diuidido de la cuerda F: *sus principales Clausulas* son F faut y c solfaut: *y las de passo*, A lamire, Befabemi y G solreut: *su cuerda final* sera la mesma del Onzeno, que es F faut: el Tiple tendra la Claue de C solfaut en la primera regla que es la mas baxa : las demas partes tenran las suyas por orden , como aqui se vee .

Termino. Claus. princip. Clausulas de passo. final. Claues.

Tenor. Dozeno Tono trasportado. Baxo. à plan 906.

Nota.

Y este exemplo es siempre Dozeno Tono, y nunca Sexto por b mol, como dizen algunos Praticos: mas qual sea el verdadero Sexto por b mol, se mostró arriba: porque tomando qualquiera Tono por b mol , ha de corresponder con lo de be quadrado . Otras trasportaciones y otros accidentales ay, que no son tanto en vso como los sobredichos, como es Primero por E lami &c. de los quales tractaremos en los demas Cap. que se siguen: y con otros auisos y otras particularidades necessarias para los Organistas. y muy prouechosas à los Maestros de Capilla , y Composidores .

Accidentales extraordinarios.

**Pedro CERONE: *El Melopeo y Maestro.***
**Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 912.**

EL Sexto Tono fenece en Fe fa ut; tiene dos mediaciones, vna en Ce sol fa ut, y otra en Ala mi re. Su Diapason, y Claves, es como se sigue.

EXEMPLO.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Final. Mediaciones.

CLAVES.

**Andrés LORENTE: *El porqué de la música.* Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 564.**

P. En què se conoce el sexto tono?
R. En puntarse con Claves baxas, con Bemol, y feneciendo el baxo en Fefaut.

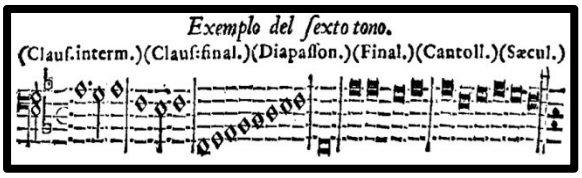
**Fray Pablo NASSARRE: *Fragmentos Músicos.* Madrid, Imprenta Real, 1700, p. 62.**

El *sexto tono* tiene su terminacion en *fefaut*, y se figuran las *claves* con *bemol*. Los *Tiples* de *cesolfaut* en la primera linea, los *Contraltos* en la tercera , los *Tenores* en la quarta, y los *Baxos* de *fefaut* en la quarta. No se transporta el *tono* natural; porque en el *Organo*, y demàs Instrumentos se executa, segun se figura para cantado.

**Fray Pablo NASSARRE: *Escuela Música según la práctica moderna.***
**Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, p. 310.**

*Del sexto tono.*

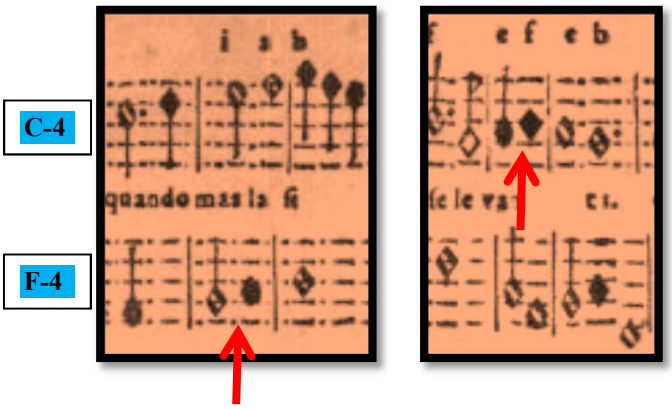
EL sexto tono fenece en Fefaut , clave natural con Bemol , siendo assi , que no le tiene de su naturaleza (como ni el quinto tono) mas el vso hace ley.




**José de TORRES Y MARTÍNEZ-BRAVO: *Reglas generales de acompañar.* Madrid, Imprenta Real, 1702, p. 8.**

La tesitura de la voz de Tenor es $Fa_2$-$Sol_3$, poco más de una octava, lo que resulta practicable casi por cualquier cantor no-profesional, ya sea éste un Tenor (en clave de Sol octavada), u opcionalmente —como se sugiere en el encabezamiento del impreso cuando se señala "la puede cantar el Soprano a la octava arriba"—, en clave de Sol sin octavar (es decir, una octava arriba), un Soprano.

La notación ennegrecida presenta incoherencias de aplicación, pues existen numerosos ejemplos de su aplicación en una voz y no en la siguiente para un mismo tipo de figuración al que correspondería tal ennegrecimiento. Ejemplos, de los compases 15 y 29, respectivamente, del estribillo:




El texto de la composición lo forman el estribillo, y dos coplas de ocho versos cada una (o dos estrofas de cuatro versos cada una). Su temática, de carácter lírico, alude a un pequeño halcón (el alma de quien protagoniza y/o lee el poema), que pretende cazar, sin éxito, una garza, de manera semejante a como el pensamiento persigue, infructuoso, (amores) imposibles. Las coplas responden a la forma métrica de

un romancillo hexasílabo con rima asonante abrazada (en la primera y segunda estrofas, "en á-o", en la tercera estrofa, "en –é", y en la cuarta estrofa, "en é-o"). Anota una repetición en la copla a la que añade una segunda letra para la misma música (que corresponde a la segunda estrofa de la copla).

La composición, en su estribillo (de 31 compases), está formada por dos secciones A y A' —ambas con subsecciones con entrada anacrúsica (a) y con entrada tética (a'). La primera sección se presenta hasta el compás número doce; y la segunda, hasta el final del estribillo.

En la copla, se repite la línea melódica (sección A del estribillo) pero de manera menos ornamentada. En la sección B (desde el compás once) utiliza en pocos compases un gran número de flexiones tonales. Utiliza ampliamente el melisma en el transcurso del solo vocal, lo que puede sugerir cierto virtuosismo y dominio técnico por parte del cantante. Es destacable la relación que hace Arañés de música y texto en esta pieza, mediante la utilización de progresiones o melismas ascendentes en la copla, para representar musical y aun gráficamente el texto "volad" (figura retórico-musical descriptiva o de *hypotiposis*). En el estribillo, el sentido ascendente de la música hacia su registro más agudo coincide con la expresión en el texto de "se levanta". Otro recurso, hábilmente utilizado por Arañés, es el sorprendente inicio, en el límite de su tesitura vocal, coincidiendo curiosamente con la palabra del texto "halconcillo" (del que, más adelante, se dirá que "está en el cielo").

***[Estribillo:]***

Halconcillo nuevo
deja la garza,
cuando más la sigues
más se levanta.

***[Coplas:]***

[1ª:]

Dejad pensamientos
de ser temerarios,
pues tenéis contrarios
los aires y vientos.
Si morís contentos,
volad confiados,
que puro honrados
no os espanta.

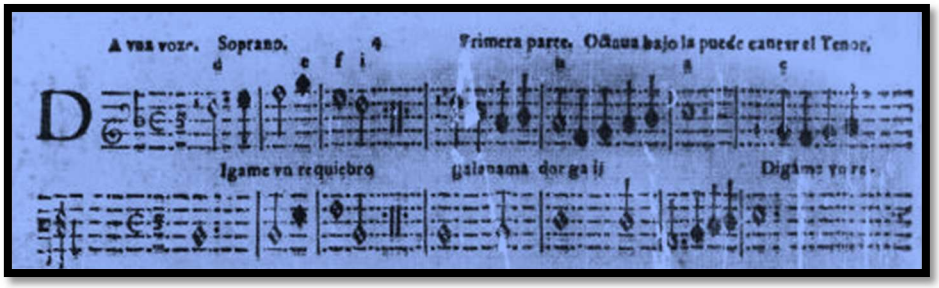
[2ª]

Volad al señuelo
si le conocéis,
mas no lo veréis,
que estáis en el cielo.
Ya me des_consuelo
de tan mal suceso,
que si muero preso,
falta esperanza.

[1.2] ***Dígame un requiebro,*** a solo.

Pieza impresa en la página número cuatro del libro. Se distribuye en cuatro sistemas dobles de pentagrama (cada sistema formado por dos pautas, la superior para la voz sola y la inferior para el acompañamiento continuo, de manera que tres de dichos sistemas se destinan al estribillo, y uno, para las coplas). Escrita para una sola voz, de Soprano, con acompañamiento continuo, y cifra para guitarra.

En el encabezamiento, al igual que en la pieza anterior, se anota un texto instructivo en el que se cambia el orden de las voces: *A una voz. Soprano. Primera parte. Octaua bajo la puede cantar el Tenor*; es decir, que se ofrece ahora la posibilidad de cantarse también, esta vez, con una voz alternativa para Tenor.



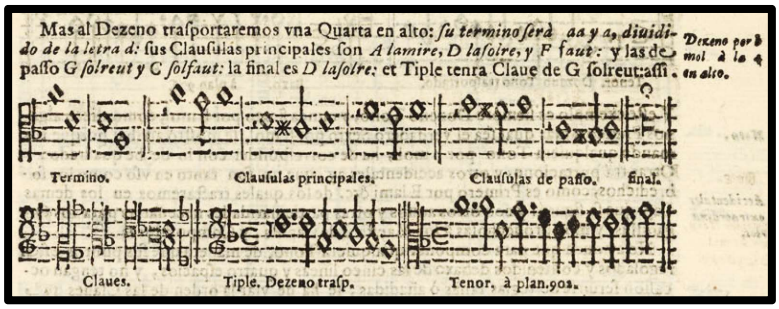

Aunque con estructura de estribillo y copla, el impreso únicamente explicita el término y movimiento correspondiente a la *Copla*.

Por su parte, la letra de dichas coplas se distribuye en cuatro líneas de texto bajo la voz, y otras tres bajo el acompañamiento.

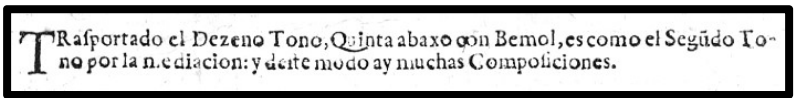
Las líneas divisorias se anotan cada compás, a excepción de los últimos compases donde, posiblemente por la hemiola, se espacia a dos y a tres compases. En este sentido, el compás utilizado, tanto en el estribillo como en las coplas, es el compás imperfecto de proporción menor o proporcioncilla (*proportio minor*).

Escrito en claves altas (Soprano en clave de Sol en segunda línea y acompañamiento en clave de Fa en tercera línea, con un bemol en la armadura), requerirá de un transporte de cuarta descendente.

Su nota final es Re, por lo que está escrita en Re aeolio, de manera que al aplicar el citado transporte, resultará un La Eolio (noveno tono, por natura, es decir, sin alteraciones propias en su armadura).




**Pedro CERONE: *El Melopeo y Maestro.***
**Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 911.**



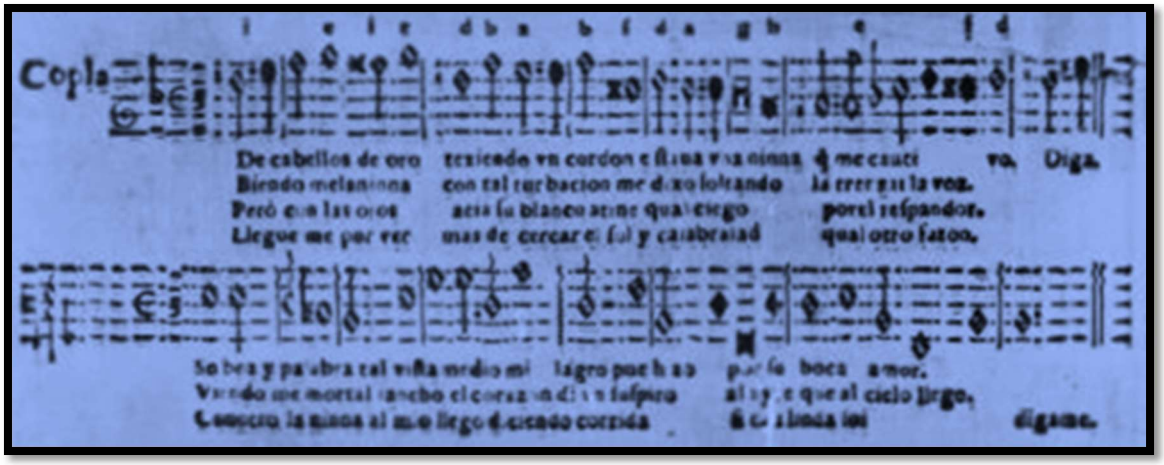

**Andrés LORENTE: *El porqué de la música.* Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 624.**

Y también coincide en esta denominación de 10º tono transportado F. Valls, como puede verse en la tabla insertada más arriba...

En cuanto a los ámbitos de las voces, el del Soprano es $Mi_3$-$Sol_4$. Esta extensión, de una 10ª, así como su anotación, eminentemente melismática, sugiere que no era una pieza sencilla de interpretar, sino que habría requerido de algún buen cantante, ágil de ejecución y provisto de un registro vocal relativamente extenso.

La estructura de la pieza está formada por un estribillo y unas coplas (al final de cada una de las coplas, se vuelve al estribillo para, después de la séptima y última, volver de nuevo y por última vez al estribillo).

El texto de la composición, de temática lírico-amorosa, lo componen el correspondiente al estribillo, y el de sus siete coplas, que se corresponde con la forma métrico-poética de un romancillo hexasílabo con rima asonante “en –ó” en los versos pares.




La composición, en su estribillo, presenta en primer lugar la frase *Dígame un requiebro* en valores basados en mínimas y semibreves, que sirven de presentación inicial del tema en los tres primeros compases con su repetición, compuesto sobre el ritmo de zarabanda, para, a partir del compás 7 al 12, responder a manera de glosa, de forma más ornamentada y con una figuración más breve.

En el compás 12, se vuelve a presentar el mismo diseño del inicio, pero con el texto *dígame un amor,* con el mismo tipo de ornamentación como respuesta. Finalmente, se vuelve a los valores largos del ritmo de zarabanda inicial, para llegar a una cláusula o periodo cadencial con el que acaba el estribillo. Una breve copla repite el diseño rítmico del estribillo.

El trabajo melódico se caracteriza por su progresión a base de grados conjuntos, con apenas saltos interválicos destacables, de suerte que la composición fluye de manera serena y agradable, como el ambiente de cortejo amoroso que se trata de reproducir. Curiosamente, el melisma más notable de la pieza se hace coincidir sobre la palabra "requiebro" (es decir, "piropo", como algo bonito y ornamentado), acaso término emparentado con los "quiebros y redobles" de los que habla Francisco Correa

de Arauxo en su *Facultad orgánica,* como recurso técnico ornamental al teclado —a manera de glosas— para las composiciones de la época[108].

***[Estribillo:]***

Dígame un requiebro,
galán amador,
dígame un requiebro
dígame un amor.

***Coplas:***

[1ª:]

De cabellos de oro
tejiendo un cordón,
estaba una niña
que me cautivó.
*—Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[2ª:]

Viéndome la niña
con tal turbación,

[4ª:]

Lleguéme por ver
más de cerca el sol
y caí abrasado
cual otro Faetón.
*—Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[5ª:]

Su voz y palabra
tal vista me dió,

[108] CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica: con el cual, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de órgano y sobre todo, teniendo buen natural.* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626.

me dijo soltando

la trenza y la voz:

*—Dígame un requiebro,*

*dígame un amor.*

[3ª:]

Pero con los ojos

hacia su blanco

atiné, cual ciego

por el resplandor.

*—Dígame un requiebro,*

*dígame un amor.*

milagro, pues hizo

por su boca amor.

*—Dígame un requiebro,*

*dígame un amor.*

[6ª:]

Viéndome mortal

y ancho el corazón,

di un suspiro al aire

que al cielo llegó.

*—Dígame un requiebro,*

*dígame un amor.*

[7ª:]

Con otro la niña

al mío llegó,

diciendo corrida,

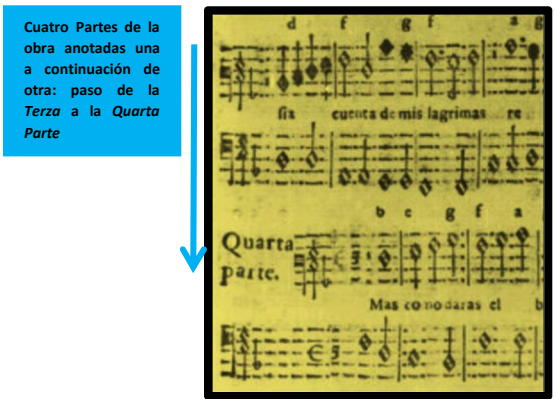
si tan linda soy:

*—Dígame un requiebro,*

*dígame un amor.*

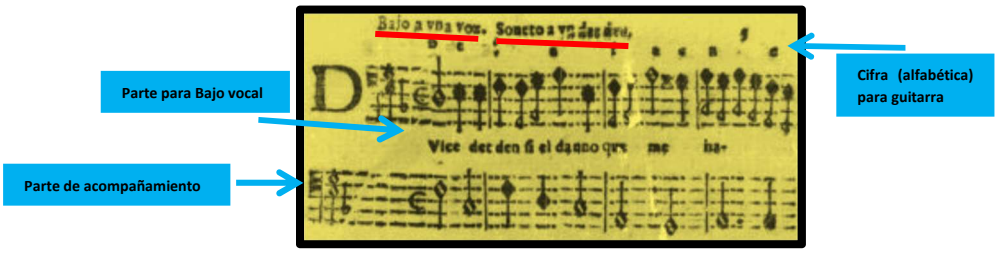
[1.3] ***Dulce desdén***, a solo.

Pieza impresa en las páginas número cinco y seis del libro. Se estructura en cuatro partes que se escriben sucesivamente, una debajo de otra, las dos primeras partes, en la página cinco; y la tercera y cuarta partes, en la página seis.




**Las partes (*[prima]*, *seconda, terza, quarta*) se registran seguidas, una a continuación de otra.**

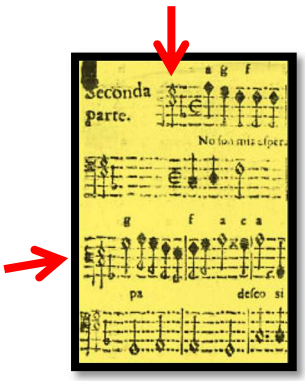
Se anotan en sistemas dobles de pentagrama formados por una pauta superior para la voz sola y otra inferior para el acompañamiento continuo, de manera que tres de dichos sistemas son para la parte primera y los otros tres para la *seconda*. Por su lado, en la página seis se emplean cinco sistemas dobles, igualmente, dos para la *Terza parte* y tres para la *Quarta parte*.




**La música se anota en sistemas de dos pautas, para Bajo vocal (arriba) y acompañamiento (abajo).**

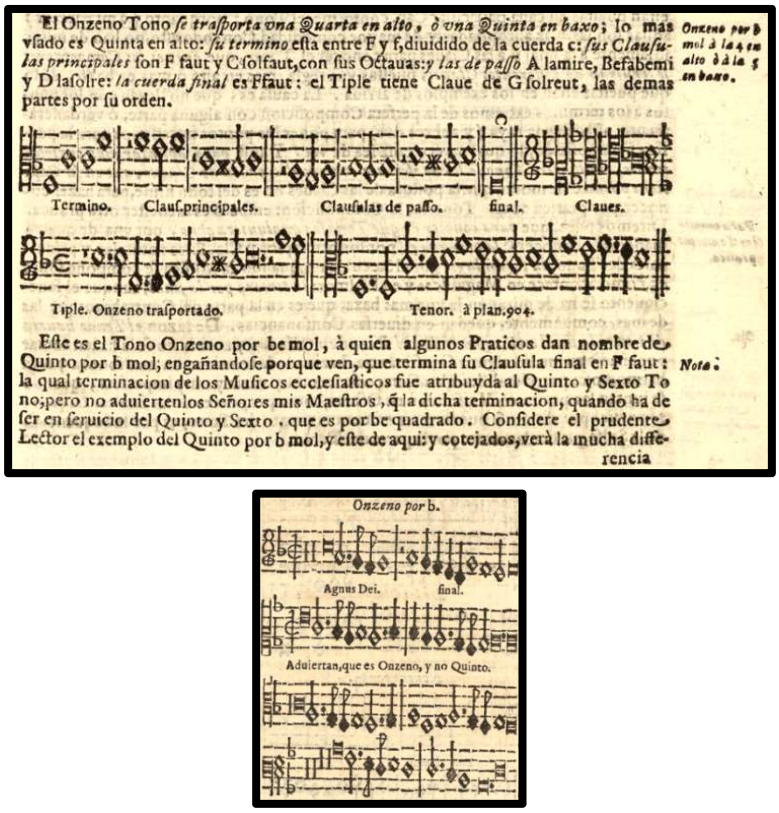
En el encabezamiento, se anota el siguiente texto: *Bajo a una voz. Soneto a vn desden.* Así pues, se escribe para una sola voz, de Bajo, con acompañamiento continuo, y cifra para guitarra; y se estructura en un discurso musical continuo dividido en cuatro partes consecutivas.

En las dos primeras partes, las líneas divisorias se anotan cada compás, que se corresponden con un signo de compás binario o *compasete*. En la tercera y cuarta parte, escritas en compás ternario o *proporcioncilla*, también se anotan a cada compás, excepto donde se producen las hemiolas o en las cláusulas finales, pasando entonces las líneas divisorias a abarcar dos y hasta tres compases (originando con ello la llamada "ficción de compases", al convertirse el 3/2 en 3/1 en esos lugares). Anotada esta obra en claves altas (con el Bajo en clave de Fa en tercera línea y el acompañamiento en clave de Fa en cuarta línea) con un bemol en la armadura, requerirá de un transporte de cuarta descendente, dando como resultado un tono "por natura", es decir, sin alteraciones propias en la armadura. En las notas críticas de la pieza hago constar por otro lado el error tipográfico que se produjo a la hora de imprimir las claves en las dos primeras partes de esta obra, en las cuales se escribe la voz de Bajo en clave de Fa en cuarta línea (durante toda la primera parte, mientras que, en la segunda únicamente en su primer sistema), para pasar ya, a partir de ese momento, a escribirse esta parte vocal durante el resto de la pieza, en clave de Fa en tercera línea, tal y como corresponde.




**Error de anotación de clave de Fa en cuarta línea para la voz en primer pentagrama**

Su nota final es Fa, con bemol (lo que unos autores llaman Quinto tono, u otros, 11º tono transportado, o Fa jonio transportado), por lo que en la transcripción resultará un Do Jonio "por natura".


El Onzeno Tono *se trasporta vna Quarta en alto, ò vna Quinta en baxo*; lo mas vsado es Quinta en alto: *su termino* esta entre F y f, diuidido de la cuerda c: *sus Clausulas principales* son F faut y C solfaut, con sus Octauas: *y las de passo* A lamire, Befabemi y D lasolre: *la cuerda final* es Ffaut: el Tiple tiene Claue de G solreut, las demas partes por su orden.

Onzeno por b mol à la 4 en alto à la 5 en baxo.

Termino. Claus. principales. Clausulas de passo. final. Claues.

Tiple. Onzeno trasportado. Tenor. à plan. 904.

Este es el Tono Onzeno por be mol, à quien algunos Praticos dan nombre de Quinto por b mol; engañandose porque ven, que termina su Clausula final en F faut: la qual terminacion de los Musicos ecclesiasticos fue atribuyda al Quinto y Sexto Tono; pero no aduiertenlos Señores mis Maestros, q̃ la dicha terminacion, quando ha de ser en seruicio del Quinto y Sexto, que es por be quadrado. Considere el prudente Lector el exemplo del Quinto por b mol, y este de aqui: y cotejados, verà la mucha differencia

Nota.


Onzeno por b.

Agnus Dei. final.

Aduiertan, que es Onzeno, y no Quinto.

**Pedro CERONE: *El Melopeo y Maestro.***
**Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, pp. 911 y 920[109].**

El ámbito de la voz de Bajo es el siguiente $Do_2$-$Fa_3$. Esta extensión, de una 11ª, así como su anotación, eminentemente melismática, sugiere que no era una pieza sencilla de interpretar, sino que habría requerido de algún buen cantante, ágil de ejecución y provisto de un registro vocal relativamente extenso, tanto en el grave como por el agudo.

El texto de la composición, es un soneto (forma poética compuesta de catorce versos de arte mayor, endecasílabos), compuesto por Lope de Vega, de temática lírico-amorosa con referencias al amor, el desengaño, la esperanza... Se corresponde con la forma métrico-poética de un soneto endecasílabo, con un esquema clásico de ABBA – ABBA – CDC – DCD. Los dos primeros cuartetos en rima consonante abrazada, "en –

[109] Esta misma explicación respecto al tono utilizado, que ofrece P. Cerone, es asimismo de aplicación para las piezas Nº 11 *Avecillas suves* y 12 *Un sarao de la chacona,* respectivamente, de esta misma colección.

áces-ézco", que cambia luego, en los últimos dos trísticos o tercetos a "íves-éro", según el esquema CDC – DCD:

***Soneto***

| | |
|---|---|
| Dulce desdén, si el daño que me h**aces** | **A** |
| de la suerte que sabes te agrad**ezco**, | **B** |
| qué haré si un bien de tu rigor mer**ezco**, | **B** |
| pues sólo con el mal me satisf**aces**. | **A** |
| | |
| No son mis esperanzas pertin**aces** | **A** |
| por quien los males de tu bien pad**ezco** | **B** |
| sino la gloria de saber que ofr**ezco** | **B** |
| alma y amor de tu rigor cap**aces**. | **A** |
| | |
| Dame algún bien, aunque con él me pr**ives** | **C** |
| de padecer por ti, pues por ti mu**ero** | **D** |
| si a cuenta de mis lágrimas rec**ibes**. | **C** |
| | |
| Mas ¿cómo me darás el bien que esp**ero**?, | **D** |
| si en darme males tan escaso v**ives** | **C** |
| que ¡apenas tengo cuantos males qui**ero**! | **D** |

Esta pieza, diferente, tanto desde el punto de vista formal como desde el punto de vista de la composición de texto, se presenta, como va dicho, en cuatro partes dentro

de un desarrollo continuo en la obra. Las dos primeras se escriben en compás binario, y la tercera y cuarta, en compás ternario. Este cambio, hacia la mitad de la composición, se corresponde con el estado anímico que describe el texto del poema, en el que se presenta una primera y segunda partes más lastimeras (de queja por parte del amado), para pasar a una tercera y cuarta partes, más animadas y enérgicas —favorecido por el cambio a un compás más vivaz—, que transmiten una cierta idea más vigorosa, en la que el amante, envalentonado, impreca a su amada (desde la reflexión sobre su propia soledad, tristeza o abandono), provocado por el desdén de su amada.

La elección de los compases no la realiza Arañés por tanto de forma aleatoria, sino que, al contrario, demuestra ser muy receptivo al contenido semántico, a la carga conceptual y al "afecto" transmitidos por el texto del soneto, que exprimirá mediante diversos recursos técnico-compositivos (como la elección del compás, el registro vocal —para un Bajo, es decir, para una voz de hombre profunda, reflexiva, etc.—). Se trata por tanto de un compositor con muchísimo oficio y con variedad de recursos compositivos.

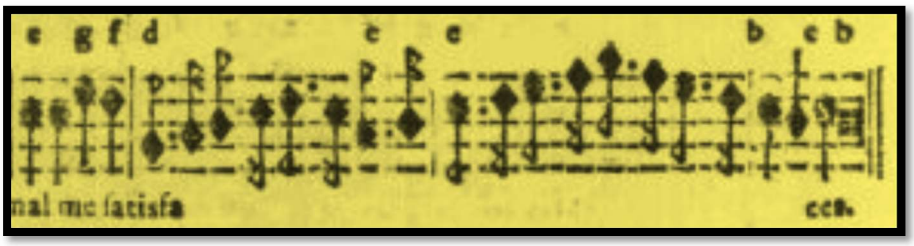
Por otro lado, los compases binarios de las dos primeras partes de la composición musical, se deben a la intención por parte de Arañés, de hacer coincidir éstos con las estrofas de cuatro versos del soneto de Lope de Vega (es decir, cuatro versos del poema —en la primera parte—, más otros cuatro versos —en la segunda parte—, para compases de cuatro tiempos, anotados en compás binario); y cuando llegan los dos tercetos (es decir, tres versos más otros tres versos), éstos se hacen coincidir musicalmente con el "nuevo" compás ternario, de proporción menor. Desde luego, nada de esto algo casual, sino, muy al contrario, bien pensado, e intencionado.

Estos versos de arte mayor, poco utilizados en la época por la dificultad añadida que supone su musicalización (era mucho más frecuente utilizar poemas cortos, de carácter popular —del tipo de los romances y romancillos, o las seguidillas—, más sencillos de poner en música), son muy inteligentemente utilizados por Arañés, que

utiliza recursos virtuosísticos, como por ejemplo unos melismas muy elaborados, que llegan a abarcar hasta cuatro compases —a modo de glosas—, con la utilización de semicorcheas, algo poco utilizado tanto en sus composiciones como por los músicos de ámbito hispánico del primer tercio del siglo XVII. En realidad, esto transfiere a la pieza un carácter virtuoso y técnicamente complejo, lo que (si añadimos a todo esto que el autor del texto es Lope de Vega, muy respetado en el ambiente musical de sus coetáneos) deja claramente abierta la posibilidad de que Arañés hubiera querido dotar a su composición musical, de los elementos técnicos y compositivos más relevantes ya destacados, como el mejor énfasis para la idea, tanto general como más concreta, del poema.

De hecho, y como es bien sabido, la estructuración clásica del soneto, suele corresponderse con un primer período *introductorio* (el primer cuarteto), de presentación del tema, que pasa en el segundo cuarteto a su *desarrollo,* prosigue en el primer terceto con la idea central o algún sentimiento vinculado con el tema de los cuartetos previos, y culmina en el último terceto, desatando una mayor carga emotiva, desencadenada por los versos anteriores; así pues, el último terceto supone una *conclusión* que da sentido al resto del soneto. Y esta disposición formal poética se corresponde plenamente con el trabajo musical realizado por Juan Arañés, que en el último terceto, conclusivo, escribe el pasaje musicalmente más extenso de toda la composición (esta cuarta parte se alarga más de quince compases, respecto a las otras de la pieza), a manera de síntesis, donde introduce un notable melisma final muy ornamentado, con sentido de coda, y conduce la tonalidad, junto al texto, a su cláusula final.

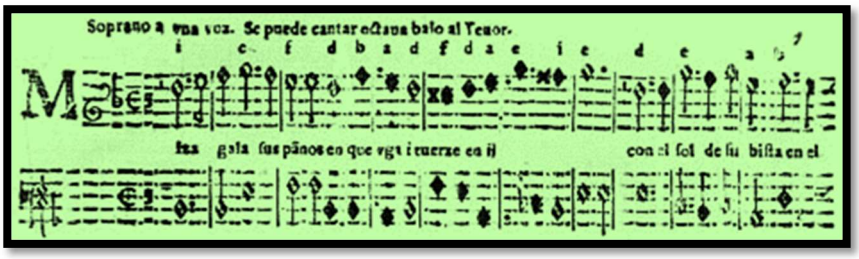
F-3




**Escritura de semicorcheas sobre melisma**

[1.4] ***Mi zagala***, a solo.

Composición impresa sobre la página siete del libro. Repartida en cuatro sistemas de dos pautas (el superior para la voz y el inferior para el acompañamiento), de los cuales, tres se destinan al estribillo y uno a las coplas. Escrita por tanto para una voz, a solo, con acompañamiento, y cifra (alfabética) para la guitarra. De manera semejante a la pieza número dos, *Dígame un requiebro*, su encabezamiento anota aquí también el siguiente texto: *Soprano a vna voz. Se puede cantar octaua bajo al Tenor.* Ofrece pues, de nuevo, la posibilidad de emplear una voz alternativa, es decir, de cantarse con la voz de Tenor.




Como en otros dos casos previos, *Halconcillo nuevo* y *Dígame un requiebro*, presenta una estructura en dos secciones o movimientos, con funciones claras de estribillo y coplas, si bien únicamente anota el término que corresponde a las coplas.

Los textos[110] de estas coplas —un cantar de amores, semierudito— se distribuyen en tres líneas de texto para la primera copla, y tres líneas más para la segunda, impresas entre la voz de Soprano y la del acompañamiento.

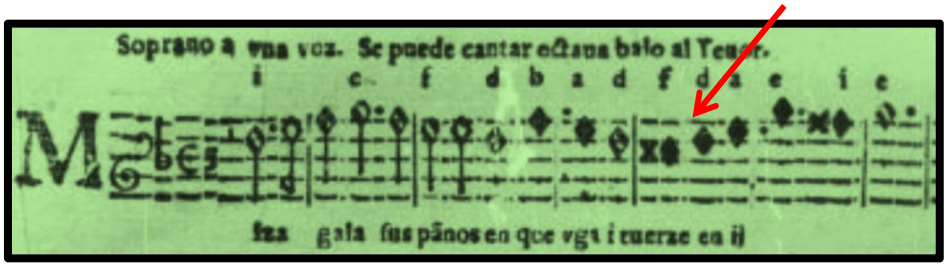
[110] Los textos de este romancillo corresponden a -CHEN, Juan de (compil.): *Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta agora han salido a luz con las más curiosas letrillas de cuantas se han cantado sacados de los propios originales.* Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618. -ARIAS PÉREZ, Pedro (compil.): *Primavera y flor de los mejores romances que han salido ahora nuevamente en esta corte.* Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621. *Vid.* también: -CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Tomo VII. Madrid, Gráficas Nacional, 1630, pp.163 y 164.

LA VERDADERA
POESIA CASTELLANA
FLORESTA DE LA ANTIGUA LIRICA POPULAR
RECOGIDA Y ESTUDIADA
POR
D. JULIO CEJADOR Y FRAUCA
CATEDRÁTICO DE LENGUA Y LITERATURA LATINAS EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL
TOMO VII
(Primera edición)
CEJADOR
MADRID
GRAFICAS NACIONAL
Nicasio Gallego, 14.—Tel. 32671
1930

*Mi zagala sus paños*
*enjuga y tuerce*
*con el sol de su vista*
*en el prado verde.*
*Y a coger le ayudaba*
*los blancos paños*
*el amor que pasea*
*los verdes prados.*
Las doradas trenzas
bordaban sus sienes
y a su blanco pecho
regalada nieve,
los brazos alzados
de coral y leche
parece que hicieron
junta de sus bienes.
Las plantas al agua
con que la enriquece
temerosas llegan
al pie de un torrente.

*Y sus blancos paños*
*enjuga y tuerce*
*con el sól de su vista*
*en el prado verde.*
*Y ayudaba a cogerle*
*los blancos paños*
*el amor que pasea*
*los verdes prados.*
Pasé por allí,
díjele burlando
si quería que entrase
con ella en el baño.
Dijo un *sí* gracioso;
no quise aceptarlo,
triste y receloso
de algún engaño.
Al fin esperéla
y dió en breve rato
fin a sus tardanzas,
mas no a mi cuidado.
*Y sus blancos paños*
*enjuga y tuerce*
*con el sol de su vista*
*en el prado verde.*
*Y a coger le ayudaba*
*los blancos paños*
*el amor que pasea*
*los verdes prados.*

Las líneas divisorias se aplican delimitando cada compás, excepto en los lugares donde se presentan ennegrecimientos por hemiolas, pasando aquí a abarcar dos o incluso tres compases (el compás utilizado, en las dos secciones de la pieza, es el imperfecto de proporción menor).

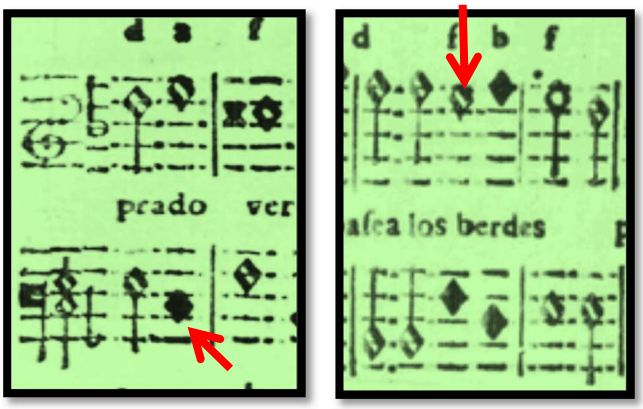



Anotada la pieza en claves altas (Soprano en clave de Sol en segunda línea y en clave de Fa en tercera línea para el acompañamiento, presenta un bemol en la armadura), requerirá un transporte de cuarta descendente. Siendo su nota final Re, está escrita por tanto en modo de Re aeolio, de suerte que, al aplicar el transporte que precisa, resultará un La Eolio (noveno tono, por natura), de idéntica manera a lo ya realizado en el caso de la pieza número dos de la colección, *Dígame un requiebro*[111].

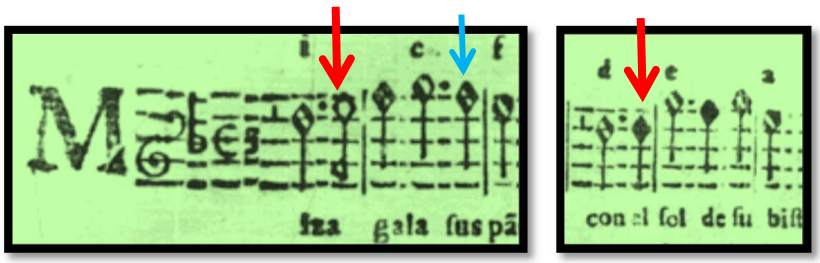
[111] Puede verse más arriba —pues es de aplicación también para el presente caso—, lo señalado al respecto por los tratadistas, cuando analizábamos la pieza Nº 2 de esta misma colección, *Dígame un requiebro.*

El ámbito de la voz a solo de Soprano es $Sol_3$-$La_4$, una extensión de novena, no excesivamente amplia, lo que permitiría que fuera cantada casi por cualquier voz no profesional. Además si se tiene en cuenta el transporte que le es de aplicación, eso llevaría a que tampoco se excedería un registro medio.

La notación ennegrecida vuelve a presentar notorias incoherencias de aplicación, como ocurre en todo el libro impreso de Arañés. En los compases 15 y 39, se pueden observar claramente estas incoherencias de la notación ennegrecida:




Las figuras utilizadas en el impreso también presentan incoherencias en su aplicación. En los ejemplos de los compases 1-2 y 12-13, para una misma figuración, en un mismo compás, una vez se representa la corchea como una figura negra actual, y otra, como una corchea con cabeza blanca.




**El mismo diseño rítmico, anotado con corchea de cabeza blanca, o con semínima. Compases 1-2 y 12-13.**

La estructura de la pieza está compuesta por un estribillo y dos coplas (al final de cada una de ellas, se vuelve al estribillo para después de la segunda finalizar en el estribillo). El texto de la composición, de carácter lírico-amoroso, está formado por el consabido estribillo y sus dos coplas. Responde a la forma métrico poética del romancillo hexasílabo, con rima asonante "en -é -e" en los versos pares.

La composición, en su estribillo, presenta cuatro secciones definidas (a-a'-a''-a'''). Siguiendo un patrón habitual en sus composiciones, en esta pieza Arañés sigue presentando cada una de las secciones de manera anacrúsica y haciendo uso del patrón rítmico de la zarabanda[112].

La primera sección, "a", va desde su inicio hasta el compás dieciséis; la segunda hasta el compás veintitrés; la tercera hasta el compás treinta; y la última, desde ahí hasta donde se da fin al estribillo con una coda. La excelente aplicación de la música al texto de Arañés, se hace patente en la primera sección, donde el texto (*enjuga y tuerce*) se desarrolla en dos hemiolas durante ocho compases (cc.3-11).

La copla, en su inicio, presenta la peculiaridad de ser casi idéntica a la copla de pieza número dos del libro, *Dígame un requiebro*, con el mismo ritmo de zarabanda y una coincidente melodía.

***[Estribillo:]***

Mi zagala sus paños

enjuga y tuerce

con el sol de su vista

en el prado verde.

[112] -EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Zarabanda", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.*Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, pp. 1121-1128.

Y a coger le ayudaba

los blancos paños

el amor que pasea

los verdes prados.

***Coplas:***

[1ª:]

Las doradas trenzas

dorando sus sienes

y a su pecho noble

regalada nieve,

los brazos alzados

de coral y leche

parece que hicieron

juntas de sus bienes.

Las plantas al agua

con que la enriquecen

temerosa llega

al pie de un corriente.

[2ª:]

Pasé por allí

díjele burlando

si quería que entrase

con ella en el banco[113],

dijo un sí gracioso,

no quise aceptarlo

triste y pensativo.

De algún nuevo agravio

al fin hechicéla

y dio en breve rato

fin a mis palabras

y no a mis cuidados.

[113] El texto inserto en *Floresta…,* lee aquí "baño" en lugar de "banco". (*Cfr.:* -CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Tomo VII. Madrid, Gráficas Nacional, 1630, pp.163 y 164).

[1.5] ***Pensamientos altos,*** dúo.

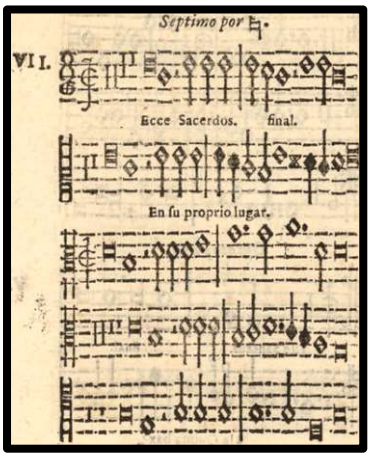
Composición impresa en las páginas ocho y nueve del libro. Se distribuye en cinco pautas, para una sola voz en la página ocho (tres pautas para el estribillo y dos para la copla), y en cinco sistemas de dos pentagramas (el de arriba para la voz y el de abajo para el acompañamiento), a razón de tres sistemas para el estribillo y otros dos para las coplas. Se anota por tanto para dos voces (cuya tesitura no se explicita en uno de los casos, salvo por la clave utilizada, de Sol en segunda línea ─para Soprano─, y para Bajo), con acompañamiento continuo, y cifra para la guitarra española.

Con clara estructura de estribillo y copla, la fuente únicamente indica, como en todas las piezas anteriores, la sección que corresponde a la Copla. Por otra parte, la letra de las coplas viene impresa, la primera aplicada a la música y las otras tres en la parte inferior de la voz de Soprano, anotada en tres columnas de texto en forma de poema.

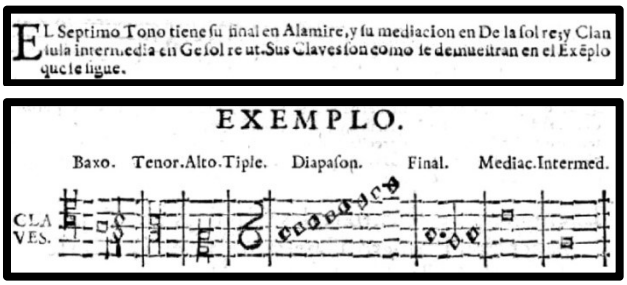
Las líneas divisorias se anotan, como es habitual en el impreso —la mayor parte de las ocasiones en un compás—, espaciándose a dos o más compases, cuando la figuración utilizada coincide con alguna hemiola. El compás anotado, en las dos secciones ([Estribillo] y Copla[s]), es el ternario de proporción menor.

Escrito en claves altas o *chiavette* (de Sol en segunda línea, para Soprano; de Do en cuarta línea para el Bajo; y de Fa en cuarta línea para el acompañamiento), por natura (sin alteraciones en la armadura), precisa de un transporte, según teoría, de una quinta descendente.

Anotado en claves altas, y con su nota final en Re, no se trata de un Re dórico, sino de un caso particular, del séptimo tono ─mixolidio─ por la mediación; es decir, que se correspondería con un Sol mixolidio, sin ninguna alteración en la armadura. Al aplicar la transposición que le corresponde, resultará por tanto un Do mixolido transportado.




**Pedro CERONE:** ***El Melopeo y Maestro.***
**Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 918.**

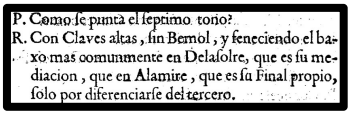

EL Septimo Tono tiene su final en Alamire, y su mediacion en De la sol re; y Clausula intermedia en Gesol re ut. Sus Claves son como se demuestran en el Exẽplo que se sigue.

EXEMPLO.

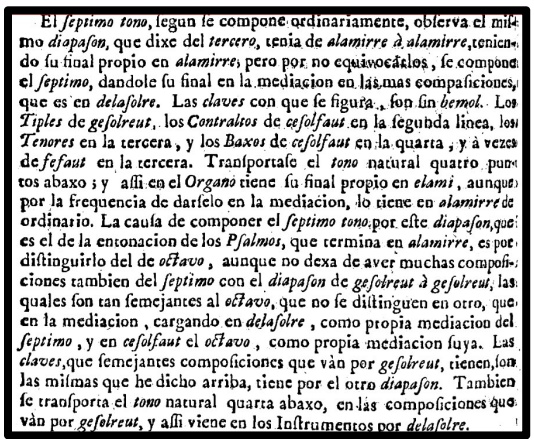
Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Final. Mediac. Intermed.

CLAVES.

**Andrés LORENTE:** ***El porqué de la música.*** **Alcalá, Nicolás de Xamares, 1672, pp. 564-565, Libro IV.**


P. Como se pinta el septimo tono?
R. Con Claves altas, sin Bemol, y feneciendo el baxo mas comunmente en Delasolre, que es su mediacion, que en Alamire, que es su Final propio, solo por diferenciarse del tercero.

**Fray Pablo NASSARRE:** ***Fragmentos Músicos.*** **Madrid, Imprenta Real, 1700, p. 62.**


El *septimo tono*, segun se compone ordinariamente, observa el mismo *diapason*, que dixe del *tercero*, tenia de *alamirre à alamirre*, teniendo su final propio en *alamirre*, pero por no equivocarlos, se compone el *septimo*, dandole su final en la mediacion en las mas compasiciones, que es en *delasolre*. Las *claves* con que se figura, son sin *bemol*. Los *Tiples* de *gesolreut*, los *Contraltos* de *cesolfaut* en la segunda linea, los *Tenores* en la tercera, y los *Baxos* de *cesolfaut* en la quarta, y à vezes de *fefaut* en la tercera. Transportase el *tono* natural quatro puntos abaxo; y assi en el *Organo* tiene su final propio en *elami*, aunque por la frequencia de darselo en la mediacion, lo tiene en *alamirre* de ordinario. La causa de componer el *septimo tono* por este *diapason*, que es el de la entonacion de los *Psalmos*, que termina en *alamirre*, es por distinguirlo del de *octavo*, aunque no dexa de aver muchas composiciones tambien del *septimo* con el *diapason* de *gesolreut à gesolreut*, las quales son tan semejantes al *octavo*, que no se distinguen en otro, que en la mediacion, cargando en *delasolre*, como propia mediacion del *septimo*, y en *cesolfaut* el *octavo*, como propia mediacion suya. Las *claves*, que semejantes composiciones que vàn por *gesolreut*, tienen, son las mismas que he dicho arriba, tiene por el otro *diapason*. Tambien se transporta el *tono* natural quarta abaxo, en las composiciones que vàn por *gesolreut*, y assi viene en los Instrumentos por *delasolre*.

**Fray Pablo NASSARRE:** ***Escuela Música según la práctica moderna.*** **Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, p. 310.**

Exemplo del sexto tono.
(Clauf.interm.)(Clauf.final.)(Diapaſſon.)(Final.)(Cantoll.)(Sæcul.)

Del ſeptimo tono.

SIempre que ſe acompañare la Pſalmodia por el ſeptimo Tono, por ſeguir eſta ſu Cantollano ſe ha de fenecer en Alamire (Clave tranſportada) que es donde termina ſu *Sæculorum*, que es el ſeptimo Tono verdadero.

Exemplo del ſeptimo tono.
(Diapaſſon.) (Final.) (Clauſ. interm.) (Clauſ. final.)

Por Clave natural.

(Cantollano.) (Sæculorum.)

Notaſe, que en papeles ſueltos, el que comunmente ſe llama ſeptimo Tono, es el que fenece en Delaſolrre: *Y advierteſe*, que para diſtinguir ſi eſta Clave de Ceſolfaut, es baxo, ò tenor (por ſer comun à ambos) ſe ha de mirar que Clave tiene el Tiple, y ſi es de Ceſolfaut en la linea mas baxa, ſerà tenor el que parece baxo; y ſi es de Geſolrreut, ſerà baxo, y ſe tañerà quarta abaxo de como pinta, como ya diximos.

Del Octavo Tono.

EL octavo tono ſe eſcrive de ordinario, con qualquiera de las dos Claves tranſportadas ſin Bemol; eſte tono ſe practica de dos maneras; la vna es, feneciendo en la mediacion (que es en el Ceſolfaut de la Clave tranſportada) la otra es, terminandoſe en Geſolrreut, que es donde fenece ſu Cantollano.

Todas las obras que concluyeren en qualquiera de eſtos dos Finales, llamamos octavo Tono; pero con eſta diſtincion, que al que fenece en Ceſolfaut, ò en la mediacion de ſu Cantollano, ſe nombra octavo, y al que termina en Geſolrreut, octavo por el Final.

Exemplo del octavo tono.
Claves.) (Clauſ.interm.) (Clauſ.final.) (Diap. de 8. Tonos.)

**José de TORRES Y MARTÍNEZ-BRAVO: *Reglas generales de acompañar.* Madrid, Imprenta Real, 1702, p. 8.**

La tesitura de la voz de Soprano es $Sol_3$-$Sol_4$; y la de la voz de Bajo, $Re_2$-$Sol_3$. Teniendo en cuenta que se requiere un transporte descendente de quinta (que he aplicado a mi primera versión de la transcripción, para voces y acompañamiento) o de cuarta (que he aplicado a mi segunda versión de la transcripción, para voces y acompañamiento, con la parte para la guitarra añadida), debe señalarse que la extensión de la voz Soprano no supera una octava y que carece de melismas o glosas, por lo que no exige una excesiva técnica vocal. Para el Bajo, la extensión es un poco mayor, llegando a una 11ª.

Su estructura está formada por un estribillo y cuatro coplas (al final de cada una de las coplas, se vuelve *al segno* del estribillo *¿Qué queréis de un alma que muere y vive?*). Los textos de las coplas los forman ocho versos (distribuidos en dos estrofas) cada una. Y su forma estrófica corresponde a un romancillo hexasílabo, con rima asonante "en í-e" (en el Estribillo). Las Coplas, por su parte, presentan en ocasiones una rima consonante abrazada, que en otros momentos resulta irregular.

En la pieza, Arañés vuelve a utilizar sus recursos compositivos para, de forma descriptiva, relacionar texto y música. En la primera sección del estribillo *Pensamientos altos, fortuna humilde*, la música se mantiene en su tesitura más aguda, coincidiendo el

descenso de la melodía con la palabra *humilde*, en un juego consecutivo de palabras[114]. El acompañamiento realiza una clara función de *basso seguente* respecto de la voz del Bajo.

***[Estribillo:]***

Pensamientos altos,
fortuna humilde.
—¿Qué queréis de un alma
que muere y vive?

***Coplas:***

[1ª:]
Por más que hermosura
os llevaste al cielo
abatios[115] al suelo
de vuestra ventura
Mirad que es locura
pretender saber,
donde no hay amor
y si le hay decilde:
—*¿Qué queréis…*

[3ª:]
Tomad escarmientos
de tantos que han sido
del rapaz Cupido
heridos y muertos
Tales desconciertos
pueden acabaros
pero no [in]quietaros
lo que merecisteis
—*¿Qué queréis…*

[114] Como es bien conocido, este tipo de recursos "descriptivos" (según las figuras retóricas), eran frecuentísimos por ejemplo en el ámbito de la música litúrgica, y se correspondían con las figuras de la "anábasis" (ascenso) y la "catábasis" (descenso), particularmente usados sobre el texto de la *Misa,* en el *Credo* ("ascendit in caelum" —subió a los cielos— / "descendit ad inferos" —bajó a los infiernos—), o sobre el texto del *Magnificat* ("deposuit potentes de sede" —derribó a los poderosos de su trono— / "et exaltavit humiles" —y enalteció a los humildes—). Esto, obviamente, parece corresponderse con la figura de "pensamientos altos" (que vuelan o ascienden) y de "fortuna humilde"…

[115] Poéticamente, "abatíos" habría de hacerse bisílabo ("a-ba-tios") en lugar del trisílabo correcto, si se quisieran respetar los versos hexasílabos… (pues, de otro modo, resultaría un verso heptasílabo). En la musicalización, no obstante, se ha podido mantener la correcta separación de sílabas, haciendo esta palabra correctamente trisílaba.

[2ª:]
No pensé que hubiese
cielo con tormentos
ni hermosura tanta
con desabrimientos.
Para mí el infierno
le podré llamar
por tanto penar
mi gloria resiste
—*¿Qué queréis…*

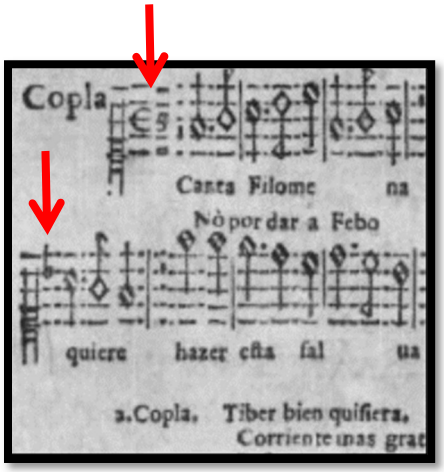
[4ª:]
Volad pensamientos
donde os asigure
fortuna que dure
con firmes intentos
mas no hagáis que el tiempo
se ha de mudar
pues en un lugar
nunca está y consiente,
—*¿Qué queréis…*

[1.6] ***A la luz del día***, dúo

Escrita sobre las páginas 10 y 11 del impreso. La primera página consta de seis pautas para una única voz (la cual se distribuye en cuatro pautas para el estribillo y dos para la copla). La segunda página, cuenta con cinco sistemas de pautas (a razón de dos pautas para cada sistema, el superior para la voz y el inferior para el acompañamiento instrumental), de los cuales, tres sistemas son para el estribillo y dos para las coplas. Debajo de las pautas, se anota el texto de la segunda y tercera copla en forma de poema, de ocho versos (en dos estrofas de cuatro) cada una de ellas. Solamente se musicaliza la primera copla, mientras que el texto de la segunda y tercera coplas debe ser aplicado a la música en su puesta en práctica. En el encabezamiento de la primera página, se nota que se trata de una composición concebida "A dos voces", sin indicación expresa de para qué tipo de voz está escrita, anotando "Copla" a la sección correspondiente de cada una de las voces. El *organico* está formado por dos Sopranos, guitarra y acompañamiento.

La división de compases se aplica de uno en uno, o bien para grupos de dos compases, como en los casos anteriores, coincidiendo los más extensos con las

hemiolas. El compás utilizado, tanto en el estribillo como en las coplas, es el de proporción menor o proporcioncilla. Las claves en que se anotan las voces (Do en primera línea, para las voces y Fa en cuarta línea para el acompañamiento), indican escritura en claves naturales por bemol (a pesar de que, en la armadura de las coplas, falta el signo del bemol, sin duda por algún error de imprenta), por lo que no necesitará de transposición de las voces[116].




**Errata de imprenta, falta el signo del bemol en las dos voces Soprano de la Copla.**

La pieza tiene su final en Fa, con bemol en la armadura, por lo que está escrita en Fa jonio transportado —también llamado Sexto tono por unos teóricos, y doceno tono transportado por otros)[117]. El ámbito de la voz del Soprano primero es $Re_3$-$Fa_4$, y el de la voz del Soprano segundo, $Do_3$-$Fa_4$. Ambas voces se mueven en un mismo registro, de una 10ª aproximadamente.

La estructura de la pieza está formada por un estribillo y por tres coplas de ocho versos cada una —en dos estrofas de cuatro versos— (y al final de cada una de las tres

[116] Al igual que en la primera pieza del impreso, la cifra de la guitarra no coincide armónicamente con las voces y el acompañamiento (su transcripción según el cifrado se situaría a una cuarta de distancia de las voces). Viendo que el registro no excede por el grave (siendo tiples varones), se ha optado por hacer una transposición una cuarta descendente de las voces cuando se transcribe con la cifra de la guitarra, manteniendo el transporte que corresponde a teoría en la otra propuesta que incluye únicamente voces y acompañamiento.

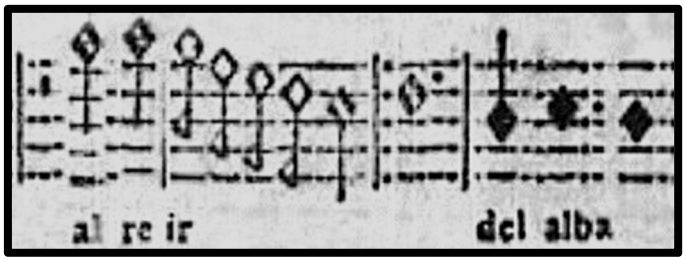
[117] Sobre la naturaleza de este modo, sus claves y transporte según los teóricos de la época, véase lo aquí ya expuesto anteriormente a propósito de la pieza Nº 1 de esta misma colección, *Halconcillo nuevo,* ya que se anota de idéntica manera.

se vuelve *al segno* del estribillo que indica la fuente "Y de in[vidia]", para terminar después de la última copla nuevamente con el estribillo.  un romancillo hexasílabo, con rima asonante en "-á-a" en los versos pares.

La composición, en su estribillo, está formada por tres secciones A-A'-A". La primera sección se expone hasta el compás 12. De estilo canónico, comienza el Soprano segundo, imitando a la 5ª con una distancia de dos compases; el texto de esta primera sección es de menor importancia que el texto siguiente, que expone y desarrolla en el resto de secciones del estribillo. En la segunda sección (del compás 13 al 20), expone, al igual que más tarde hace con idéntico diseño en la copla, otra imitación a la cuarta, pero a distancia de compás. En A'' (desde el compás 21), idéntico canon pero iniciado en la voz inferior, siempre sobre el mismo texto. La última sección se observa el curioso empleo del recurso de descender la melodía de las voces hasta el final del estribillo, llegando al límite de su tesitura.

En la copla, el diseño es canónico también, formada por dos secciones A-A' En la primera (hasta el compás 10), con el mismo diseño del estribillo expone el tema al unísono, a distancia de un compás, para más tarde hacer el segundo diseño a la cuarta. De nuevo, en las coplas, Arañés hace un guiño a la relación música-texto y con la utilización de melismas u ornamentos descendentes hace coincidir la palabra "reír", transmitiendo una sensación de carcajada musicalizada. El recurso también lo hace coincidir, de manera acertada, con las expresiones ("corriente", "aires"…), de las coplas segunda y tercera.

C-1




**Recurso descriptivo utilizado por Arañés.**

***[Estribillo:]***

A la luz del día
las aves cantan
y de envidia de oírlas
murmura el agua.

***Coplas:***

[1ª:]
Canta Filomena
al reír del alba
no por dar a [E]Febo
la dulce alborada,
sino porque quiere
hacer esta salva
a mi niña hermosa
cuando al campo salga.
*Y de envidia, &c.*

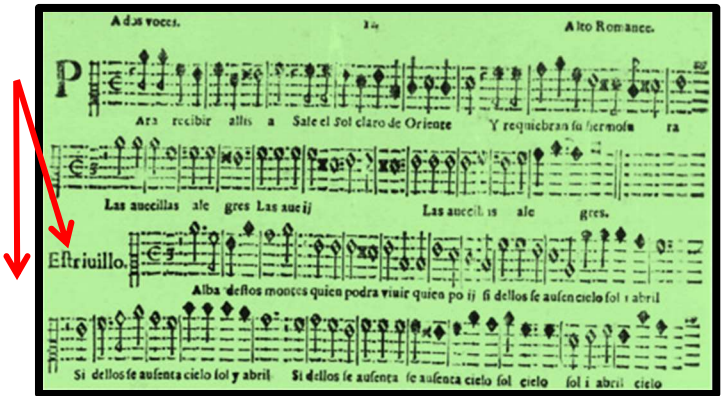
[2ª:]
Tíber bien quisiera
corriente más grata,
pasos más ligeros,
voz sonora y clara.
Pero en las arenas
y en sus aguas mansas
cuanto puede imita
las aves que cantan.
*Y de envidia, &c*

[3ª:]
Oye los jirgueros
que los aires rasgan
y los ruiseñores
que los acompañan.
Y sus aguas quiere
que lo mismo hagan,
pero viendo al fin
que las aves cantan.
*Y de envidia, &c*

[1.7] ***Para recibir***, a dúo.

Composición escrita en las páginas doce y trece del libro. En la primera página se dibujan cinco pautas (dos de ellas para una primera sección con función de coplas, y las tres restantes para el estribillo, el cual se identifica explícitamente como *Estriuillo*), para una sola voz. El espacio inferior y restante de la página, se ocupa con dos columnas de texto, correspondientes a dos coplas, anotadas en forma de poema, el cual consta de cuatro estrofas de cuatro versos cada una de ellas.

En el encabezamiento de la página se anota: *A dos voces. Alto. Romance*. La segunda de sus páginas (número trece), cuenta con cinco sistemas de dos pautas cada uno (la pauta superior para la voz y la inferior para el acompañamiento), de los cuales, dos son para la primera sección o movimiento de la obra (con función de coplas), y los tres siguientes, para el estribillo. En su encabezamiento se anota: *Tenor. Romance. a dos voces.* De todo ello, se deriva que estructuralmente se trata de un Romance para dos voces (de Contralto y Tenor, respectivamente), con un orden inverso al habitual en los tonos y villancicos, es decir, que se inicia por el romance con la copla, y sólo seguidamente se escribe el estribillo, para, de nuevo y a continuación, volver a las coplas y al estribillo en las ocho coplas de las que consta la composición.




Escrito en claves altas "por natura", aparece la voz de Alto anotada en clave de Do en segunda línea; la de Tenor, en clave de Do en tercera línea; y el acompañamiento, en clave de Fa en cuarta línea. Por tanto, le corresponderá un transporte de quinta

descendente. Y feneciendo la pieza en Do, sin alteraciones en la armadura, es decir, “por natura”, puede concluirse que esta obra está escrita en doceno tono (hipojonio), según tratadistas como P. Cerone o A. Lorente[118]. Por lo que se habrá de transportar a la 5ª baja, resultando Fa hipojonio por bemol.

*De la formacion, principios, Clausulas, y Claues del Dozeno Tono por ♮. Cap. XIX.*

EL Dozeno Tono, *es contenido de la septima Especie de la Diapason g y G, arithmeticamente mediada de la cuerda C.* Dizen los Praticos, que se forma de la quarta Especie de Diapente, la qual comença de g y termina en c, y de la tercera Especie de Diathessaron situada desde c y G, puesta à la parte inferior de la Diapente, como aqui vemos. *Sus principios* son G solreut y C solfaut, con sus Octauas: assimesmo C solfaut serà la *cuerda final*.

*Formacion, princ. y final.*

*Clausulas principales.*

Mas vezes hemos dicho que las Clausulas principales de los Tonos se hazen en las cuerdas extremas de la Diapason, y de la posicion que la diuide: de manera que segun esta regla, sus *Clausulas principales* seran en G solreut y en C solfaut, adonde se acabara periodo y sentencia: y luego las partes entraran con nueuas Fugas, y nueuas inuenciones. La de C solfaut es intermedia y final; mas la de G solreut es solamente intermedia: verdad es que tiene la mesma autoridad, que tienen los demas Tonos, que es de poder terminar vna primera parte en la posicion confinal de su Diapente.

*Clausulas de passo.*

*Por transito y passage* puede hazer Clausula en E lami, F faut, y en D lasolre: la de E lami puede seruir de Clausula intermedia en los Cantos muy largos y de muchas partes, por ser cuerda que diuide su Diapente: pero haziendola de passo ha de ser la mas vsada; y la menos vsada ha de ser la de D lasolre.

*Claues.*

Tenra *el Tiple* la Claue de G solreut, en su lugar ordinario: *el Contralto, Tenor, y Baxo* tenran la de C solfaut, en segunda, tercera, y quarta regla, tomando cadauno la suya propria: *mas el Baxo*, en lugar desta de C solfaut, puede tener otra de F faut, puesta en tercera regla, de la manera que aqui vemos.

Tiple. Alto. Tenor. Baxo.

Entre las muchas Composiciones que ay deste Tono, ay vn Motete de Iaqueth à cinco, que dize; *Decantabat populus Israel: Inuiolata integra & casta es Maria*, de Iusquin à 5. y de Adriano à 7. vozes: el Mot. *Mittit ad virginem* à 6; y los Madrigales, *Quando nascesti amor* à 7. vozes, *I vidi in terra angelici costumi* à 6. vozes, y *Quando fra l'altre donne* à 5. vozes, todos de Adriano. *Postquam locutus est Iesus*, y *Ascendo ad patrem meum à 5: O sacrum conuiuium à 6, Vidi speciosam*, y *Salue Sancte pater* à ocho, todos del P. Vespa. *Aue Regina cœlorum à cinco, Solue iubente Deo à seys, Tu es Petrus à siete*, todos tres de Prenestina; y otros muchos exemplos tenemos. Pero no son tantos, que mucho mas no sean los que trasportados estan vna Quinta en baxo, con el b, puesto en Befabemi.

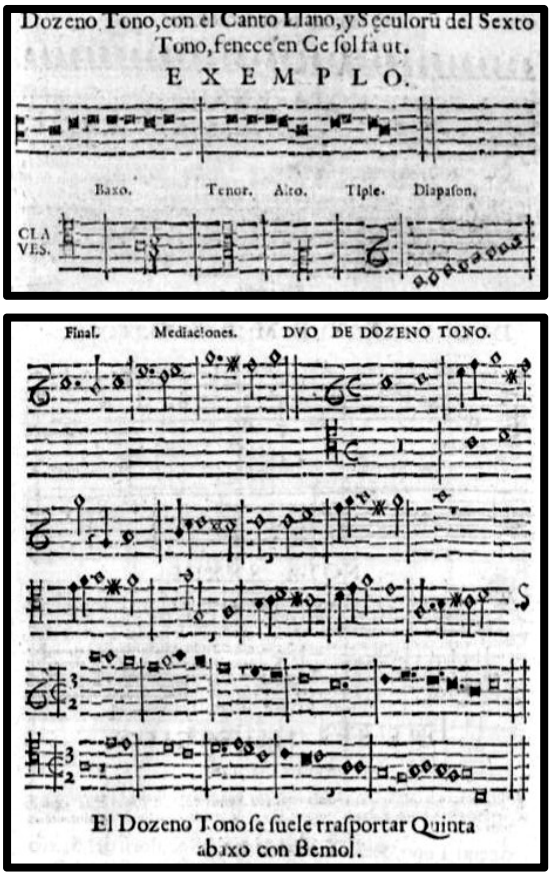
*Trasportacion.*

Para personas de buen entendimiento, lo dicho hasta el viij. Cap. basta: todo lo demas, seruirà para los que no son tales. Y aduierto que los exemplos passados, no pueden ser de satisfacion à los que andan buscando de deleytar el sentido: assi por ser ordenados solo à dos vozes, llanas y faciles; como porque no ay inuencion en ellos, si no que todo es Clausulas: y lo que peor parece es, que junto à vna, luego se siente otra, vn Tono mas alta ò mas baxa, que es de muy mala satisfacion. Pero aqui el discreto Lector deue considerar, que *no por otra causa se pusieron, que tan solamente para mostrar à los nueuos y muy principiantes, breuemente y en pocas notas, la formacion, principios, final, y las Clausulas, assi principales como intermedias, y de passage ò por transito, que cada Tono tiene*: no menos de lo que suele hazer vn pintor, quando en vn pequeño quadro va mostrando las tierras, castillos, y ciudades de vn Reyno ò Prouincia, con sus terminos y confines: sin vsar (digo) particulares lineamentos, y sin la variedad de los colores y de otras cosas; que deleyten y recreen la vista.

*A los que buscan flor y no fruta.*

**Pedro CERONE: *El Melopeo y Maestro.***
**Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, Libro XVI, Cap. XIX, pp. 905-906.**

[118] O bien, en un octavo tono (hipomixolidio) siendo Do su mediación, según P. Nassarre o J. de Torres.



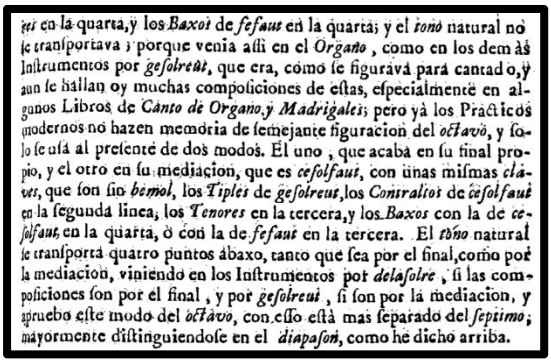

**Andrés LORENTE:** ***El porqué de la música.*** **Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, Arte de Composición, pp. 625-626.**

Y puede verse también lo que señalaban al respecto aquellos autores que únicamente reconocían ocho tonos, en lugar de doce:

P. Como ſe punta el octavo tono?
R. Con Claves altas, ſin Bemol, teniendo ſu propio Final en Geſolreut; aunque muchas vezes le tiene en Ceſolfaut, que es ſu mediacion.

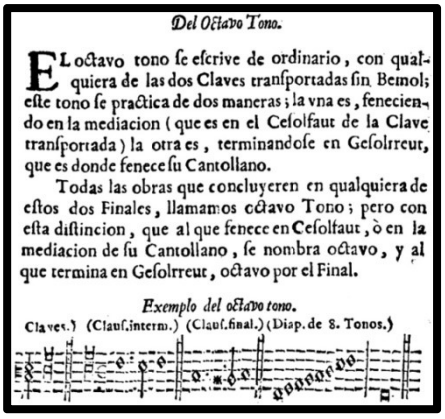
**Fray Pablo NASSARRE:** ***Fragmentos Músicos.*** **Madrid, Imprenta Real, 1700, p. 62.**

El *octavo tono* lo diſtinguian los antiguos del *ſeptimo*, en que el *ſeptimo* ſe figurava con las *claves*, que he dicho, teniendo ſu *diapaſon* de *geſolreut à geſolreut*, y ſu mediacion en *delaſolre*; y el *octavo* lo figuravan tambien ſin *bemol*, y finando en *geſolreut*; pero con las *claves* (aunque tambien ſin *bemol*) diſtintas del *ſeptimo*; porque en los *Tiples* eran de *ceſolfaut* en la primera linea, los *Contraltos* en la tercera, los *Tenos*



*tes* en la quarta, y los *Baxos* de *fefaut* en la quarta; y el *tono* natural no se transportava; porque venia assi en el *Organo*, como en los demàs Instrumentos por *gesolreut*, que era, como se figurava para cantado, y aun se hallan oy muchas composiciones de estas, especialmente en algunos Libros de *Canto de Organo*, y *Madrigales*; pero yà los Practicos modernos no hazen memoria de semejante figuracion del *octavo*, y solo se usa al presente de dos modos. El uno, que acaba en su final propio, y el otro en su mediacion, que es *cesolfaut*, con unas mismas *claves*, que son sin *bemol*, los *Tiples* de *gesolreut*, los *Contraltos* de *cesolfaut* en la segunda linea; los *Tenores* en la tercera, y los *Baxos* con la de *cesolfaut* en la quarta, ò con la de *fefaut* en la tercera. El *tono* natural se transporta quatro puntos abaxo, tanto que sea por el final, como por la mediacion, viniendo en los Instrumentos por *delasolre*, si las composiciones son por el final, y por *gesolreut*, si son por la mediacion, y apruebo este modo del *octavo*, con esso està mas separado del *septimo*; mayormente distinguiendose en el *diapason*, como he dicho arriba.

**Fray Pablo NASSARRE: *Escuela Música según la práctica moderna.***
**Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, Libro III, Cap. XV, pp. 310-311.**



*Del Octavo Tono.*

EL octavo tono se escrive de ordinario, con qualquiera de las dos Claves transportadas sin Bemol; este tono se practica de dos maneras; la vna es, feneciendo en la mediacion (que es en el Cesolfaut de la Clave transportada) la otra es, terminandose en Gesolrreut, que es donde fenece su Cantollano.

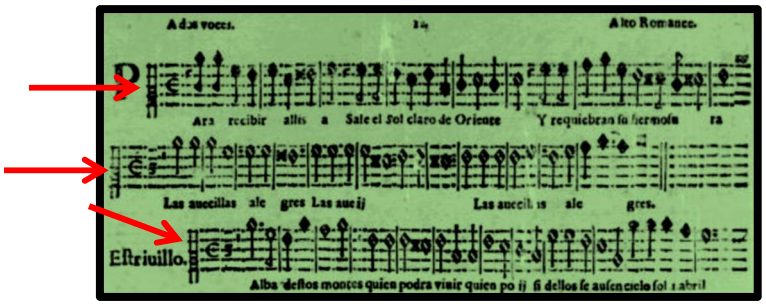
Todas las obras que concluyeren en qualquiera de estos dos Finales, llamamos octavo Tono; pero con esta distincion, que al que fenece en Cesolfaut, ò en la mediacion de su Cantollano, se nombra octavo, y al que termina en Gesolrreut, octavo por el Final.

*Exemplo del octavo tono.*

Claves.) (Claus.interm.) (Claus.final.) (Diap. de 8. Tonos.)

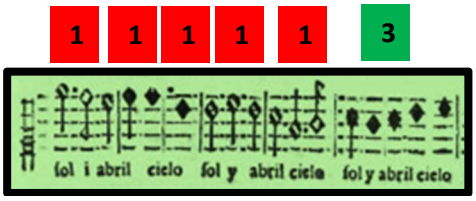
**José de TORRES Y MARTÍNEZ-BRAVO: *Reglas generales de acompañar.***
**Madrid, Imprenta Real, 1702, p. 8.**

La señal indicial o signo de compás utilizado en las Coplas es el compás binario imperfecto, compás menor imperfecto o compás de compasillo, o compasete, procediendo a un cambio de señal indicial sobre el compás número diez, para pasar al compás imperfecto ternario de proporción menor, que se mantendrá ya hasta el final de la pieza.




**Cambio de compás.**

Las líneas divisorias se distribuyen a cada compás, excepto cuando éste coincide con hemiolas, en cuyo caso se extiende casos a dos, o a tres compases.




Estructuralmente, *Para recibir*, organiza su copla en dos secciones A-B, claramente delimitadas por el cambio de señal indicial en el compás número diez, en que pasa del compasillo inicial a la proporción menor posterior que, a su vez, enlazará con idéntico compás en el estribillo. De este modo, se producirá una cierta sensación de aceleración paulatina, desde el comienzo más reflexivo (expositivo del tema, a manera de un narrador), en compás binario, a un desarrollo mucho más animado (sobre el texto *las avecillas alegres,* que luego se ratificará en los textos del estribillo, todo ello con la incorporación del puntillo y los ritmos sincopados). Los diseños rítmicos son por otra parte relativamente sencillos, reduciéndose en lo fundamental, en los pasajes en compás binario, al empleo de corcheas y semínimas que siguen un patrón estereotipado, más o menos repetitivo, mientras que en los pasajes en compás ternario, la animación rítmica se basa en la alternancia de mínimas y semibreves, jugando en ocasiones con el carácter repetitivo a partir de grupos de tres mínimas, o en alguna de las hemiolas, generalmente (aunque no sistemáticamente) identificadas por los ennegrecimientos de la notación.

En cuanto a los textos poéticos utilizados, y desde el punto de vista literario, se trata, en las Coplas (8 coplas), de cuartetas de romance con rima asonante los pares "en é-e"[119], mientras que el Estribillo responde a un romancillo hexasílabo con rima

[119] Aunque no ha sido posible identificar el autor literario de estos textos concretos, sí que existen coincidencias evidentes entre algunos de sus personajes (el pastor Salicio y Elisa), con los mismos protagonistas que se mencionan en la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega (*1498c; †1536), la cual data de poco después del año 1535 (unos meses después de la muerte de Isabel Freyre, musa de Garcilaso).Dicha égloga está compuesta por treinta estancias y 421 versos (constando cada estancia de 14 versos, 10 de ellos endecasílabos —1-6, 10-12 y 14— y 4 heptasílabos —7-9 y 13—, y trata del dulce pesar por los amores contrariados, a partir del diálogo entre dos pastores: Salicio y Nemoroso (cada uno de los cuales entona un soliloquio). Así, Salicio se lamenta de la frialdad de Galatea (que le ha abandonado por otro),

asonante los pares, "en –í". La temática escogida se alinea con la denominada poesía pastoril, de carácter eminentemente lírico, y que enlaza con algunas composiciones de Juan del Encina y de Miguel de Cervantes (v.g., en *La Galatea*).

***[Coplas:]***

[1ª]:
Para recibir a Elisa
sale el claro sol de oriente
y requiebran su hermosura
las avecillas alegres.
*Alba de estos montes…*

[2ª]:
Divina música suena
con agradables motetes,
a su son cantando, locas,
entre mirtos y laureles.
*Alba de estos montes…*

[3ª]:
De oírla los arroyuelos
van murmurando entre dientes
de cristal, que pues murmuran,
sin duda que envidia tienen.
*Alba de estos montes…*

[4ª]:
Para recibirla juntos,
álamos y sauces verdes
sirven de palio, por donde
alegres los campos vienen.
*Alba de estos montes…*

[5ª]:
Las flores que el prado adornan
de hermosísimos tapetes,
al son del céfiro blanco
su menuda aljófar vierten.
*Alba de estos montes…*

[6ª]:
De entre las pintadas peñas
salen cristalinas fuentes,
trepando entre blancas guijas,
corriendo y saltando siempre.
*Alba de estos montes…*

[7ª]:

[8ª]:

---

mientras Nemoroso llora la muerte de su amada Elisa. Se trata, por tanto, de dos formas de queja ante una pérdida amorosa, que generan dolor por una soledad sobrevenida. Otros personajes que se mencionan en la égloga son Marte, Títiro, Filomena, Piérides…, aparte de algunas interesantes alusiones al territorio español (el río Tajo, la sierra de Cuenca…), que, en el presente caso, de fecha muy posterior y editado en Roma, debía de resultar, tal vez, evocador para los españoles residentes en la capital italiana, aunque posiblemente algo exótico para los consumidores locales habituales de este tipo de literatura musical.

Todo se alegra y Salicio
que tantas desdichas tiene,
llora porque [a] un desdichado,
ajenos gustos le ofenden.
*Alba de estos montes…*

Con un instrumento, loco,
como el dueño que la tiene,
a la partida de Elisa
lloró y cantó de esta suerte:
*Alba de estos montes…*

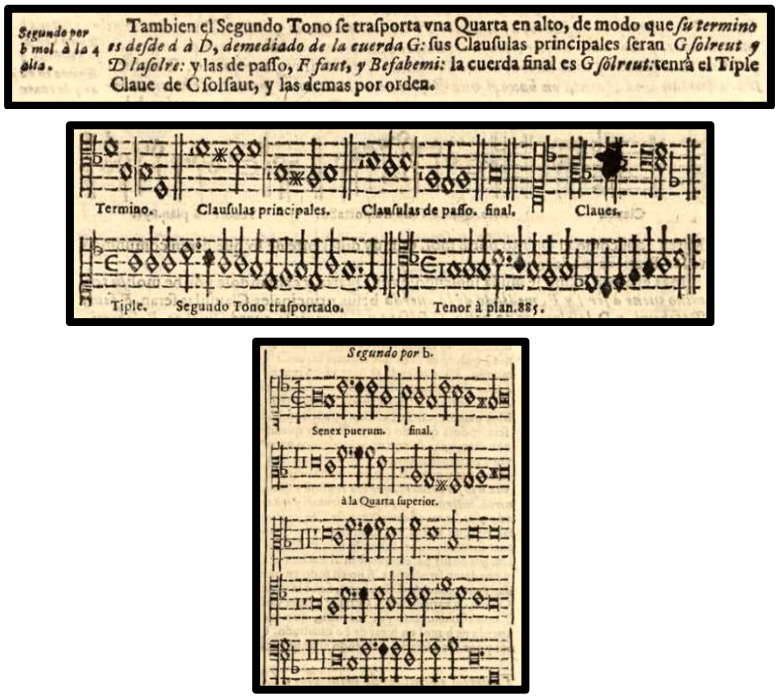
***Estribillo:***
Alba de estos montes,
¿quién podrá vivir,
si de ellos se ausenta
cielo, sol y abril?

[1.8] ***En dos lucientes estrellas***, a dúo.

Pieza dispuesta en forma de facistol entre la página 14 y 15. Con siete pautas en la página izquierda (seis con música, y una intermedia, a modo de separación visual entre dos voces en blanco), siendo tres de ellas para una primera voz y otras tres más para una segunda que lleva la indicación expresa de ALTO, ocupando aproximadamente la primera mitad de la página. En la hoja derecha se reparten sus seis pautas en tres sistemas de dos pautas (para una voz superior, que lleva anotada la cifra de la guitarra, y para otra parte, inferior, que lleva el acompañamiento). Bajo la sexta pauta, se anotan asimismo dos textos en columna y disposición de poema, que únicamente aparecen anotados en esta página con la voz de Tenor y su acompañamiento.

En el encabezamiento (página 14) la pieza anota "Romance a 3". Escribe las voces de la siguiente manera: La primera en clave de Do en primera línea, la segunda (ALTO) lleva la clave de Do en tercera y la más grave (en la página de la derecha) en clave de Do en cuarta línea. Por lo que se deriva que su *organico* es para Soprano, Alto y Tenor con acompañamiento, más la cifra para el acompañamiento de guitarra.

Además, tiene en su armadura un bemol como alteración propia; por lo que puede decirse que se anota en claves naturales, por bemol. El compás utilizado es el de proporción menor (que se registra como C3) y fenece (es decir, que su final se sitúa) en la nota Sol, resultando así un segundo tono transportado, Sol dórico con bemol (o transportado), que no requeriría por tanto de un ulterior transporte (aunque, como la cifra de la guitarra no coincide con la disposición armónica de las voces, en la edición de la pieza se ha aportado una transposición de las voces de la pieza una cuarta descendente, para coincidir así armónicamente con el cifrado acórdico que sugiere la guitarra).



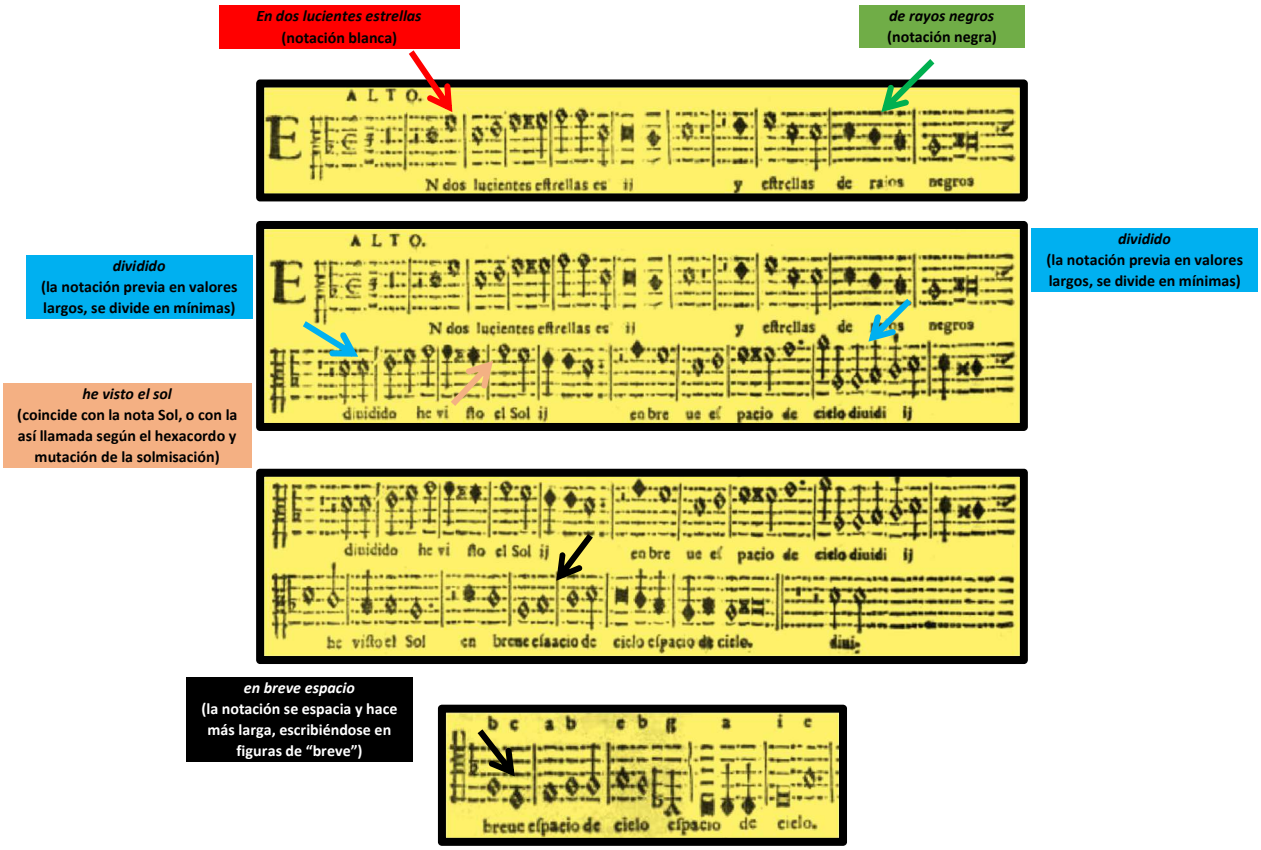

**Pedro CERONE: *El Melopeo y Maestro.***
**Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, pp. 908, 909 y 916.**

El ámbito de las voces es el siguiente: Soprano —$Mi_3$-$Re_4$—; Alto —$La_2$-$La_3$—; y Tenor —$Si_1$-$Re_3$—. Unos registros por tanto bastante reducidos, al menos para las dos voces superiores, que apenas alcanzan una octava de amplitud, los cuales indican la no necesidad de disponer de voces técnicamente muy capaces, sino que podrían ser interpretadas casi por cualquier cantor con unos mínimos conocimientos de canto de órgano.

La estructura de la pieza no se corresponde con el formato más utilizado por Arañés en esta colección de tonos y villancicos —estribillo y copla—, sino que esta pieza se corresponde con la forma poética del romance. Cada frase musical está compuesta por tanto por cada uno de los versos de cada una de sus cinco estrofas, volviendo al *segno* (compás 21), como repetición de la segunda parte de estas estrofas, reforzando musicalmente —a manera de estribillo—, la importancia dada a esta parte del texto. Se trata de un romance octosílabo, obra del celebérrimo poeta cordobés Luis de Góngora y Argote (*1561; †1627), con rima asonante en los versos pares, en "-é-o"[120].

En el inicio de la pieza se observa una característica de la composición de Arañés, la presentación del tema de forma canónica a distancia de una quinta entre cada una de las voces, aunque separadas por dos compases entre dos de las voces y a distancia de un compás la misma entrada, en la última de las voces que presenta el tema. Esta forma de presentación es recurrente en sus composiciones. Además, curiosamente, siempre es la voz más aguda la que suele hacer su exposición a menor distancia. Se pone de manifiesto la intención de Arañés de relacionar los aspectos del texto con su musicalización, en ejemplos tan evidentes como el ennegrecimiento que se produce en la partitura, con notación ennegrecida por las hemiolas, coincidiendo con el texto *rayos negros* (es decir, que usa el color negro de la notación para expresar el aludido color negro de los rayos). Igualmente, en la segunda sección del romance, con la palabra *divididos*, que se corresponde con la notación en mínimas sueltas (cuando, anteriormente, se ha trabajado con semibreves, de modo que aquí la notación resulta visualmente "dividida" en una figuración menor).

[120] Se trata de una composición del año 1603, que obviamente alude a los ojos (= estrellas) de la amada. El poema alude a Galatea (ninfa hija de la diosa marina Doris —que, casada con Nereo, tuvo tres hijas, las Nereidas, la más hermosa de las cuales era Galatea—), amada por Polifemo, en la que Venus —que viajaba en una concha tirada por cisnes— había sumado la belleza de sus tres hijas —las tres Gracias—. De ahí las alusiones marinas a "puertos de mar", "golfos y estrechos"… Como variantes significativas al texto, al inicio de la segunda copla, en lugar de anotarse "El luciente efecto…", otras ediciones señalan "el luciente oficio…"; o en el tercer verso de la cuarta copla, donde aquí se dice "si tiene puertos el mar", otras versiones escriben "si tiene puertos un mar".




***Romance:***

[1ª:]

En dos lucientes estrellas,

y estrellas de rayos negros,

*dividido he visto el sol*

*en breve espacio de cielo.*

[2ª:]

El luciente efecto hace

de las estrellas de Venus,

*las mañanas como el alba,*

*las tardes como el lucero.*

[3ª:]

Las formas perfilan de oro,

milagrosamente haciendo,

*no las bellezas oscuras,*

*sino los escuros bellos.*

[4ª:]

Cuyos rayos para él

son las llaves de su puerto,

*si tiene puertos el mar*

*que todo es golfos y estrechos.*

[5ª:]

Pero no son tan piadosos…,

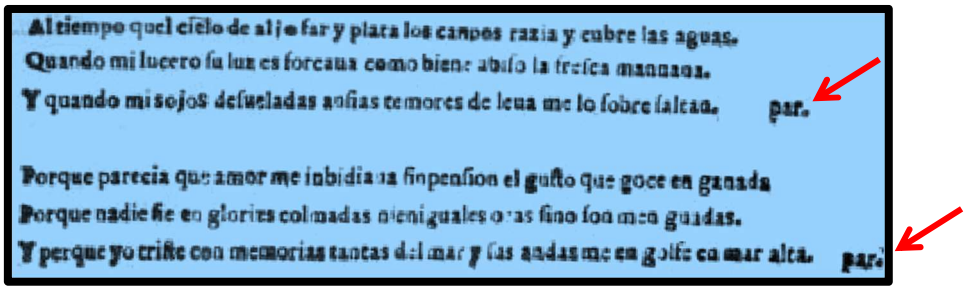
aunque sí lo son, pues vemos

*que visten rayos de luto*

*por cuantas vidas han muerto*.

[1.9] ***Parten las galeras***, a 3

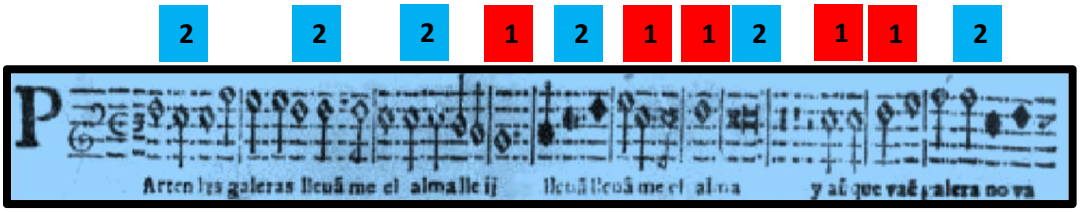
Pieza anotada en páginas 16 y 17, en disposición de facistol. En la página izquierda contiene dos voces anotadas en siete pautas (una de ellas en blanco —la cuarta, bajo la tercera, para separar una voz de otra—, y otras seis pautas con música), tres de las cuales sirven para registrar la voz superior, que no lleva asignado nombre alguno, aunque se escribe en clave de Sol, mientras que las otras tres últimas pautas se utilizan para la voz escrita debajo, con la anotación "ALTO" (en clave de Do en segunda línea). Se emplean dos pautas de cada voz para escribir el estribillo, y una tercera para la copla de cada voz. En el encabezamiento se anota un sencillo "A 3", indicando que se trata de una pieza escrita para tres voces; y en cada página, como en el resto de piezas del libro, se detalla la parte que va destinada a las coplas. Pieza escrita, pues, para tres voces de Soprano, Alto y Bajo, con acompañamiento, y cifrado alfabético para el acompañamiento de la guitarra. En la página derecha se anota una voz en clave de Do en cuarta línea, con un acompañamiento instrumental escrito en clave de Fa en cuarta línea, la cual se distribuye en tres sistemas de dos pautas cada uno (dos de ellos para el estribillo y uno para la copla). A continuación, se anota en dos grupos de texto, de tres filas cada uno, el texto de las seis coplas no aplicado musicalmente.


Al tiempo quel cielo de al jo far y plata los campos razia y cubre las aguas.
Quando mi lucero su luz es forcaua como bien abiso la fresca mannana.
Y quando mis ojos desueladas ansias temores de leua me lo sobre saltan. par.

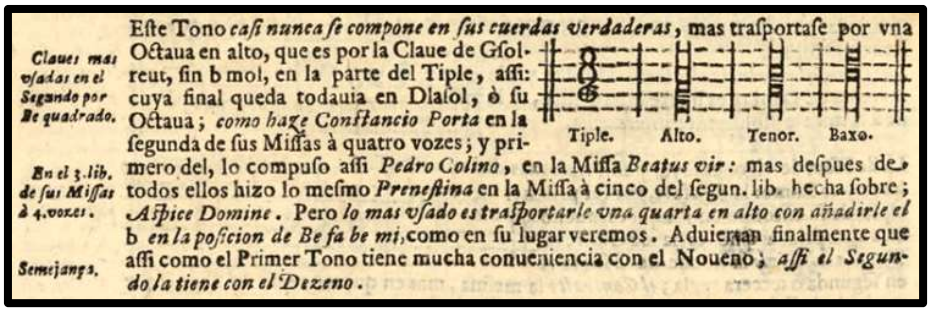
Porque parecia que amor me inbidiaua sinpension el gusto que goce en ganada
Porque nadie fie en glorias colmadas nieniguales oras sino son men guadas.
Y perque yo triste con memorias tantas del mar y sus andas me en golfe en mar alta. par.

La composición, por tanto, se presenta de acuerdo con una estructura en dos movimientos, uno con la función de estribillo y el otro, como viene expresamente denominado en la fuente, de copla. Al final de cada uno de los dos bloques de las seis coplas (es decir, al final de la tercera, y al final de la sexta), tiene la indicación *Parten,* que sugiere volver al inicio del estribillo, como es habitual en este tipo de composiciones escritas de acuerdo con esta estructura.

Las líneas divisorias se escriben a dos compases en la mayor parte de las ocasiones, aunque a veces también aparecen a un compás.




El compás en que se escribe la pieza es el ternario de proporción menor (anotado como C3). Escrita en claves altas por natura y siendo su nota final Re, se trata de un Re dórico (primer tono, o sexto por la mediación). De modo que al anotarse en claves altas por natura, le correspondería un transporte, según teoría, de 5ª descendente, por bemol, resultando así un Sol dórico transportado.


Este Tono *casi nunca se compone en sus cuerdas verdaderas*, mas trasportase por vna Octaua en alto, que es por la Claue de Gsol-reut, sin b mol, en la parte del Tiple, assi: cuya final queda todauia en Dlasol, ò su Octaua; *como haze Constancio Porta* en la segunda de sus Missas à quatro vozes; y primero del, lo compuso assi *Pedro Colino*, en la Missa *Beatus vir:* mas despues de todos ellos hizo lo mesmo *Prenestina* en la Missa à cinco del segun. lib. hecha sobre; *Aspice Domine*. Pero *lo mas vsado es trasportarle vna quarta en alto con añadirle el* b *en la posicion de Be fa be mi*, como en su lugar veremos. Aduierran finalmente que assi como el Primer Tono tiene mucha conueniencia con el Noueno; *assi el Segundo la tiene con el Dezeno*.

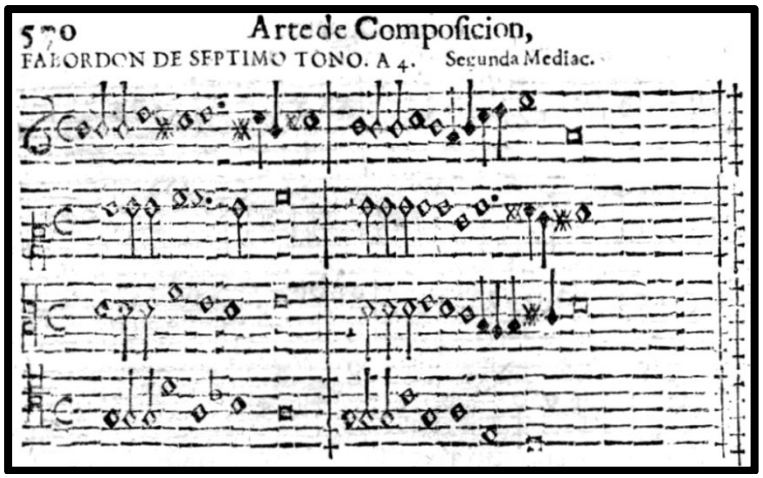
*Claues mas vsadas en el Segundo por Be quadrado.*

*En el 3. lib. de sus Missas à 4. vozes.*

*Semejanza.*

Tiple. Alto. Tenor. Baxo.

**Pedro CERONE:** ***El Melopeo y Maestro.***
**Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 886. (2º tono transportado).**


570 Arte de Composicion,
FABORDON DE SEPTIMO TONO. A 4. Segunda Mediac.

**Andrés LORENTE:** ***El porqué de la música.*** **Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, p. 570. (7º tono por la mediación).**

La tesitura de cada una de las voces es la siguiente: Soprano —$Sol_3$-$Fa_4$— con una extensión de una 7ª; Alto —$Mi_3$-$Si_3$— con un ámbito de apenas una 5ª; y Bajo —$Re_2$-$Sol_3$—, con una amplitud vocal que alcanza la 11ª, nuevamente, como en los casos previos, la parte vocal más amplia y que requiere por tanto de mayor capacidad por parte de su intérprete, mientras que el papel de las dos voces superiores es mucho más restringido y se mueven en una zona vocal mucho más cómoda, apta para ser ejecutada casi por cualquier cantor, sin necesidad específica de requerimientos técnicos especiales (en el presente caso, algo particularmente notorio en el caso del Alto, que queda reducido a un mero papel de relleno armónico, cediendo el mayor protagonismo a las voces extremas de la composición. En cualquier caso, es evidente que las extensiones de las voces agudas no llegan a la octava, por lo que es de suponer que se destinaran a voces limitadas o de escaso dominio técnico-vocal (diletantes o, de cualquier manera, cantores posiblemente menos avezados técnicamente que el Bajo). En

cambio, la voz de Bajo, sí cubre una extensión más amplia y que se corresponde con el tipo de tesitura más habitual en su tiempo en este tipo de formaciones.

La composición, presenta su primera sección, el estribillo, con carácter homofónico, hasta el compás catorce, con entrada tética a modo de vocativo. Esta segunda sección se presenta en anacrusa y ya de manera contrapuntística o imitativa. Una tercera sección, desde el compás 21 hasta el final, presenta homofónicamente el texto *no va forzada*, hasta en cuatro ocasiones, moviéndose sobre notas repetidas o por grados conjuntos (lo que sin duda facilitaría el que se pudiera doblar instrumentalmente), y en registros cómodos para las voces, indicando de esta manera que realmente *no va forzada.* Una copla de corta extensión presenta el tema homofónicamente en dos claras secciones.

***[Estribillo:]***

*Parten las galeras,*

*llévanme el alma*

*y aunque va en galera,*

*no va forzada.*

***Coplas:***

[1º:]

Al tiempo que el cielo

de aljófar y plata

los campos rocía

y cubre las aguas.

*Parten las galeras…*

[2ª:]

Cuando mi lucero

su luz esforzaba,

como viene avisa

la fresca mañana.

*Parten las galeras…*

[3ª:]

Y cuando mis ojos,
desveladas ansias,
temores de leva
me lo sobresaltan.
*Parten las galeras…*

[4ª:]

Porque parecía
que amor me invidiaba
sin pensión el gusto
que gocé en ganada,
*Parten las galeras…*

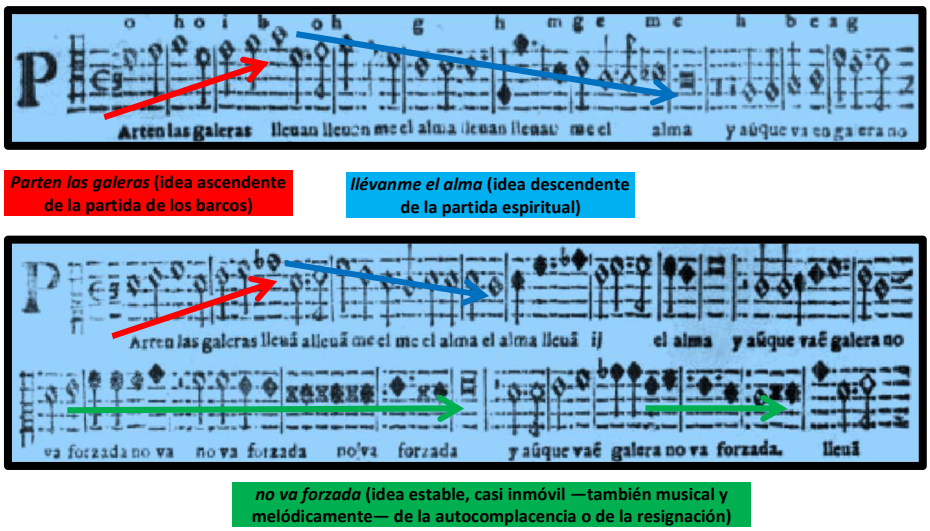
[5ª:]

Porque nadie fíe
en glorias colmadas
ni en iguales horas,
si no son menguadas,
*Parten las galeras…*

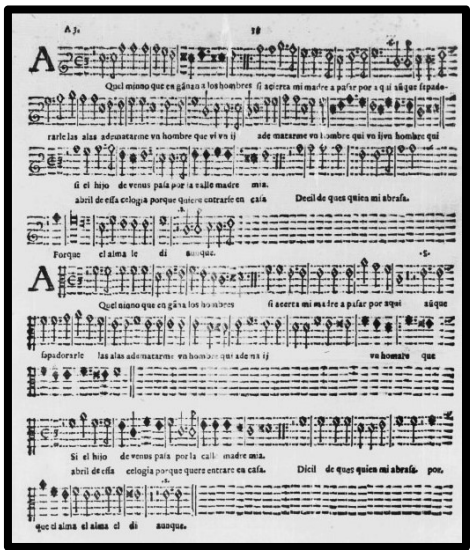
[6ª:]

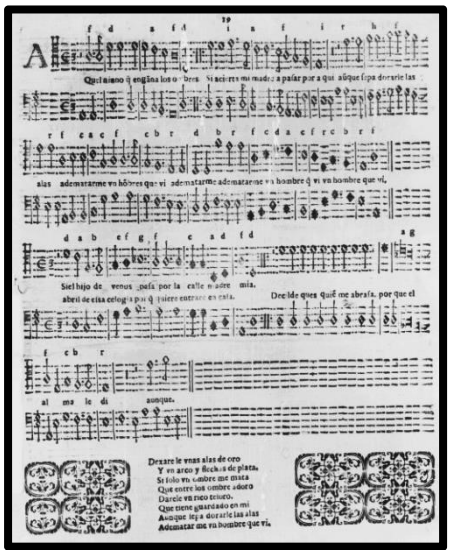
Y porque yo triste
con memorias tantas
del mar y sus andas
me engolfé en mar alta.
*Parten las galeras…*

El autor del texto no se conoce. La temática alude a la prisión del alma, que, cual galeote, o soldado llamado a reclutarse en la leva, se aleja al alba (al salir el sol) de la tierra, una "fresca mañana", y se aparta del "gusto que gocé" (es decir, de la amada), para adentrarse en alta mar ("me engolfé en mar alta"), castigado a su pesar (preso en galeras), y "forzado" (físicamente, aunque no en espíritu) a otras nuevas tribulaciones.

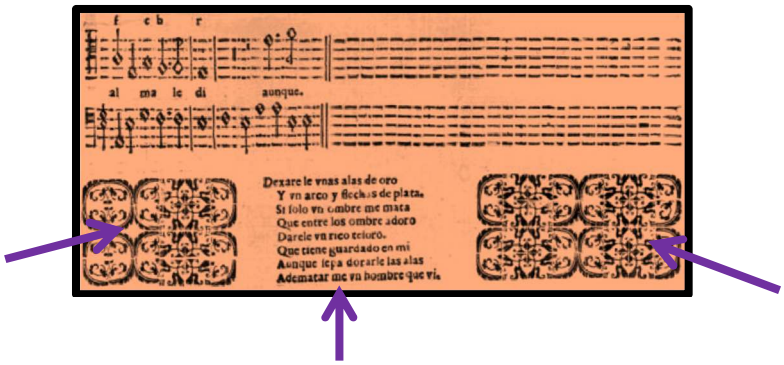


[1.10] ***Aquel niño***, a 3



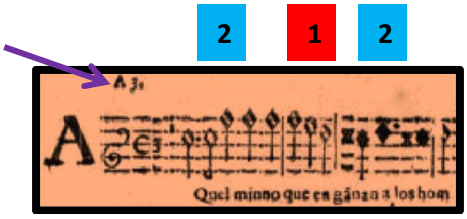


Pieza anotada en las páginas 18 y 19, asimismo en disposición de facistol. La página 18 consta de nueve pautas individuales, las cuatro superiores destinadas a un Tiple (en clave de Sol en segunda línea) —de las cuales, las dos de arriba son para el estribillo y las dos de más abajo son para las coplas—, y las cinco de más abajo dedicadas a un Contralto (en clave de Do en tercera línea) —destinando las tres superiores al estribillo y las dos inferiores a las coplas—, mientras que la página 19, que consta de ocho pautas, agrupadas en cuatro sistemas de dos pautas cada uno (la superior para un Tenor —en clave de Do en cuarta línea—, sobre la que se anotan las letras de la cifra para la guitarra, y la inferior para el acompañamiento preceptivo —en clave de Fa en cuarta línea—). En el caso de la página 19, los dos primeros sistemas se utilizan para copiar el estribillo, y el tercero y cuarto, para las coplas. Finalmente, bajo la última pauta se imprimen sendos motivos decorativos en los laterales, dejando en el centro una única columna de textos, de las coplas, anotados en forma de poema (es decir, no aplicados musicalmente).




Ninguna de las partes, ni vocales ni instrumentales, especifica su registro o tesitura, que se han deducido del empleo concreto de claves, como tampoco se ofrece título alguno, género o forma musical, ni se identifican expresamente las secciones o movimientos de la obra, únicamente señaladas por el encabezamiento de la parte Tiple con un lacónico "A 3". Como en el caso de la pieza precedente de esta misma colección, nos hallamos así, aquí, con una obra anotada para tres voces, de Soprano, Alto y Tenor, con acompañamiento, y un suplementario cifrado alfabético para el acompañamiento de la guitarra.

Las divisiones de compás, como en todas las anteriores piezas de esta misma colección, se realizan mediante líneas divisorias, que pueden colocarse, bien a cada compás, o cada dos compases, en los casos en que se anoten hemiolas.




El ámbito de cada una de las voces es el siguiente: Soprano —$Si_3$-$Sol_4$— con una extensión de solamente una 6ª; Contralto —$Mi_2$-$Do_3$— con un ámbito asimismo de apenas una 6ª; y Tenor —$Do_2$-$La_3$—, que alcanza una amplitud vocal —reducida para este tipo de voces— de una trecena, que obviamente duplica con creces la extensión de las dos partes vocales superiores pero que, considerando su función de parte vocal más grave, es decir, en cierto modo de Bajo, debería alcanzar hasta un máximo de dos octavas, al que no se acerca ni lejanamente, lo que indica la intención por parte de su

compositor de mantenerse en un entorno armónico de posiciones cerradas, más bien íntimo y contenido, sin grandes demostraciones técnicas ni saltos interválicos poderosos, sino, antes al contrario, moviéndose por grados conjuntos en un contexto de cierta moderación y fluidez apacible, evocadora del ambiente lírico e infantil, de ensoñación e incluso de cierta languidez, que sugiere la temática del poema escogido.

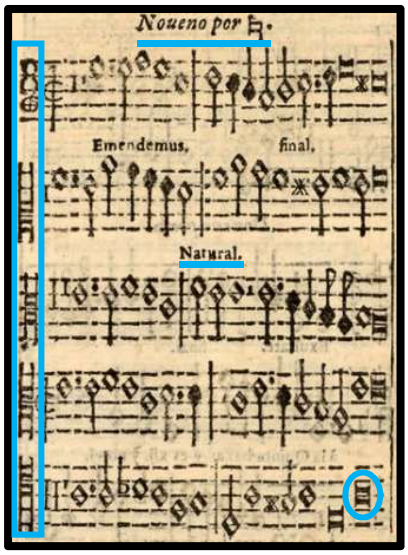
La señal indicial elegida es la *proportio minor* (o compás menor imperfecto de proporción menor), tanto para el estribillo como para las coplas, un tipo de compás muy apropiado para los villancicos y otros asuntos tratados en lenguas vernáculas.

La *proporcion menor* ſe uſa muy poco en las compoſiciones Ecleſiaſti-
cas, porque es el ayre de ella mas veloz, y no tan grave como el de la
*mayor*, y como pide la letra. Y ſi una vez, ù otra por variar de ayres
uſa el Compoſitor de ella, deve diſponerla de modo, que ſe cante à eſ-

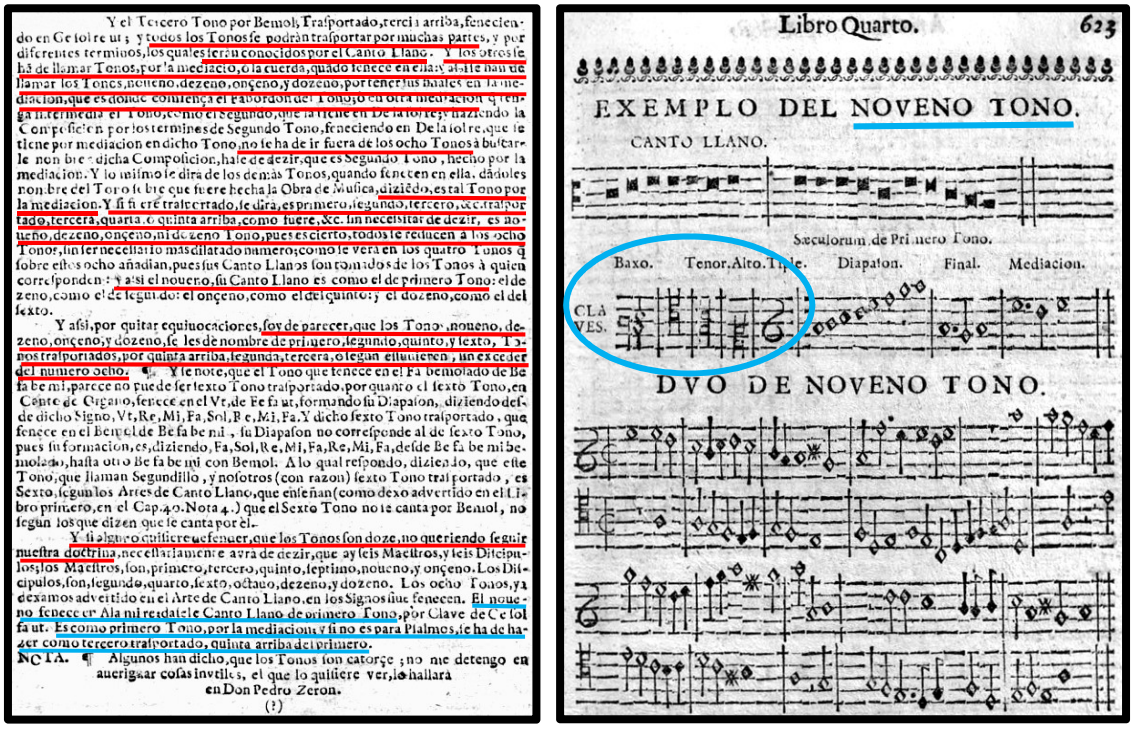
pacio: pero lo que es para las compoſiciones de lengua vulgar, ſe uſa mu-
cho, dandole diferentes ayres; yà echando à eſpacio el *compàs*, yà mas
veloz, ſegun lo indican la mayor parte de las figuras: porque ſi ſe uſa
mucho de *ſemibreves*, ordinariamente es para cantada à eſpacio; ſi la
mayor parte ſon *minimas*, ſe canta con mas velocidad, y con mas, ſi
la primera de el compàs fuere de ordinario con puntillo:

**Fray Pablo NASSARRE: *Escuela Música según la práctica moderna.* Vol. 2.**
**Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723,**
**Libro III, Cap. XIII "De la variedad de aires que se practican en las composiciones", pp. 335-336.**

En cuanto a la anotación concreta de la pieza, ésta se escribe en claves altas "por natura", feneciendo en la nota Mi (en las Coplas) y en la nota La (en el Estribillo), de donde se deduce, junto a las claves concretas utilizadas, que se trata de un 9º tono aeolio (según el tratadista teórico-musical P. Cerone), o lo que es lo mismo, según la nomenclatura de otros autores, un 9º ó 5º tono (según A. Lorente), 9º ó 3º (según P. Nassarre), o incluso, directamente, un 3º tono (según J. de Torres). Veámoslo a continuación:




**Pedro CERONE:** ***El Melopeo y Maestro.***
**Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613, p. 919.**


Y el Tercero Tono por Bemol, Trasportado, tercia arriba, feneciendo en Ge sol re ut; y todos los Tonos se podràn trasportar por muchas partes, y por diferentes terminos, los quales seràn conocidos por el Canto Llano. Y los otros se hã de llamar Tonos, por la mediacion, ò la cuerda, quãdo fenece en ella: y assi se han de llamar los Tonos, noueno, dezeno, onçeno, y dozeno, por tener sus finales en la mediacion, que es donde comiença el Fabordon del Tono; ò en otra mediacion q̃ tenga intermedia el Tono, como el Segundo, que la tiene en De la sol re; y haziendo la Composicion por los terminos de Segundo Tono, feneciendo en De la sol re, que se tiene por mediacion en dicho Tono, no se ha de ir fuera de los ocho Tonos à buscarle nombre à dicha Composicion, hale de dezir, que es Segundo Tono, hecho por la mediacion. Y lo mismo se dira de los demàs Tonos, quando fenecen en ella, dãdoles nombre del Tono sobre que fuere hecha la Obra de Musica, diziẽdo, es tal Tono por la mediacion. Y si fuere trasportado, se dirà, es primero, segundo, tercero, &c. trasportado, tercera, quarta, ò quinta arriba, como fuere, &c. sin necessitar de dezir, es noueno, dezeno, onçeno, ni dozeno Tono, pues es cierto, todos se reducen à los ocho Tonos, sin ser necessario mas dilatado numero; como se verà en los quatro Tonos q̃ sobre estos ocho añadian, pues sus Canto Llanos son tomados de los Tonos à quien corresponden: y assi el noueno, su Canto Llano es como el de primero Tono: el dezeno, como el de segundo: el onçeno, como el del quinto: y el dozeno, como el del sexto.

Y assi, por quitar equiuocaciones, soy de parecer, que los Tonos, noueno, dezeno, onçeno, y dozeno, se les dè nombre de primero, segundo, quinto, y sexto, Tonos trasportados, por quinta arriba, segunda, tercera, ò segun estuuieren, sin exceder del numero ocho. ¶ Y se note, que el Tono que fenece en el Fa bemolado de Be fa be mi, parece no puede ser sexto Tono trasportado, por quanto el sexto Tono, en Canto de Organo, fenece en el Vt, de Fe fa ut, formando su Diapason, diziendo desde dicho Signo, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa. Y dicho sexto Tono trasportado, que fenece en el Bemol de Be fa be mi, su Diapason no corresponde al de sexto Tono, pues su formacion, es, diziendo, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, desde Be fa be mi bemolado, hasta otro Be fa be mi con Bemol. A lo qual respondo, diziendo, que este Tono, que llaman Segundillo, y nosotros (con razon) sexto Tono trasportado, es Sexto, segun los Artes de Canto Llano, que enseñan (como dexo advertido en el Libro primero, en el Cap. 40. Nota 4.) que el Sexto Tono no se canta por Bemol, no segun los que dizen que se canta por èl.

Y si alguno quisiere defender, que los Tonos son doze, no queriendo seguir nuestra doctrina, necessariamente avrà de dezir, que ay seis Maestros, y seis Discipulos; los Maestros, son, primero, tercero, quinto, septimo, noueno, y onçeno. Los Discipulos, son, segundo, quarto, sexto, octauo, dezeno, y dozeno. Los ocho Tonos, ya dexamos advertido en el Arte de Canto Llano, en los Signos siue fenecen. El noueno fenece en Ala mi re; dasele Canto Llano de primero Tono, por Clave de Ge sol fa ut. Es como primero Tono, por la mediacion; y si no es para Psalmos, se ha de hazer como tercero trasportado, quinta arriba del primero.

NOTA. ¶ Algunos han dicho, que los Tonos son catorçe; no me detengo en aueriguar cosas inutiles, el que lo quisiere ver, lo hallarà en Don Pedro Zeron.

(?)

Libro Quarto. 623

EXEMPLO DEL NOVENO TONO.

CANTO LLANO.

Sæculorum de Primero Tono.

Baxo. Tenor. Alto. Tiple. Diapason. Final. Mediacion.

CLAVES.

DVO DE NOVENO TONO.

**Andrés LORENTE:** ***El porqué de la música.*** **Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672, Libro Cuarto, Arte de Composición, "Noveno Tono", pp. 622-623.**

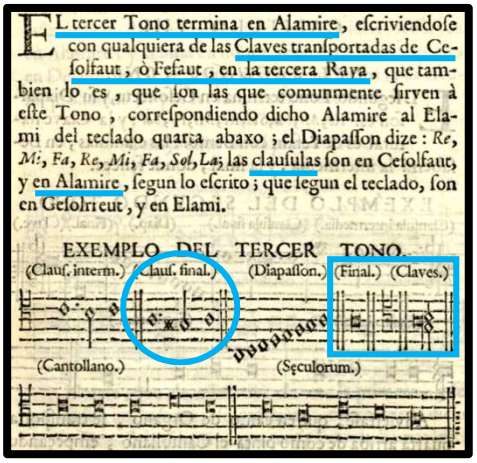
De este *Diapason* de *tercer Tono*, los once terminos à mas del natural por donde se puede transportar, son por donde dirè. *Elami* es el termino natural transportado *quarta* abaxo de como se figura: y si por este termino se huviere de figurar, ha de ser con claves baxas, teniendo sustenido en *Fefaut*. Medio punto baxo, es tambien el *Diapason* de *Elami* à *Elami*; aunque se deven figurar las claves con cinco *bemoles*, en *Elami*, en *Gesolreut*, en *Alamire*, en *Befabemi*, y en *Delasolre*. Por *Delasolre*, no han de tener las claves mas que un *Bemol*, y esse en *Befabemi*. Por *Cesolfaut*, se han de figurar las claves con quatro *sustenidos*, que son en *Cesolfaut*, *Delasolre*, *Fefaut*, y *Gesolreut*; medio punto mas baxo viene tambien por *Cesolfaut*; pero con la diferencia, que se han de figurar las claves con tres *Bemoles*; en *Elami*, en *Alamire*; y *Befabemi*. Por *Befabemi* ay dos terminos distintos con medio punto de diferencia; por el uno se figuran las claves con dos *sustenidos*; uno en *Cesolfaut*, y otro en *Fefaut*; por el otro termino que es medio punto mas baxo, que tiene tambien su terminacion en *Befabemi* en la posicion de el *fa*, se figuran las claves con cinco *Bemoles*; que son en *Befabemi*, *Delasolre*, *Elami*, *Gesolreut*, y *Alamire*.

Este Diapason de *tercer Tono* por *Alamire*, como es el termino natural por donde se figuran las claves sin transportarse, se halla todo cumplidamente sin necessitar de *sustentados*, ni *Bemoles*. Por *Gesolreut*, ay dos terminos diferentes, con distancia de medio punto de uno à otro: Para el mas alto se figuran las claves con cinco *sustenidos*; en *Gesolreut*, en *Alamire*, en *Cesolfaut*, en *Delasolre*, y en *Fefaut*. Para el mas baxo se figuran con dos *Bemoles*, que son en *Befabemi*, y *Elami*. En fefaut ay tambien dos terminos distintos por donde và dicho *Diapason*, con medio punto de diferencia: Para el mas alto se han de figurar con tres *sustenidos* las claves, que son en *Fefaut*, en *Gesolreut*, y en *Cesolfaut*: Por este termino se hallan algunas composiciones modernas, y es punto alto de el natural. El otro termino, que và por *Fefaut*, que es medio punto alto de lo natural, se ha de figurar con quatro *bemoles*: en *Alamire*, *Befabemi*, *Delasolre*, y *Elami*.

Estos son los doze terminos por donde se pueden ordenar las composiciones de *tercer Tono*. Y prevengo, que assi como se transporta el *Diapason*, se transportan tambien los *sustenidos*, y *Bemoles* particulares.

Las composiciones de *tercero* se hallan de dos modos en la variedad del *diapason*; porque unas se tienen como el de *quarto*, de *elami* à *elami*, diziendo *mi*, *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, como dixe arriba. Su final lo tienen en *elami*. Las *claves* con que se figuran, son de *gesolreut* los *Tiples*, los *Contraltos* de *cesolfaut* en la segunda linea, los *Tenores* en la tercera, y los *Baxos* tambien de *cesolfaut* en la quarta, y à vezes de *fefaut* en la tercera, y son sin *bemol*. Transportãse estas composiciones en los Instrumentos quarta abaxo, y assi viene el *tono* natural quatro puntos baxo, que el de *quarto*. Estas composiciones las usaron los antiguos con mucha frequencia por este *diapason*; pero yà se hallan muy pocas, y los modernos todas las composiciones del *tercer tono* las hazen por el *diapason*, que ay de *alamirre* à *alamirre*, que es à quien Cerone llama *tono nono*, y el tenerlo por *tercero* los modernos, aunque se distingue su *diapason* del que tiene el *quarto*, es con mucho fundamento porque lo toman de la entonacion de los *Psalmos*, que tiene su terminacion propia en *alamirre*. Es tan propio este final para la entonacion de los *Psalmos*, como el de *elami* para las demas composiciones; pues si por ser propio final *elami* del *tercer tono*, es propio *diapason* de *elami* à *elami*, tambien lo ha de ser de *alamirre* à *alamirre*, por ser propio *diapason* de semejante final; y assi con razon, y mucho fundamento se apropia dicho *diapason* al *tercer tono*. Yà todas las composiciones modernas de *tercero* se hazen por este termino. Las *claves*, con que se figuran estas composiciones, son sin *bemol*, los *Tiples* de *gesolreut*, *Contraltos* de *cesolfaut* en la segunda, los *Tenores* en la tercera, los *Baxos* de *cesolfaut* en la quarta, y à vezes de *fefaut* en la tercera. Transportase en los Instrumentos quarta abaxo el *tono* natural de modo, que el *tono* de *alamirre* es en *elami*.

**Fray Pablo NASSARRE: *Escuela Música según la práctica moderna.* Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724, Libro III, Cap. XVI, p. 351. Noveno tono, o tercero por la mediación, y pp. 308-309 ("Del conocimiento de los ocho tonos").**

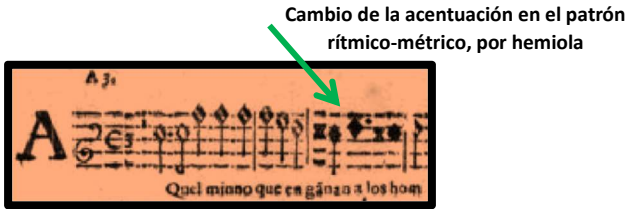

EL tercer Tono termina en Alamire, escriviendose con qualquiera de las Claves transportadas de Cesolfaut, ò Fefaut, en la tercera Raya, que tambien lo es, que son las que comunmente sirven à este Tono, correspondiendo dicho Alamire al Elami del teclado quarta abaxo; el Diapason dize: *Re*, *Mi*, *Fa*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*; las clausulas son en Cesolfaut, y en Alamire, segun lo escrito; que segun el teclado, son en Gesolreut, y en Elami.



**José de TORRES Y MARTÍNEZ-BRAVO: *Reglas generales de acompañar.* Madrid, Imprenta Real, 1702, Capítulo IX "Del Tercer Tono", p. 12.**

Vista pues la coincidencia de contenidos, aunque la disparidad de nomenclaturas, conviene señalar también que esta pieza, en cuanto al diseño rítmico utilizado, sigue el patrón de la zarabanda, entendida ésta como danza popular española de compás ternario para ser danzada por un número indefinido de parejas al son de la

guitarra (o de las castañuelas y otros instrumentos de percusión), mientras describen un movimiento coreográfico circular[121].




En cuanto a su disposición formal o arquitectónica, la composición se organiza en torno a un estribillo inicial *A* (cc.1-10), al que sigue otro pasaje *A'* (del compás 11 hasta el final), para insertar a continuación unas coplas, con idéntica estructura *A-A'*.

***[Estribillo:]***

Aquel niño que engaña a los hombres,

si acierta mi madre a pasar por aquí,

aunque sepa dorarle las alas,

ha de matarme un hombre que vi.

[Coplas:]

[1ª:]

Si el hijo de Venus pasa

por la calle, madre mía

abridle esta celosía;

porque quiere entrar en casa

[2ª:]

Dejaréle unas alas de oro

y un arco y flechas de plata,

si solo un hombre me mata;

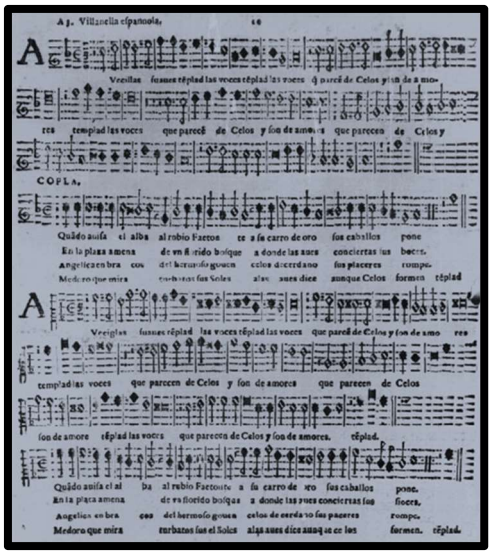
que entre los hombres adoro.

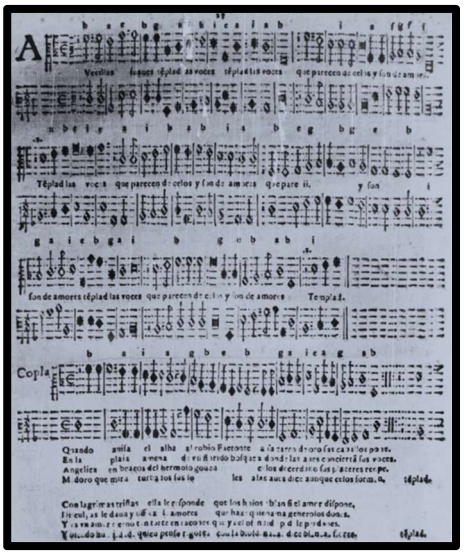
[121] Véase: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Zarabanda", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, pp. 1121-1128. Como es conocido, en 1583 se prohibió su práctica en Madrid, bajo pena de doscientos azotes, por su claro contenido lascivo y de carácter sexual. Alcanzó su apogeo entre 1580 y 1625 —aunque Miguel de Cervantes la mencionara como "cosa nueva"—, e incluso el teórico musical francés Marin Mersenne la creía procedente de España.

decilde que es quien me abrasa
porque el alma le di.

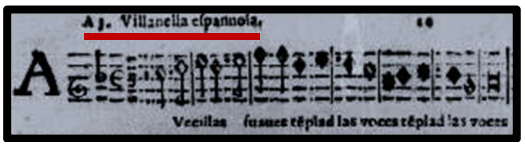
daréle un rico tesoro
que tiene guardado en mí.

[1.11] ***Avecillas suaves***, a 3

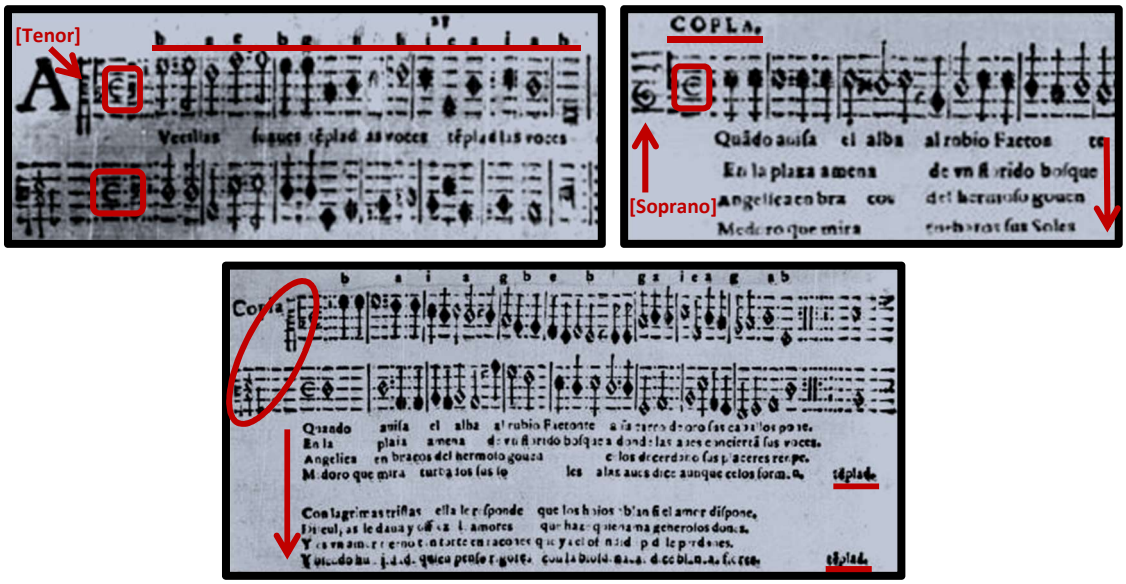



Escrita en disposición de facistol en las páginas 20 y 21 de la colección impresa, se encabeza como “Villanella española” y con un escueto “A 3” indicador del *organico*. En la página 20 se sitúan las voces de Soprano (en la mitad superior de la plana, en clave de Sol en segunda línea) y de Alto (en la mitad inferior de la plana, en clave de Do en segunda línea), sumando toda la página un total de ocho pautas individuales, cuatro para cada voz, a razón de tres pautas para el Estribillo y una última pauta para la Copla (que incluye cuatro líneas de texto aplicado a la música correspondiente). No se especifica ni la tesitura de las voces (que se ha deducido a partir de las claves empleadas), ni el nombre de la primera sección o movimiento con función de estribillo.

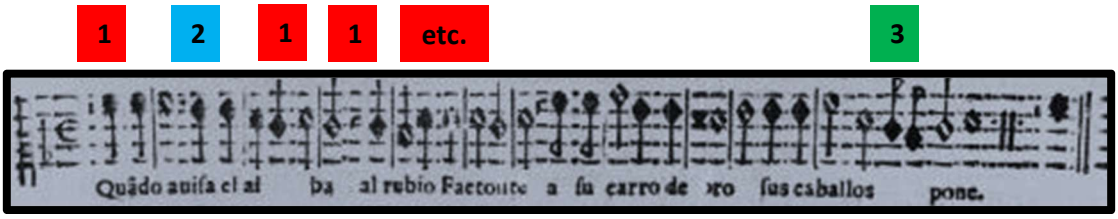


Por su lado, en la página 21 se hallan escritas una parte vocal para Tenor (cuya tesitura no se explicita y se ha deducida de su clave, de Do en tercera línea), a la que se añade la cifra alfabética para su acompañamiento a la guitarra, y una segunda parte, instrumental, destinada al acompañamiento (en clave de Fa en tercera línea), de manera que ambas pautas se agrupan en un mismo sistema, de suerte que se han impreso cuatro sistemas en toda la página, los tres superiores para el Estribillo y el último e inferior, para la Copla. Y bajo la última pauta se han insertado algunos textos, sin musicalizar, para las coplas (textos que sí se aplican en la parte de Soprano y la de Alto).




En cuanto a los ámbitos de las voces, son como sigue: Soprano, $Fa_3$-$Sol_4$; Alto, $Do_3$-$Do_4$; y Tenor, $Re_2$-$Sol_3$, respectivamente, lo que sugiere dos voces agudas de extensión media (en torno a una octava), y por tanto, sin especiales requerimientos técnicos para sus posibles ejecutantes, y una tercera parte para el Tenor —en función de Bajo al ser la parte vocal más grave— algo más amplia, aunque sin llegar a alcanzar las dos octavas, por lo que el conjunto de la composición se mantiene dentro de unos registros relativamente cómodo para sus cantores, lo que le hace susceptible de ser interpretada, con facilidad, casi por cualquier interesado con unos mínimos conocimientos de canto de órgano.

En cuanto a la separación de los compases, ésta se hace mediante líneas divisorias, que a menudo se corresponden con un *tactus,* pero que, otras, lo hacen con dos —o incluso más—, por ejemplo cuando, en compás ternario, coinciden con síncopas largas o hemiolas o, en compás binario, esta ampliación se produce dependiendo del texto, determinadas cláusulas o pasajes cadenciales, etc.




La composición musical se escribe en claves altas, con un bemol en la armadura, y tiene su nota final en Fa, correspondiendo al tono que P. Cerone identifica como un onceno tono transportado, A. Lorente señala que puede ser onceno tono transportado (jonio) o quinto tono accidental, y P. Nassarre dice es es propiamente un quinto tono, el cual, en cualquier caso, debería transportarse a la cuarta baja, resultando así un Do jonio "por natura"[122].

Por lo que respecta a la señal indicial utilizada, ésta se corresponde con el compás ternario imperfecto de proporción menor en el Estribillo, y compás binario (compás menor imperfecto o compasete) en las Coplas, resultando así, de la interpretación músico-práctica, una deceleración desde el estribillo a las coplas, para terminar nuevamente con un ritmo más animado al regresar al estribillo.

***[Estribillo:]***

—Avecillas suaves:

templad las voces,

que parecen de celos

[122] Para el detalle de cuanto dicen al respecto los tratadistas mencionados, véase lo ya expuesto a propósito de la pieza Nº 3 de esta misma colección, *Dulce desdén.*

y son de amores.

***[Coplas:]***

[1ª:]
Cuando avisa el alba
al rubio Faetonte,
a su carro de oro
sus caballos pone.
—*Templad las voces:*
*que parecen de celos*
*y son de amores.*

[2ª:]
En la plaza amena
de un florido bosque,
adonde las aves
conciertan sus voces,
—*templad las voces:*
*que parecen de celos*
*y son de amores.*

[3ª:]
Angélica en brazos
del hermoso joven,
celos de Cerdano
sus placeres rompe.
—*Templad las voces:*
*que parecen de celos*
*y son de amores.*

[4ª:]
Medoro que mira
turbados sus soles,
a las aves dice,
aunque celos formen:
—*templad las voces:*
*que parecen de celos*
*y son de amores.*

[5ª:]
Con lágrimas tristes
ella le responde,
que los ojos hablan
si el amor dispone.
—*Templad las voces:*
*que parecen de celos*

[6ª:]
Disculpas le daba
y ofrécele amores,
que hace quien ama
generosos dones.
—*Templad las voces:*
*que parecen de celos*

*y son de amores.*

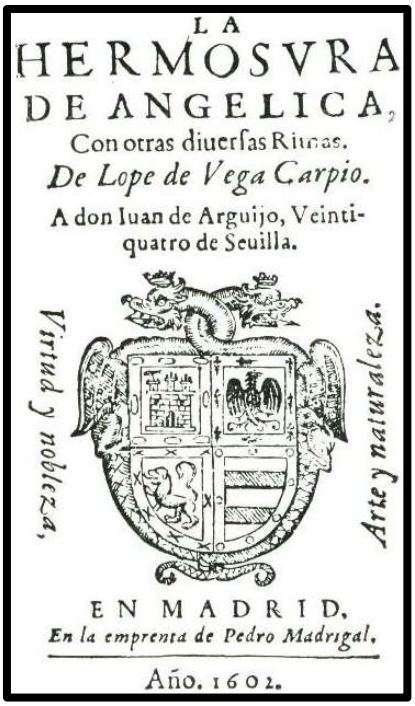
[7ª:]
Y es un amor tierno,
tan torpe en razones,
que ya el ofendido
pídele perdones.
—*Templad las voces:*
*que parecen de celos*
*y son de amores.*

*y son de amores.*

[8ª:]
Y viendo humillado [humanado],
quien pensó rigores,
con labios de nácar
dice blancas flores.
—*Templad las voces:*
*que parecen de celos*
*y son de amores.*

Se trata ésta de una composición poética basada en un poema épico-narrativo —cuya temática le emparenta a su vez con el poema épico caballeresco del *Orlando furioso* (Ferrara, Giovanni Mazocco, 1516) de Ludovico Ariosto (*1474; †1533)— publicado por Lope Félix de Vega Carpio (*1562; †1635), *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (veinte cantos en octavas reales), publicado en Madrid, en la imprenta de Pedro Madrigal, en 1602[123]. En dicho poema, la bella Angélica tiene celoso a su esposo, el joven y rubio, músico Medoro; se menciona también al traidor rey Cerdán de Numidia, a la reina Nereida de Media, al rey Rostubaldo de Toledo, a Belcoraida, Cardiloro, Clorinarda…

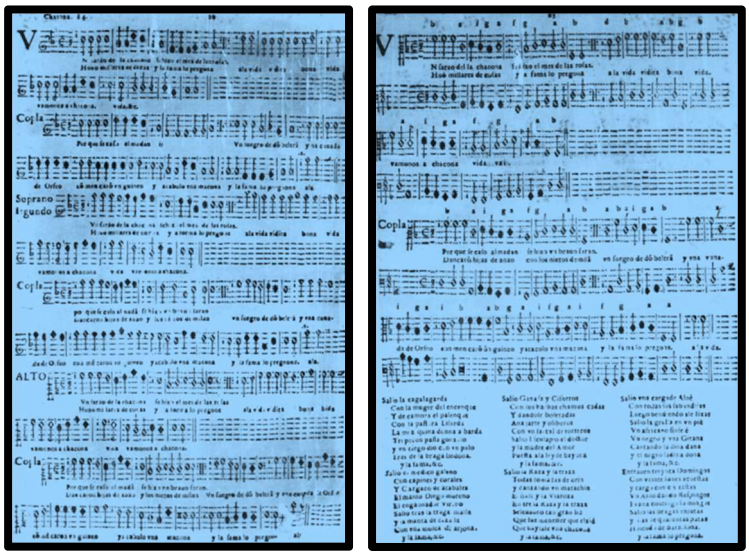
[123] Al parecer, dicho poema (que canta las aventuras y desventuras de Angélica) habría podido influir en la primera concepción del *Quijote* (1605), pues es sabido que Miguel de Cervantes, en su prólogo, aprovechó para criticar la petulancia y erudición lopescas: “"salgo ahora, con todos mis años a cuestas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en los márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes […] De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoilo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro […] También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos”.


LA
HERMOSVRA
DE ANGELICA,
Con otras diuersas Rimas.
De Lope de Vega Carpio.
A don Iuan de Arguijo, Veinti-
quatro de Seuilla.
Virtud y nobleza,
Arte y naturaleza.
EN MADRID,
En la emprenta de Pedro Madrigal.
Año. 1602.

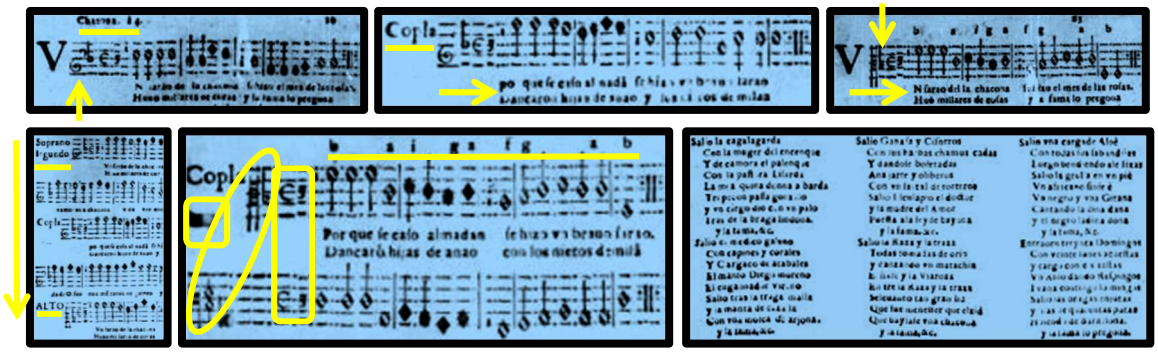
**Lope de VEGA: *La hermosura de Angélica. Con otras diversas Rimas.***
**Madrid, Pedro Madrigal, 1602.**

Desde el punto de vista musical el Estribillo sigue una estructura en tres secciones (A-B + A-B + Coda), de las que la primera sección llega hasta el compás 20, la segunda hasta el compás 41, y la coda, desde el compás 41 hasta el final. Así, en la primera sección, en *A,* se expone el texto *Avecillas suaves templad las voces,* repitiendo luego enfáticamente *Templad las voces,* mientras que, en *B,* se expone el texto *que parecen de celos y son de amores.* Por su parte, durante la segunda sección, *A* se expone simple y homofónicamente, y *B* se repite en imitación, para finalizar la tercera sección o Coda, presentando *A* y *B* homofónicamente, y sin repeticiones. Las Coplas, escritas en compás binario, se caracterizan por sus entradas anacrúsicas y en homofonía, desplegando una armonía por quintas, todo lo cual denota un trabajo que sin duda exige mucho oficio, para buscar ciertos equilibrios y compensar de ese modo unas secciones con otras.

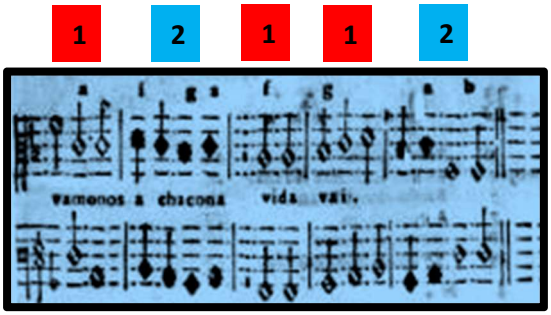
[1.12] ***Un sarao de la chacona***, a 4.



Esta pieza se anota en las páginas 22 y 23 de la colección impresa. En la página 22 se han grabado doce pautas individuales, destinadas a las voces de Soprano primero, Soprano segundo y Alto, respectivamente y de arriba abajo, a razón de cuatro pentagramas para cada una (de los cuales, los dos primeros pentagramas se dedican al Estribillo, y los otros dos, a las Coplas). En su encabezamiento, únicamente se explicita *Chacona. A4,* no especificándose el nombre de la sección o movimiento inicial con función de estribillo, ni el de la voz superior, deducida de su clave, ubicación en la fuente y tesitura. En el Estribillo, se anotan dos líneas de texto para sus primeros compases (hasta la repetición, aunque solamente en el Soprano primero y en el Alto). Y lo mismo sucede con la Copla (aunque únicamente se anotan dos líneas de texto en el Soprano segundo y en el Alto, asimismo hasta la repetición). En la página 23 se anota la voz de Tenor (a la que se añade encima la cifra alfabética para la guitarra), con el correspondiente acompañamiento instrumental. Son en total ocho pautas, en cuatro sistemas de dos (la pauta superior para el Tenor y la inferior para el acompañamiento, a razón de dos sistemas de pautas para el Estribillo y otros dos para la Copla). Y bajo la última pauta, se anotan los textos de las coplas, en forma de poema, en tres columnas.



La división de los compases se hace mediante la inserción de una línea divisoria, la mayoría de las veces, cada dos compases, aunque también se hace, en menor medida, a cada compás, o incluso cada tres compases.




Se anota en claves altas (con los Sopranos en clave de Sol en segunda línea, el Alto en clave de Do en segunda línea, el Tenor en clave de Do en tercera línea, y el acompañamiento, en clave de Fa en tercera línea), y con un bemol en la armadura, feneciendo en la nota Fa, que arrojaría una tonalidad de Fa jonio transportado, u onceno tono transportado, o quinto tono (según P. Nasarre), al igual que sucedía en la anterior pieza de esta misma colección, Nº 11, *Avecillas suaves*. Habrá por tanto que proceder a su transporte, en este caso a la cuarta descendente "por natura", resultando así un tono de Do, jonio[124].

La señal indicial utilizada para toda la composición musical, tanto para el Estribillo como para la Copla, es el signo del compás ternario imperfecto de proporción menor o *proporcioncilla,* que proporcionará una gran vivacidad a la pieza.

[124] Para comprobar el pormenor de lo que señalan sobre este tono algunos de los tratadistas de ámbito hispánico más destacados de los siglos XVII y XVIII, puede verse lo ya indicado sobre la pieza Nº 3 de esta misma colección, *Dulce desdén.*

El ámbito de las voces es como sigue: Soprano primero, $Fa_3$-$Re_4$; Soprano Segundo, $La_3$- $La_4$; Alto, $Re_3$-$Si_3$; y Tenor, $Re_2$-$Re_3$. Como puede verse, unas extensiones muy restringidas, que, en el caso del Soprano primero apenas alcanzan una sexta, y que únicamente llegan a la octava en el resto de las voces, en unos ámbitos que en principio podrían verse como excesivamente pequeños, particularmente para la voz más grave, que, al menos técnicamente, podría haber llegado hasta la doble octava. Seguramente, la reducción intencionada de las extensiones vocales provocan unas posiciones armónicas cerradas y compactas, muy dúctiles para que todos los cantores puedan unirse con facilidad, contribuyendo así a un canto más o menos homofónico, y tendente a la euforia gracias a los ritmos marcados y ausencia de saltos interválicos destacables.

***[Estribillo:]***

Un sarao de la chacona
se hizo el mes de las rosas,
hubo millares de cosas
y la fama lo pregona:
A la vida, vidita bona,
vida, vámonos a chacona.

***Copla***

[1ª:]
Porque se casó Almadán,
se hizo un bravo sarao,
dançaron hijas de A[r]nao
con los nietos de Milán.
Un suegro de Don Beltrán
y una cuñada de Orfeo

[2ª:]
Salió la "cagalagarda"
con la mujer del enc[l]enque
y de Zamora el palenque
con la pastora Lisarda.
La mezquina doña Albarda…,
trepe con pasta Gonzalo,

começaron un guineo
y acabólo una macona.
*Y la fama lo pregona:*
*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona*.

[3ª:]
Salió el médico Galeno
con chapines y corales
y cargado de atabales,
el manso, Diego Moreno.
El engañador Vireno
salió tras la traga malla
y la amante de Cazalla,
con una moza de Arjona.
*Y la fama lo pregona:*
*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona*.

[5ª:]
Salió la raza y la traza,
todas tomadas de orín
y danzando un matachín,
el Oñate y la Viaraza.
Entre la Raza y la traza
se levantó tan gran lid,
que fue menester que el Cid…,
que bailase una chacona.
*Y la fama lo pregona:*
y un ciego dio con un palo,
tras de la braga lindona.
*Y la fama lo pregona:*
*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona.*

[4ª:]
Salió Ganasca y Cisneros,
con sus barbas chamuscadas
y dándose bofetadas
Anajarte y Oliveros.
Con un sartal de torteros,
salió Esculapio el doctor
y la madre del amor,
puesta la ley de Bayona.
*Y la fama lo pregona:*
*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona.*

[6ª:]
Salió una carga de Aloe
con todas sus sabandijas,
luego, vendiendo alelijas,
salió la grulla en un pie.
Un africano sin fe,
un negro y una gitana,
cantando la dina-dana
y el negro la dina-dona.
*Y la fama lo pregona:*

*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona.*

*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona.*

[7ª:]
Entraron treinta Domingos
con veinte lunes a cuestas
y cargó con esas cestas,
un asno dando respingos.
Juana con tingolomingos,
Salió, las bragas enjutas,
y más de cuarenta putas,
huyendo de Barcelona.
*Y la fama lo pregona:*
*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona.*

Arquitectónicamente, la obra se organiza según el esquema tradicional para los villancicos de Estribillo y Coplas, que, en este caso, llegan a sumar hasta las siete coplas, tras cada una de las cuales se habrá de volver a un breve estribillo (de hecho al "villancico" propiamente dicho) que se indica mediante la típica llamada *al segno*. Estructura simple, por tanto, que musicalmente despliega un discurso homofónico tanto para el Estribillo como para las Coplas, generando así una oratoria de cierta locuacidad, valiente, unívoca[125]. Cada uno de los versos se corresponde y aplica a una frase musical (todas son iguales, favoreciendo su ajuste en forma de "diferencias" o variaciones). Sorprende sin embargo la escasa variedad: Estribillo y Copla presentan la misma estructura para cada frase y, prácticamente, la misma música, lo que hace que la música se fije con facilidad en la memoria y pueda repetirse, aun con texto, rápidamente (favoreciendo una melodía pegadiza, rítmicamente potente, con un cierto efecto repetitivo u obsesivo, como de ostinato, machacón). Pero, precisamente, en esa misma

[125] Literariamente, mencionan la chacona autores como Miguel de Cervantes, Lope de Vega o Francisco de Quevedo.

sencillez, reside el encanto de esta pieza de Arañés, con lo que consigue una de sus composiciones más bellas y efectistas, y que más trascendencia ha llegado a alcanzado a través de los siglos[126].

En tono jocoso, el texto hace broma de la sociedad de su tiempo y sus arquetipos (prostitutas, negros, gitanos, médicos…), remedando una comedia burlesca (una máscara o baile de disfraces nocturno), en donde se satirizan determinados personajes estereotipados, en un recurso que tendría mucho éxito[127].

Finalmente, y desde el punto de vista poético-coreográfico, la célebre pieza de Juan Arañés se trata de una divertida chacona, una célebre danza popular española de la época —festiva y llena de erotismo—, de tempo moderado y carácter repetitivo, en el que las voces superiores varían sobre un bajo ostinato en progresión, sin carecer tampoco de pistas que podrían apuntar a su posible escenificación[128].

---

[126] La chacona (en italiano, *ciaccona*), iba a tener gran fortuna con el tiempo, pasando a la suite de danzas y —emparentada con el pasacalles o *passacaglia*—, aclimatándose en Francia, especialmente en el siglo XVIII, cuando dejó de ser una danza lasciva y alegre, para pasar a ser un baile cortesano más reposado y solemne, ralentizando su ritmo. Entre sus cultivadores merecen citarse a Alessandro Piccinini, Arcangelo Corelli, Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi, Tomaso Antonio Vitali, Miguel de Fuenllana, Diego Ortiz, el propio Juan Arañés, François Couperin, Jean-Baptiste Lully, Louis Couperin, Jean-Philippe Rameau, Marin Marais, Henry Purcell, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel o Johann Sebastian Bach. Con posterioridad al período barroco, dejó de influir como hasta entonces, aunque todavía la utilizaron Ludwig van Beethoven (en sus *32 Variaciones en Do menor*), Johannes Brahms (último movimiento de su *Sinfonía Nº 4*) o Benjamin Britten (último movimiento del *Segundo cuarteto de cuerdas*).

[127] Véase un ejemplo de esto mismo (ahí sobre el tema del passamezzo moderno y la romanesca) en la siguiente obra: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (ed.): "¡Fuera, que va de invención! de Juan de Torres (1654)", en *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII.* Barcelona, Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, CSIC, col. "Monumentos de la Música Española, LIX", 2000, pp. 12, 20 y 161-176. Entre los personajes que ahí se tratan humorísticamente, aparecen alcaldes, pastores, reyes, Gil Perales, Bras, Antón, Toribio, Llorente, Antón Rastrojo… (frente a los personajes del bastante anterior Juan Arañés: Almadán, Don Beltrán, Orfeo, Lisarda, Doña Albarda, Gonzalo, Galeno, Diego Moreno, Vireno, Ganasca, Cisneros, Anajarte, Oliveros, Esculapio, el Cid, un africano, un negro, una gitana, Domingo, Juana…).

[128] Véase: CAÑEDO ESTRADA, Mª Cristina: "Chacona", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, pp. 524-530. Y *vid.* también: EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: "Jácara", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 523-529. Se ha querido ver también un origen no-español, sino latinoamericano de la chacona, aparecida en primer término en colecciones para guitarra, con un esquema rítmico-melódico estereotipado en el bajo.

El resto de piezas que se aportan al estudio, análisis y edición de este trabajo son:

**2.- PARTES DE LA MISA. *Libro de polifonía religiosa*. *E-Bbc*,** M 859.

Este libro de polifonía religiosa, un libro de atril copiado en la segunda mitad del siglo XVI proveniente de la catedral de La Seu d'Urgell, hoy conservado en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya (fondo reserva de música, con topográfico M 859), incluye una misa anónima para cinco voces, en dos secciones concretas de la cual (una parte del *Gloria,* y otra parte del *Credo*), compuestas únicamente para tres voces, se insertan dos voces suplementarias (es decir, una cuarta voz), obra de Juan Arañés.

El códice, que se anota en latín, está compuesto por diversas misas, en su mayoría, anónimas, a cuatro, cinco y seis voces. También incluye otras obras, de autores como: Cristóbal de Morales (*1500; †1553) —la *Missa Mille Regretz, sex vocum,* de 1540—; Giovanni Pierluigi da Palestrina (*1525; †1594) —el motete a cinco voces *Peccantem me quotidie,* de 1572—; Pere Riquet (*fl.*1598-1619 [-1640?]) —*Misssa Susanne un iour, cum. 4. vo.*—; y Miquel Andreu (*fl.*1612-1646) —*In Festo Confessorum Pontificum. Canon in SubDiapasson, Diapente, et in Subdiathessaron*—.

El libro, encuadernado en piel tras su restauración —se han mantenido en el interior de las nuevas cubiertas las tapas originales en pergamino—, se presenta en tamaño folio, con folios de papel, y presenta numeración arábiga añadida a lápiz, colocada en la parte superior derecha del lado recto de cada folio. Está numerado del 1 al 182, posiblemente en época posterior a la copia del libro. Las partes de la misa, en la que Arañés añade una cuarta voz, se encuentran entre los fols. 75v. y 90r. (las voces añadidas por Arañés están, concretamente, en el "Domine Deo" del *Gloria*, folio 80r., a 5 voces, con dos de ellas que callan, donde Arañés añade una voz de Cantus; y el otro caso, se trata de un "Et resurrexit" del *Credo*, asimismo para 5 voces, pero donde dos de ellas callan también (aunque esto solamente se indica expresamente en una de ellas), y que se anota en el folio 84; ahí, Arañés añade nuevamente una voz para el Cantus. De

manera que, ambas voces añadidas por Arañés llevan la leyenda "*quarta vox sit placet Juan Arañes*".

La misa se escribe, a la manera de las "misas-parodia", a partir del entonces célebre tema de la canción francesa *Susanne un jour*[129], a cinco voces (Cantus, Altus, Tenor primus, Tenor Secundus y Bassus) y con sus partes o secciones preceptivas[130], todas ellas anotadas para cinco voces, excepto las partes en las que Arañés añade una voz, las cuales vienen originalmente escritas solamente para tres voces (y donde se anotaba *tacet* —"calla"— sobre las voces de Tenor y Bassus).

[2.1] ***E***-*Bbc*, M 859. Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c): [Misa / Gloria] *Domine Deus*.

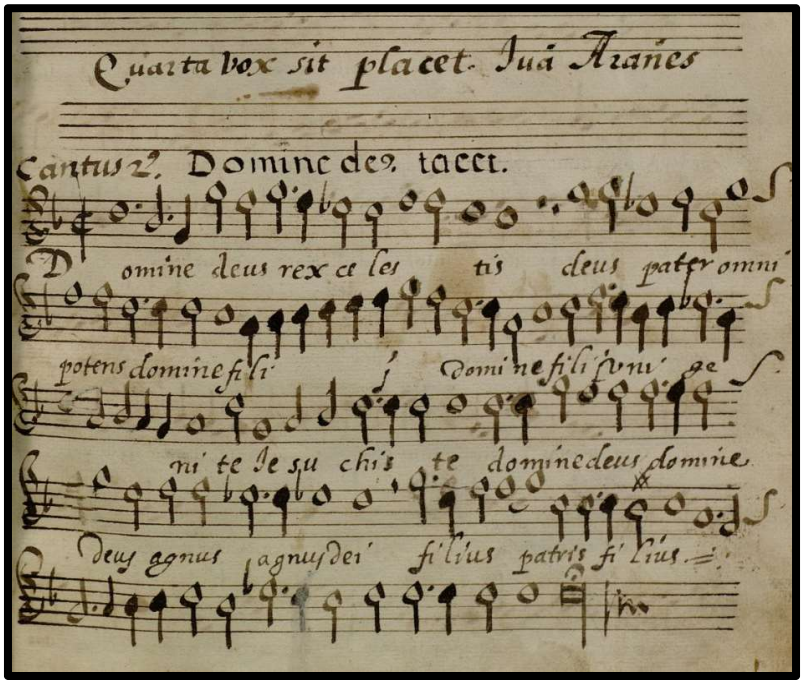
Esta parte del Gloria se encuentra anotada, en disposición de facistol, en los fols. 79v.-80r. Todo el volumen se anota a doce pautas, de suerte que el fol. 79v. dedica las cuatro superiores a copiar la voz de [Cantus primus], dejando la quinta y sexta pauta en blanco, y copiando la voz de [Tenor] en las cinco pautas de más abajo, de manera que queda la duodécima pauta en blanco. Entre la pauta once y doce, se ha anotado "Domine de.' tacet." (posiblemente para indicar que la correspondiente voz de segundo Tenor, que se anota en el resto de la misa en este lugar, callaría aquí). En el fol. 80v. se distribuyen las otras dos voces: [Altus], en la parte superior, sobre las cinco pautas de arriba, y Cantus secundus (especificada esta voz en el manuscrito) en la parte inferior (las cinco pautas de debajo de la plana), anotando *Quarta vox sit placet. Juan Arañés*, entre las pautas sexta y séptima, en blanco, mitad del folio. Además, el fol. 79v. registra

[129] El texto de este poema francés, de origen calvinista, y basado en el relato bíblico de Susana y los viejos, se atribuye a Guillaume Guéroult (*1507; †1569), y fue musicalizado por diversos compositores de la época, desde Antonio de Cabezón (*1510; †1566), Cipriano de Rore (*1516; †1565) u Orlando di Lasso (*1532; †1594), hasta Gerard van Turnhout (*1520c; †1580), Claude le Jeune (*1529; †1600), Andrea Gabrieli (*1533c; †1585); Jean de Castro (*1540; †1611), André Pevernage (*1543; †1591), Eustache du Caurroy (*1549; †1609) o Manoel Rodrigues Coelho (*1555c; †1635c), entre otros muchos. El poema dice así: "Suzanne un jour d'amour sollicitée / Par deux vieillards convoitant sa beauté / Fut en son cœur triste et déconfortée / Voyant l'effort fait à sa chasteté. / Elle leur dit: si par déloyauté / De ce corps mien vous avez jouissance, / C'est fait de moi! Si je fais résistance, / Vous me ferez mourir en déshonneur: / Mais j'aime mieux périr en innocence / Que d'offenser par péché le Seigneur". En castellano se tradujo como "Siendo de amor Susana solicitada".

[130] Kyrie (Kyrie-Christe- Kyrie), Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei (Agnus Dei I-Agnus Dei II).

la anotación "*Domine de.'* Tacet." En su zona inferior (entre las pautas peúltima y última, en el lugar que normalmente habría correspondido a la voz de Bassus).

Así pues, el Domine Deus estaría escrito originalmente para tres voces, y Juan Arañés añadió un Cantus secundus, muy probablemente para adaptarlo a la plantilla de la capilla de música de La Seu d'Urgell, de donde proviene este libro de misas, y lugar en el que él mismo ejerció como maestro de capilla.



Fol. 80r. (mitad inferior de la plana).

Por otra parte, en esta pieza no se escriben líneas divisorias que puedan delimitar el compás en ninguna de las voces. El signo de compás o señal indicial bajo la que se anota esta composición es el compás mayor imperfecto, compás partido, o *alla breve*.

Escrita en claves altas y con un bemol en la armadura, a esta obra le corresponde un transporte a la cuarta descendente. Y siendo su nota final Re, estaría en un décimo tono hipoaeolio transportado, de manera que en su transcripción, resultaría un La

hipoaeolio (décimo tono, "por natura" —es decir, sin alteraciones propias en su armadura—).

El ámbito de las voces es el siguiente: *Cantus primus* —$Fa_3$-$Fa_4$—; *Cantus secundus* —$Fa_3$-$Sol_4$—; *Altus* —$Fa_2$-$Do_4$—; y *Tenor* —$Fa_2$-$Sol_3$—. El registro de las voces es por tanto muy estrecho, pues no va más allá de una octava, lo que sugiere unas voces limitadas, que, además, se mueven por grados conjuntos y sin apenas ornamentos, lo que evidencia una pieza de poca dificultad técnica y asequible a cualquier parte de capacidades vocales restringidas. La voz de Alto en cambio parece poseer un registro mucho más amplio, aunque, en realidad, todo el ámbito se ciñe a una octava, $Do_3$-$Do_4$, aunque, extrañamente, anota un $Fa_2$, que parece bien intencionado, pues se escribe para culminar un pasaje melismático descendente sobre el texto "Patris", en un motivo que parece proceder del canto llano (pues incluye una ligadura *cum opposita proprietate*), lo que puede ser indicio de que la capilla que interpretara esta pieza contara con un buen Contralto, provisto de un registro algo fuera de lo normal (hay que tener en cuenta que, al tratarse de una voz de varón, esa nota, tan grave, sería en realidad un registro cómodo para un Contratenor o incluso para un Tenor que cantara cómodo por su registro agudo…).

En cuanto al texto litúrgico correspondiente, que forma parte del *Gloria* de la misa, he aplicado la norma expuesta en el apartado "Criterios de edición":

| | |
|---|---|
| Domine Deus, Rex caelestis,<br>Deus Pater omnipotens.<br>Domine Fili unigenite Iesu Christe,<br>Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris. | Señor Dios, Rey de los cielos,<br>Dios Padre omnipotente,<br>Señor Jesucristo, hijo único de Dios,<br>Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre |

Su acentuación y división silábica sería la siguiente:

Dó-mi-ne Dé-us, Rex cae-lé-stis,

Dé-us Pá-ter o-mní-po-tens.
Dó-mi-ne Fí-li u-ni-gé-ni-te Ie-sú Chrí-ste,
Dó-mi-ne Dé-us, Á-gnus Dé-i, Fí-li-us Pá-tris.

*Domine Deus*, se presenta en forma de motete, desarrollando los textos con carácter imitativo. La música sigue la idea de transmitir la carga semántica o contenido conceptual del texto, de manera que las palabras *Dei, Deus,* siempre aparecen representadas con figuras mayores (semibreve, breve, longa o máxima). Y de forma semejante, las partes más ornamentadas se hacen coincidir siempre con *Patris, Deus, Iesu Christe*.

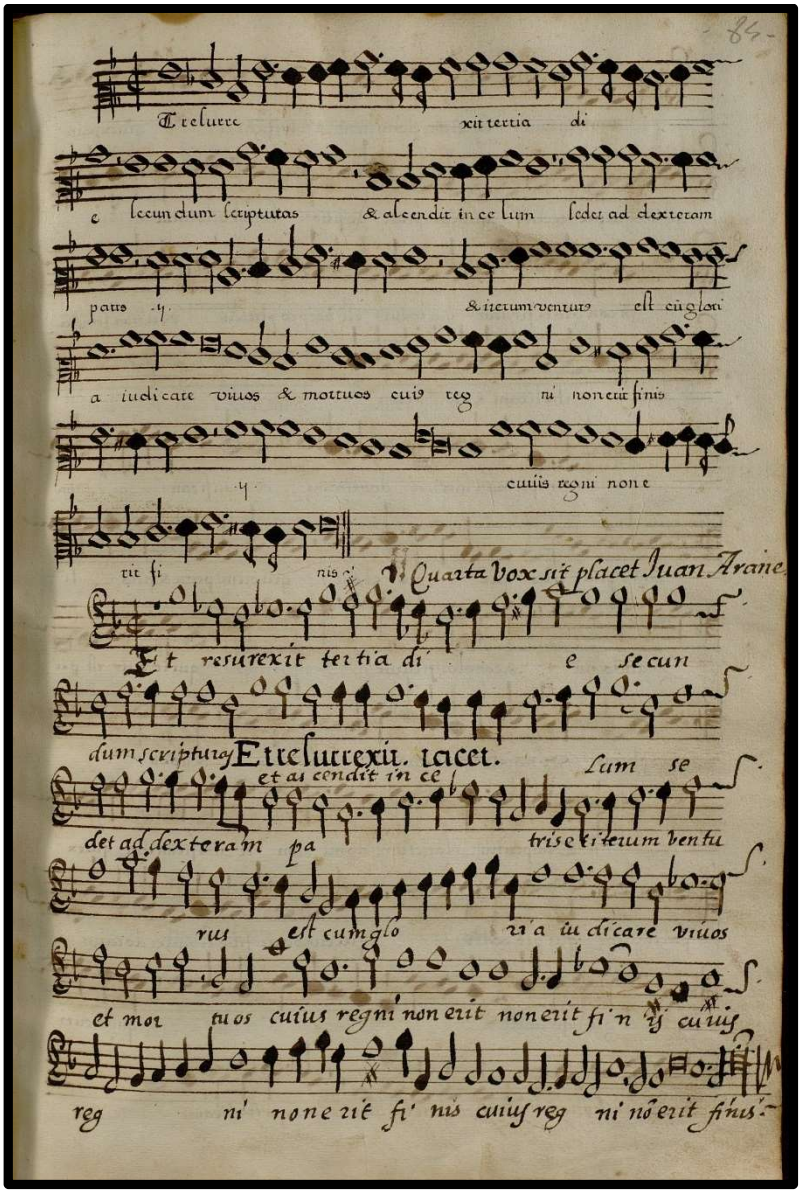
La sección más ornamentada se corresponde con la aplicación de los textos *Patris, Filius,* destacando, en los compases 28-30, donde ambas se juntan en un mismo desarrollo, con clara textura imitativa. La voz añadida por Arañés no aporta ningún tema, ni desarrollo o línea melódica diferente a las ya utilizadas en el conjunto de la misa original, de manera que la aportación de Arañés aquí viene más por la añadidura de una voz más aguda que las originales, aunque siempre siguiendo alguno de los diseños rítmicos y melódicos propuestos en otras partes de la misa por alguna de las voces que, en este fragmento, se presentaban originalmente en *tacet*. Se trata pues, en realidad, de una añadidura realizada a manera de ejercicio de composición, o de "echar/poner un Tiple" a una composición previa, dada (es decir, componer la parte de Tiple que falta a una composición a cuatro voces en la que se dispone ya de las otras tres).

[2.2] ***E***-*Bbc*, M 859. Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c): [Misa / Credo] *Et resurrexit*.

Esta parte del *Credo* se encuentra asimismo en disposición de facistol, al igual que la anterior parte de la misa, aquí en los fols. 83v.-84r.

En el fol. 83v.: se copia, en su parte superior (cinco primera pautas) la voz de [Cantus primus]; se deja luego una sexta pauta en blanco, en mitad de la plana; y a continuación, más abajo, se copia la voz de [Tenor] en seis pautas. Por su parte, en el fol. 84r,. se distribuye la voz de [Altus] en su parte superior (pautas primera a sexta), mientras que la voz añadida por Juan Arañés, se copia en las pautas inferiores ocupando otras seis pautas o pentagramas (de la séptima a la docena), anotando, a manera de encabezamiento para esta voz, *Quarta vox sit placet. Juan Arañés*. Además, aparece la anotación de *Et resurrexit. tacet*, entre las pautas octava y novena, en el lugar que originalmente habría correspondido a la voz de Bassus, de manera que la voz añadida por Arañés habría aprovechado los espacios en blanco originalmente dejados por ese Bajo en silencio.

Así pues, la sección del Credo *Et resurrexit,* habría estado originalmente escrita para tres voces, añadiéndole luego Juan Arañés un Cantus primus (al que yo llamaré "primus", porque su registro es más agudo que el de la voz de Cantus anotada originalmente —en el fol. 83v.—), muy probablemente para adaptarlo a la plantilla de la capilla de música de La Seu d'Urgell, de donde proviene este libro de misas y donde el propio Arañés ejerció su maestría de capilla.



Fol. 84r.

De la misma manera que en el anterior fragmento (*Domine Deus*) de esta misma misa, aquí tampoco hay líneas divisorias que delimiten el compás en ninguna de las voces. La señal indicial bajo la que se anota esta pieza es el compás mayor imperfecto, compás partido, o *alla breve*, que en la transcripción se normaliza con el compás de 2/1.

Escrito en claves altas y con un bemol en la armadura, le corresponde un transporte de cuarta descendente. Y siendo su nota final Sol, estaría en primer tono

(dórico) transportado, lo que resultaría en su transcripción un Re Dórico (o sea, un primer tono, "por natura", es decir, sin alteraciones propias en su armadura).

El ámbito de las voces es el siguiente: *Cantus primus* —$Fa_3$-$La_4$—; *Cantus secundus* —$Mi_3$-$Fa_4$—; *Altus* —$Do_3$-$Si_3$—; y *Tenor* —$Fa_2$-$Sol_3$—. El registro de las voces es por tanto, nuevamente, muy estrecho, pues se mueve en el ámbito aproximado de una octava, lo que sugiere unas voces intencionadamente restringidas, que además se mueven por grados conjuntos y sin apenas ornamentos, lo que evidencia una pieza de poca dificultad técnica y asequible casi a cualquier voz, incluso de técnica limitada. En la voz de Cantus primus —la añadida por Arañés—, sí que se presenta en cambio un registro algo más amplio, posiblemente por la adaptación que hace a su propia capilla de música cuando añade esta voz, lo que le permite también destinarla a un cantante de mayor pericia técnica.

El texto litúrgico correspondiente, que forma parte del *Credo,* se ha aplicado siguiendo la norma indicada en el apartado "Criterios de edición":

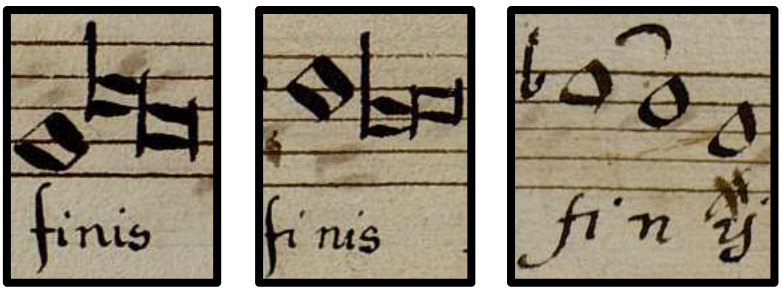
| | |
|---|---|
| Et resurrexit tertia die, | y resucitó al tercer día, |
| secundum scripturas. | según las escrituras. |
| Et ascendit in caelum: | Y subió al cielo: |
| sedet ad dexteram Patris. | y está sentado a la derecha del Padre. |
| Et iterum venturus | Y de nuevo vendrá |
| est cum gloria, | con gloria, |
| iudicare vivos et mortuos: | para juzgar a vivos y muertos, |
| cuius regni non erit finis. | y su reino no tendrá fin. |

La acentuación y división silábica deberá ser, en consecuencia, como sigue:

Et re-sur-ré-xit tér-ti a dí e,
se-cún-dum scri-ptú-ras
Et a-scén-dit in caé-lum:
Sé-det ad déx-te-ram Pá-tris.
Et í-te-rum ven-tú-rus
est cum gló-ri-a,
iu-di-cá-re ví-vos et mór-tu-os:
cú-ius régni non é-rit fí-nis

Por lo demás, este *Et resurrexit* se trata de una pieza compuesta en el estilo imitativo del motete, con una polifonía muy densa, que no deja apenas espacio para la respiración ni para separar, tal y como es costumbre en los motetes, donde las secciones se espacian para que el mensaje llegue más claramente al receptor. El motete hace coincidir la música con la idea que el texto pretende transmitir. Así por ejemplo, la parte del texto *et ascendit* se hace coincidir con una línea melódica ascendente; *in caelum* utiliza, además de la melodía ascendente, un registro de las voces aún más agudo; o *gloria,* aparece más ornamentado, y de nuevo con una línea ascendente.

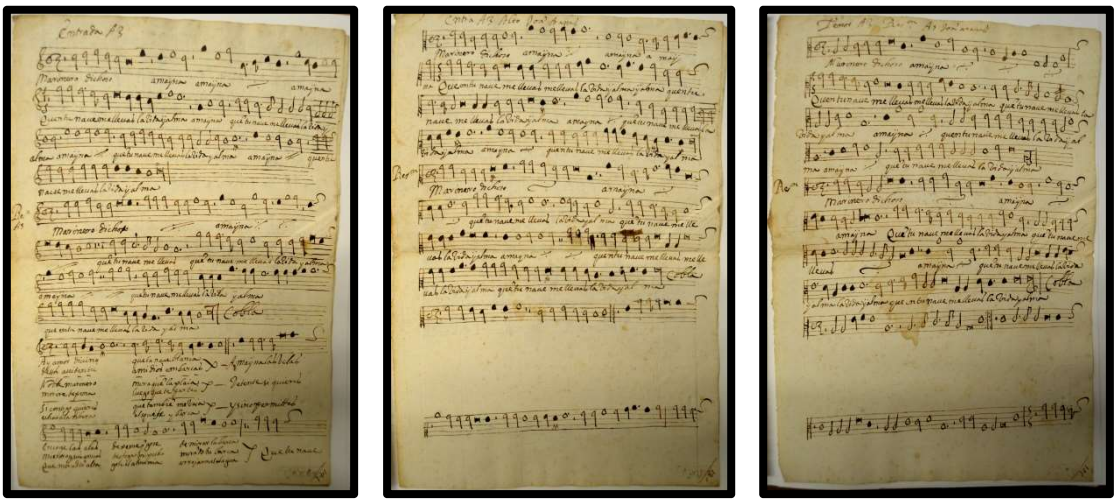
La voz del Cantus que añade Arañés se compone con la misma idea métrica y melódica del resto de las voces. De hecho, no ornamenta ni propone nada nuevo, sino que simplemente adapta una voz superior al resto de voces que componen dicho motete. Las ligaduras que propone Arañés en su añadido —al igual que en el fragmento ya citado del *Gloria*—, no siguen gráficamente a las tradicionalmente derivadas del canto llano —del tipo *cum opposita proprietate*—, sino que se trazan con el más novedoso trazo curvo, síntoma, acaso, de modernidad. Esto se puede observar por ejemplo en el compás 32, donde, mientras una voz anota una ligadura a manera de neuma, en otra se escribe ya "a la moderna":




**Ligaduras (c. 32), en las partes vocales del Cantus II (fol. 83v.), Tenor (ídem) & Cantus I (fol. 84r.) [parte añadida por Juan Arañés]**

**3**.- **VILLANCICO AL SANTÍSIMO *Marinero dichoso*, a 3 y a 5 voces**. ***E-SU***, IU546. Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c):

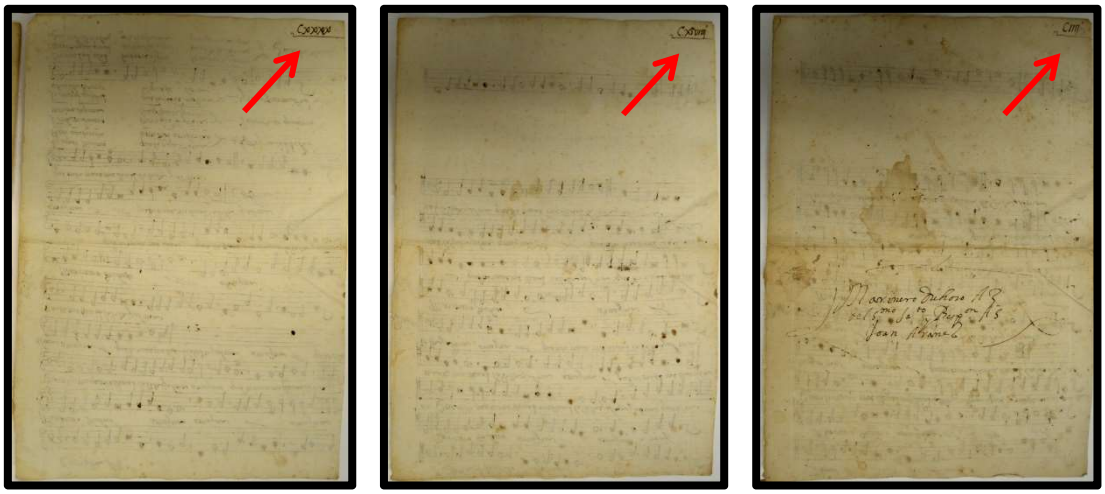
Esta composición, que hoy día se conserva incompleta en el archivo musical de la catedral de La Seu d'Urgell, procede originalmente del fondo documental de la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción, de Agramunt (Lleida). Escrita en tres pliegos o papeles doblados por su mitad, en tamaño folio, los cuales únicamente contienen música por una de las caras, anotadas en formato vertical o francés.



**Las tres caras con las voces de Tiple, Alto y Tenor.**

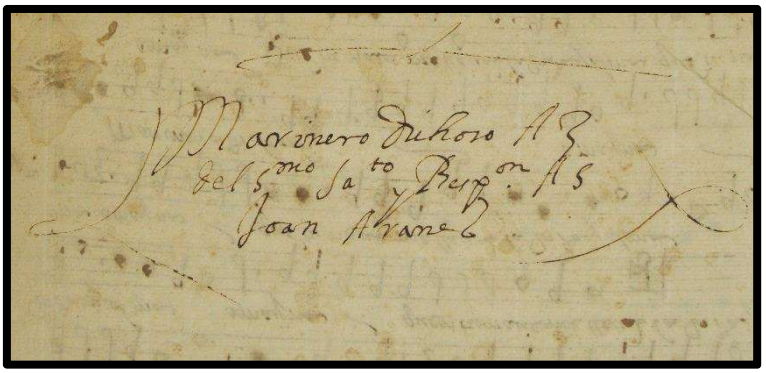
El primero de dichos papeles sueltos (correspondiendo uno para cada una de las voces del coro correspondiente, del que constituyen por tanto sus partichelas), viene numerado por las dos caras. En la primera, con números romanos, señala CIIII; en la otra cara, en arábigos, 105, aunque escrito dicho número boca abajo. Esto sugeriría que este pliego (como los demás) hubiera podido formar parte originalmente de un libro, del que, o bien se hubiera desencuadernado, o bien, nunca hubiera llegado a formar parte, aunque se hubiera destinado este papel en principio a esa función. Da la sensación de que, por consiguiente, se hubiera reaprovechado un papel previo, no importando desde este punto de vista el sentido (si se anotaba boca arriba o boca abajo) de la copia. Por otra parte, y dado que los demás papeles llevan una numeración no correlativa, sino alterna (CIIII, 105, CXVIIII, 120, CXXXX, 141), y que los lados con numeración romana coinciden con caras en blanco, mientras que los lados con numeración arábiga

coinciden con caras aprovechadas para la copia musical, sugeriría que el material de soporte se habría tomado aleatoriamente de un códice primigenio, que no se ha conservado, aun considerando la posibilidad de que las dos voces que hoy faltan a la composición musical, hubieran podido seguir este mismo criterio.



Numeración romana en los folios.

En cualquier caso, y respecto al primer pliego de papel, su primera cara lleva el título siguiente: “Marinero dichoso A 3 / del S.$^{mo}$ Sa.$^{to}$ y Resp.$^{on}$ A 5 / Joan Aranes”. En la parte posterior, se anota la parte musical del Tenor, con el siguiente encabezamiento: Tenor A3 Res.$^{on}$ A 5 Joan aranes”. Tanto la música como el texto, manuscritos, se corresponden con el villancico, y se distribuyen en diez pentagramas: los cuatro primeros, para la Entrada, los cuatro siguientes, para la Responsión, y los dos últimos, para la Copla (que no lleva texto aplicado). La única de las secciones o movimientos que se cita en el papel, es la de la Responsión.




**Título propio o diplomático del villancico *Marinero dichoso.***

El segundo de los papeles anota en su primera cara en números romanos CXVIIII, y en la otra cara, en arábigos, 120. En la segunda cara, con la música y textos manuscritos, aparece el siguiente encabezamiento: "entra A 3 Alto Joan Aranes". Cada una de las partes o secciones del villancico se distribuye en pentagramas de igual modo que en la voz del Tenor. Y tampoco lleva texto aplicado en la copla.

El tercero de los papeles, anota en su primera cara, en números romanos. CXXXX, y en la otra cara, con arábigos, 141, anotando en su encabezamiento únicamente "Entrada A 3". La música, manuscrita, se distribuye de igual manera que en el resto de partes vocales, aunque en esta ocasión sí que están los textos aplicados a la música en las coplas.

La composición, por tanto, tiene una estructura de villancico, integrada por Entrada, Responsión y Coplas. Escrita para tres voces (de Tiple, Alto y Tenor, sin tener una parte destinada al obligado acompañamiento), tanto en la Entrada como en las Coplas. Y escrita para cinco voces en la Responsión, aunque, lamentablemente, dos de los papeles que completan dicha Responsión se han perdido o han desaparecido. Por tanto, esta sección del villancico únicamente puede reproducirse con las partes o voces de la Entrada y de las Coplas, concebidas solamente a tres (Tiple, Alto y Tenor).

El villancico se escribe en claves altas "por natura", es decir, con el Tiple anotado en clave de Sol en segunda línea, y Alto y Tenor en claves de Do en segunda y

tercera líneas, respectivamente. Le corresponde, por tanto, un transporte de quinta descendente. Siendo su nota final La, estará escrito en noveno tono o aeolio, resultando un noveno tono transportado con final en Re (i.e., Re aeolio), en la transcripción.

La señal indicial o signo de compás es el imperfecto de proporción menor o proporcioncilla (el mismo en cada una de las secciones que forman el villancico), que transcribiré como 3/2. No hay líneas divisorias que delimiten el compás.

En cuanto al ámbito de las voces, es el siguiente: Tiple —$La_3$-$La_4$—; Alto —$Re_3$-$Re_4$—; y Tenor —$Fa_2$-$Sol_3$—. La extensión de todas ellas no excede de una octava, lo que, unido al hecho de que las voces son relativamente graves, da cuenta del tipo de coro, exclusivamente masculino (con algún niño cantor o capón para la parte de Tiple), al que iba dirigida la composición.

He podido localizar el texto de estas coplas, al Santísimo Sacramento (es decir, a la eucaristía, tema católico y contrarreformista español por excelencia), en un manuscrito del siglo XVII conservado en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, titulado *Silva de varias flores que huelen a lo divino…,* donde se recogen poemas de autores españoles del Siglo de Oro de las artes y letras, tales como San Juan de la Cruz, Lope de Vega…[131].

***Entrada* y *Responsión:***

Marinero dichoso[132],

amaina, amaina,

que en tu nave me llevas

[131] ***E-Bu***, Ms. 166, *Silva de varias flores que huelen a lo divino.*
[132] ***E-Bu***, Ms. 166 anota en su lugar "Marinero noble". Y tras cada copla, repite el pie que le enlaza con la entrada: "Pues en ella me llevas &ª".

la vida y alma.

***Coplas:***

[1ª:]

¡Ay, amor divino
que en la nave blanca
de esos accidentes
a mi Dios embarcas!
Amaina las velas,
encoge las alas,
déjame que goce
de mirar la barca.

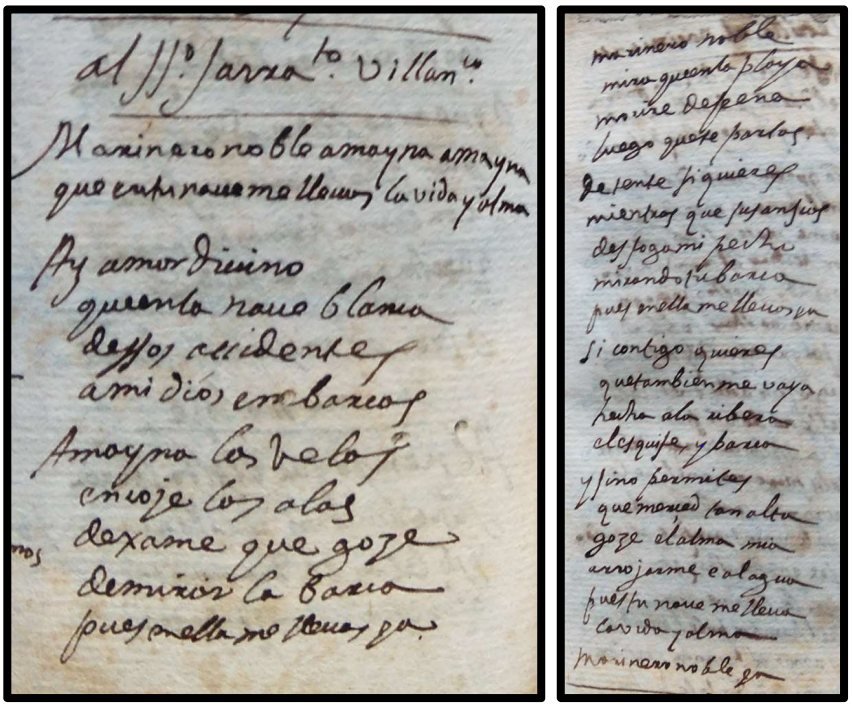
[2ª:]

Noble marinero[133],
mira que en la playa
moriré de pena
luego que te partas.
Detente si quieres
mientras que sus ansias
desfoga mi pecho
mirando tu barca.

[3ª:]

Si contigo quieres
que también me vaya,
echa a la ribera
el esquife y barca.
Y si no permites
que merced tan alta
goce el alma mía,
arrojarme al agua[134].

[133] "Marinero noble" en ***E-Bu***, Ms. 166. Y tras la copla, repite "Pues en ella me llevas &ª".
[134] Este texto remata en ***E-Bu***, Ms. 166, con "Pues tu nave me lleva / la vida y alma / marinero noble &ª".



***E**-Bu*, Ms. 166. ***Silva de varias flores que huelen a lo divino.***

Estructuralmente, el villancico se organiza en una Entrada (con forma estrófica de seguidillas, en las que alternan los versos hepta- y pentasílabos que riman en asonante los pares), a la que sigue una Responsión y tres Coplas. Después de cada copla, se vuelve *al segno* de la entrada, "que en tu nave…", para finalizar nuevamente con la Entrada.

La Entrada se presenta con una introducción homofónica, a modo de exhortación vocativa o llamada (*Marinero dichoso*), de cuatro compases. A ésta, le sigue una sección A-B en estilo imitativo, que se extiende desde el compás 5 al 13 (A), sobre el texto *amaina;* y desde el compás 13 al 30 (B), con el texto *que en tu nave me llevas vida y alma*. Desde el compás 30 hasta el final, se expone de nuevo A-B; pero, esta vez, de manera homofónica.

En la Responsión se mantiene por otro lado el mismo esquema formal que en la Entrada, es decir, una introducción o llamada sobre los ocho primeros compases. A

partir del compás ocho expone, al igual que en la Entrada: A (Cc.8-16) y B (Cc.17-30), con estilo imitativo y con los mismos textos para cada sección, de igual manera que en la Entrada. A partir del compás 31 vuelve a exponer A-B, hasta el final, pero ya, de nuevo, con un carácter homofónico (todo esto dicho con cautela, debido a que faltan dos partes o voces del manuscrito).

La Copla, está formada por tres textos que se aplican de forma estrófica a la música, coincidiendo los silencios con el final de cada estrofa. Su carácter formal es, nuevamente, homofónico.

# CONCLUSIONES

La presente investigación se ha organizado en dos bloques, que responden a una visión en cierto modo tradicional —pero no por eso menos eficaz— aplicada al estudio de la música histórica occidental y sus protagonistas: los músicos, y la música propiamente dicha; es decir, una biografía crítica por un lado, en este caso, del compositor español del siglo XVII Juan Arañés, y por otro lado, un inventario, análisis, estudio, edición y valoración de su producción musical conservada, tanto impresa como manuscrita.

En cuanto a las principales aportaciones realizadas en este sentido por mi investigación, conviene señalar, por lo que respecta al primer apartado (biografía crítica de Juan Arañés), lo siguiente:

-En primer lugar, a través de los pocos datos biográficos que se conocían, se ha establecido —con un detalle que se ha procurado lo más exhaustivo posible— una *biografía crítica* (ratificando lo ya conocido, modificando lo necesario o desmintiendo lo inexacto), según los casos. De este modo, se han abarcado todas las informaciones transmitidas sobre el objeto de estudio hasta la fecha, cubriéndose además buena parte de las lagunas detectadas mediante muchas otras informaciones a propósito de la trayectoria vital y profesional de Arañés sobre las que se carecía de cualquier tipo de dato.

-Así, la corrección efectuada sobre la biografía de Arañés, ha situado al compositor con mucha *mayor precisión en el tiempo y en el espaci*o (tanto en cuanto a su origen —hasta hace poco tiempo incierto—, como en cuanto a su trayectoria —que ahora ofrece una trazabilidad bien definida—).

-Por lo que respecta al origen de nuestro biografiado, se ha localizado un documento notarial que localiza definitivamente la procedencia de Arañés en la ciudad de Zaragoza, donde no solamente habrían residido sus padres y familiares, sino que él mismo —de quien ahora se ofrece el dato de su segundo apellido— habría recibido su primera formación musical en el entorno de la capilla privada de Jerónimo Muniesa. Se

desmontan así expresamente las diversas noticias ofrecidas a lo largo del tiempo que identificaban a Arañés como compositor catalán, o que incluso aventuraban su posible origen en Alcalá de Henares.

-En cuanto se refiere al discurrir de su trayectoria profesional, hasta la fecha, las informaciones transmitidas eran confusas o escasamente coincidentes a menudo entre unos autores y otros. Así por ejemplo, no se sabía con certeza todos los lugares concretos donde desarrolló su actividad Arañés, como tampoco quedaba clara la correlación cronológica entre unos y otros lugares —aparte de que la mayoría de ellos no estaban definidos con datos precisos—, y en cuanto a algunos lugares con los que se asociaba su actividad, no se sabía prácticamente nada. Ahora en cambio, gracias a la investigación desarrollada, podemos acotar con mucha mayor precisión la evolución vital en el espacio y en el tiempo de nuestro compositor. Hay que ubicar a Arañés, pues, en: Zaragoza (1580c [nacimiento] / 1594-1595 [en la capilla de Jerónimo Muniesa]); entre 1595 y 1604 se pierde su paradero (posiblemente estuviera en Alcalá de Henares —como parecen sugerir varios autores— o bien, continuara en Zaragoza —de cuya diócesis se dice más tarde proceder cuando llega a Tortosa— o, acaso, hubiera podido residir en cualquier otro lugar); Tortosa (primera vez, 1604-1614); Lleida (1614-1620); Roma (1620-1624 [¿incluso hasta 1626?]); oposita en Barcelona (junio de 1626); Zaragoza ([tal vez desde 1625] adonde le van a buscar desde La Seu d'Urgell en 1627); La Seu d'Urgell (primera vez, 1627-1634); Tortosa (segunda vez, 1634-1648); ¿Tortosa? (entre el cierre de la capilla de Tortosa en 1648 y su aparición documentada en La Seu d'Urgell en 1649); y La Seu d'Urgell (segunda vez 1649-posiblemente hasta 1650, en que se cita ya un nuevo maestro de capilla [tal vez coincidiendo con su fallecimiento]).

-Todas aquellas conclusiones precedentes en las que esto ha sido posible, se han refrendado, por primera vez, mediante documentos fehacientes que atestiguan las nuevas informaciones aportadas por mi trabajo (protocolos notariales, actas capitulares, libros de fábrica, memoriales…), documentos que se han registrado de manera gráfica en buena parte de los casos. En definitiva, la presente tesis supone un aporte gráfico y

documental de primera mano por lo que respecta al establecimiento y fijación de una nueva “biografía crítica” para el compositor Juan Arañés Sallén.

En cuanto se refiere al segundo apartado de la presente tesis (producción musical de Juan Arañés), las principales contribuciones se cifran en lo siguiente:

-En cuanto a la localización de fuentes: más allá del trabajo con la única fuente impresa con música de Juan Arañés, hoy conservada en Bolonia, se han ubicado todas las demás obras conocidas manuscritas del compositor (y como contribución personal de este apartado, incluyendo algunas fuentes musicales inéditas en las que no había reparado la investigación hasta la fecha), lo que ha permitido elaborar un inventario minucioso de su producción musical.

-En cuanto al trabajo con el impreso se aporta la transcripción del material original (ahora, en soporte informático y disposición en partitura en notación actual), añadiendo su edición crítica, convenientemente aparejada de su análisis (descriptivo, formal, armónico-contrapuntístico, estilístico…), estudio musicológico y valoración de la obra objeto de estudio. Con ello, se ofrece por vez primera una aproximación detallada a la obra musical del compositor catalano-aragonés, así como la posibilidad —ahora favorecida— de estrenar en tiempos modernos toda la música recopilada en conciertos y/o grabaciones (o bien, de interpretarla a partir de unos planteamientos basados en el rigor musicológico).

-Se ofrece, ante la problemática concreta que ofrece este único impreso, una doble transcripción, tendente a facilitar su interpretación de acuerdo con el *organico* del que se disponga o que se prefiera: una transcripción en versión para voz (o voces) y acompañamiento continuo (con la adición suplementaria —que no es preciso desarrollar, pero que podría realizarse *ad libitum*— del alfabeto original de la fuente impresa “para la guitarra española a la usanza romana”); y una segunda versión, en la que se incluyen las partes vocales correspondientes, el acompañamiento continuo, y además la realización para guitarra (en disposición acórdica o para el acompañamiento

rasgueado), junto, nuevamente a las letras del alfabeto para la guitarra transmitidas por el impreso.

-En cuanto a la cifra para guitarra española (entiéndase guitarra barroca de cinco órdenes) “a la usanza romana” utilizada por Arañés, ésta se ha puesto en comparación con la utilizada por los autores italianos del siglo XVII que escribieron obras impresas para guitarra en la misma época. Como es sabido, “la usanza romana” hay que ponerla en relación con el empleo notacional alfabético aplicado a la guitarra, cuya creación se atribuye tradicionalmente al compositor y cantante italiano Giralomo [Mencarde] Montesardo (*fl.*1606-1620c) en su *Nuova inventione d’intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola* (Florencia, Christofano Marescotti, 1606), donde identifica determinadas letras del alfabeto con acordes concretos para el rasgueado de la guitarra de cinco órdenes. Montesardo aseguraba haber inventado esta notación (bastante popular en Italia durante el siglo XVII), aunque muy probablemente ya estaba en uso y era conocida en España con alguna antelación —si no exactamente la misma tablatura, sí al menos un sistema de notación muy similar—. En el caso concreto de Arañés, al comparar el tipo de tablatura alfabética que emplea en su impreso, y cotejarla con otras diversas fuentes, he podido constatar que la cifra utilizada es la misma, con algunas mínimas variantes, que la que usaban otros compositores como el ya citado Montesardo, u otros posteriores (pues existe, tras la edición de este último, un lapso de veinte años hasta la aparición de otra obra que utilizara el alfabeto para guitarra), como Giovanni Girolamo [Johann Hieronymus] Kapsberger “il tedesco della tiorba” (*Venecia, 1580c; †Roma, 1651), Andrea Falconieri (*Nápoles, 1586; †Ibíd., 1656), Giovanni Ambrosio Colonna (*Milán?, 1600c; †1627p) [ con su *Il secundo libro d’intavolatura di chittarra alla spagnuola* (Milán, herederos de Giovanni Battista Colonna,1620], Benedetto Sanseverino (*fl.*1612-1622) [con su *Intavolatura facile delli passacalli, ciaccone, saravande , spagnolette, fulie, pavaniglie, pass’e mezzi, correnti, & altre varie suonate composte & accomodate per la chitarra alla spagnuola, Op.3.* Milán, Filippo Lomazzo, 1620], Carlo Milanuzzi (*Sanatoglia, Camerino-Macerata, 1590c; †1647c) [con su *Primo scherzo delle Ariose vaghezze, commode da cantarsi a voce sola nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia, & altro simile stromento, con le littere dell’alfabeto, con l’intavolatura, e con la scala di masica per la chitarra alla Spagnola.*

Venecia, Bartolomeo Magni, 1622], o Giovanni Paolo Foscarini (*fl.*1629-†1650c), entre otros. Entre 1622 y 1640 se imprimieron más de veinticinco colecciones similares con cifra alfabética para guitarra.

-Familiarizado ya con la cifra de Arañés, he podido constatar que prácticamente cualquier intento de transcripción al respecto resulta infructuoso, habida cuenta, seguramente, de errores o descuidos tipográficos frecuentes, o bien, del hecho de que el impresor u operarios correspondientes en la imprenta de Robletti hubiera desconocido dicha cifra, que, no presentando problema alguno en las numerosas ediciones a cargo de los compositores italianos mencionados, en cambio plantea problemas graves y en cierto modo irresolubles a día de hoy para el caso del impreso de Arañés. Ante la dificultad de encajar el acompañamiento rasgueado para la guitarra que transmite la notación alfabética (acordes) con las partes vocales impresas de la edición, se ha optado por ofrecer una doble transcripción, como va dicho. Por otro lado, cuando una obra de esta época presenta un doble acompañamiento (por un lado, continuo, y por otro lado, para guitarra), ha quedado demostrado por numerosos estudiosos que se trataba de acompañamientos independientes, como muy bien ha señalado L. Eisenhardt[135], es decir, que se podía optar por uno u otro, pero no generalmente por utilizar ambos a la vez, en cuyo caso se incurría en frecuentes incoherencias armónicas y choques o disonancias indeseadas. En realidad esta misma idea la sostienen también autores como la británica Monica Hall[136], con la que mis conclusiones coinciden plenamente. Como M. Hall, puede decirse que:

---

[135] EISENHARDT, Lex: *Italian Guitar Music of the Seventeenth Century. Battuto and Pizzicato*. Rochester (Nueva York), University of Rochester Press, 2015, p. 63. "If a polyphonic song were to be accompanied, dance-like, with strummed chords, the two traditions, vocal polyphony and alfabeto, would not merge automatically. […] However, Alexander Dean's research into the five-course guitar and seventeenth-century harmony has shown that in this repertoire, the guitar chords are in many places in conflict with the prevailing harmony". [Traduzco:] "Si una canción polifónica tenía que acompañarse, a manera de baile, con acordes rasgueados, las dos tradiciones, de polifonía vocal y de alfabeto, no se fundirían automáticamente. […] Sin embargo, las investigaciones de Alexander Dean sobre la guitar de cinco órdenes y la armonía del siglo XVII ha mostrado que en este repertorio, los acordes de guitarra entran en muchos lugares en conflicto con la armonía que prevalece".

[136] https://monicahall.com.uk [Acceso: 03.05.2017]. "This highlights the common problem in Italian songbooks with *alfabeto*. The fact that the chords don't always match the bass line is neither here nor there since it was not intended that this should be played when the songs were accompanied by the guitar. However if they don't match the melody then obviously something has gone wrong somewhere!". [Traduzco:] ""Esto subraya el problema común en los cancioneros italianos con *alfabeto*. El hecho de que los acordes no se ajusten siempre con la línea del bajo, no se debe ni en uno ni en otro caso a que no se pretendió que esto se debiera tocar cuando las canciones se acompañaban a la guitarra. Sin embargo, si no

> "Note that in some places you will find that the alfabeto does not fit with the bass line. This is because it is the wish of the author to accompany the voice in as many ways as possible rather than while by paying heed to the requirements of one instrument, he is constrained by those of the other, since the guitar lacks many proper consonances. […] Note that so as to create a different effect from that of the chitarrone or keyboard when accompanying these little arias with the guitar, in many places I have given the guitar a different chord from that assigned to the bass line intended for other instruments, all of which are intended to make the arias as beautiful as possible. Also I have not included the accidentals or the figures in the bass part as I assume that those who play the accompaniment will be competent and accomplished enough to have one eye on the voice part"[137].

---

se ajustan a la melodía, entonces, ¡obviamente, está claro que algo funciona mal en algún sitio!". "Although alfabeto songbooks include both the melody and the bass line in staff notation, they are not without problems as few of them include any advice at all as to how the alfabeto should be interpreted. It is sometimes suggested that the alfabeto, which is not always helpful or accurate, was added by the printer, rather than the composer, in order to sell more copies of the book and that the composer may not have intended the songs to be accompanied in this way. This is an oversimplification. Although most of the songs were not composed specifically to be performed with guitar accompaniment, the guitar was regarded as a suitable instrument for this purpose. Some of the composers whose works were printed in this format, including Kapsberger and Landi, are known to have played the guitar and may have been directly involved in the editing and printing of their work. However, the alfabeto chords may sometimes have been added either by the printer, or by whoever else was responsible for collecting and editing the songs, thinking that this would be helpful and this would account for some of the errors. In some instances the alfabeto may simply have been misprinted, especially if the book is printed from moveable type, a complex process involving more than one impression". [Traduzco:] "Aunque los cancioneros con notación alfabética incluyen tanto la melodía como la línea de bajo en notación en pauta, no carecen de problemas, ya que muy pocos incluyen alguna pista en cuanto a cómo se debe interpretar dicho alfabeto. A veces, se sugiere que el alfabeto —que no es siempre útil o preciso— fuera añadido por el impresor (más que por el compositor), con la intención de vender más copias del libro, y se sugiere que el compositor no hubiera ideado sus obras para que fueran acompañadas de esta manera. Pero esto sería una simplificación excesiva. Aunque la mayoría de las canciones no se hubieran compuesto específicamente para interpretarse con acompañamiento para guitarra, la guitarra se consideraba un instrumento adecuado para tal fin. Algunos de los compositores cuyas obras se imprimieron con este formato, incluyendo a Kapsberger y Landi, se sabe que tocaban la guitarra y pudieron haber estado directamente involucrados en la edición e impresión de su obra. Sin embargo, los acordes del alfabeto a veces pudieron haber sido añadidos por el impresor, o por quien fuera el responsable de recopilar y editar las canciones, pensando que esto sería útil y que daría cuenta de algunos de los errores. En algunos casos, el alfabeto puede sencillamente haberse impreso mal, especialmente si el libro se imprimía a partir de tipos móviles, que era un proceso complejo que implicaba más de una impresión". *Vid.* también: HALL, Monica; y YAKELEY, M. June: "El estilo castellano y el estilo catalán: an introduction to Spanish guitar chord notation", en *Lute,* 35 (1995), pp. 28-61. HALL, Monica: "The five-course guitar as a continuo instrument", en *Lute News: The Lute Society Magazine,* 52 (December, 1999), pp. 11-15.

[137] https://monicahall.com.uk [Acceso: 03.05.2017]. Página 7 [traduzco:] "Téngase en cuenta que en algunos lugares se encontrará que el alfabeto no encaja con la línea de bajo. Esto se debe a que el autor deseaba poder acompañar a las voces de tantas maneras distintas como fuera posible, en lugar de prestar atención a las exigencias de un instrumento concreto, que podía quedar constreñido o limitado a las exigencias de los demás, ya que la guitarra carecía de muchas de las consonancias más adecuadas. [...] Obsérvese también que, para crear un efecto diferente al del chitarrone o el teclado al acompañar estas pequeñas canciones con la guitarra, en muchos lugares he dado a la guitarra un acorde diferente al asignado para la línea de bajo (destinada a otros instrumentos); todos estos acordes que yo he asignado, se han concebido para hacer las canciones lo más hermosas posible. Tampoco he incluido las alteraciones accidentales ni su figuración rítmica en la parte del bajo, dado que supongo que quienes realizan el acompañamiento serán competentes y lo suficientemente cumplidos como para dedicar un vistazo de reojo al mismo tiempo a la parte vocal".

Y esta misma teoría, la sostienen también otros autores, como por ejemplo Cory Michael Gavito[138], o Alexander Dean[139]. Este último señala además lo siguiente, que suscribo, de nuevo, completamente:

> "So far I have dealt primarily with the guitar in combination with other continuo instruments. But my investigation of the integrated alfabeto repertory in Chapter 3 revealed a certain independence between alfabeto and continuo in many of the sources, suggesting that in some cases the voice and guitar "version" of the piece may have been conceived as separate from a voice and continuo version"[140].

Seguramente, Dean debe de ser el autor que más ha incidido en la idea de líneas independientes entre la línea de notación alfabética para guitarra y la línea melódica para el acompañamiento continuo:

> "I have referred to the concept of "independent alfabeto," in which the alfabeto symbols suggest a performance that differs somewhat from the printed continuo line, both in relation to Falconieri and Stefani's pieces. Many further examples are available in the integrated alfabeto repertory. As with Stefani, an independent alfabeto conception is most apparent in those pieces with an active continuo line, where too strict attention to the bass notes would complicate the guitar chords. Although the triple meter, "dance-song" style, with clear harmonic progressions outlined in the bass, is the most common in the repertory, an active, "walking bass" appears almost as frequently. It is here that the independence of the alfabeto from the continuo asserts itself most obviously, to the point of inverting the "guitar villanella" formula: in the Venetian usage, the alfabeto at times follows the vocal line and ignores the harmonies suggested by the more complex continuo lines. In

---

[138] GAVITO, Cory Michael: *The* alfabeto *song in print, 1610-ca.1665: Neapolitan roots, Roman codification, and* Il gusto popolare. Tesis doctoral, Austin (Texas), University of Texas at Austin, 2006.

[139] DEAN, Alexander: *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto and Italian Song*. Tesis doctoral, Rochester (Nueva York), University of Rochester, 2009, p. 33: "Any discussion of alfabeto and continuo will run into complications regarding musical concepts, as seen in the above discussion of harmony and texture. Further complications arise from the unique status of alfabeto notation, which, although appearing roughly contemporaneously with continuo notation, originated independently from continuo notation and retain that independence over the course of the century" [Traduzco:] "Cualquier discusión sobre la notación alfabética, y la notación para continuo, llevará a complicaciones en lo relativo a conceptos musicales básicos, como se ha visto previamente en la discusión sobre textura y armonía. Se suscitan además nuevas complicaciones a partir del carácter único de la notación alfabética, que, aunque aparece a grandes rasgos coetáneamente junto a la notación para continuo, se originó independientemente de dicha notación para continuo, y mantuvo esa independencia a lo largo del siglo".

[140] DEAN, Alexander: *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century…, op. cit.*, p. 267. [Traduzco:] "Hasta ahora he tratado sobre todo de la guitarra en combinación con otros instrumentos para el continuo. Pero mi investigación del repertorio con notación alfabética integrada en el capítulo 3, reveló una cierta independencia entre la notación alfabética y la notación para el acompañamiento continuo en muchas de las fuentes, lo que sugiere que, en algunos casos, la "versión" para voz y guitarra de la pieza pudo haber sido concebida de manera separada a la versión para voz y acompañamiento continuo".

> such cases the alfabeto tends to follow the passacaglia pattern that best accommodates the voice. While these symbols may or may not represent the "wrong" harmony, it seems clear that reference to passacaglia patterns rather than analysis of notated voices became the prevailing standard in applying vertical harmonies to the solo voice and continuo texture"[141].

-Por último, y en cuanto al trabajo con los manuscritos, se han localizado y se aporta asimismo, el estudio análisis y edición de dos nuevas piezas al repertorio de Juan Arañés: el villancico al Santísimo *Marinero dichoso,* a 3 y a 5 (***E**-SUe,* fondo Agramunt), y una cuarta voz añadida a dos piezas anotadas en un cantoral —un *Domine Deus,* del Gloria, y un *Et resurrexit,* del Credo, ambos de una misa anónima a 3 voces, sobre el motivo de *Susanne un jour*— (***E**-Bbc,* M 859).

-Como es sabido, no hay evidencias de transcripciones completas publicadas (aunque sí de grabaciones e interpretaciones) del *Libro Segundo...* de Juan Arañés, con lo que esta tesis viene a cubrir una importante laguna en el contexto de la edición musical española del siglo XVII. Hasta ahora, por otra parte, únicamente se disponía de algunas transcripciones de este compositor editadas a partir de las piezas insertadas en el *Cancionero de la Casanatense* en Roma (***I**-Rc,* Ms 5437), las cuales no se han tratado aquí, precisamente, por hallarse ya publicadas.

En definitiva, mi trabajo ha supuesto diversas aportaciones, como van anotadas, entre las que destaca en especial el rescate definitivo de la biografía crítica del maestro

---

[141] DEAN, Alexander: *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century…, op. cit.,* cp. 3, p. 205. [Traduzco:] "Me he referido al concepto de «alfabeto independiente», en el que las letras del alfabeto indican una ejecución en cierto modo distinta a la de la línea impresa para el acompañamiento continuo, tanto en las piezas de Falconieri como en las de Stefani. Pero hay otros muchos ejemplos en el repertorio que integran notación alfabética. Y como sucede con las obras de Stefani, la idea de que la notación alfabética sea independiente, se hace más evidente en las obras que tienen una línea activa para el acompañamiento continuo; aunque, en tales casos, una atención demasiado estricta a las notas graves complicaría los acordes para la guitarra. Aunque el compás ternario (a manera de canciones de baile, y con claras progresiones armónicas en el bajo), es el más común en este tipo de repertorio, también aparece —casi con la misma frecuencia— un "bajo cantante" muy activo. Y es aquí donde, de manera más evidente, se afirma la independencia de la línea alfabética para la guitarra respecto de la línea para el acompañamiento continuo, hasta el punto de llegar a invertir la fórmula de la «villanella para guitarra»: según la práctica veneciana, en ocasiones, la notación alfabética sigue la línea vocal, ignorando las armonías que ella misma sugiere, en favor de las líneas, más complejas, del acompañamiento continuo. Y en tales casos, la notación alfabética tiende a seguir el patrón de pasacalles que se adapta mejor a la voz. Mientras que estas letras pueden representar, o no, una armonía «equivocada», parece claro que la referencia que hacen a esquemas o patrones de pasacalles (más que al análisis estricto de lo que anotan las voces), pudo llegar a convertirse en el estándar principal en cuanto a la aplicación de armonías verticales a la textura para voz sola y acompañamiento continuo".

Arañés, con el consiguiente suministro de nuevos datos, determinación de errores y cobertura de lagunas de información, así como la recuperación en partitura de su impreso conservado en Bolonia y del resto de su producción conocida. A día de hoy, puede decirse que ha cambiado sustancialmente el estado de la cuestión a propósito de este compositor, que ahora sabemos definitivamente aragonés, y de su producción, ahora más numerosa, y mejor conocida. La investigación, sin duda, abre nuevas vías para el estudio en el futuro, entre las cuales, se habrá de abordar el completar la hilazón de su biografía (particularmente, en Zaragoza, Lleida y Roma —donde es de prever que se pueda hallar más y nueva documentación, acaso en el entorno de la iglesia de Montserrat—), y proseguir a la búsqueda del hipotético y desaparecido *Primer Libro* de tonos y villancicos, o de nuevos ejemplares del *Libro segundo*, que aquí ha sido objeto de estudio minucioso, tras el cual se ha podido constatar que algo no funciona en la cifra de la guitarra transmitida por el ejemplar impreso, algo no explícitamente dicho, en su conjunto, hasta ahora. En cualquier caso, puede decirse que, después de mi trabajo, se dispone ya de una transcripción conforme a teoría (en versión de bajo continuo), hasta ahora no disponible, y por otro lado, se dispone también de otra versión crítica en partitura, con la cifra de la guitarra, que se ha aplicado de la forma más útil para ser puesta en práctica. Otro aspecto a estudiar en el futuro sería seguir la pista a la noticia inédita que he podido ofrecer sobre la composición de Arañés de un libro de misas, junto con otra misa para tres coros que se estrenó en las navidades de 1613 en Tortosa, ambos hoy desaparecidos. Finalmente, y como propuesta de trabajo de cara al futuro, sería desde luego interesante (lo que pretendo abordar en una siguiente fase) poder realizar un taller de trabajo aplicado, con algunos guitarristas especializados en este tipo de repertorio del siglo XVII, así como proseguir con la investigación a propósito de la práctica del transporte, y de sus prácticas habituales y posible adecuación vocal-instrumental en la época.

# BIBLIOGRAFÍA

ABBATESSA, Giovanni Battista: *Corona di vaghi fiori overo Nuova intavolatura di chitarra alla spagnuola.* Venecia, Bartholomeo Magni, 1627. ID.: *Cespuglio di varii fiori, Overo Intavolatura de Chitarra Spagnola.* Orvieto, Giovanni Battista Robletti, 1635.

AJANI, Stefano: "Robletti, Giovanni Battista", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2ª ed. Vol. 21. Nueva York, Oxford University Press, 2001, p. 477.

ANERIO, Giovanni Francesco: *Litaniae Deiparae Virginis, Maiores de Ea Antiphonae temporales, & Motecta Septem, Octonisq; vocibus Vna cum alijs Sacris Cantionibus variè modulatis Nusquam impressis. Auctore Jo. Francisco Anerio Romano.* Roma, apud Paolum Masottum, 1626. "Ad Instanza d'Antonio Poggioli, all'insegna del Martello". Con dedicatoria de Antonio Poggioli a Francisco Bontempo.

ARIAS PÉREZ, Pedro (compil.): *Primavera y flor de los mejores romances que han salido ahora nuevamente en esta corte.* Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1621.

*Archivo Histórico Comarcal de "les Terres de l'Ebre".* Caja: TOR-689 / A. H. P. [Archivo Histórico de Protocolos] / TARRAGONA / Nº 1996 y 1997.

*Archivo Histórico Provincial de Zaragoza,* fol.607v., año 1594. Notario Diego Fecet.

BARON, John H.; y HEIPLE, Daniel L.: *Spanish Art Song in the Seventeenth Century.* Madison, WI, A-R Editions, col. "Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vol. XLIX", 1985.

BASSO, Alberto (dir.): "Poggioli", en *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti.* Vol. "Le Biografie, VI". Turín, Unione Tipografico Editoriale Torinese, 1989, p. 59. ID.: "Robletti, Giovanni Battista", *ibid.,* pp. 381-382.

BERGIN, Joseph: *Historia de Europa Oxford. El siglo XVII. Europa 1598-1715*. Barcelona, Editorial Crítica, 2002.

BERNARDÓ, Màrius: "Lleida [Lérida]", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.6. Madrid, SGAE, 1999, p. 946.

BOFFITO, Giuseppe: *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento.* Florencia, Succ. Seeber, 1922.

BRICEÑO, Luis de: *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*. Paris, Pedro Ballard, 1626.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: "Muniesa, Jerónimo", en *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. 2. Polifonistas y ministriles.* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977-1978. IDEM: "Muniesa, Jerónimo", en *Gran Enciclopedia Aragonesa.* Vol. IX. Zaragoza, Unali, 1981, p. 2389.

*Cancionero de la Biblioteca Casanatense.* Roma, Biblioteca Casanatense, Ms 5437.

*Canciones y Danzas de España.* Hespèrion XX. CD. (1989) Alemania. EMI Electrola GmbH. CDM 7631452. Código de barras: 077776314525.

CAÑEDO ESTRADA, Mª Cristina: "Chacona", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 3. Madrid, SGAE, 1999, pp. 524-530.

CARPENTIER, Jean; y LEBRUN, François (dirs.): *Breve Historia de Europa I.* Barcelona, Altaya, 1997.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Tomo VII. Madrid, Gráficas Nacional, 1630, pp.163 y 164.

CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro. Tractado de música theórica y práctica: en que se pone por extenso, lo que uno para hacerse perfecto músico ha menester saber: y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector está repartido en XXII libros. Va tan exemplificado y claro, que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo alcançará esta profession*. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, 1613.
CHEN, Juan de (compil.): *Laberinto amoroso de los mejores romances que hasta agora han salido a luz con las más curiosas letrillas de cuantas se han cantado sacados de los propios originales.* Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618.

COLONNA, Giovanni Ambrosio: *Intavolatura di chitarra alla spagnuola.* Milán, Erede di Giovanni Battista Colonna, 1620.

CORBETTA, Francesco: *Varii Capriccii per la Chitarra Spagnola.* Milán, 1643. ID.: *Varii Scherzi di Sonate per la Chitara Spagnola, Libro Quarto*. Bruselas, 1648. ID.: *[Guitarra española y sus diferencias de sones]* S.l., s.e., 1656p.

CORREA DE ARAUXO, Francisco: *Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano, intitulado Facultad Orgánica: con el cual, y con moderado estudio y perseverancia, cualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de órgano y sobre todo, teniendo buen natural.* Alcalá de Henares, Antonio Arnao, 1626.

CORTÈS I MIR, Francesc: "Urgellés, Gaspar", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, p. 580.

D'INDIA, Sigismondo: *Le musiche [a 1 voce] da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia & altri stromenti da corpo, con alcune arie, con l'alfabetto per la chitarra alla spagnola... libro quinto.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1623. ID.: *Le musiche... a una et due voci da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia et altri stromenti da corpo, con alcune arie, con l'alfabetto per la chitarra alla spagnola… libro quarto.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1621. ID.: *Le musiche [a 1 voce] da cantarsi nel chitarrone, clavicembalo, arpa doppia & altri stromenti da corpo, con alcune arie, con*

*l'alfabetto per la Chitarra alla Spagnola… libro quinto.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1623.

DADSON, Trevor J.: "Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III Duque de Pastrana (1626)", en *Revista de Filología Española,* 67/3-4 (1987), pp. 245-268.

DEAN, Alexander: *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto and Italian Song.* Tesis doctoral, Rochester (Nueva York), University of Rochester, 2009, capítulo 3, pp. 190-193.

DOIZI DE VELASCO, Nicolás: *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantísimo.* Nápoles, Egidio Longo, 1640.

EISENHARDT, Lex: *Italian Guitar Music of the Seventeenth Century. Battuto and Pizzicato.* Rochester (Nueva York), University of Rochester Press, 2015, p. 63.

*El sarao de la chacona. Joan Araniés. Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y quatro voces (Roma, 1624).* BONAVITA, Rafael (dir.) y grupo de música antigua "Nuevo Sarao". CD Musièpoca, MEPCD007, 2013.

ELLIOT, John H: *Spain and its world. 1500-1700. Selected essays.* New Haven-Londres, Yale University Press, 1989.

*España antigua.* Hespèrion XX. Jordi Savall. 8 CDs. (24.09.2001) Gran Bretaña. Virgin Classics. 724356196421. Código de barras: 724356196421.

-EZQUERRO ESTEBAN, Antonio: *El Músico Aragonés Diego de Pontac (1603-1654), Maestro de Capilla de La Seo de Zaragoza.* Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", Sección de Música Antigua, col. "Polifonía Aragonesa, VII", 1991. ID. *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII. (Tipologías, Técnicas de*

*composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza,* Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona, 1996. ID.: *Villancicos Aragoneses del siglo XVII de Una a Ocho* Voces. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institució "Milà y Fontanals". Departamento de Musicología, 1998. ID.: *Villancicos policorales aragoneses del siglo XVII.* Barcelona, Departamento de Musicología, Institución "Milá i Fontanals", 2000. ID.: "Jácara", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 6. Madrid, SGAE, 2000, pp. 523-529. ID.: "Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular", en *Anuario Musical,* 56 (2001), pp. 97-113. ID.: "Zarabanda", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* Vol. 10. Madrid, SGAE, 2002, pp. 1121-1128. ID.: Músicos del Seiscientos Hispánico: Miguel de Aguilar, Sebastián Alfonso, Gracián Babán y Mateo Calvete", en *Anuario Musical,* 61 (2006), pp. 81-120.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; y GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: "Catálogo del Fondo Documental del Siglo XVII del Archivo Musical de las Catedrales de Zaragoza", en *Anuario Musical,* 46 (1991), pp. 127-171.

EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; y PAVIA I SIMÓ, Josep: *Música de Atril en la Colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Sección de Música Antigua, col. "Polifonía Aragonesa, XIII", 2002.

FALCONIERI, Andrea: *Libro primo de Villanelle a 1. 2. & 3. voci, con l'alfabeto per la chitarra spagnola.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1616.

FETIS, François Joseph: *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*. Vol.1. París, Firmin Didot, 1875, p.125.

FRANCHI, Saverio: *Le impressioni scheniche: Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali: di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800.* Vol. 1. Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1994; y vol. 2, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 2002.

GARCÍA CUETO, David: “El viaje a España de Cosme Lotti y las fuentes de Roma, Tívoli y Frascati”, en *Archivo Español de Arte*, 80/319 (julio-septiembre 2007), pp. 307-334.

GASPARI, Gaetano; y TORCHI, Luigi (eds.): *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.* Vol. III, “Pratica [*raccolte di musica sacra; oratori; musica vocale profana; melodrammi*]”. Bolonia, Librería Romagnoli dall’Acqua, 1893, p. 194.

GAVITO, Cory Michael: *The* alfabeto *song in print, 1610-ca.1665: Neapolitan roots, Roman codification, and* Il gusto popolare. Tesis doctoral, Austin (Texas), University of Texas at Austin, 2006.

GIAMBERTI, Giuseppe: *Antiphonae et motecta festis omnibus propia, et communia, juxta formam Breviarij Romani; una cum plurimis, quae dominicis per annum aptari possunt, binis, ternis, quaternisque vocibus concinenda.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1650.

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: “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, Revista Aragonesa de Musicología*, VII/2 (1991), pp.159-167. ID.: “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”, en *Anuario Musical*, 56 (1997), pp. 101-141.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI y XVII”, en *Anuario Musical*, 43 (1988). ID.: “La notación de la música vocal española del siglo XVII. Cambio y significado según la teoría y práctica musical de la época”, en *Altes im Neuen: Festschrift Theodor Göllner zum 65. Geburtstag* [EDELMANN, Bernd; y SCHMID, Manfred Hermann (eds.)]. Tutzing, Hans Schneider, “Munchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte”, 1995. ID.: “La relación entre música y lenguaje en las composiciones en castellano de los siglos XVI y XVII. Problemas rítmicos de la música española”, en *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento* [DUMANOIR, Virginie (coord.)]. Madrid, Casa de Velázquez, “Collection de la Casa de Velázquez, 81”, 2003.

GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José; y CRESPÍ GONZÁLEZ, Joana (eds.): *Normas Internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. (RISM Serie A/II, Manuscritos de música desde 1600).* Madrid, Arco/Libros, 1996.

GOÑI ATIENZA, Blas; y ECHEVERRÍA, Emeterio: *Gramática Latina.* Pamplona Aramburu, 1910.

HALL, Monica: "The five-course guitar as a continuo instrument", en *Lute News: The Lute Society Magazine,* 52 (December, 1999), pp. 11-15. https://monicahall.com.uk [Acceso: 03.05.2017].

HALL, Monica; y YAKELEY, M. June: "El estilo castellano y el estilo catalán: an introduction to Spanish guitar chord notation", en *Lute,* 35 (1995), pp. 28-61.

HEIPLE, Daniel L.; y BARON, John H.: *Spanish Art Song in the Seventeenth Century.* Madison, A-R Editions, "Recent Researches in the Music of the Baroque Era, vol. 49", 1985.

HONEGGER, Marc (ed.): "Arañés, Juan", en *Diccionario de la Música. Los hombres y sus obras.* Vol.1. Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 32.

KAPSBERGER, Giovanni Girolamo: *Libro primo di Villanelle à 1 2 & 3 uoci accomo dato per qualsiuoglia strumento con l'intauolatura del Chitarone & alfabeto per la Chitarra Spagnola… raccolto dal Sig. Caualier Flamminio Flamminij del ordine di S.to Stefano.* ID.: *Libro secondo di Villanelle a 1. 2. & 3. voci. Con l'alfabeto per la Chitarra spagnola… Raccolte dal Sig. Ascanio Ferrari.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1619. ID.: *Libro terzo di Villanelle a 1. 2. et 3. voci accomodate per qual si voglia stromento con l'intauolatura del Chitarone et alfabeto per la Chitarra Spagnola… raccolto dal Sig.re Francesco Porta.* Roma, s.e., 1619. ID.: *Libro quarto di Villanelle a una e più*

*voci con l'Alfabeto per la Chitarra Spagnola… raccolte dal Signor Marcello Pannocchieschi de'Conti d'Elci.* Roma, Luca Antonio Soldi, 1623.

KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis sive Ars magna consoni er dissoni in X. libros digesta. Qua universa sonorum doctrina et Philosophia, musicaeque tam theoricae, quam practicae scientia, summa varietate traditur.* Roma. herederos de Francesco Corbelletti —vol. 1— & Ludovico Grignani —vol. 2—, 1650.

LAMBEA CASTRO, Mariano: "La cuestión de la semitonía subintelecta en Cerone (El melopeo y maestro, 1613)", en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, XII/2 (1996), pp. 197-216.

LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII.* Madrid, Instituto Español de Musicología, CSIC, 1974.

LORENTE, Andrés: *El porqué de la música. En que se contienen las quatro artes de ella, Canto llano, Canto de órgano, Contrapunto y Composición.* Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672.

LYNCH, John: *España bajo los Austrias.* Barcelona, Península, 1972.

MARAVALL, José Antonio: *La cultura del Barroco.* Madrid, Ariel, 1965.

MILANUZZI, Carlo: *Secondo Scherzo delle Ariose Vaghezze. Commode da cantarsi à Voce Sola nel Clauicembalo Chitarrone, Arpa doppia, & altro simile stromento, Con le Littere dell'Alfabetto, Con l'Intauolatura, e con la Scala di Musica per la Chitarra alla Spagnola. Aggiunteui nel fine dal medemo Autore alcune Sonate facili intauolate per la Chitarra alla spagnola. Opera Ottava. Nouamente ristampata, & corretta dal medemo Auttore.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1625.

MILES, Natasha Frances: *Approaches to accompaniment on the baroque guitar c.1590-c.1730.* Tesis doctoral, Birmingham, The University of Birmingham, Department of Music, College of Arts and Law, 2013.

MITJANA Y GORDON, Rafael: "La Musique en Espagne (Art Religieux at Art Prophane)", en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire.* París, Delagrave, 1920 [traduc.: MARTÍN MORENO, Antonio (pról.) y ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (ed.): *La Música en España*. Madrid, Centro de Documentación Musical, INAEM, 1993, p.116].

MOLÍ FRÍGOLA, Montserrat: "Compositores e intérpretes españoles en Italia en el siglo XVIII", en *Cuadernos de Sección. Música,* 7 (1994), pp. 9-125; citas concretas en pp. 16 y 92.

MONTE, Lodovico: *Vago Fior di Virtù dove si contiene il vero modo per sonare la chitarriglia spagnuola, Con Sonate facili per principianti, Et per chi sona bene Sonate non più viste, Raccolte da me Lodouico Monte Bolognese dalla Chitarriglia.* Venecia, Angelo Salvadori, 1636c.

MONTESARDO, Girolamo: *Nuova Inventione d'Intavolatura per sonare li balletti sopra la Chitarra Spagniuola, senza numeri, e note; Per mezzo della quale da fe stesso ogn'uno senza maestro potrà imparare.* Florencia, Christofano Marescotti, 1606.

-MONTEVERDI, Claudio: *Concerto. Settimo Libro de Madrigali a 1. 2. 3. 4. & sei voci, con altri generi de Canti, di Claudio Monteverde Maestro di Capella della Serenissima Republica Nouamente Ristampato. Dedicato alla Serenissima Madama Caterina Medici Gonzaga Duchessa di Mantoua di Monferato &c.* Venecia, Gardano, appreso Bartholomeo Magni, 1623. ID.: *Madrigali Guerrieri, et Amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentatiuo, che saranno per breui Episodij frà i canti senza gesto. Libro Ottavo di Claudio Monteverde Maestro di Capella della Serenissima Repubblica di Venetia. Dedicati Alla Sacra Cesarea Maestà dell'Imperatore Ferdinando III.* Venecia, appresso Alessandro Vincenti, 1638.

MUJAL ELÍAS, Juan: *Lérida. Historia de la música.* Lleida, Dilagro, 1975, pp. 89, 90 y 93.

MURCIA, Santiago de: *Resumen de acompañar la parte con la guitarra. Comprendiendo en él todo lo que conduce para este in: en donde el aficionado hallará disueltas por diferentes partes del instrumento, todo género de posturas y ligaduras en los siete signos naturales y accidentales.* Ms., 1714, p. 35.

*Music in Europe 1550-1650.* Hespèrion XX. Jordi Savall. 5 CDs. (2004) Estados Unidos. Virgin Classics. 7243 4 82025 2 9.

NASSARRE, fray Pablo: *Fragmentos Músicos.* Madrid, José de Torres, 1700. [Ed. facsímil, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1988]. ID.: *Escuela Música, según la practica moderna, dividida en primera, y segunda parte.* Zaragoza, Herederos de Diego de Larumbe, 1724 ("Del modo de aprender a cantar" pp. 270-283, y Libro III de la Primera Parte de la Música, cap. XV, pp. 307-315) y Manuel Román, 1723. Ed. facsímil, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1980.

PASQUALI, Francesco: *Varie musiche a una, 2. 3. 4. e cinque voci, concertate co'l basso continuo… opera sesta.* Orvieto, Giovanni Battista Robletti, 1633.

PAVIA I SIMÓ, Josep: *La música a la catedral de Barcelona, durant el segle XVII.* Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1986 [*vid.* especialmente los datos ofrecidos sobre Arañés a propósito de la biografía que se ofrece del maestro de capilla de la seo barcelonesa, Marcià Albareda, en p. 203].

PEDRELL SABATÉ, Felip; y ANGLÈS PÀMIES, Higini: *Els madrigals i la missa de difunts d'en Brudieu*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1921.

PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum.* Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619, vol. III (*Termini musici*, Das IX. Capittel. *De cantilenarum transpositione*), pp. 80-81.

PULIASCHI, Giovanni Domenico: *Gemma musicale dove si contengo madrigali, arie, canzoni, et sonetti a una voce con il basso continuo per sonare. Posti in musica dal sig. Gio. Domenico Puliaschi romano, canonico di S. Maria in Cosmedin, e musico nella Capella di N. Sig. Con alcuni motetti à una voce compost da Gio. Francesco Anerio...* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1618.

QUEROL COLL, Enric: *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l'edat moderna.* Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 53.

-QUEROL COLL, Enric; y MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan Hilari: *La Guerra dels Segadors a Tortosa (1640-1651).* Valls (Tarragona), Cossetània Edicions, 2004.

QUEROL GAVALDÁ, Miguel: "La música de los romances y canciones mencionados por Cervantes en sus obras", en *Anuario Musical,* 2 (1947), pp. 53-68. ID.: *La música en las obras de Cervantes.* Barcelona, Comtalia, 1948. ID.: "El villano de la época de Cervantes y Lope de Vega y su supervivencia en el folklore contemporáneo", en *Anuario Musical,* 11 (1956), pp. 25-36. ID.: "La chacona en la época de Cervantes", en *Anuario Musical,* 25 (1970), pp. 49-65. ID.: *Polifonía profana. Cancioneros españoles del siglo XVII.* Barcelona, Instituto Español de Musicología, CSIC, col. Monumentos de la Música Española, 32, "Música Barroca Española, vol. 1", 1970, pp. 129-132. ID.: *Madrigales inéditos del siglo XVI. Cancionero de la Casanatense*. Barcelona, CSIC, "Monumentos de la Música Española, XL", 1981. ID.: *Villancicos polifónicos del S. XVII*. Barcelona, Departamento de Musicología, Institución "Milá i Fontanals", CSIC, 1982.

RABASSA, Pere: *Guía para los principiantes, que dessean perfeycionarse en la composición de la Música.* Ms., 1724-1738c.

RÉPÉRTOIRE INTERNACIONAL DES SOURCES MUSICALES: *Reglas para la catalogación de manuscritos musicales históricos (Serie A/II. desde 1600).* Madrid, Arco/Libros, 1996.

RIMONTE, Pedro: *Parnaso español de madrigales y villancicos a quattro, cinco, et seis.* Amberes, Pierre Phalèse, 1614.

ROBLEDO ESTAIRÉ, Luis: *Juan Blas de Castro (ca.1561-1631). Vida y obra musical.* Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1989, pp. 88, 260-264.

ROBLETTO, Giovanni Battista (ed.): *R. Floridus canonicus de Sylvestris a Barbarano Florida verba a celeberrimis musices auctoribus binis, ternis, quaternisque vocibus curavit in lucem edenda.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1648**.**

ROIG I CAPDEVILA, Jordi: "Presencia musical en la catedral de la Seu d'Urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares", en *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 139-196.

RONTANI Raffaello: *Le varie musiche... a una et due voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra in quelle più a proposito per tale stromento. Libro terzo, opera settima.* Roma, Luca Antonio Soldi, 1619. ID.: *Varie musiche a una, e due voci per cantare nel cimbalo, e nella tiorba libro quarto* [*Op. 8*]. Roma, Antonio Poggioli, 1620. ID.: *Varie musiche a una e due voci per cantare nel cimbalo, e nella tiorba libro quinto* [*Op. 9*]. Roma, Antonio Poggioli, 1620. ID.: *Le varie musiche... a una et due voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili: Libro sesto, opera undecima.* Roma, Giovanni Battista Robletti, 1622. ID.: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale stromento. Libro primo.* Roma, Antonio Poggioli, Giovanni Battista Robletti, 1623. ID.: *Le varie musiche... a una, due e tre voci, per cantare nel cimbalo, o in altri stromenti simili, con l'alfabeto per la chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale stromento. Libro secundo, opera sesta.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1623. ID.: *Varie musiche... a una e due voci... per cantare nel cimbalo ne nella tiorba, con l'alfabeto della chitarra spagnola in quelle più a proposito per tale instrumento. Libro quarto, opera ottava.* Roma, Antonio Poggioli, appresso Giovanni Battista Robletti, 1625.

RUIZ DE RIBAYAZ, Lucas: *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la guitarra española, y arpa, tañer, y cantar a compás por canto de órgano; y breve explicación del arte, con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica, y práctica.* Madrid, Melchor Álvarez, 1677.

RUSSELL, Craig H.: *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions.* Nueva York, Oxford University Press, 2009 [Oxford, Oxford University Press, "Currents in Latin American and Iberian Music, 2012].

SALISI I CLOS, Josep María: *El repertori litúrgic marià a Catalunya a finals del segle XVII (Les antífones marianes majors de l'M 1168 del "Fons Verdú" de la Biblioteca de Catalunya"*. Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

SALAZAR Y CASTRO, Luis de: *Historia genealógica de la Casa de Silva, donde se refieren las acciones más señaladas de sus señores, las fundaciones de sus mayorazgos y la calidad de sus alianças matrimoniales.* Vol. 2. Madrid, Melchor Álvarez y Mateo de Llanos, 1685, pp. 565-566.

SALLÉS, Francesc: *Conclusions capitulars 1286-1798. Índexs de Francesc Sallés. Ordre cronològic.* La Seu d'Urgell, Arxiu Capitular d'Urgell, febrero 2005.

SANABRE I SANROMÀ, Josep: *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa.* Barcelona, Librería J. Sala Badal, 1956.

SANSEVERINO, Benedetto: *Intavolatura facile delli passacalli, ciaccone, saravande , spagnolette, fulie, pavaniglie, pass'e mezzi, correnti, & altre varie suonate composte & accomodate per la chitarra alla spagnuola, Op.3.* Milán, Filippo Lomazzo, 1620.

SANZ, Gaspar: *Instrucción de música sobre la guitarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones, y danzas de rasgueado, y punteado, al estilo español, italiano,*

*francés, e inglés. Con un breve tratado para acompañar con perfección sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa, y órgano, resumido en doce reglas, y ejemplos los más principales de contrapunto, y composición.* Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1697, Libro Segundo "De cifras sobre la guitarra española, con Arte nuevo para aprender a tañerla sin maestro, con gran facilidad", pp. 1-2.

SCHLAGER, Karl-Heinz (ed.): *Einzeldrucke vor 1800.* Vol. I. Kassel, Bärenreiter, 1971, p.77 [RISM, A/I/1, A 1308].

SCHRAMMEK, Bernhard: "Robletti, Giovanni Battista", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allegemeine Enzyklopädie der Musik.* 2ª ed. Vol. "Personenteil, 14". Kassel, Bärenreiter, 2005, cols. 228-229. [ID.: "Robletti, Giovanni Battista", en *MGG Online*. [LÜTTEKEN, Laurenz (ed.)]. Kassel, 2005 [2016] https://www.mgg-online.com/article?id=mgg10903&v=1.0&rs=mgg10903

SCHRAMMEK, Bernhard; y KAST, Paul: "Poggioli, Antonio", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allegemeine Enzyklopädie der Musik.* 2ª ed. Vol. "Personenteil, 13". Kassel, Bärenreiter, 2005, cols. 708-709.

SORIANO-FUERTES Y PIQUERAS, Mariano: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850.* Vol. 4. Madrid-Barcelona, Establecimiento de música de Bernabé Carrafa-Imprenta de Narciso Ramírez, 1855.

SUBIRÁ PUIG, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Labor, 1953.

STEFANI, Giovanni: *Affetti amorosi.* Venecia, Vincenti, 1618. [CHILESOTTI, Oscar (ed.): Milán, Ricordi, 1886]. ID.: *Scherzi Amorosi. Canzonette ad vna voce sola. Poste in Musica da diuersi, e raccolte da Giovanni Stefani. Con le lettere dell'Alfabetto per la Chitarra alla Spagnuola. Libro Secondo.* Venecia, Alessandro Vincenti, 1622.

STEVENSON, Robert Murrell: "Arañés [Arañiés], Juan", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol.1. Londres, Macmillan, 1980, p.542. ID.: "Arañés [Arañiés], Juan", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 1. Oxford-Nueva York, Macmillan, Oxford University Press, 2001, p. 837.

TIMMS, Colin: "Poggioli, Antonio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2ª ed. Vol. 19. Nueva York, Oxford University Press, 2001, p. 937.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco: *Los validos en la monarquía española del siglo XVII.* Madrid, Estudios Políticos, 1963.

TORRES MARTÍNEZ-BRAVO, José de: *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio, y harpa, con sólo saber cantar la parte, o un baxo en canto figurado. Distribuidas en tres partes. En la primera, se enseñan los fundamentos, que deben preceder al acompañar, en la segunda el modo de acompañar, usando sólo de especies consonantes, y en la tercera el modo de practicar las especies falsas assí dentro de la ligadura, como fuera de ella.* Madrid, Imprenta de Música, 1702.

TYLER, James: *The early guitar. A History and Handbook.* Londres, Oxford University Press, col. "Early Music Series, 4", 1980 p. 61.

TYLER, James; y SPARKS, Paul: *The guitar and its music from the Renaissance to the Classical Era.* Oxford, Oxford University Press, "Oxford Early Music Series", 2002.

VALLS, Francisco: *Mapa Armónico Practico. Breve resumen de las principales reglas de música sacado de los clásicos autores especulativos, y prácticos, antiguos y modernos, illustrado con diferentes exemplares, para la más fácil, y segura enseñanza de muchachos.* Ms., Barcelona, 1742a.

VITALI, Filippo: *Arie a una, due et tre voci.* Orvieto, Giovanni Battista Robletti, 1632.

# ANEXOS

# REPRODUCCIÓN DEL

# *LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS,*

# *A UNA, DOS, TRES Y CUATRO VOCES.*

# *CON LA CIFRA DE LA GUITARRA ESPAÑOLA*

# *A LA USANZA ROMANA*

# LIBRO SEGVNDO DE TONOS Y VILLANCICOS

A VNA DOS TRES Y QVATRO VOCES.

Con la Zifra de la Guitarra Espannola a la vsanza Romana.

## DE IVAN ARANIES.

Dedicado al Excelentissimo Sennor

## DVQVE DE PASTRANA PRINCIPE DE MELITO

Enbaxador por la S. C. Real Magestad en la Corte Romana.

Nº 22.

EN ROMA,
Inpresso por Iuan Bautista Robletti. Anno 1624.

A instancia de Antonio Pordoli, à la insignia del martelo a Inperione.
Con Licencia del Superior.

BIBLIOTECA DEL LICEO MUSICALE

# AL ILL.MO Y EXCELL.MO SENNOR
# DON RVIGOMEZ DE SILVA
## DVQVE DE PASTRANA
## PRINCIPE DE MELITO &c.

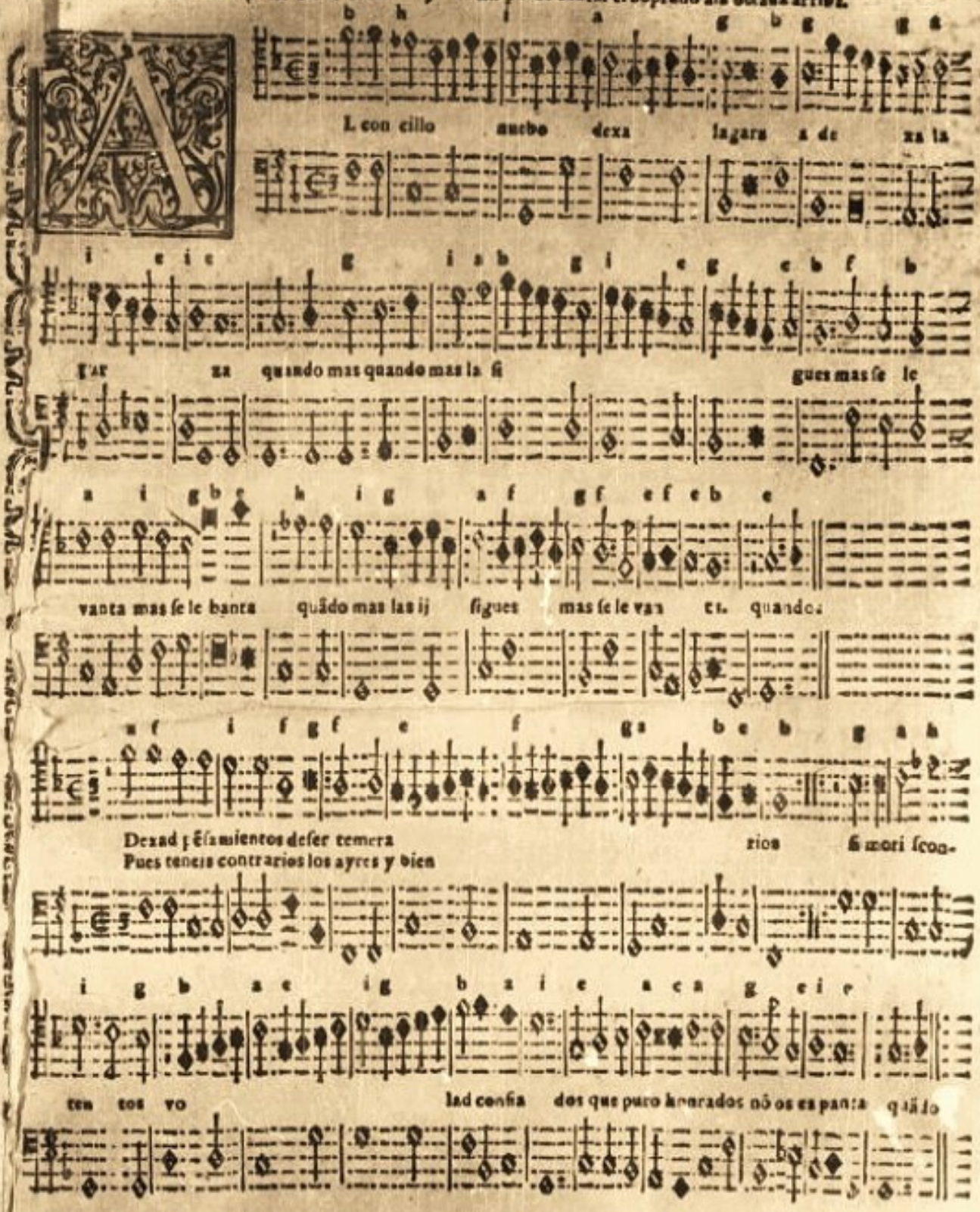
Y Enbaxador por la S. C. Real Mageſtad en la Corte Romana.

SIENDO Coſa tan diuina la muſica, y amparada y fauorecida ſiempre de Principes y Monarchas Supremos me culparan todos ſi tratando della y sacando, á plaza eſtos tonos no lo los puſiera á los pies de V. E. aſsi por dalle ſu lugar, como para que tal ſombra les defienda pues ocupados los maldicientes en verſus armas de V. E. tendran tanto que mirar en cifra de las hazannas de ſus excelentiſsimos paſſados que no apartaran los ojos á cenſurar tratar mal mi humil de trabaxo, y lo mas cierto que viendo las a la puerta deſta obra la miraran como coſa de chiſado de V. E. ſin atreuerſe a maltratalla. Buena eſcuſa tengo Sennor al atreuimiento de poner ante los ojos de V. E. coſa tan poca pues aun que parte pequenna es muſica, cuia calidad por ſer diuina da lugar a ofrecerla: admita a V. E. pues en ello como me imitara a Dios, al qual rogare con mis Sacrificios por la ſalud. Y aumento de V. E. A 15. de Setiembre de 1624.

Excelentiſsimo Sinnor.

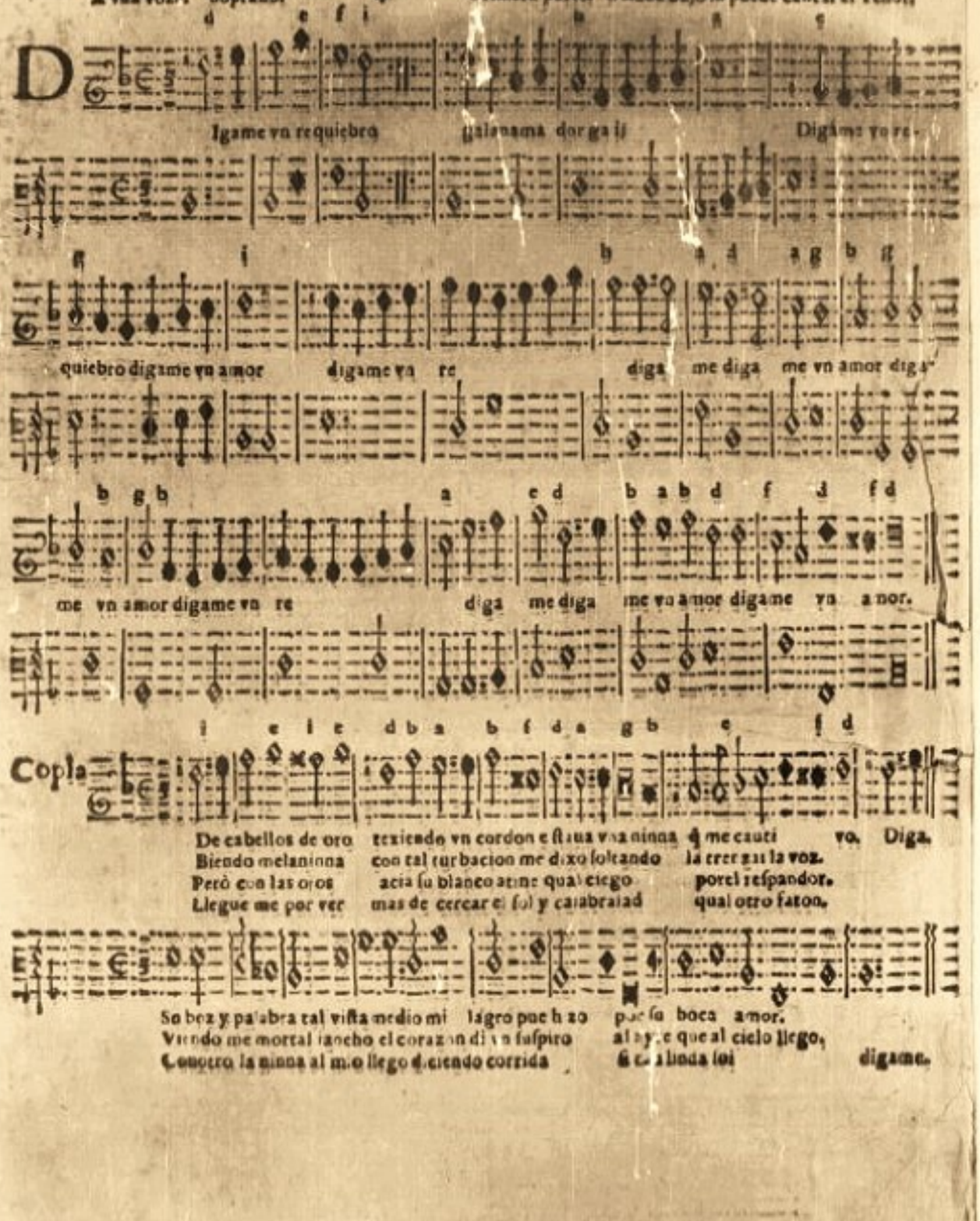
Capellan de V. E. & Maeſtro de Capilla
Iuan Aranies.

Tenor, Primera parte à vna voz. y La puede cantar el Soprano alo octaua arriba.

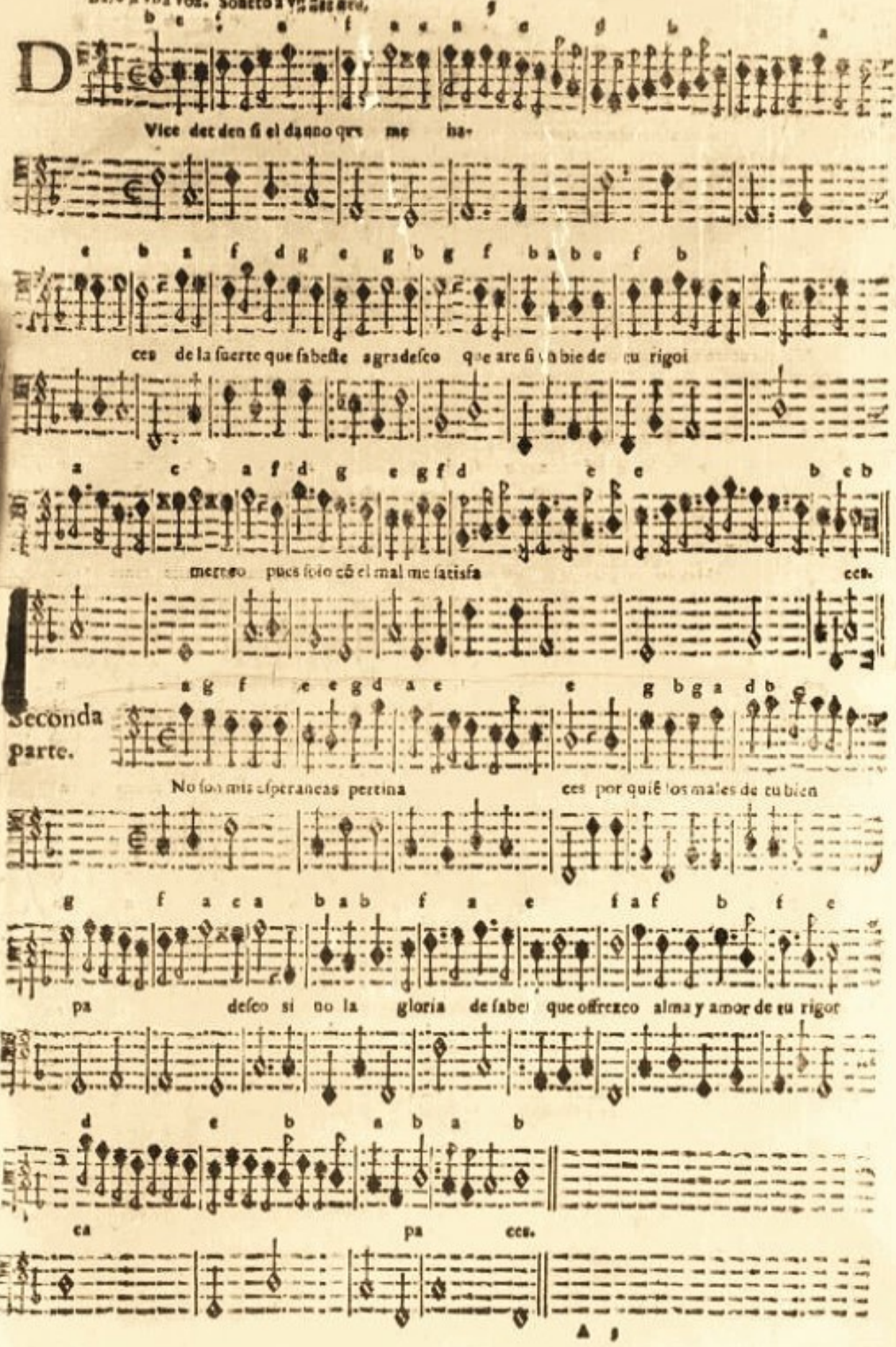



Volad al sennuelo si le conoceis
Mas no lo vereis que estais en el cielo
Y a medes con sorto de tan mas sucesso
Que si mucho preso falta esperanza.

A vna voze. Soprano. 4 Primera parte. Octaua bajo la puede cantar el Tenor.


D
Igame vn requiebro galanama dor ga ij Digame vn re-
quiebro digame vn amor digame vn re diga me diga me vn amor diga-
me vn amor digame vn re diga me diga me vn amor digame vn amor.
Copla
De cabellos de oro texiendo vn cordon e staua vna ninna q̃ me cauti vo. Diga.
Biendo melaninna con tal turbacion me dixo soltando la trenzas la voz.
Però con las oros acia su blanco atine qual ciego por el respandor.
Llegue me por ver mas de cercar el sol y calabrala d qual otro faton.
Su boz y palabra tal vista medio mi lagro pue hizo por su boca amor.
Viendo me mortal iancho el corazon di vn suspiro al ayre que al cielo llego,
Con otro la ninna al mio llego diciendo corrida si tan linda soi digame.

Bajo a vna voz. Soneto a vn dessire.


Vice det den si el danno que me ha-
ces de la suerte que sabeste agradesco que are si vn bie de tu rigor
merteo pues solo cō el mal me satisfa ces.
Seconda parte.
No son mis esperanças pertina ces por quiē los males de tu bien
pa desco si no la gloria de saber que offrezco alma y amor de tu rigor
ca pa ces.

Terza parte.

Dame algũ bien aunque por el me priues de pade cer per ti pues posti mue ro

sin cuenta de mis lagrimas re cibes.

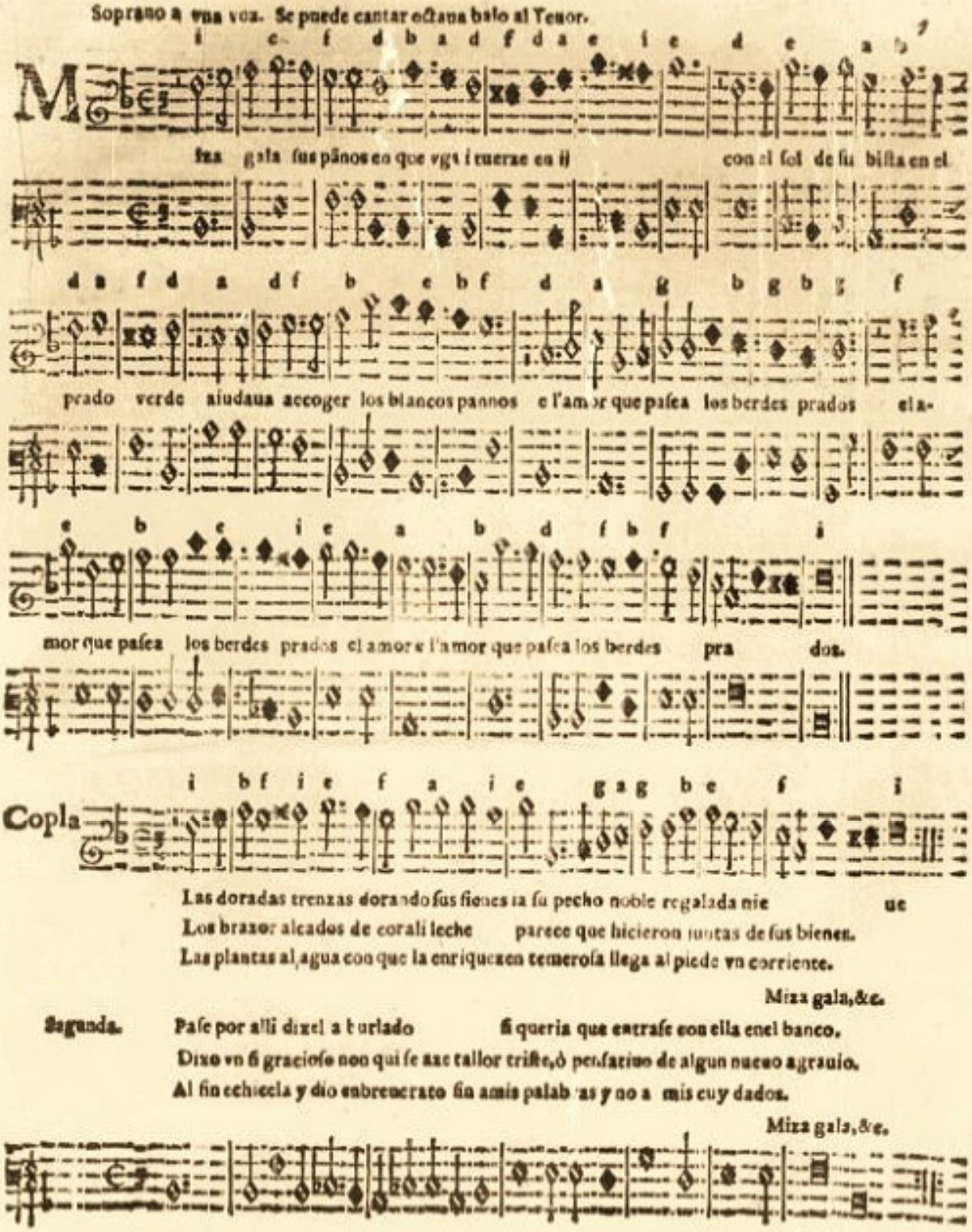
Quarta parte.

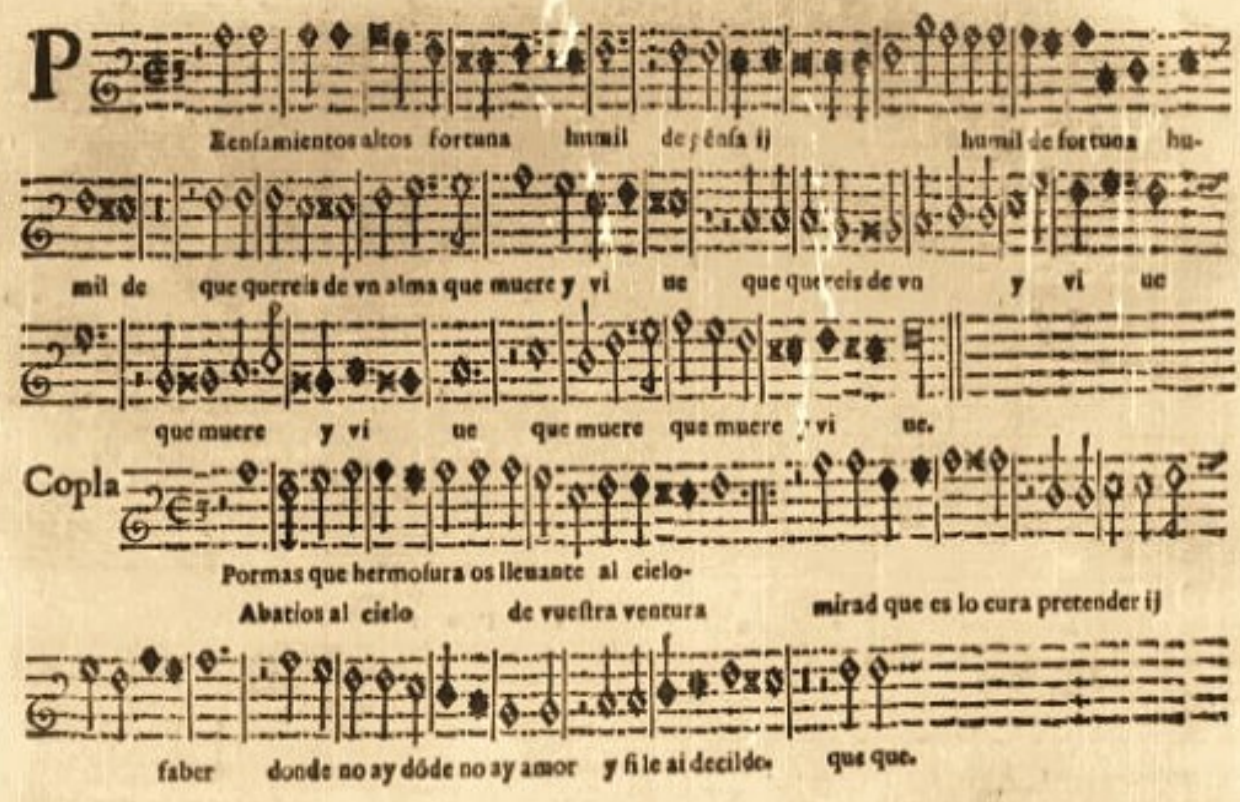
Mas co no daras el bien que es pe rò sien dad me males tanrs casa

ues que a penas tẽgo quãtos males quiero que a

p nas tengo quãtos males quie- ro.

Soprano a vna voz. Se puede cantar octaua bajo al Tenor.






Nopense que hubiese
Cielo con tormentos
Ni hermosura tanta
Condes abrimientos
Para mi el Infierno
Lepodre llamar.
Pou tanto penar
Mi gloria resiste
Que quereis, &c.

Tomad es carmientos
De tantos que ansido
Del rapaz cupido
Heridos y muertos.
Tales des conciertos
Pueden acabaros.
Però no quictaros
Lo que me recisteis.
Que quereis, &c.

Volad pensamientos
Donde os afigure
Fertuna quedure
Confirmes intentos.
Ma no agais que el tiempo
Se ade mudar
Pues en vn lugar
Nunca esta y consiste
Que quereis vn alma.
Que muere i vue.

BAIO.

P

Enfamientos altos fortuna humil de Pensamientos altos fortuna humil de fortu-

na humil de que quereis de vn alma que muere y viue y vi ue que quereis de vn alma que muere y viue

viue y viue y vi ue que muere y viue que muere que muere y viue que muere i viue.

Copla

Por mas que hermosura os lleuãte al cielo mirad que es lo cura preten.

Abatios al suelo de vestra ventu ra.

der sa ber donde no ay donde no ay amor y si le a decilde que.

A

La luz del dia las aues canta las aues canta y de inbidia de oirlas

murmura el agua murmura el a gua y de inbidia de oiras murmura el agua murmura el agua

y de en bidia de oiras murmura ij el agua murmura el agua murmura el agua mur mura el a-

gua y de inbidia de oirlas murmura ii el agua.

Copla

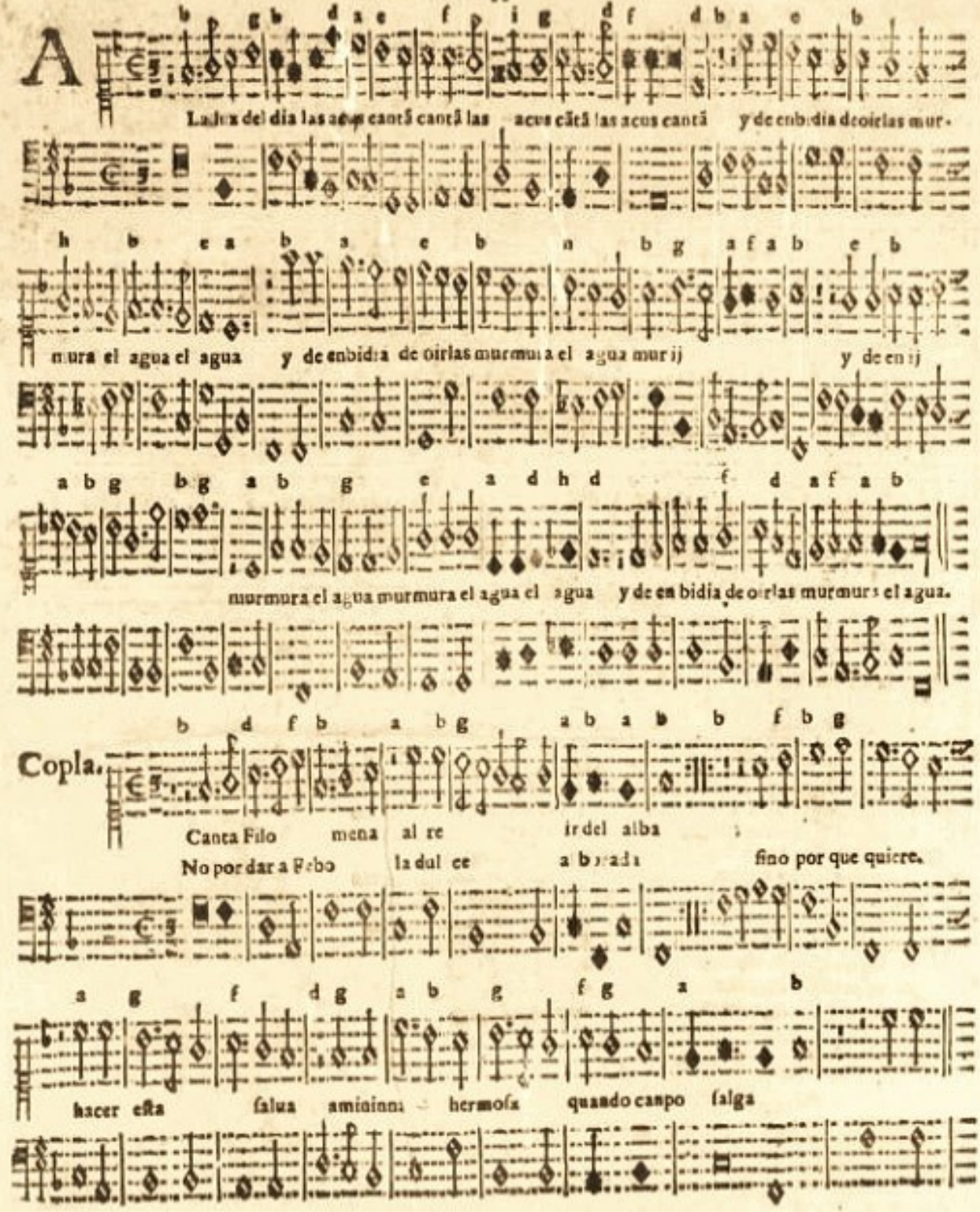
Canta Filome na al re ir del alba

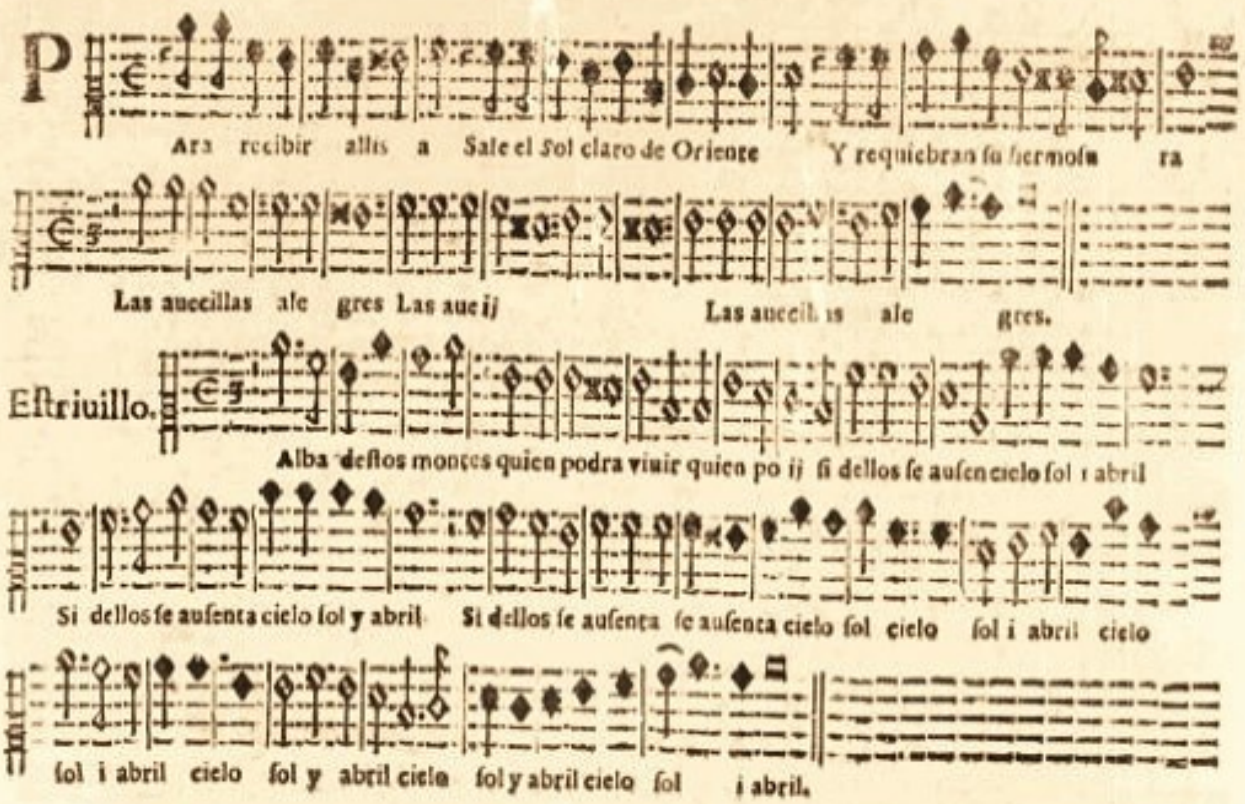
Nò por dar a Febo la dulce al bora da sino por que

quiere hazer esta sal ua amiciosa hermusa quando el canpo sal ga. y de in.

2.Copla. Tiber bien quisiera,
Corriente mas grata
Passos mas ligeros
Voz sonora y clara.
Pero en las arenas
Y en sus aguas mansas
Quanto puede imita
Las aues que cantan.
Y de en bidia,&c.

3.Copla. Oye los girgueros
Que los aires rasgan
Y los ruy señores
que los acompañan.
Y sus agas quiere
Que lo mismo agan
pero viendo al fin
Que las aues cantan,
y de en bidia, &c.


A
La lux del dia las acus cantã cantã las acus cãtã las acus cantã y de enbidia de oirlas mur-
mura el agua el agua y de enbidia de oirlas murmura el agua mur ij y de en ij
murmura el agua murmura el agua el agua y de en bidia de oirlas murmura el agua.
Copla.
Canta Filo mena al re ir del alba
No por dar a Febo la dul ce a borada fino por que quiere.
hacer esta salua amininna hermosa quando canpo salga

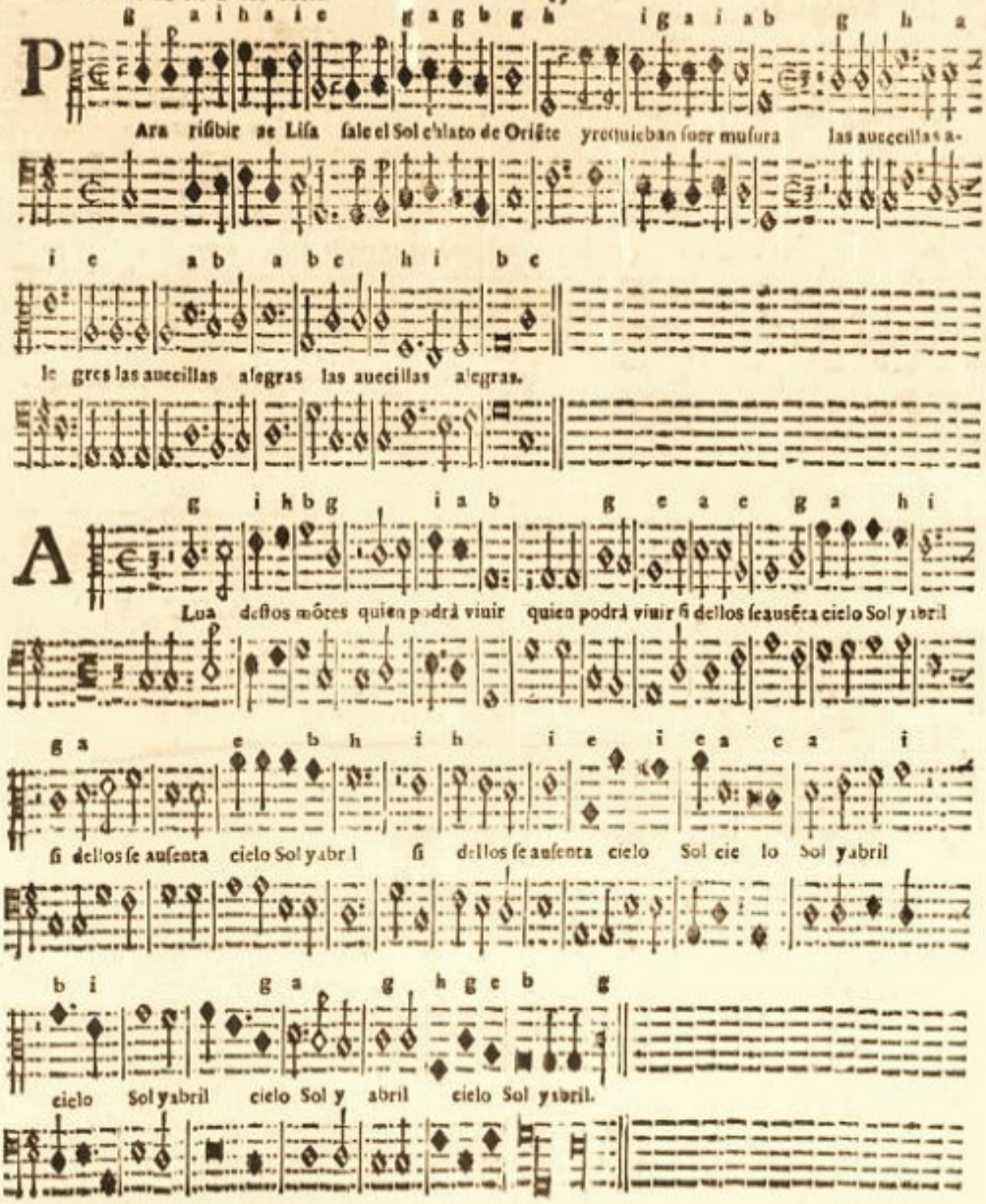

P
Ara recibir allis a Sale el Sol claro de Oriente Y requiebran su hermosu ra
Las auecillas ale gres Las aue ij Las auecil. is ale gres.
Estriuillo.
Alba destos montes quien podra viuir quien po ij si dellos se ausen cielo sol i abril
Si dellos se ausenta cielo sol y abril Si dellos se ausenta se ausenta cielo sol cielo sol i abril cielo
sol i abril cielo sol y abril cielo sol y abril cielo sol i abril.

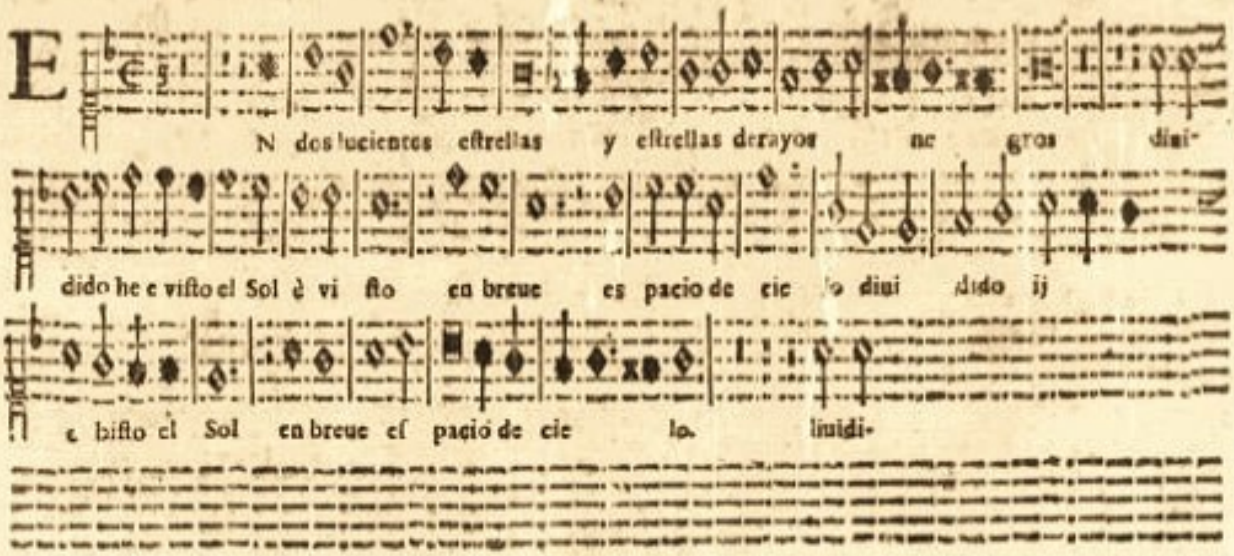
Diuina musica suenan
Con agrad ables motetes.
A su son cantandolocas.
Entre mirtos y laureles.
Decurla los arro i cielos.
Van murmurando entredientes.
De christal que pues murmuran
Sinduda que enbidia tienen,
Para recibirla Iuntos.
Alamos y lances verdes.
Siruen de palio perdonde
Alegres los canpos vienen.
Las flores que el prado adornan
De hermosissimos tapetes.
Al son del Zefiro blando
Su menuda al jofar bierten.

Dentre las pintadas pennas
Salen christalinas fuentes.
Trepando entre blancas guijas,
Corriendo y saltando siempre.
Todo se alegra y Salicio,
Que tantas desdichas tiene,
Llora por que vn desdichado
Agenos gustos le offenden.
Con vn Instrumento loco,
Como el duenno que le tiene
Ala partida de Elisa,
Llorò y cantò desta suerte,
Alba destos montes,
Quien podrà viuir
Si dellos se ausenta,
Cielo sol y abril.

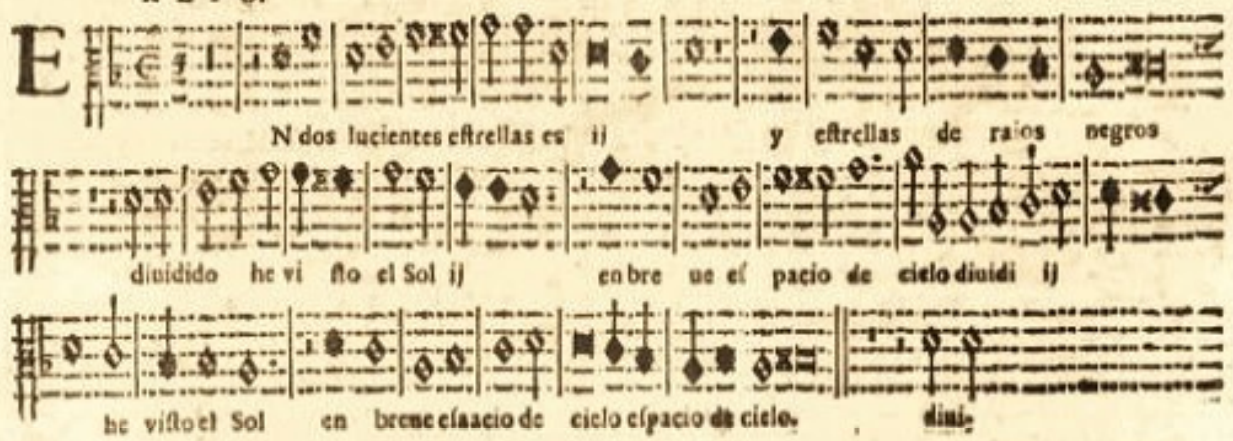
Tenor Romance. á dos voces.

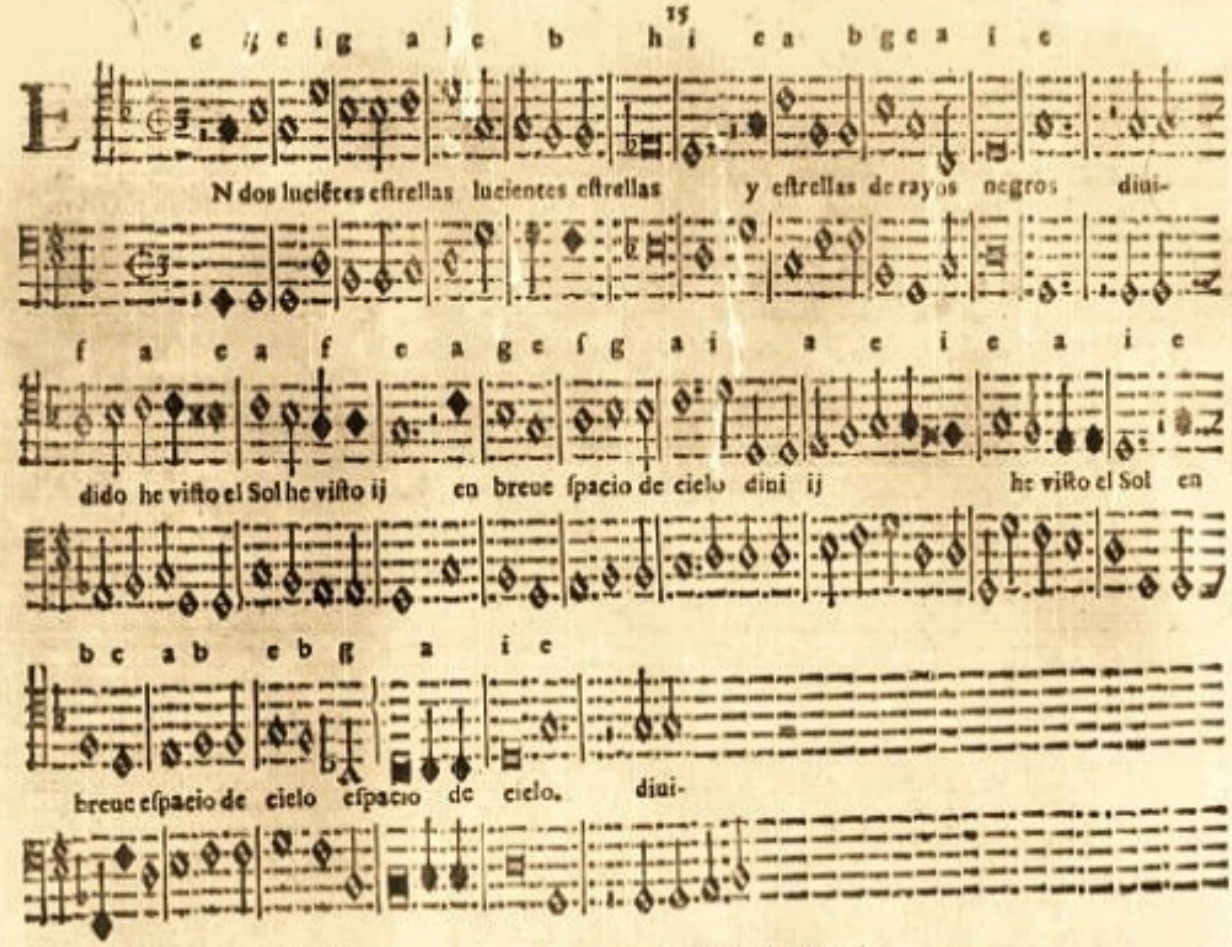





E
N dos lucientes estrellas y estrellas derayos ne gros diui-
dido he e visto el Sol è vi sto en breue es pacio de cie lo diui dido ij
e bisto el Sol en breue es pacio de cie lo. liuidi-

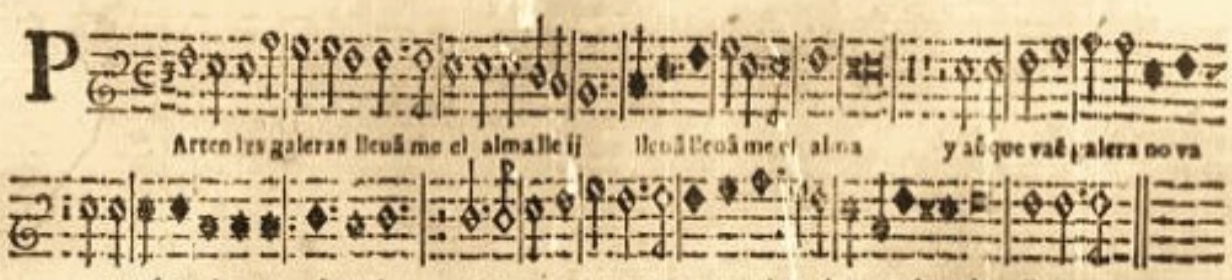
ALTO.


E
N dos lucientes estrellas es ij y estrellas de raios negros
diuidido he vi sto el Sol ij en bre ue es pacio de cielo diuidi ij
he visto el Sol en breue esaacio de cielo espacio de cielo. diui-

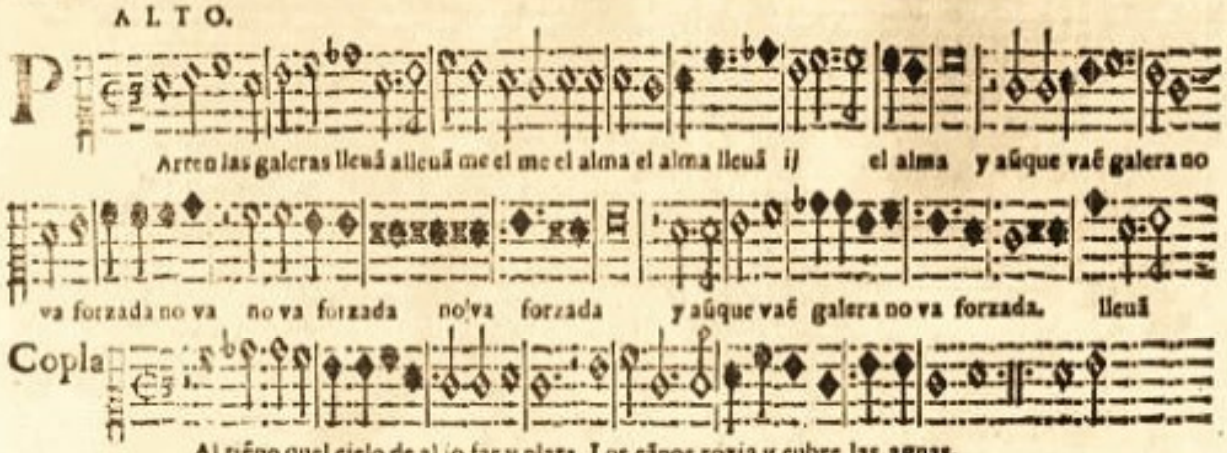

e g e i g a i e b h i e a b g e a i e
E
N dos luciẽtes estrellas lucientes estrellas y estrellas de rayos negros diui-
f a e a f e a g e f g a i a e i e a i e
dido he visto el Sol he visto ij en breue spacio de cielo diui ij he visto el Sol en
b c a b e b g a i e
breue espacio de cielo espacio de cielo. diui-

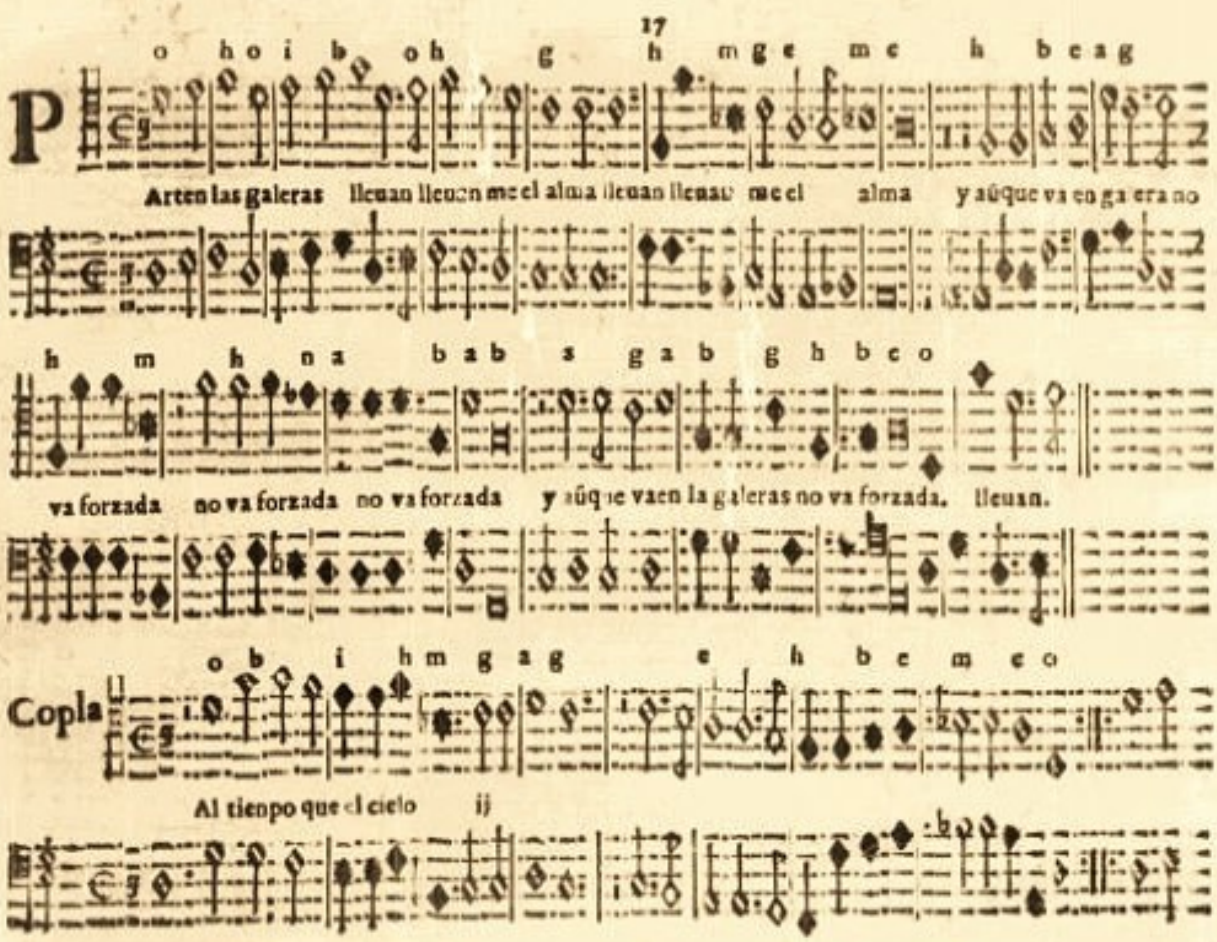
El luciente efecto haze
De las estrellas be benus
Las mannanas como el alba
Las tardes como el lucero
Las formas per filan de oro
Milagrosa mente haciendo
Nolas belleza s oscuras
Si nolos es curos bellos.

Cuyos rayos para el
Sonlas llaues desupuerto
Si tiene puertos el mar
Que todo es golfos y estrechos.
Pero no sontan piadosos
Aunque si loson pues bemos
Que visten rayos de luto.
Por quantas vidas anmuerto.


P
Arten las galeras lleuã me el alma lle ij lleuã lleuã me el alma y aũque vaẽ galera no va
no va forzada noua forzada y aunque va en galera no va forzada no va forzada. lleua.
Copla
Al tiẽpo quel cielo de al jofar iplata los campos razia y cubre las aguas.
Quãdo mi lucero su luzes forcaua. como biene abisa la frezca mannana.
Y quãdo mi sojos des veladas ansias Temores de leua melo sobre faltan. Partẽ

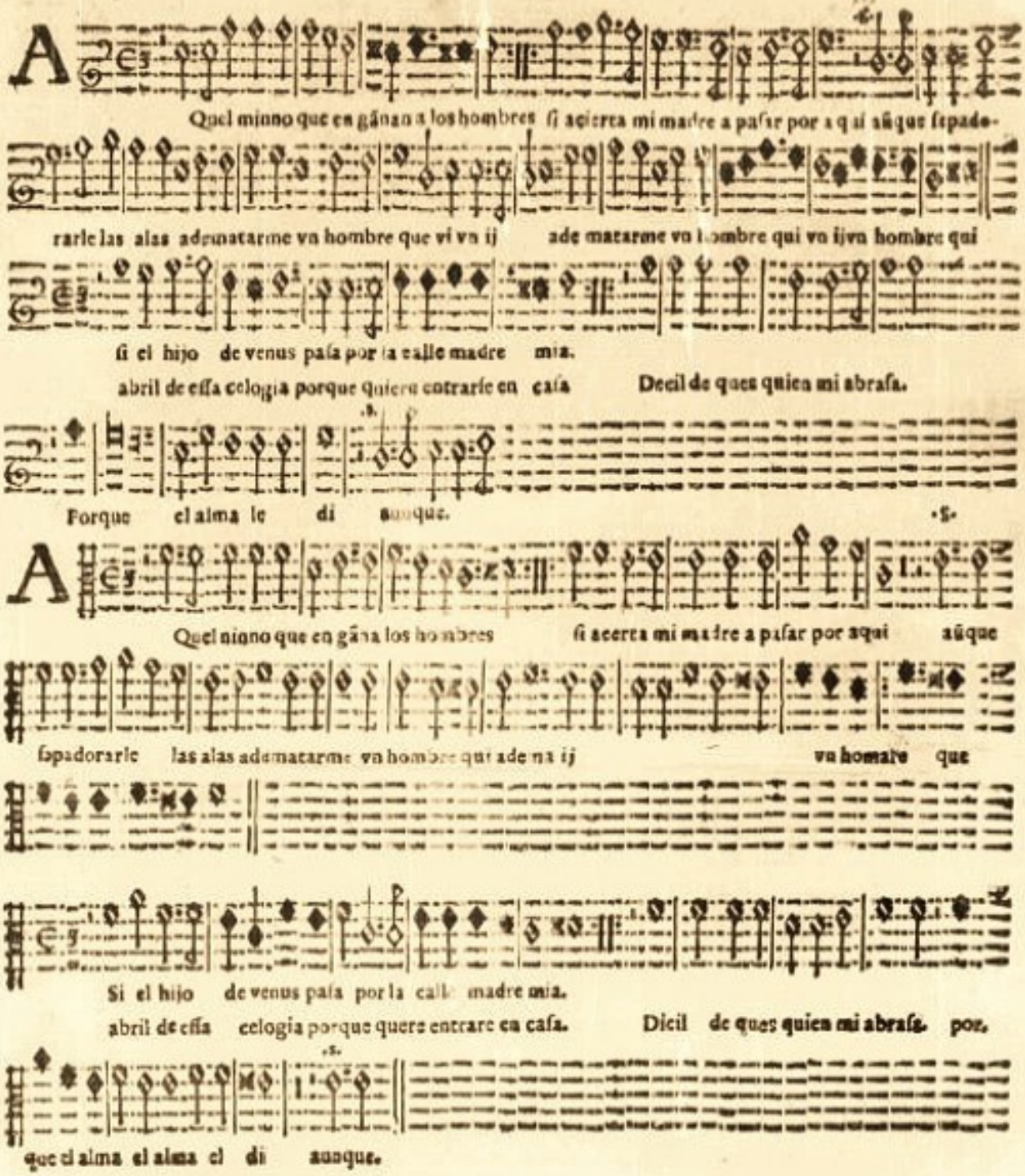
ALTO.

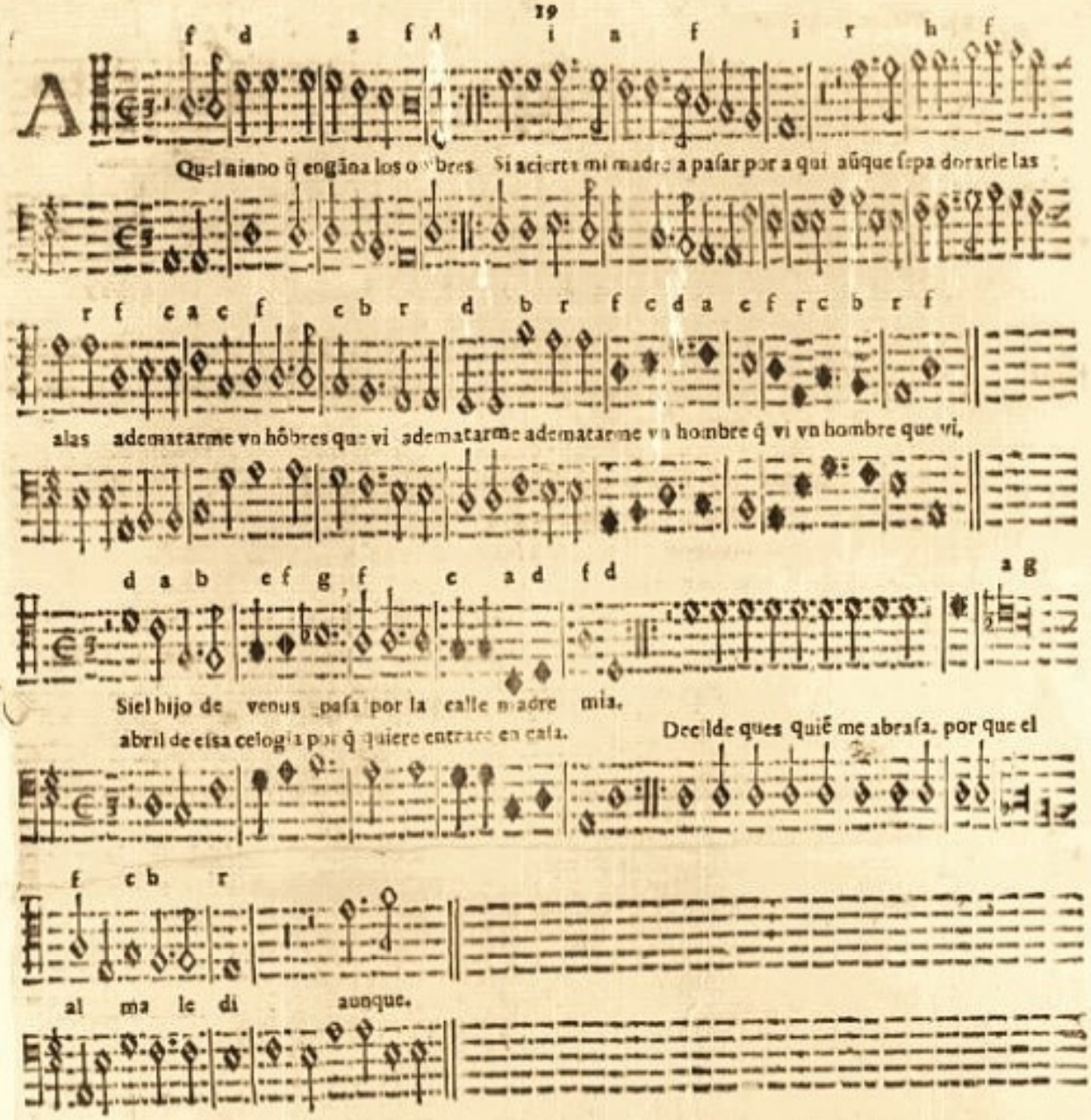

P
Arten las galeras lleuã alleuã me el me el alma el alma lleuã ij el alma y aũque vaẽ galera no
va forzada no va no va forzada no va forzada y aũque vaẽ galera no va forzada. lleuã
Copla
Al tiẽpo quel cielo de al jo far y plata. Los cãpos roxia y cubre las aguas.
Quando mi lucero su luzes forcaua. como biene abisa la fresca mannana.
Y quando mi sojos des velaças ansias. Temores de leua me lo sobre faltan. Partẽ.


P
o h o i b o h g h m g e m e h b e a g
Arten las galeras lleuan lleuan me el alma lleuan lleuan me el alma y aũque va en galera no
h m h n a b a b s g a b g h b c o
va forzada no va forzada no va forzada y aũque vaen la galeras no va forzada. lleuan.
Copla
o b i h m g a g e h b e m e o
Al tienpo que el cielo ij

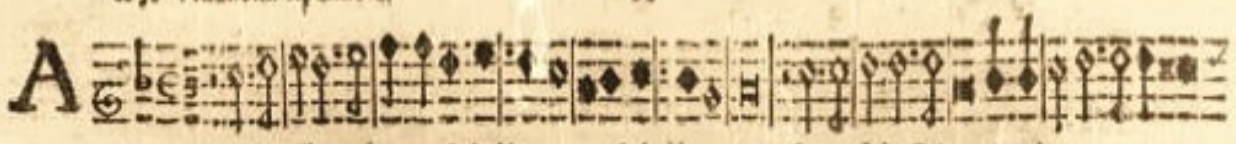
Al tiempo quel cielo de al jo far y plata los campos razia y cubre las aguas.
Quando mi lucero su luz es forcaua como biene abiso la fresca mannana.
Y quando mi sojos desueladas ansias temores de leua me lo sobre saltan. par.

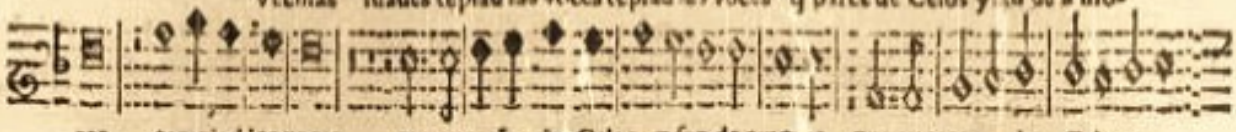
Porque parecia que amor me inbidiaua sinpension el gusto que goce en ganada
Porque nadie fie en glorias colmadas nieniguales oras sino son men guadas.
Y perque yo triste con memorias tantas del mar y sus andas me en golfe en mar alta. par.

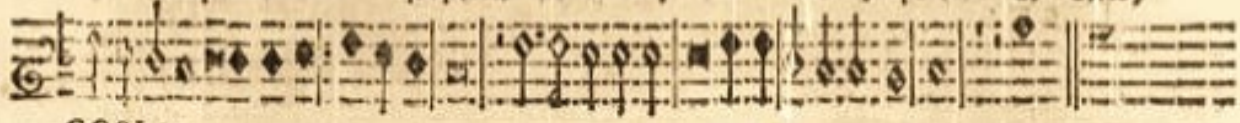

A
Quel niño que en gãnan a los hombres si acierta mi madre a pasar por aqui aũque espado-
rarle las alas adenatarme vn hombre que vi vn ij ade matarme vn hombre qui vn ijvn hombre qui
si el hijo de venus pasa por la calle madre mia.
abril de essa celogia porque quiere entrarle en casa Decil de ques quien mi abrasa.
Porque el alma le di aunque.
A
Quel niño que en gãna los hombres si acerta mi madre a pasar por aqui aũque
espadorarle las alas adenatarme vn hombre qui ade na ij vn homare que
Si el hijo de venus pasa por la calle madre mia.
abril de essa celogia porque quere entrare en casa. Dicil de ques quien mi abrasa. por.
que el alma el alma el di aunque.

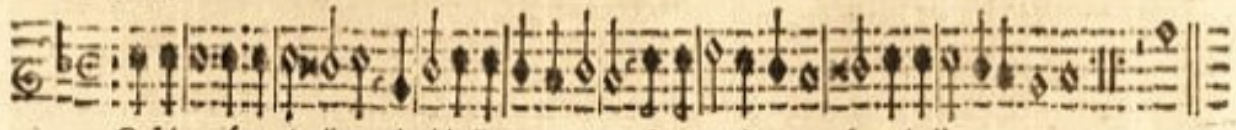


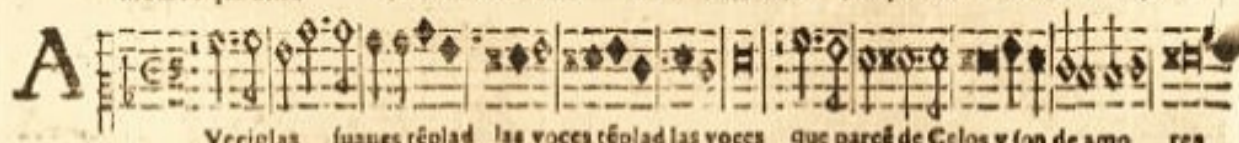

Dexare le vnas alas de oro
Y vn arco y flechas de plata.
Si solo vn ombre me mata
Que entre los ombre adoro
Darele vn rico tesoro.
Que tiene guardado en mi
Aunque sepa dorarle las alas
Adematar me vn hombre que vi.

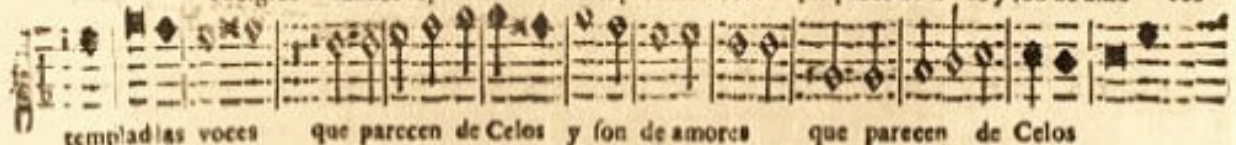

A
Vecillas suaues tẽplad las voces tẽplad las voces q̃ parecẽ de Celos y son de amo-

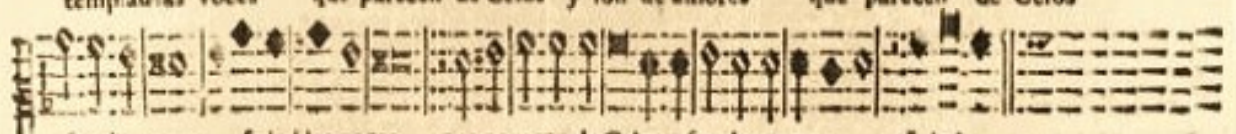

res templad las voces que parecẽ de Celos y son de amores que parecen de Celos y

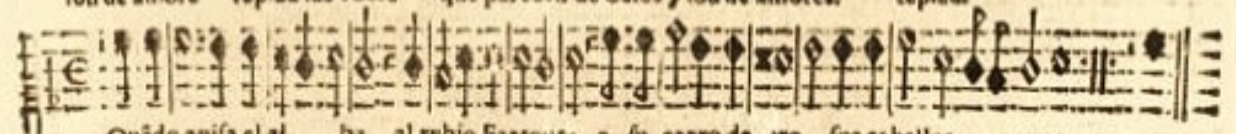

COPLA.


Quãdo auisa el alba al rubio Faeton te a su carro de oro sus caballos pone
En la plaza amena de vn florido bosque a donde las aues conciertas sus bocces.
Angelica en bra cos del hermoso gouen celos de cerdano sus placeres rompe.
Medoro que mira turbatos sus Soles alas aues dice aunque Celos formen tẽplad


A
Veciglas suaues tẽplad las voces tẽplad las voces que parecẽ de Celos y son de amo res


templad las voces que parecen de Celos y son de amores que parecen de Celos


son de amore tẽplad las voces que parecen de Celos y son de amores. tẽplad.


Quãdo auisa el al ba al rubio Faetonte a su carro de oro sus caballos pone.
En la plaza amena de vn florido bosque a donde las aues conciertas sus bocces.
Angelica en bra cos del hermoso gouen celos de cerdano sus placeres rompe.
Medoro que mira turbatos sus el Soles alas aues dice aunque ce los formen. tẽplad.

A

b a e b g a h i c a i a b i a f g f i

Vecillas suaues tẽplad las voces tẽplad las voces que parecen de celos y son de amores.

a b e i e a i b a b i a b e g b g e b

Tẽplad las voces que parecen de celos y son de amores que pare ii. y son i

g a i e b g a i b g e b a b i

son de amores tẽplad las voces que parecen de celos y son de amores Templad.

b a i a g b e b g a i e a g a b

Copla

Quando auisa el alba al rubio Faetonte a su carro de oro sus caballos pone.
En la plaia amena de vn florido bosque a donde las aues conciertã sus voces.
Angelica en braços del hermoso gouen celos decerdano sus placeres rompe.
Medoro que mira turbados sus so les alas aues dice aunque celos forman. tẽplad.

Con lagrimas tristas ella le responde que los hojos ablan si el amor dispone.
Disculpas le daua y offrezcale amores que haze quien ama generosos dones.
Y es vn amor tierno tan forte en razones que ya el ofendido pide perdones.
Y biendo humildad quien pense rigores con la biosdenacas dice blancas flores. tẽplad.

V

N sarão de la chacona se hizo el mes de las rosas.
Huuo millares de coras y la fama lo pregona ala vida vidita bona vida

vamonos a chacona. vida, &c.

Copla

Por que se caso al madan ij Vn suegro de dõ beltrã y vna cunada

de Orfeo cõ men carõ vn guineo y acabolo vna macona y la fama lo pregnona ala.

Suprano segundo

Vn sarão de la chacona se hizo el mes de las rosas.
Huuo millares de coras y a forma lo pregone ala vida vidita bona vida

vamonos a chacona vida vamonos a chacona.

Copla

por que se caso al madã se hizo vn brauo sarao
Dan caron hijas de anao y los nietos de milan vn suegro de dõ beltrã y vna cuna-

da de Orfeo con mẽ caron vn guineo y acabolo vna macona y la fama lo pregnona. ala.

ALTO

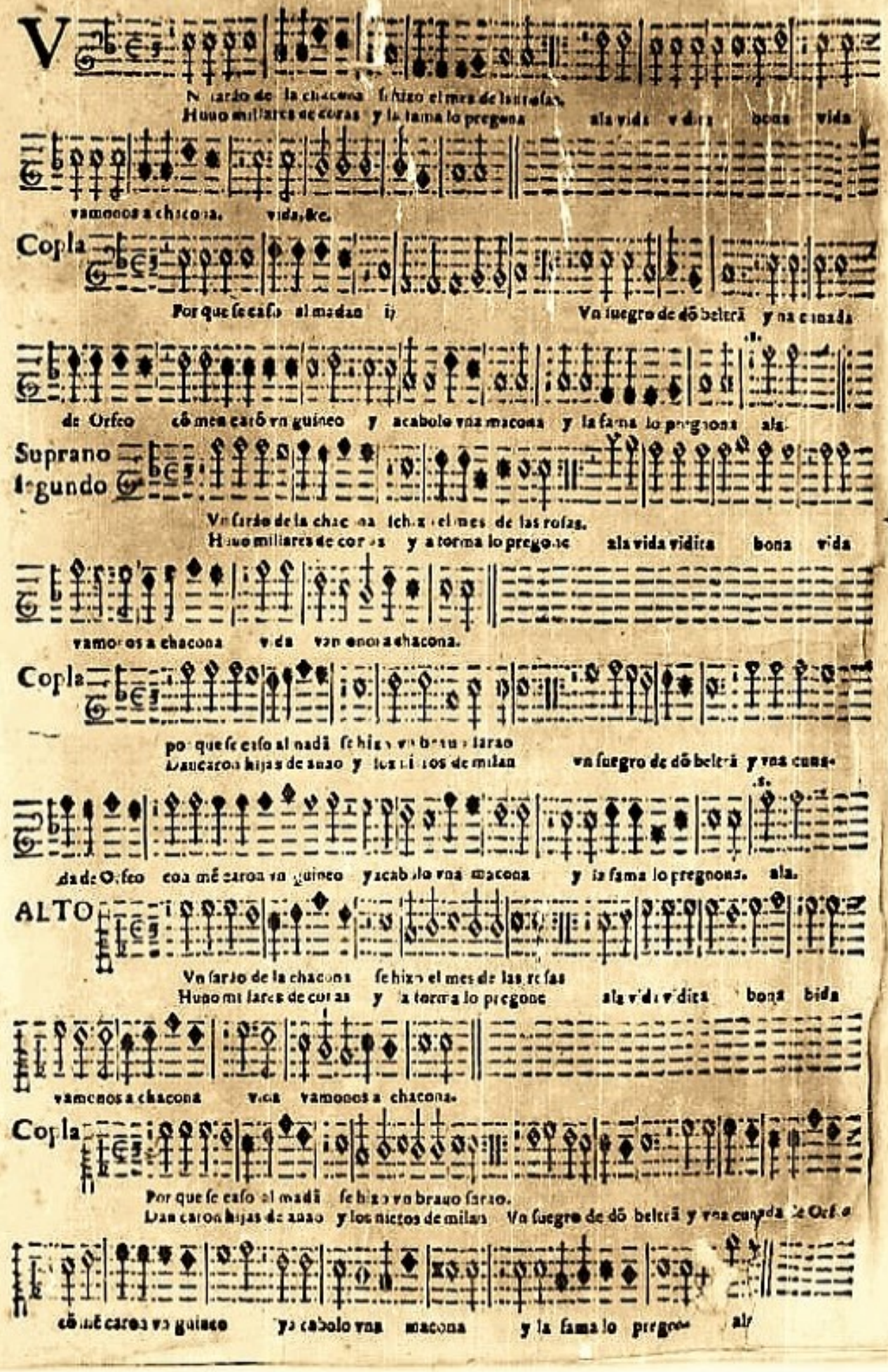
Vn sarão de la chacona se hizo el mes de las rosas
Huuo millares de coras y la forma lo pregone ala vida vidita bona bida

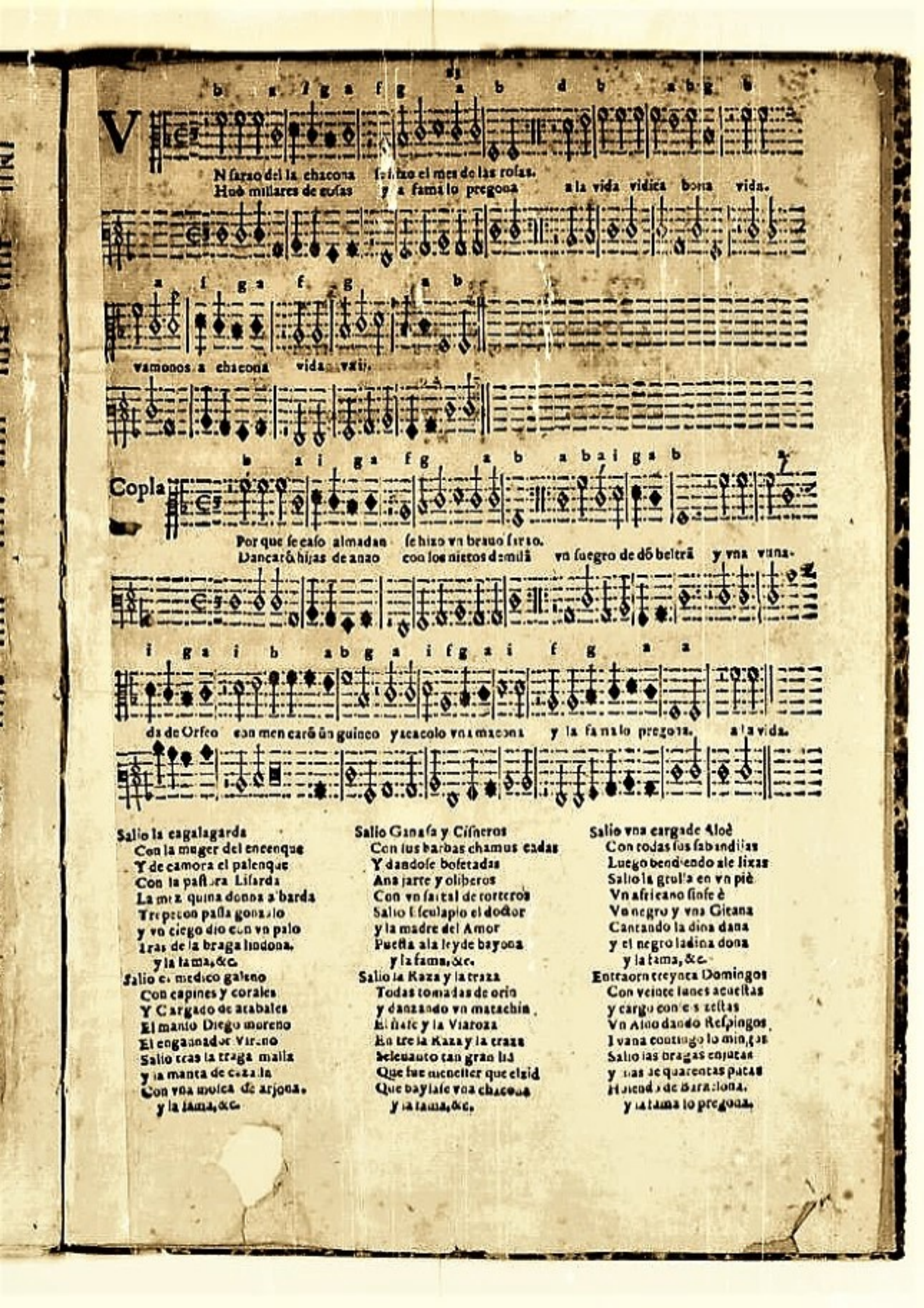
vamonos a chacona vida vamonos a chacona.

Copla

Por que se caso al madã se hizo vn brauo sarao.
Dan caron hijas de anao y los nietos de milan Vn suegro de dõ beltrã y vna cunada de Orfeo

cõ mẽ caron vn guineo y acabolo vna macona y la fama lo pregno- ala






Salio la cagalagarda
Con la muger del encenque
Y de camora el palenque
Con la pastora Lisarda
La mezquina donna albarda
Trepecon passa gonzalo
y vn ciego dio con vn palo
Tras de la braga lindona.
y la fama, &c.

Salio el medico galeno
Con capines y corales
Y Cargado de atabales
El manso Diego moreno
El engannador Vireno
Salio tras la traga malla
y la manta de cazalla
Con vna mosca de arjona.
y la fama, &c.

Salio Ganasa y Cisneros
Con sus barbas chamuscadas
Y dandose bofetadas
Ana jarte y oliberos
Con vn sartal de torteros
Salio Esculapio el doctor
y la madre del Amor
Puesta ala ley de bayona
y la fama, &c.

Salio la Raza y la traza
Todas tomadas de orin
y danzando vn matachin
El ñafe y la Viaroza
Entre la Raza y la traza
Se leuanto tan gran lid
Que fue menester que el zid
Que baylase vna chacona
y la fama, &c.

Salio vna cargade Aloè
Con todas sus sabandijas
Luego bendiendo ale lixas
Salio la grulla en vn piè
Vn africano sinfe è
Vn negro y vna Gitana
Cantando la dina dana
y el negro ladina dona
y la fama, &c.

Entraorn treynta Domingos
Con veinte lunes acuestas
y cargo con seis zestas
Vn Asno dando Respingos
I vana contingo lo mingos
Salio las bragas enjutas
y mas de quarentas putas
Huiendo de Barzelona.
y la fama lo pregona.

# TABLA.

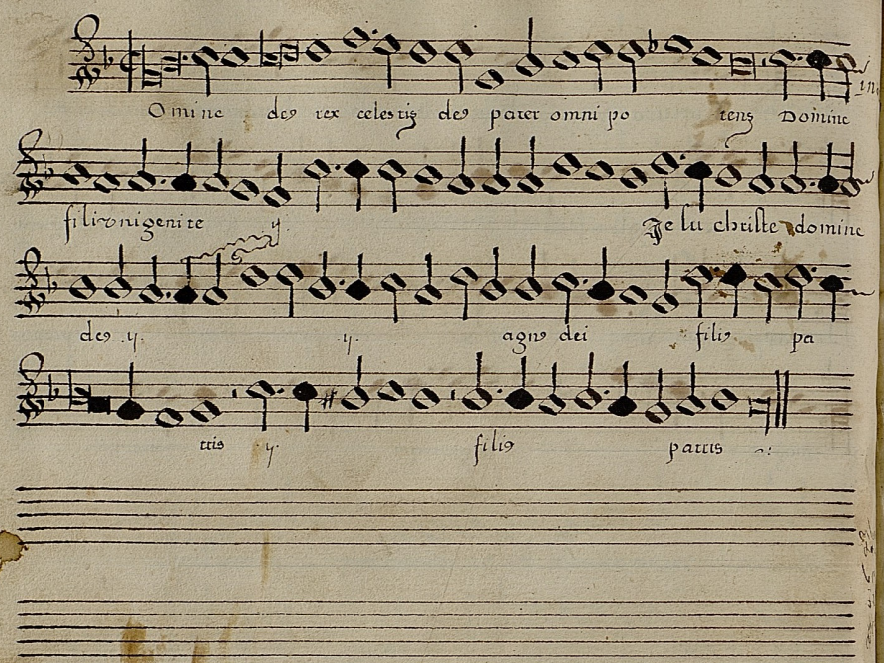

| | | | |
|---|---|---|---|
| AL Concilio nuebo. | 3 | Para recibir. | 12 |
| Digame vn requiebro | 4 | En dos lucientes estrella. | 14 |
| Dulce desden. | 5 | Parten las galeras | 16 |
| Mizagala. | 7 | A quel niño. | 18 |
| Pensamientos altos. | 8 | Auecillas suaues. | 20 |
| A la luz del dia. | 10 | Vn serao de la chacona. | 22 |

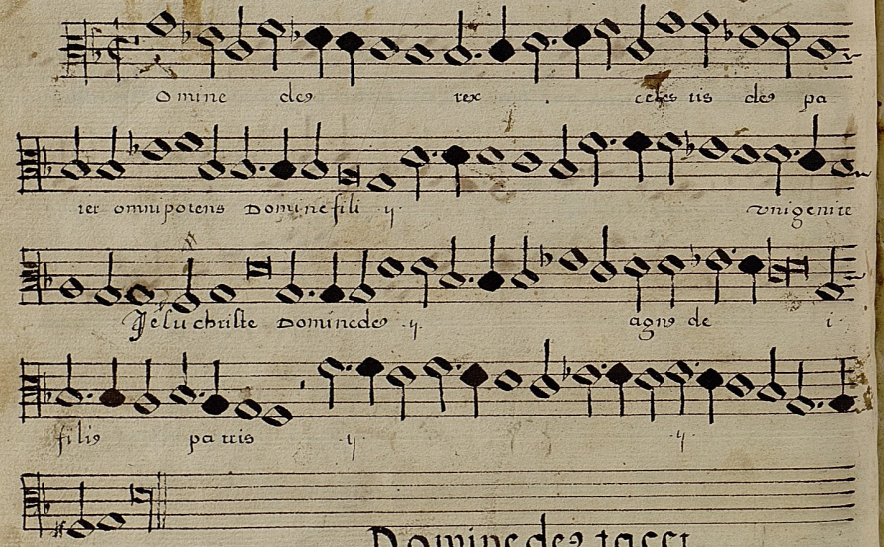

FIN.

101
1

# REPRODUCCIÓN DEL

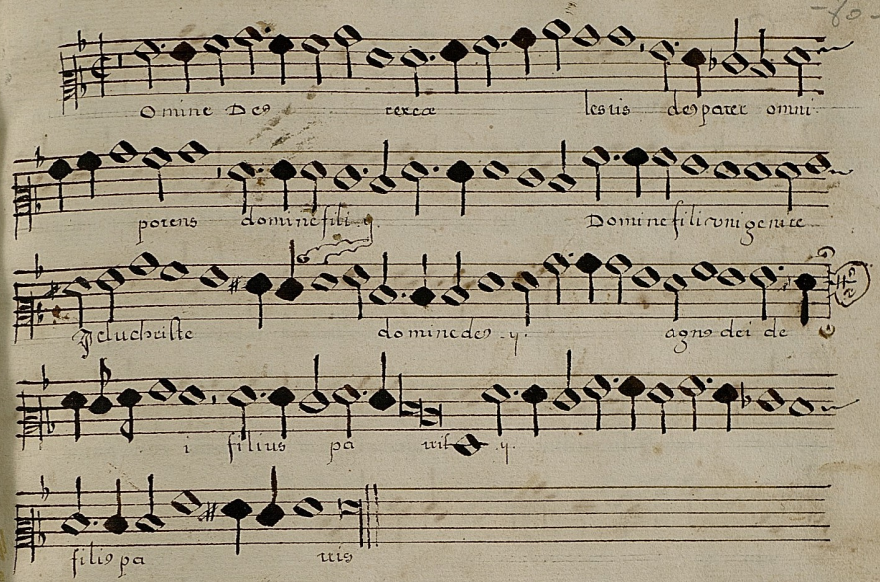
# *DOMINE DEUS* Y *ET RESURREXIT*



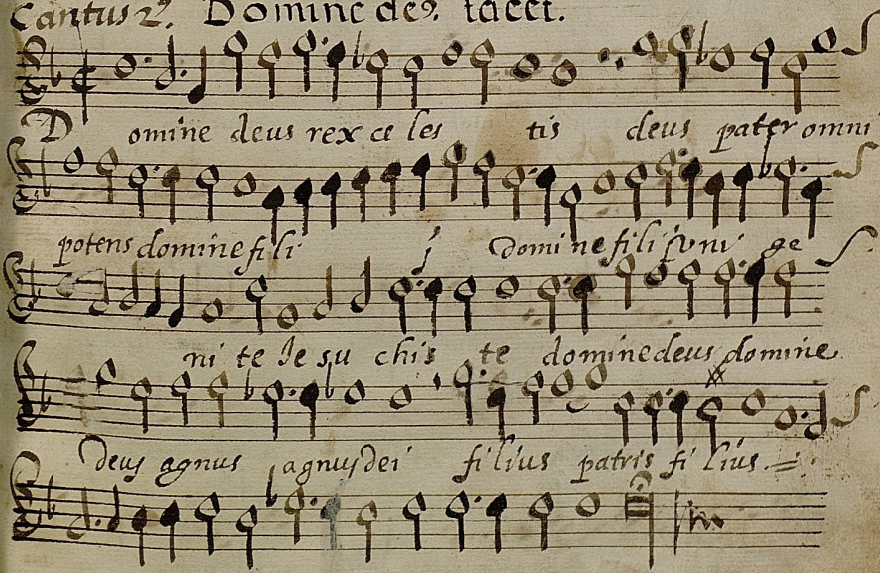

Domine deus tacet.






Quarta vox sit placet. Iuã Aranes

Cantus 2. Domine deus tacet.



Tresurrexit tertia die secundum scripturas & al

cendit in celum sedet ad dexteram pa tris & iterum venturus

est & iterum venturus est cum gloria iudicare viuos et mor tuos

cuius regni non erit finis .y.

cuius regni non e rit fi nis .:

Tresurrexit tercia di e se

cundum scripturas & ascendit in celum .y. sedet

ad dex teram pa tris & iterum venturus

est cum gloria iudicare viuos & mortuos cu

ius regni non erit fi nis .y.

.y.



Tresurre xit tertia di

e secundum scripturas & ascendit in ce lum sedet ad dexteram

patris .y. & iterum venturus est cũ glori

a iudicare viuos & mortuos cuius reg ni non erit finis

.y. cuiuis regni non e

rit fi nis .:

Quarta vox sit placet Juan Arane

Et resurexit tertia di e secun

dum scripturas Et resurrexit. tacet. et ascendit in ce lum se

det ad dexteram pa tris et iterum ventu

rus est cum glo ria iudicare viuos

et mor tuos cuius regni non erit non erit fi n is cuius

reg ni non e rit fi nis cuius reg ni nõ erit finis.

# REPRODUCCIÓN DEL VILLANCICO AL SANTÍSIMO SACRAMENTO *MARINERO DICHOSO*

CIIIJ°

Marinero dichoso A 3
del S.mo Sa.to y Resp.on A 5
Joan Aranez

Entrada A3

Marinero dichoso amaÿna amaÿna amaÿna

Que en tu naue me lleuas la vida y alma amaÿna que tu naue me lleuas la vida y

alma amaÿna que tu naue me lleuas la vida y alma amaÿna que en tu

naue me lleuas la vida y alma

Re.n A5

Marinero dichoso amaÿna

que tu naue me lleuas que tu naue me lleuas la vida y alma

amaÿna que tu naue me lleuas la vida y alma

Cobla

que en tu naue me lleuas la vida y alma

Ay amor diuino que la naue blanca
dessos auidentes a mi dios embarcas — Amaÿna las velas

Noble marinero mira que la plaia
morire de pena luego que te partes — Detente si quieres

Si contigo quieres que tambien me vaia
echa a la ribera el squife y barca — y si no permittes

Encoge las alas dexeme q̃ gose de mirar la barca
mientras sus ansias desfoga mi pecho mirando tu barca
que merced tan alta gose el alma mia arrojarme el agua — Que tu naue

Entra A3 Alto Joa Aranes

Marinero dichoso amayna ∴ amayna a may

na Que en tu naue me lleuas me lleuas la vida y alma y alma que en tu

naue me lleuas la vida y alma amayna ∴ que tu naue me lleuas la

vida y alma amayna ∴ que en tu naue me lleuas la vida y alma

Res^on

Marinero dichoso ∴ amayna ∴

∴ que tu naue me lleuas la vida y alma que tu naue me lle

uas la vida y alma amayna ∴ ∴ que en tu naue me lleuas me lle

uas la vida y alma que tu naue me lleuas la vida y alma Cobla

Tenor A3 Res.on A5 Joan aranes

Marinero dichoso amaijna

Quen tu naue me lleuas me lleuas la vida y alma que tu naue me lleuas la

vida y alma amaijna quen tu naue me lleuas la vida y al

ma amaijna que tu naue me lleuas la vida y alma

Res.on

Marinero dichoso amaijna

amaijna Que tu naue me lleuas la vida y alma que tu naue me

lleuas amaijna que tu naue me lleuas la vida

y alma la vida y alma que en tu naue me lleuas la vida y alma

Cobla

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,**

**DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE**

**DOCTORADO EN MÚSICA**

**VALENCIA, MAYO DE 2017**

**Título:**

# JUAN ARAÑÉS Y SU *LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS… CON LA CIFRA DE LA GUITARRA ESPAÑOLA A LA USANZA ROMANA*

# (ROMA, JUAN BAUTISTA ROBLETTI, 1624)

**TOMO II**

**Tesis doctoral defendida por: FRANCISCO JAVIER CERVERÓ MARTÍNEZ**

**Director: Dr. ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN**

**JUAN ARAÑÉS Y SU *LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS… CON LA CIFRA DE LA GUITARRA ESPAÑOLA A LA USANZA ROMANA* (ROMA, JUAN BAUTISTA ROBLETTI, 1624).**

## ÍNDICE

**TOMO I** **Pág.**


-INTRODUCCIÓN: 9

Razones para la elección del tema 11

Metodología 16

Objetivos 18

-ESTADO DE LA CUESTIÓN 23

-CAPÍTULO 1. Juan Arañés. Hacia una biografía crítica 31

-Noticia de la capilla de música de la catedral de ***Tortosa*** en tiempo de Juan Arañés 75

-Noticia de la capilla de música de la catedral de ***La Seu d'Urgell*** en tiempo de Juan Arañés 83

Actas capitulares 90

Libro Racional 108

Libro "Conclusiones Capitulares 1286-1798. Índices de Francesc Sallés" (ACU Sallés .Índexs ord. cronolog. UI-633) 116

-Noticia de la capilla de música de la catedral de ***Lleida*** en tiempo de Juan Arañés 121

-CAPÍTULO 2. Producción musical 129

La obra compositiva de Juan Arañés 131

-El *Libro Segundo…* (descripción) 137

-Los responsables de la edición: Robletti y Poggioli 151

-CAPÍTULO 3. Análisis, estudio y valoración de la obra de Juan Arañés 169

-Afinación y cifra alfabética para la guitarra barroca 171
-Texto de justificación 189
-El *Libro Segundo…* (descripción y análisis de las obras editadas) 213
-Otras composiciones manuscritas 284

- CONCLUSIONES 299

- BIBLIOGRAFÍA 311

- ANEXOS 329

**TOMO II** Pág.

- EDICIÓN MUSICAL V

1. Criterios de edición VII
2. Notas críticas XXIII
3. Transcripciones XXXVII

# EDICIÓN MUSICAL

## CRITERIOS DE EDICIÓN O TRANSCRIPCIÓN

Los criterios de edición que he seguido a la hora de realizar la transcripción de estas partituras, han ido encaminados a facilitar la máxima información posible para su estudio musicológico, y a facilitar al máximo su interpretación musical. En todo momento, he intentado en esta edición que quede muy claro lo que proviene de la fuente original y lo que ha sido modificado o añadido, aunque, al mismo tiempo, he procurado no intervenir más allá de lo considerado como imprescindible (en aras de guardar la máxima fidelidad posible a la fuente documental).

Convendría aclarar que el ideal de edición sería aquel que pudiera ofrecer, a la vez, el original y su transcripción, de manera que los pudiéramos comparar de manera inmediata. Así, no se perdería la información paleográfica de la fuente y podríamos valorar si la transcripción es fiel y coincidente con lo escrito en el siglo XVII, que en este caso es el objeto de estudio, ya que hay muchas decisiones a tomar en un trabajo de transcripción que pueden ser opinables o discutibles. Se ha apostado por una forma de transcribir y editar la música que ofrezca el máximo de información posible, mediante la inclusión de los íncipits correspondientes (musicales y literarios), señales de síncopas y hemiolas, etc. Y que pueda ser reversible: es decir, que con la información que se ofrece en mi edición, se pueda saber en todo momento lo que hay en las composiciones originales, es decir, que se pueda reconstruir incluso su imagen gráfica.

Quede claro que las transcripciones aquí realizadas, se deben tomar como propuestas o modelos de cara al estudio y ejecución práctica, y que se han concebido fundamentalmente para dar una idea lo más ajustada posible del modelo de composición de este siglo.

En el caso particular del *Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres y cuatro voces para la cifra de la guitarra española a la usanza romana*, las dificultades que presenta la edición —en lo que atañe a la aplicación de la cifra de la guitarra (ampliamente detallado en el apartado de justificación de las transcripciones)—, hacen que sea necesario aportar una doble edición de esta colección (una, procediendo a su transcripción “a teoría”, como correspondería por la anotación de las voces y sus

claves, y aportando la cifra de la guitarra anotada de igual manera que la ofrece el impreso original; y la otra, adecuando las voces a la transcripción de la cifra de la guitarra, para que la consonancia armónica entre voces y guitarra pueda ponerse de acuerdo, asumiendo el cambio importante que se da en cuanto a la resolución acórdica de la parte para la guitarra. He intentado que la manipulación, evidente e inevitable en este proceso, fuera lo menos intervencionista posible, con vistas a alejarme lo menos posible de la fuente original, aunque en este caso fuera a menudo notablemente errada, e incluso, en ocasiones, impracticable, al realizarla según teoría y, por supuesto, en la práctica.

En los apartados siguientes, ofrezco en detalle los criterios que he seguido como regla general para todas las composiciones, detallando alguna particularidad, si la hubiera, en el análisis y estudio pormenorizado que de cada pieza ofrezco en el capítulo correspondiente.

-**Íncipits musicales**: preceden a toda transcripción; en ellos se intenta, mediante una pequeña muestra, dar una pequeña visión general y fidedigna del sistema utilizado por el compositor; se ofrecen íncipits de cada una de las partes que conforman cada composición (estribillo, coplas…), incluyendo además: claves, armadura, compás, notas musicales iniciales, íncipit literario y anotaciones del compositor, borrones, tachaduras… Además, éste es un instrumento que permite facilitar, de un modo amplio, la comprensión de la transcripción propuesta en este estudio. En los íncipits se ha optado por ser lo más riguroso posible con las diversas fuentes (tanto impresas como manuscritas), respetando las posibles erratas, las incoherencias de texto, la notación, las claves, la armadura, etc.

-**Claves**: como norma general, las claves utilizadas en las transcripciones de las diferentes piezas se corresponden con las habituales del actual coro mixto: Sol en segunda línea para las tesituras de Tiples y de Contraltos; Sol en segunda línea octavada para la de Tenor; y Fa en cuarta línea para las voces de Bajo y acompañamientos. Las claves utilizadas en el siglo XVII, facilitaban la lectura dentro del pentagrama y evitaban líneas adicionales. Los músicos de la época

estaban acostumbrados a leer en todas estas claves con facilidad, pues era un principio básico en su formación, y además, éstas constituían elementos propios de cada tono. Es necesario recordar que las claves comúnmente utilizadas en la época para cada voz, si se encontraban anotadas en claves bajas o naturales eran: Do en primera línea para la voz Tiple o Soprano; clave de Do en tercera para la de Alto; clave de Do en cuarta para la voz Tenor y Fa en cuarta línea para el Bajo vocal y acompañamientos instrumentales. El mismo criterio sirve tanto para partes vocales como para partes instrumentales. Si la música se anotaba en claves altas o *chiavette* se escribía del siguiente modo: clave de Sol para el Tiple, Do en segunda línea para el Alto, Do en tercera para el Tenor y clave de Do en cuarta línea o de Fa en tercera, para la voz de Bajo. Al adecuar el uso de las claves originales a las propuestas en la transcripción actual resulta, en ocasiones, en la voz de Alto, y otras en la de Soprano, un exceso de líneas adicionales en el registro grave, lo que se ha solucionado octavando la voz o voces correspondientes para facilitar su lectura

-**Disposición de pentagramas**: en la transcripción se sigue el formato moderno o actual de disposición vocal e instrumental, es decir, se disponen las voces de más aguda a más grave, por orden de registro o tesitura, y en último lugar los acompañamientos a éstos. En las ocasiones en que aparece la tesitura más aguda como segunda voz, se ha cambiado en la transcripción el orden anotado en el impreso o manuscrito y, consecuentemente, en los íncipits.

-**Nomenclatura**: los nombres normalizados para las transcripciones, tanto de los títulos de las obras, nombre de los compositores, fechas de nacimiento y muerte, signaturas de catalogación, así como de los instrumentos y/o voces, se han seguido de forma rigurosa y sistemática de acuerdo con los cánones normativos internacionales para la catalogación de Fuentes Musicales Históricas del R.I.S.M.[I]. Las abreviaturas de las voces y de los instrumentos, también se ha hecho atendiendo a estos criterios.

[I] *Répértoire Internacional des Sources Musicales.* GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves; GOSÁLVEZ LARA, Carlos José; y CRESPÍ GONZÁLEZ, Joana (eds.):

-**Transporte**: en los casos en los que las composiciones aparecen en claves bajas, no se ha transportado y se ha mantenido la armadura. En los casos que aparecen *chiavette* o claves altas (cuando los Tiples están escritos en clave de Sol en segunda línea, en el documento), se ha seguido el criterio de los principales teóricos de la música española del barroco, como son Pedro Cerone, Andrés Lorente o fray Pablo Nassarre[II], que dicen que cuando la música está anotada "por natura" (i.e., sin alteraciones propias en la armadura), se ha de transportar una quinta baja, dando como resultado una transcripción "por bemol", y cuando la fuente viene anotada "por bemol", se ha transportar una cuarta baja, dando como resultado una transcripción "por natura" Esto conlleva un cambio notable de la altura sonora ideada originalmente por el compositor (aunque, por mero aprendizaje y tradición compositiva, éste ya era bien consciente de esta cuestión), pero, a pesar de ello, hoy hemos de pensar que ese tipo de música se escribía para un coro masculino, algo que hoy en día no es lo más habitual. En el caso particular de mi propuesta de transcripción es conveniente aclarar que se presentan dos propuestas de transcripción, la primera para voces y acompañamiento, siguiendo los criterios de transcripción de los teóricos del siglo XVII antes descritos. Y se añade además, suplementariamente, una segunda propuesta, en donde, debido a la problemática que provoca el cifrado anotado para el acompañamiento de la guitarra, he optado por adecuar el transporte de las voces al desarrollo armónico de la notación alfabética de la guitarra, debido a los choques armónicos que provocaría no hacerlo de este modo. [En el apartado de justificación de las transcripciones puede verse de manera desarrollada y completa las causas por las que se hace necesario presentar esta doble propuesta de transcripción y de transposición].

---

*Normas Internacionales para la catalogación de fuentes musicales históricas. (RISM Serie A/II, Manuscritos de música desde 1600).* Madrid, Arco/Libros, 1996.

[II] CERONE, Pedro: *El Melopeo y Maestro.* Nápoles, Juan Bautista Gargano & Lucrecio Nucci, 1613. LORENTE, Andrés: *El porqué de la música.* Alcalá de Henares, Nicolás de Xamares, 1672. NASSARRE, fray Pablo: *Escuela Música según la práctica moderna*. Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1724. Libro III de la Primera Parte de la Música, cap. XV, pp. 307-315. Suplementariamente, pueden verse también algunos otros tratados foráneos, como por ejemplo: PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum.* 3 vols. Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1617-1620. KIRCHER, Athanasius: *Musurgia Universalis.* Roma, Francesco Corbelletti, 1650.

**-Figuras**: Se ha mantenido la figuración original, para que coincida con el impreso o manuscrito, y así dar una visión lo más cercana a la fuente, incluso en apariencia. Otras posibilidades de transcripción, como la reducción de valores a la mitad, o incluso a la cuarta parte, han sido obviadas, por quedar más alejadas de la realidad que ofrecen las fuentes; de este modo, resultará una transcripción mucho más próxima en figuración al manuscrito y tendremos una idea (una imagen gráfica) más exacta ─más cercana y real─ del original.

**-Compases**: no me extenderé en dar una aplicación teórica de todos los compases y su transcripción, únicamente expondré los criterios aplicados en los casos que se dan en las piezas transcritas. En primer lugar, los ***compases binarios*** —compás mayor imperfecto, compás partido o "alla breve"— que se anotan frecuentemente en la música litúrgica, los he actualizado a un 2/1; y los de compás menor imperfecto, "alla semibreve", compasillo o compasete, a 2/2. Los ***compases ternarios*** o de proporción —proporción menor o proporcioncilla—, he optado por el criterio de transcribirlos a 3/2. Todo ello proporcionará una figuración muy cercana a la propuesta en las fuentes originales y así facilitará la comprensión de otros elementos inherentes a la pieza como son las figuras ennegrecidas, las hemiolas, la acentuación de los textos, etc. Cuando aparece un cambio de compás en el transcurso de algunas de las piezas, he anotado el compás original de la fuente entre corchetes, a modo de íncipit, en la parte superior del compás transcrito o normalizado. De este modo, se puede reconstruir en todo momento la imagen gráfica del original, en una suerte de transcripción "de ida y vuelta".

**-Barras divisorias**: aunque en la transcripción se hacen las divisiones de compás correspondientes al compás anotado, conviene aclarar que en las obras originales manuscritas (y en ocasiones también en el impreso trabajado), no aparecen líneas divisorias como tales, algo habitual en la música polifónica de ámbito hispánico del siglo XVII. Las líneas anotadas lo son en un sentido de separación de frase, o de resaltar hemiolas o partes del texto, y no como la división de compás que hoy en día se entiende (en donde un compás equivale a

cuanto hay entre una línea divisoria y la siguiente). Por tanto, debe atenderse a una lectura horizontal de la música, buscando el fraseo, tanto musical como literario, y su articulación. Si al dividir la pauta mediante líneas divisorias resulta alguna figura partida, esto se ha resuelto ligando dos figuras del mismo valor que equivalgan a dicha figura partida.

-**Plicas y grafías**: se ha conservado la unión o separación de las plicas según el original. Las corcheas, si van separadas se mantienen sueltas, pues aunque acaso no se correspondieran con la forma de anotarlas actualmente, eso podría sugerir una relación directa con el texto. La orientación de éstas, se ha normalizado tanto en los íncipits como en la transcripción (su orientación hacia arriba o abajo, o su escritura todas a la derecha de la cabeza de la nota).

-**Ligaduras**: se representan con su signo habitual, con trazo curvo. En los casos que aparecen ligaduras del tipo *cum opposita proprietate*, derivadas aún del canto llano, se han anotado con las acostumbradas ligaduras de trazo recto (y siempre por encima de la pauta) para advertir de la diferencia de su procedencia, distinguiéndolas de las habituales de trazo curvo.

-**Alteraciones accidentales y semitonía**: intentando ser al máximo fiel a la fuente documental original, las alteraciones no indicadas pero que son evidentes —por ejemplo, era común el escribir una alteración sobre un grupo de notas, que esta fuera válida para aquellas iguales que no estuvieran rotas por una cadencia intermedia—, se han añadido encima de la nota a la que afectan (y nunca a su izquierda). En todo momento he procurado una intervención lo menor posible, incluso cuando a nuestro oído le puedan resultar extrañas.

En algunos casos las alteraciones accidentales originales pueden estar aplicadas incorrectamente, formando cromatismos no deseables y poco habituales en la polifonía hispánica. Cada caso concreto se explica en las notas críticas que preceden a la transcripción de la música.

La aplicación de la “semitonía subintelecta”, se ha situado de igual manera encima de la nota afectada, por si acaso esta alteración se deseara aplicar, o no. No obstante, se ha procurado aplicar estos casos lo más mínimamente posible, debido a la dificultad que entrañan, de modo que queden como una posibilidad, y a criterio del intérprete. La experiencia dice que al introducir una alteración por semitonía subintelecta, puede obligar a alterar a partir de ésta, muchas otras notas, lo que nos alejaría del manuscrito. Esto hace que no apliquemos ésta nada más que en los casos muy evidentes, en aras de no intervenir más allá de lo que sea estrictamente necesario y, así, no desvirtuar el planteamiento original del compositor.

-**Ennegrecimientos** de la notación en los compases ternarios, que señalan síncopas, o *hemiolas.* Los he indicado con unos ángulos, abarcando éstos. De esta manera, se aporta una transcripción reversible, es decir, que se pueda también ir de la transcripción al original, pero que a su vez, pueda ser útil para la práctica y se pueda reconocer la notación original.

-**Las cláusulas finales** se han adecuado alargando o abreviando los valores necesarios a las figuras finales —según era costumbre en la época—.

-**Textos**: por lo que respecta a los textos literarios de las composiciones escritas en lengua castellana y teniendo en cuenta la dificultad que presenta la aplicación de estos textos en el ámbito musical, he optado por seguir los criterios del equipo de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona, dirigidos por el Dr. Alberto Blecua Perdices, que trabaja desde hace décadas la problemática de los textos en lengua castellana del siglo XVII y dirige el grupo de investigación *Pro-Lope,* encargado de la publicación y edición crítica de las obras completas de Lope de Vega. Por tanto, se han normalizado éstos atendiendo a los siguientes criterios: modernización de grafías en todos aquellos casos que no representen una variación fónica de cuanto se pronunciaba en la época, respecto a su vocalización actual, y únicamente en aquellos casos en que se planteen variantes fónicas, mantenimiento de las mismas. Es decir, que cuando se trata de un texto

en castellano del siglo XVII, he optado por normalizar los textos. El mayor problema que surge suele ser el de la aplicación de éstos a la música, pues en muchas ocasiones aparecen en los manuscritos e incluso en los impresos de la época, mal ubicados; con abreviaturas, signos de repetición, o sin un especial interés por hacerlos coincidir con la música (los cantantes de la época sabían cómo cantar los textos con propiedad, y por lo tanto ésta no era una preocupación ni para ellos, ni para los copistas). Por lo general, predominan los pasajes silábicos, pero no siempre es así, y la tarea de hacer coincidir texto y música no resulta fácil. Para ayudarme, he seguido la teoría al respecto de fray Pablo Nassarre[III] y los consejos de mi director de tesis, Antonio Ezquerro.

En el caso de las coplas o romances que coinciden con una musicalización y una misma distribución instrumental para más de un texto, únicamente se ha aplicado a la música el primer texto, anotando los textos completos de todas las estrofas en la parte inferior del final de cada copla o romance. De este modo se evita una saturación gráfica de la partitura y/o una separación excesiva entre las voces, provocando serios problemas de edición. Es por ello, que siendo de la misma métrica no presentará mayor dificultad su aplicación para el músico.

Para la aplicación del texto a la música he procedido a la separación silábica mediante guiones gráficos; y en el caso de las sinalefas, éstas se han anotado, cuando era necesaria su aplicación, con el trazo curvo de ligadura con el que habitualmente se representan.

A continuación, inserto las normas seguidas en cuanto a los textos que acompañan a la música objeto de estudio:

"En el siglo XVII los cambios fonéticos que revolucionaron el castellano de finales del XV y principios del XVI ya estaban asentados definitivamente. Por lo tanto el cuadro fonológico del español de la época es casi idéntico al del

[III] NASARRE, Fray Pablo: *Escuela Música…, op. cit.,* "Del modo de aprender a cantar", pp. 270-283.

español peninsular moderno. Sobre todo ha desaparecido completamente la oposición sorda/sonora en las fricativas alveolares (/s/ y /z/) y en las fricativas palatales. Las africadas alveolares, además de ensordecerse, han bajado su punto de articulación y se han mudado en fricativas interdentales. Sin embargo, la grafía de la época (que, como siempre, es más conservadora) mantiene oscilaciones que son reliquias de la pronunciación medieval o que se remontan a tradiciones gráficas locales que recibirían un primer tratamiento normalizador con las intervenciones de la Real Academia a principios del siglo XVIII. En cambio, las oscilaciones gráficas de vocales y grupos consonánticos sí reflejan una realidad fonética todavía fluctuante. De todo esto, se deduce que el editor podrá regularizar y modernizar sin duda algunas grafías y tendrá que mantener otras.

- Modernización de las grafías: La regla es modernizar y regularizar toda grafía que en el siglo XVII no tenía valor fonético ninguno. Consonantes: a) Fricativa bilabial //: Puede aparecer b v u (vandera---bandera; bibir…vivir; hauia…había). b) Fricativa labiodental sorda /f/: Eliminar los cultismos gráficos ph y ff (philosophia…filosofía; efecto…efecto). c) Fricativa alveolar sorda /s/: Eliminar la alternancia s-ss (passar…pasar; aquesse…aquese). d) Fricativa velar sorda //: Puede aparecer con las grafías w g j, e incluso con I sobre todo en nombres propios en principio de palabra (dixo…dijo; muger…mujer; Iuan…Juan). e) Fricativa interdental sorda //: Puede aparecer con las grafías c ç sc sç z. Además hay que eliminar el latinismo gráfico ti + vocal (cabeça…cabeza; haçer…hacer; plazer…placer; nascer…nacer; justitia…justicia). f) Oclusiva bilabial /p/: Eliminar el cultismo gráfico pp (opposición…oposición). g) Oclusiva dental /t/: Eliminar los cultismos gráficos th y tt (thesoro…tesoro; permitte…permite). h) Oclusiva velar /k/: Eliminar el cultismo gráfico ch (charidad…caridad; Christo…Cristo). Eliminar el cultismo gráfico cc delante de a o u (occasion…ocasión; peccado…pecado; accusacion…acusación). i) Laviovelar /kw/: puede aparecer con qu delante de a o u (quando…cuando). j) Lateral /l/: Eliminar ll, tanto como cultismo gráfico intervocálico, como en final de palabra (illustre…ilustre; mill---mil). k) Nasales

/n/ y /m/ delante de /p/ y /b/: Regularizar según el uso moderno (canbiar…cambiar; canpo…campo). l) H etimológica: Regularizar según el uso moderno (ombre…hombre<, harbol…árbol). Vocales: a) Palatal /i/ con valor vocálico, semivocálico y semiconsonántico: Eliminar la alternancia i y j (reyno…reino; rei…rey; i…y; martyrio…martirio). b) Palatal /e/: Eliminar la alternancia e ee (fee…fe; vee…ve). c) Velar /u/ con valor vocálico, semivocálico y semiconsonántico: Eliminar la alternancia u v (vno…uno; ravdo…raudo; crvel…cruel).

• Conservación de las grafías: Se conservará todo lo que tenía valor fonético en el siglo XVII. Oscilación en grupos consonánticos: a) t/ct: (otavo/octavo; efeto/efecto; fruto/fructo). b) c/cc (antes de i, e): (suceso/sucesso; jurisdición/jurisdicción; acento/accento). c) n/gn: (dino/digno; malino/maligno). d) s/bs: (oscuro/obscuro). e) st/xt: (estraño/extraño). f) n/nn: (anual/anual). g) m/nm/mm: (conmover/comover/conmover). Oscilaciones vocálicas: a) Presencia/ausencia de e protética ante s + consonante: (escena/scena: Escipión/Scipión). b) Oscilación /e/-/i/ y /o/-/u/ tanto en posición tónica como átona: (escrebir; sofrir; recebir).

• Separación de palabras, puntuación, abreviaturas: La separación de las palabras seguirá el uso moderno a excepción de los siguientes casos: a) Se conservarán las contracciones con: de + pronombre personal o adjetivo/pronombre demostrativo: (dél della dellos dellas; dese desa deso desos desas; deste desta desto desto destas). b) Se conservará la separación en: a Dios y al arma. c) Se separarán las contracciones con: que: (quel….que el; ques…que es). c) La puntuación seguirá el uso moderno. d) Las abreviaturas se desarrollan (he aquí algunas de las más comunes): d.1) Abreviaturas por contracción: (p=por, per; p=pro, pre). d.2) Abreviatura de que: (q=que). d.3) Abreviaturas de nasal (quado=cuando; capo=campo)”

En los signos de repetición del tipo *ij*, que aparecen en numerosas ocasiones, se ha aplicado el texto inmediatamente anterior que ajustara

coherentemente con la música; son diversos los casos en que la repetición de la frase anterior no "encaja" con la música, en estos casos he analizado la analogía con las otras voces para aplicar lo más fiel posible a la intención del autor. Todo lo añadido se ha anotado entre corchetes, bien sea por la repetición o por faltar algún fragmento del texto.

Para los textos litúrgicos en latín que aparecen en las partes de la misa en las que Juan Arañés añade una voz, se han normalizado en su escritura atendiendo al *Breviarium Romanum* y se ha recurrido a la separación silábica tradicional para tales casos, así como a las normas al respecto suministradas por el Dr. Josep Pavia i Simó (†), verdadera autoridad en la materia a quien agradezco su gran ayuda. Dichas normas, en cuanto a la división de las palabras al fin del renglón, se resumen en los siguientes cinco casos:

*a*) en las palabras *compuestas* las consonantes van con las vocales, a que pertenecían *antes* de la composición; v.g.; *in-cludo, com-edo*.

*b*) en las simples, cuando hay *una* sola *consonante* entre dos vocales, pertenece a la segunda; v.g.: *pa-ter;*

*c*) cuando son *dos* las consonantes, ambas se separan; v.g. *bel-lum;*

*d*) a no ser que la primera sea muda y la segunda líquida, o puedan hallarse *juntas* al *principio* de algunas palabras (*bd, ct, gn, ch, th, cn, mn, ps, pt, sb, sc, sm, sp, sq, st*); v.g.: *tene-brae, in-e-ptus;*

*e*) Las *vocales* se separan, si no forman diptongo; v.g.: *de-alba, au-ra*[IV].

En el caso de las coplas que coinciden con una musicalización y una distribución instrumental igual, para más de un texto, sólo se ha aplicado el primero de ellos, copiando los textos en la parte inferior del final de cada copla en forma de poema y evitando las repeticiones que puedan entorpecer la métrica y aun la rima, para que los músicos puedan aplicarlos con facilidad, ya que al responder a igual métrica, su aplicación no presenta mayor dificultad para los cantantes.

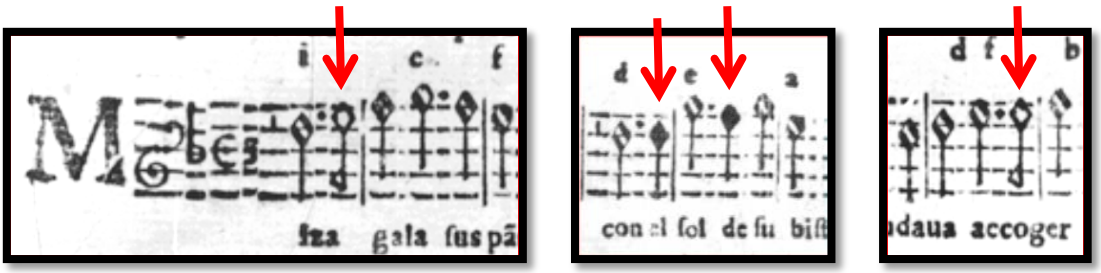
[IV] GOÑI ATIENZA, Blas; y ECHEVERRÍA, Emeterio: *Gramática Latina.* Pamplona Aramburu, 1910, p. 398.

**-Otros signos:** Las notas que se consideran errores del compositor o copista, roturas del papel, tachaduras, borrones, manchas de tintas, notación ilegible en la fuente, anotaciones del copista o compositor, etc. vienen anotadas a pie de página con llamadas de asteriscos. Todo aquello que va entre corchetes es añadido por el transcriptor para poder distinguirlo claramente de lo que procede del original.

**Criterios de aplicación en el caso del impreso *Libro segundo de tonos y villancicos…***

En el conjunto de las composiciones que forman parte de este libro de Juan Arañés, se encuentran numerosos errores, bien tipográficos o bien de aplicación, en lo relativo a los ennegrecimientos de los compases ternarios, en función de las síncopas o hemiolas de la notación. Conviene señalar que toda figura mayor que no entra al dar del compás, en principio, y como convención notacional, se ennegrece (es decir, se imperfecciona). En cambio, son muy numerosos los errores que aparecen en este sentido en el impreso, acaso por desconocimiento de los operarios de la imprenta romana de Robletti de este peculiar modo de anotar la música de un modo sistemático para los compases ternarios en ámbito hispánico. Se trata, por tanto, de abundantes ennegrecimientos que se deberían haber anotado, y que, por el contrario, aparecen sin ennegrecer, en notación blanca. De modo semejante, en otras ocasiones se ennegrece la figuración de una voz y no la de la otra, aunque debieran haberse ennegrecido ambas. Es por ello que no señalaré en las notas críticas de cada pieza, cada uno de estos errores; sino que únicamente haré referencia a aquellas incoherencias que puedan resultar de su aplicación.

Por lo que respecta a las incoherencias detectadas, también hay que indicar que, en muchas ocasiones, se representan con corcheas de cabeza blanca figuras que deberían haberse ennegrecido (es decir, que deberían haberse anotado como corcheas de cabeza negra). Así, en ocasiones, se llega al punto de que, para una misma figuración, en un mismo compás, aunque en distintas voces, una vez se representa la corchea como una figura negra actual, y otra, como una corchea con cabeza blanca.




**El mismo diseño rítmico, con el mismo signo de compás, anotado inconsistentemente, con corchea de cabeza blanca unas veces, o con semínima otras. Pieza nº 4, *Mi zagala,* cc. 1-2, 12-13, y 18.**

El otro elemento que trae no pocos problemas en su aplicación es la cifra para la guitarra. En muchas ocasiones, se puede comprobar que las letras correspondientes a los acordes, son ilegibles, o incluso pueden no distinguirse de otras letras (el caso más común es el de la letra *e* y su confusión con la letra *c*). Por los problemas que presenta la única fuente conocida y disponible del impreso —un solo ejemplar—, a menudo (pues el contexto armónico no siempre ayuda en este sentido) no se puede distinguir entre una y otra. Ante esta problemática mi solución aportada ha sido la de transcribir una u otra, atendiendo a criterios de lógica y consonancia armónica, por lo cual no lo detallo en las notas críticas que de manera particular se presentan a cada pieza.

Los textos, generalmente, también muestran incoherencias y no pocos errores. Es de suponer que la impresión de la lengua castellana en un ámbito italiano pudiera suponer errores de tipo ortográfico, los cuales se han normalizado en la transcripción. Únicamente cuando se trata de la misma palabra escrita de diferente manera se anotará la incoherencia. Asimismo, con cierta frecuencia, los textos no aparecen aplicados a la música correspondiente, en algún fragmento, anotándose únicamente —como ya va dicho— en forma de poema al final de alguna sección de la obra, o aprovechando los huecos dejados entre los sistemas impresos por la edición. Cuando los reconstruyo en mi transcripción, lo detallo entre corchetes, por no provenir directamente de la fuente.

En las notas críticas de la transcripción, destaco todo aquello que pueda tener una diferencia fónica —como también he adelantado ya—, manteniendo las palabras anotadas en versión antigua (del siglo XVII) que puedan mostrar variantes en su resultado sonoro respecto a sus palabras equivalentes en la actualidad (y así por ejemplo se mantendría “aqueste” en lugar de “este”, “invidia” en lugar de “envidia”, etc.).

Aun cuando no coincida la armonía que la cifra de la guitarra propone, he intentado ser lo más cauto posible y no alterar nada más que aquello que parece

estrictamente necesario cambiar, para que no se produzcan disonancias no deseadas y choques armónicos importantes.

Se ha tomado la decisión de realizar dos transcripciones para cada pieza, con vistas a dar una salida coherente a las dificultades que presenta el impreso. Se han solventado también las incoherencias o errores más comunes detectados, algunos de ellos prácticamente continuos a lo largo de toda la colección —como por ejemplo, el frecuente error o confusión de anotar una tonalidad como mayor cuando ésta debería corresponderse con su relativa menor, o, mucho más raro, su viceversa—.

## NOTAS CRÍTICAS*

### *1.- LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS….*

[1.1] ***Halconcillo nuevo***, a solo.

***Estribillo:***

Cc. 3, 10, 11, 15, 17, 22, 26: letra "i" (La Mayor), se transcribe por La menor.

Cc. 20, 27, 28, 29: letra "f" (Mi Mayor), se transcribe por Mi menor.

***Coplas:***

Cc.3, 4, 13, 16, 19, 24: letra "i" (La Mayor), se ha transcrito por La menor.

Cc.4, 5, 7: letra "f" (Mi Mayor) se transcribe por Mi menor.

**C. 10:** "Ayres y bien[tos]": la frase está incompleta en el impreso; he añadido entre corchetes la finalización de ésta.

[1.2] ***Dígame un requiebro***, a solo.

***Estribillo:***

C.13: letra "a" (Sol Mayor), la transcribo no obstante como Mi menor.

* Se destacan en negrita las notas críticas que son válidas para las dos propuestas de transcripción. Las restantes, mucho más numerosas, hacen referencia solamente a la segunda propuesta de transcripción, que incluye la parte de acompañamiento de la guitarra. Asimismo, se añaden algunas erratas de mi propia edición detectadas a última hora, para su correcta subsanación.

**Cc.11-12 y 18-19:** falta la correspondiente aplicación de letra. He completado, como si se tratara de la repetición del texto anterior, aunque esto no se especifica en el impreso. (*re[quiebro, dígame un amor]*).
**C.23:** semitonía (#), aplicada sobre la nota Sol.

[1.3] ***Dulce desdén***, a solo

En el impreso original aparece una errata en la elección de la clave para la voz del Bajo. La fuente presenta esta voz en clave de Fa en cuarta línea, durante toda la primera parte del soneto, e incluso en el primer pentagrama de la segunda parte. A partir de ese momento ya está escrita en clave de Fa en tercera línea hasta el final de la obra. En la transcripción de toda la pieza anoto como si el original estuviera escrito en clave de Fa en tercera línea, clave alta para voz de Bajo, y por lo tanto transportada una cuarta descendente, como corresponde a teoría.

Cc. 3, 9, 11, 13-14, 16, 18, 31, 37, 38: “f” (Mi Mayor), se transcribe por Mi menor.

C. 4: “e” (Re menor), se corrige por Mi menor.

Cc. 25, 27: “c” (Re Mayor), se corrige por Do Mayor.

C. 37: “b” (Do Mayor), se transcribe por Fa Mayor.

C. 38: “c” (Re Mayor), se transcribe por Re menor.

C. 67: “c” (Re Mayor), se transcribe por Sol Mayor.

[1.4] ***Mi zagala***, a solo

Aunque la cifra de la guitarra no funciona de la misma manera que el acompañamiento para la voz, he optado —dado que la conversión de la cifra a su disposición acórdica no provoca choques llamativos ni indeseados—, por intervenir lo menos posible. Aunque, si bien es cierto que, si se cambiara la cifra por la armonía que sugiere el acompañamiento y la voz, su resultado sería mucho más adecuado y armónico.

***Estribillo:***

**C. 4:** errata tipográfica en el texto: "en queuga" en lugar de "enjuga". Se anota con llamada de asterisco en la propia transcripción.

**C. 42:** semitonía aplicada sobre la nota Sol (#).

***Coplas:***

**C. 5:** semitonía aplicada en la nota Do (#). No aparece por error de edición.

[1.5] **Pensamientos altos**, dúo.

***Estribillo:***

**Cc. 17 y 32:** semitonía aplicada (#), en la voz de Soprano, sobre la nota Sol.

**C.19**: la letra "c" es sin duda un error; se sustituye en la transcripción por "f" (Mi Mayor), y se señala con llamada de asterisco.

**C.19**: en la parte del acompañamiento de este compás no aparece nota alguna anotada. Se ha transcrito la misma nota que en la voz del Bajo, ya que coinciden ambas partes en

el resto de cláusulas, y además, hay consonancia armónica, entre el acompañamiento, las voces y la guitarra.

**C. 21:** semitonía aplicada (#), en la voz de Bajo, sobre la nota Sol.

Cc. 28, 30: la letra "c" (Re Mayor), se transcribe por su relativa menor (Si menor).

**C. 42:** falta en el texto del Soprano "y", anotado en mi transcripción entre corchetes por ser añadido por el editor.

***Coplas:***

**C. 4:** en el texto de la voz de Soprano aparece escrito "cielo", mientras que en la del Bajo "suelo". El sentido del texto sugiere que debe ser "suelo", por lo que en la transcripción se ha señalado entre corchetes en el Soprano y con una llamada explicativa de asterisco.

**C. 4:** también se remarca entre corchetes y con llamada de asterisco el cambio de una semibreve de la voz del Bajo por dos mínimas, que debe tratarse de un error de impresión, puesto que las sílabas del texto no encajarían tal y como está dispuesto en el original.

C. 10: "d" (La menor), se transcribe por La Mayor.

**C. 19:** semitonía aplicada (becuadro), sobre la nota Fa, en todas las partes o voces.

C. 21: "f" (Mi Mayor), se transcribe por Mi menor.

**C. 21:** se ha normalizado el leísmo del texto "le ai" (como caso curioso, pues se trata de un defecto típicamente castellano, muy infrecuente —o que incluso puede afirmarse que no se produce en Aragón ni en Cataluña—, lugar de procedencia de Arañés), por "lo hay". Este caso, podría sugerir una autoría del texto de algún poeta castellano… (?).

**Cc. 21-23**, se mantiene el arcaísmo "decilde" y no se normaliza, puesto que tiene una diferenciación fónica.

[1.6] ***A la luz del día***, dúo

***Estribillo:***

Cc. 8, 26: “g” (Fa Mayor), se transcribe por Re menor.

Cc. 27, 45, 47: “f” (Mi Mayor), se cambia por Mi menor.

C. 31: “c” (Re Mayor), se transcribe por Sol Mayor.

C. 41: “a” (Sol Mayor), se traduce en Sol menor.

***Copla:***

Cc. 3, 11, 16, 20: “f” (Mi Mayor), corregida como Mi menor.

[1.7] ***Para recibir***, a dúo

***Coplas:***

Cc. 1, 7, 20:. “i” (La Mayor), se transcribe por La menor.

Cc. 1, 4, “a” (Sol Mayor), se transcribe por Sol menor.

C. 6: errata en mi edición detectada a última hora en la parte de la guitarra; falta el bemol en la nota Si del acorde.

Cc. 15 y 17: errata en mi edición de la parte para la guitarra; la nota Si no debe llevar bemol.

Cc. 18 y 23: “e” (Re menor), se transcribe por su relativo mayor, Fa Mayor.

***Estribillo:***

Cc. 2, 5, 14, 29: “i” (La Mayor), se transcribe por La menor.

C. 5: error de edición en parte de guitarra; nota Si no debe llevar bemol.

Cc. 10, 26, 28, 35: “a” (Sol Mayor), se transcribe por Sol menor.

Cc. 12, 16: “a” (Sol Mayor), es un error evidente del original; se transcribe por Do Mayor.

Cc. 15, 34: “g” (Fa Mayor), se transcribe por su relativo menor (Re menor).

**C. 21:** semitonía aplicada (#), en la voz de Alto, sobre la nota Do.

C. 22: error en la edición de la parte de guitarra, falta el bemol en la nota Si del acorde.

C. 31: “i” (La Mayor), evidente error de impresión; se transcribe por Re menor.

**C. 31:** en la voz del Tenor, sustituyo la última mínima por una semibreve; se trata de un error evidente, puesto que faltaría figuración para completar el compás.

C. 38: “e” (Re menor), se transcribe por Si bemol Mayor.

**Cc. 39-40:** ligadura del tipo *cum opposita proprietate* en la parte del acompañamiento.

[1.8] ***En dos lucientes estrellas***, a dúo

Al anotarse la pieza en claves bajas o naturales, se ha transcrito la parte con acompañamiento, sin realizar transporte alguno. En una segunda transcripción, se añade la disposición acórdica de la guitarra, y al no coincidir ésta armónicamente con las voces, he optado por hacer un transporte de cuarta descendente para las voces. El resultado ofrece una tesitura de Alto demasiado grave y con exceso de líneas adicionales, por lo que se ha decidido octavar esta voz para facilitar su lectura.

Cc. 4, 37: “i” (La Mayor), se transcribe a La menor.

Cc. 16, 46: “a” (Sol Mayor), necesita que se aplique su relativo, Mi menor.

**Cc. 16-17 y 28-29:** en la voz de Soprano añado texto entre corchetes, por necesidad de cuadrarlo: [de rayos] y [el Sol], respectivamente.

**Cc. 17, 35, 43:** semitonía aplicada (#), en la voz de Alto, sobre la nota Fa.

C. 29: “f” (Mi Mayor), transcrito por Mi menor.

**C. 32:** en la fuente se indica el # en la voz de Alto para el segundo Do, provocando un cromatismo poco armónico y posiblemente mal anotado, por todo lo cual se ha aplicado al primer Do.

C.40: “e” (Re menor), se ha anotado La menor.

**C. 47:** semitonía aplicada (#), en voz de Alto, sobre nota Do.

**C. 49:** en casilla de primera, inserto entre corchetes la vuelta al segno de la voz de Alto y acompañamiento, para facilitar el salto.

[1.9] ***Parten las galeras***, a 3.

***Estribillo:***

C. 3: “i” (La Mayor), se transcribe por La menor; y “b” (Do Mayor), se transcribe por Do menor.

C. 11: “m” (Mi bemol Mayor), se transcribe por su relativo, Do menor.

C. 18: “a” (Sol Mayor), se transcribe por Sol menor.

C. 22: “n” (La bemol Mayor), se transcribe por su relativo, Fa menor.

**C. 29:** semitonía aplicada (becuadro), en la voz de Alto, sobre la nota Si.

Cc. 31, : “b” (Do Mayor), se transcribe por Do menor.

**C. 34:** en la parte del Soprano, se aplica semitonía (#) sobre la nota Fa.

C. 36: “o” (Sol menor), se transcribe por Sol Mayor.

***Coplas:***

C. 2: “b” (Do Mayor), se transcribe por Do menor.

C. 3: “i” (La Mayor), se transcribe por La menor.

Cc. 3 y 10: error en la edición. Falta en parte de guitarra el bemol en la nota Si del acorde de Si bemol Mayor.

[1.10] ***Aquel niño***, a 3.

***Estribillo:***

Cc. 1, 9, 15, 16, 19: “f” (Mi Mayor), se transcribe por Mi menor.

C. 7: “i” (La Mayor), es un error de letra, se anota Sol Mayor (“a”).

C. 10: “i” (La Mayor), se transcribe por Si Mayor.

Cc. 13, 21, 28: “r” (Si Mayor), se transcribe por Si menor.

C. 14: “h” (Si bemol Mayor), es un error de imprenta, se anota Do Mayor (“b”).

**C. 16:** semitonía aplicada (#), en la voz de Tenor, sobre nota Re.

**Cc. 24, 28:** semitonía aplicada (#), en voz de Soprano, sobre nota Sol.

C. 26: “a” (Sol Mayor), se transcribe por su relativa, Mi menor.

C. 27: “c” (Re Mayor), se transcribe por Si Mayor.

C. 28: “r” (Si Mayor), se transcribe por Si menor.

C. 30: “b” (Do Mayor), se transcribe por La menor.

***Coplas:***

**Cc. 3, 5, 17:** semitonía aplicada (#), en voz de Soprano, sobre nota Sol.

C. 9: “d” (La Mayor), se transcribe por La Mayor.

Cc. 15 y 16: ligaduras del tipo *cum opposita proprietate*, sobre voz de Soprano y Bajo.

C. 16: errata detectada en mi transcripción: en la parte de guitarra, aparece el acorde de Fa Mayor con sostenidos sobre la nota Fa, que deben ser naturales.

[1.11] ***Avecillas suaves***, a 3.

***Estribillo:***

C. 9: “i” (La Mayor), se trascribe por Fa Mayor.

C. 17: “f” (Mi Mayor), se transcribe por Mi menor.

C. 27: “i” (La Mayor), se transcribe por La menor.

C. 30: “i” (La Mayor), se transcribe por Re Mayor.

C. 36: “c” (Re Mayor), se transcribe por Sol Mayor.

**C. 41:** semitonía aplicada (becuadro), en voz de Soprano, sobre la segunda nota Fa.

***Coplas:***

C. 4: “i” (La Mayor), se transcribe por La menor.

Errata en mi transcripción: los textos de las coplas, numerados únicamente como 1ª y 2ª, deben numerarse correctamente a cada estrofa de cuatro versos rematada por la vuelta, de la 1ª a la 8ª.

[1.12] ***Un sarao de la chacona***, a 4.

***Estribillo:***

Cc. 3, 15: “i” (La Mayor), se transcribe por La menor.

Cc. 5, 17: “f” (Mi Mayor), se transcribe por Do Mayor.

**C. 7:** en el Soprano primero y segundo, aparece la figura de semibreve, que se cambia (cada una de ellas) por dos mínimas, como aparece en el resto de voces; de esta manera, la distribución del texto se adecua a la notación musical. Se indica en la transcripción con llamadas de asterisco y la notación entre corchetes.

***Coplas:***

Cc. 3, 10, 15, 22: “i” (La Mayor), se transcribe por La menor.

Cc. 5, 22, 25: “f” (Mi Mayor), se transcribe por Mi menor.

**C.8:** error en el impreso original, en la voz de Alto, que anota semibreve y mínima, cuando debe corresponderse correctamente a una semibreve perfecta (i.e., con puntillo). Se indica en la transcripción con llamada de asterisco y se anota entre corchetes.

**C. 9:** en el impreso falta, en voz de Tenor, silencio de mínima. Se anota entre corchetes con la consabida llamada de asterisco.

C. 28: “a” (Sol Mayor), es un error de impresión y se transcribe por Do Mayor.

## *2.- PARTES DE LA MISA….*

[2.1] ***[Gloria] Domine Deus***.

Aunque Arañés añade una voz de *Cantus secundus* a esta sección del Gloria, realmente se trata, por su tesitura, de una primera voz. Por dicha razón, en mi transcripción lo anoto como una primera voz, aunque manteniendo la denominación original que Arañés escribe.

Cc. 1-2, 3, 23, 25-26, 26-27: ligaduras del tipo *cum opposita proprietate*.

Cc. 15-16 y 17: en voz de Cantus II sobre la nota La en el manuscrito se transcribe por la nota Sol (Re en la transcripción).

C. 21: en voz de Cantus II la primera mínima del compás aparece borrada e ilegible, anoto Do en transcripción por consonancia con la armonía del compás.

C. 21: semitonía aplicada (β), en la misma voz, sobre la nota Si.

C. 27: en voz de Altus, la segunda semibreve está escrita originalmente una octava grave excediéndose de la tesitura, la he transcrito por su octava alta, indicando mediante el signo de octava su ámbito original

C. 29: semitonía aplicada (β), en la voz de Tenor, sobre la nota Si.

[2.2] ***[Credo] Et resurrexit***.

Errata en mi transcripción: en la voz de Tenor debe anotarse clave de Sol octavada.

C. 15: semitonía aplicada (β), en la voz de Cantus primus, sobre nota Si.

Cc. 26-27: el texto “mortuos”, en voz de Cantus primus, lo he transcrito conforme está en el original, es decir, con un silencio de mínima entre el texto.

Cc. 33-34: en voz de Cantus secundus, transcribo la semibreve del manuscrito por dos mínimas sobre las notas Do y Si, para evitar un fuerte choque armónico. Se anota entre corchetes y con llamada de asteriscos

C. 36: en voz de Cantus secundus, no aplico la alteración accidental resultante de la transcripción (Do#) y lo cambio por Do natural para que resulte consonante la armonía.

C. 42: semitonía aplicada (#), en voz de Altus, sobre la primera semínima en nota Do.

### *3.- VILLANCICO AL SANTÍSIMO.*

[3] **Villancico al Santísimo *Marinero dichoso***, a 3 y a 5 voces.

***Entrada:***

C. 48: semitonía aplicada (#), en voz de Tiple, sobre la nota Fa.

***Responsión:***

La transcripción de la responsión la he realizado a pesar de que dos de las partichelas que formarían éste a 5 del villancico, se encuentran desaparecidas. He dispuesto en el *organico* de la partitura las supuestas dos voces (Tiple segundo y Bajo), para dar una imagen lo más parecida a la del hipotético primer original.

C. 52: semitonía aplicada (#), en voz de Alto, en nota Do.

C. 53: semitonía aplicada (#), en voz de Tiple, sobre la nota Fa.

***Coplas:***

C. 3: error de anotación de alteración accidental en el manuscrito (#), que parece anotarse sobre la nota Mi; en la transcripción, se ha aplicado dicha alteración sobre la siguiente semibreve (Fa), ya en el compás cuatro.

C. 11: en voz de Tiple, se cambia la nota Sol por la nota La.

C. 11: error de anotación de la figuración en la voz del Alto, en el manuscrito. Se transcribe a la misma figuración que el resto de las voces.

C. 18: error en la voz del Alto; el primer Re mínima se cambia por Fa.

C. 26: en la voz de Alto se anota entre corchetes el salto de la transcripción al segno de la entrada.

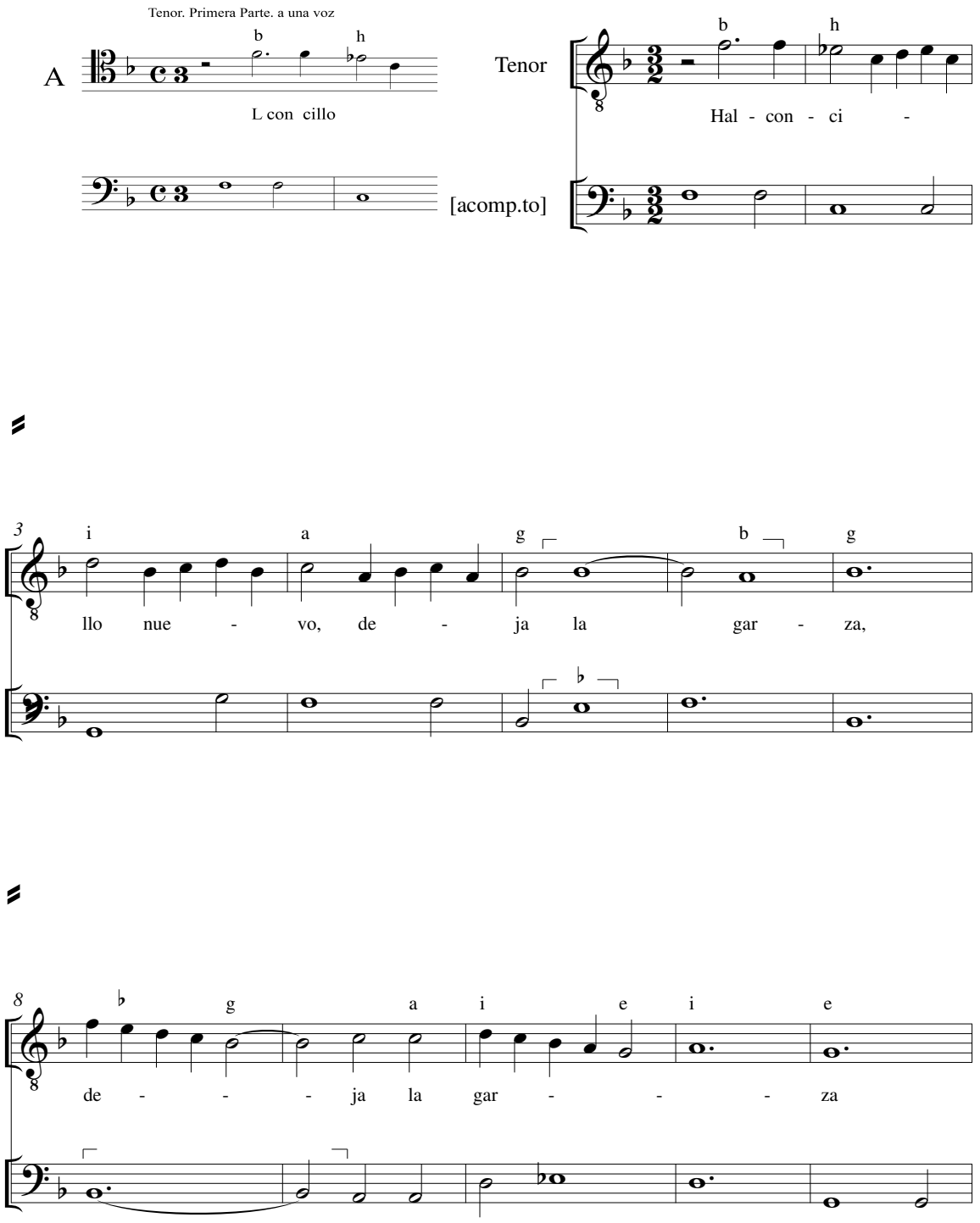
# PRIMER MODELO DE TRANSCRIPCIÓN DEL *LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS A UNA, DOS, TRES Y CUATRO VOCES. CON LA CIFRA DE LA GUITARRA ESPAÑOLA A LA USANZA ROMANA*

# 1. Halconcillo nuevo, a solo

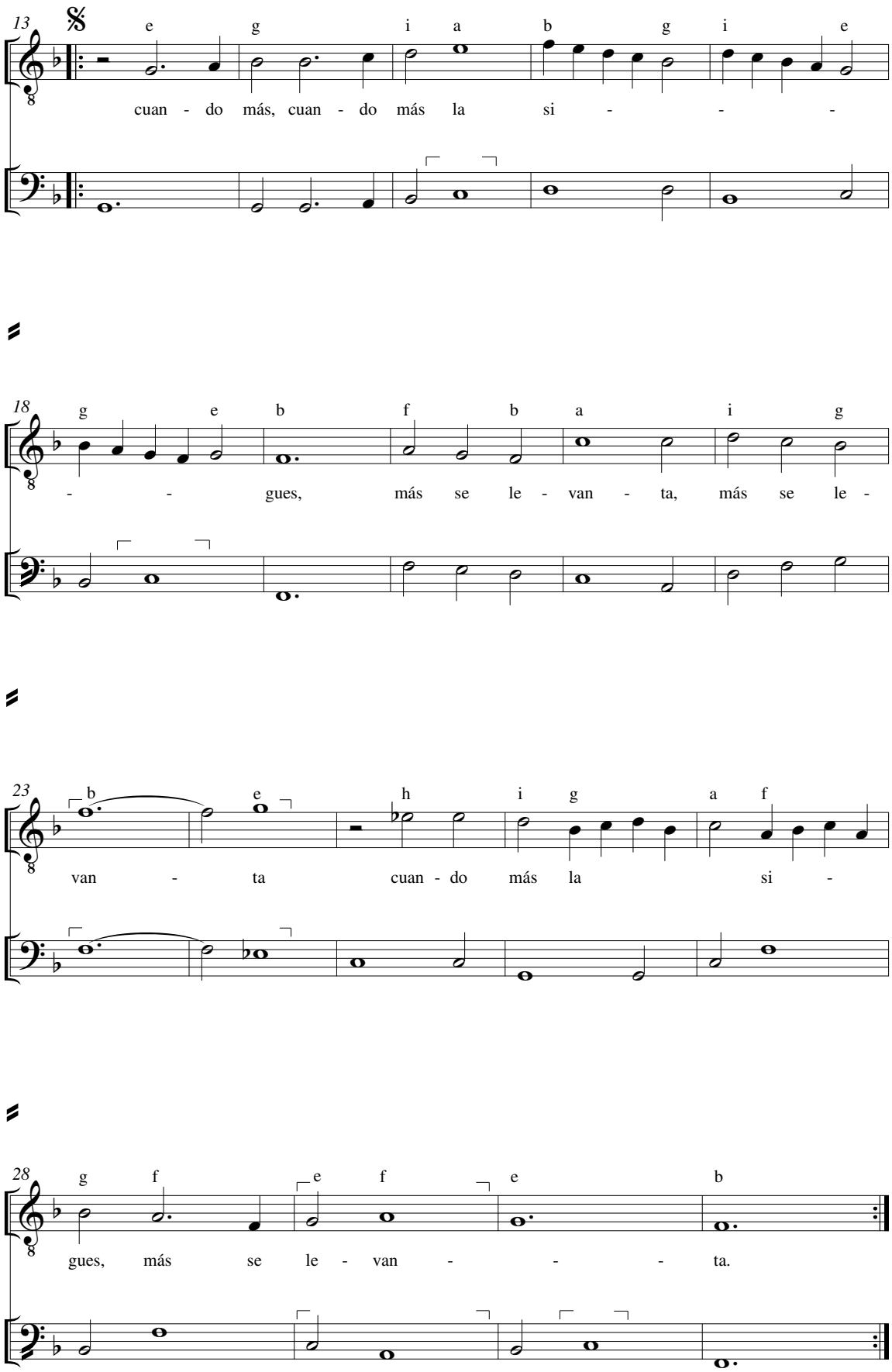
de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

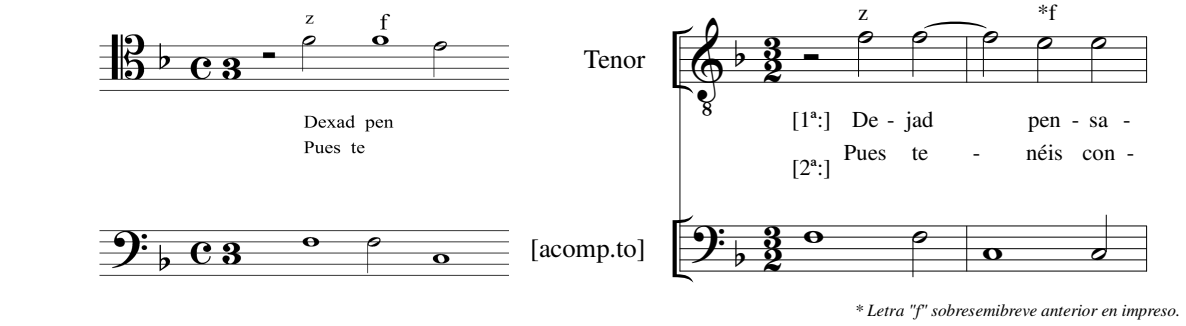
## [ESTRIBILLO]



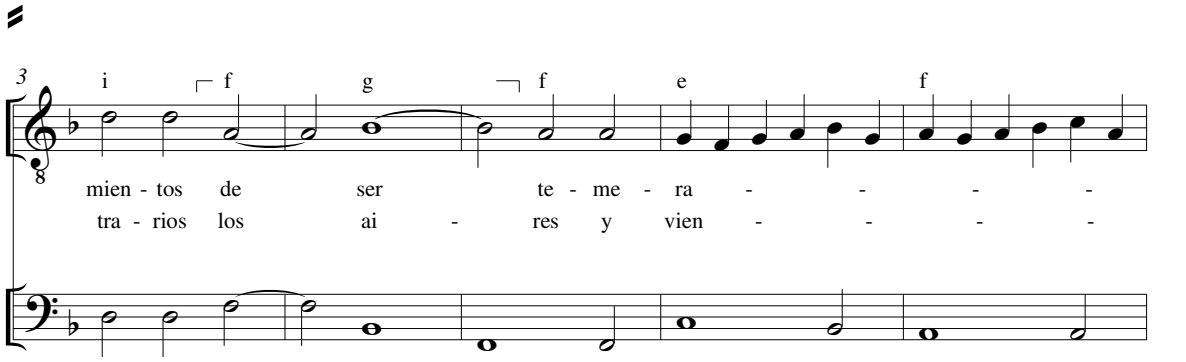

*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*

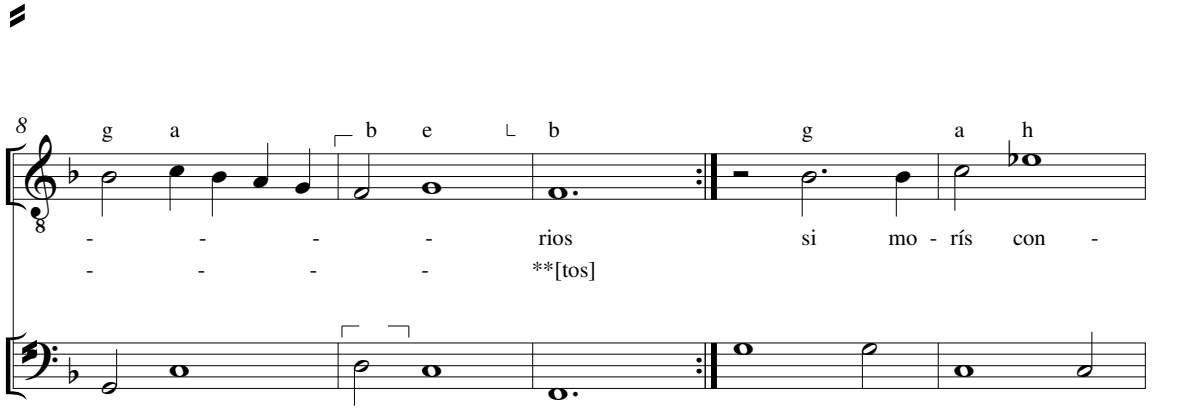

13
e g i a b g i e
cuan - do más, cuan - do más la si - - -
18
g e b f b a i g
- - gues, más se le - van - ta, más se le -
23
b e h i g a f
van - ta cuan - do más la si -
28
g f e f e b
gues, más se le - van - - - ta.

# [COPLAS]

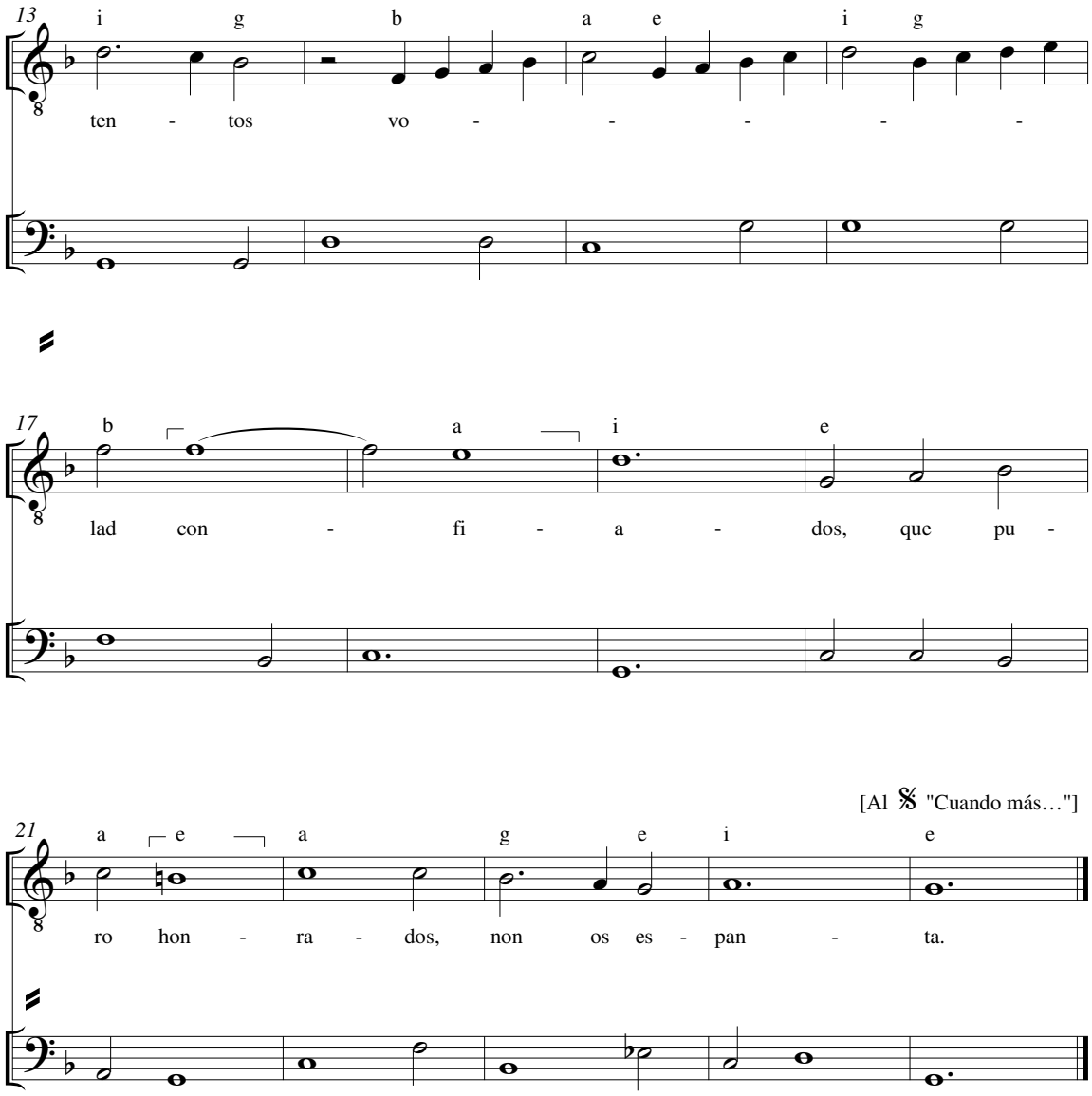



** Letra "f" sobresemibreve anterior en impreso.*




*** Falta en impreso.*




[1ª:]
Dejad pensamientos
de ser temerarios,
pues tenéis contrarios
los aires y vientos.
Si morís contentos,
volad confiados,
que puro honrados
no os espanta.
*Cuando más la sigues…*

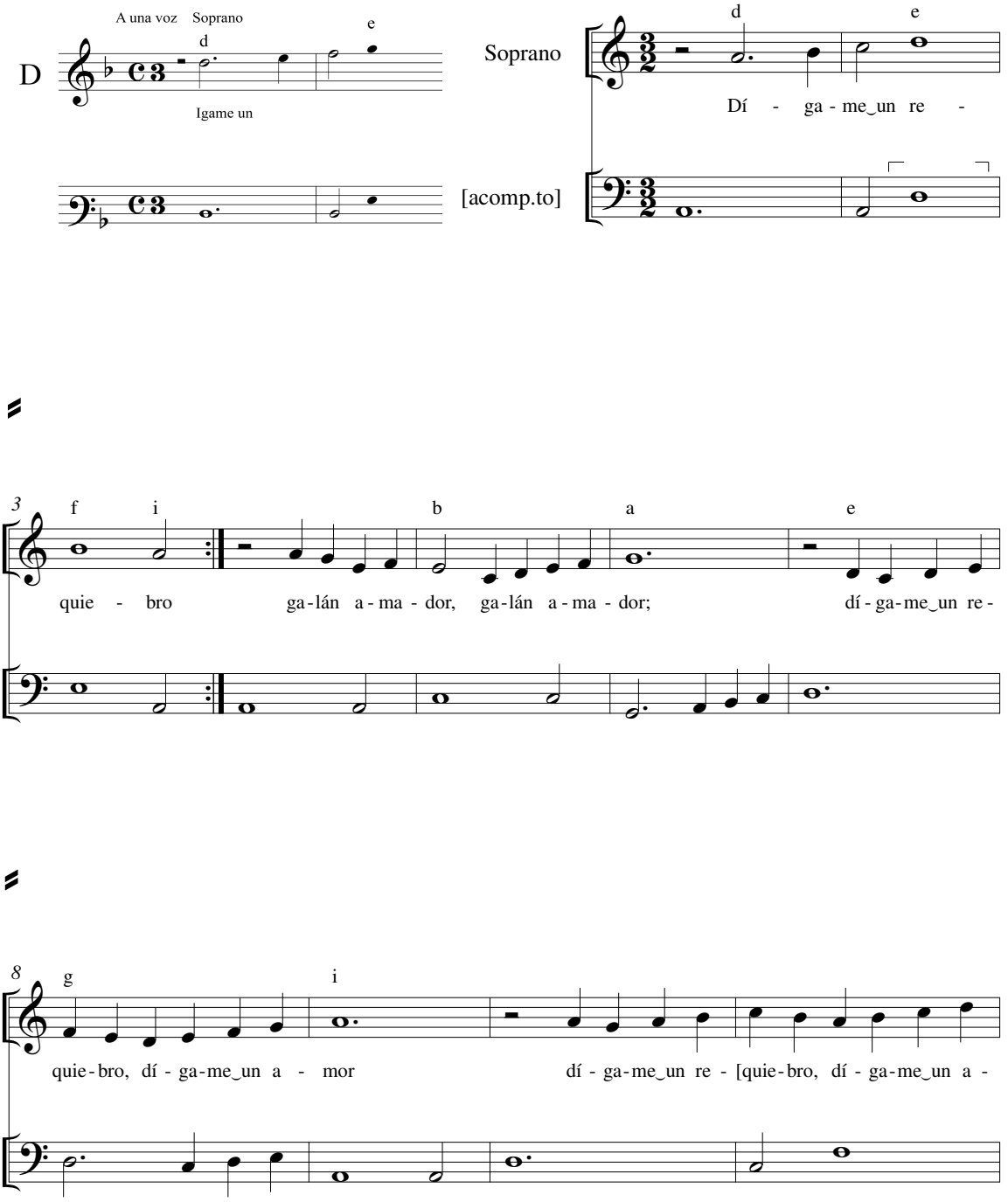
[2ª:]
Volad al señuelo
si le conocéis,
mas no lo veréis,
que estáis en el cielo.
Ya me des consuelo
de tan mal suceso,
que si muero preso,
falta esperanza.
*Cuando más la sigues…*

# 2. Dígame un requiebro, a solo

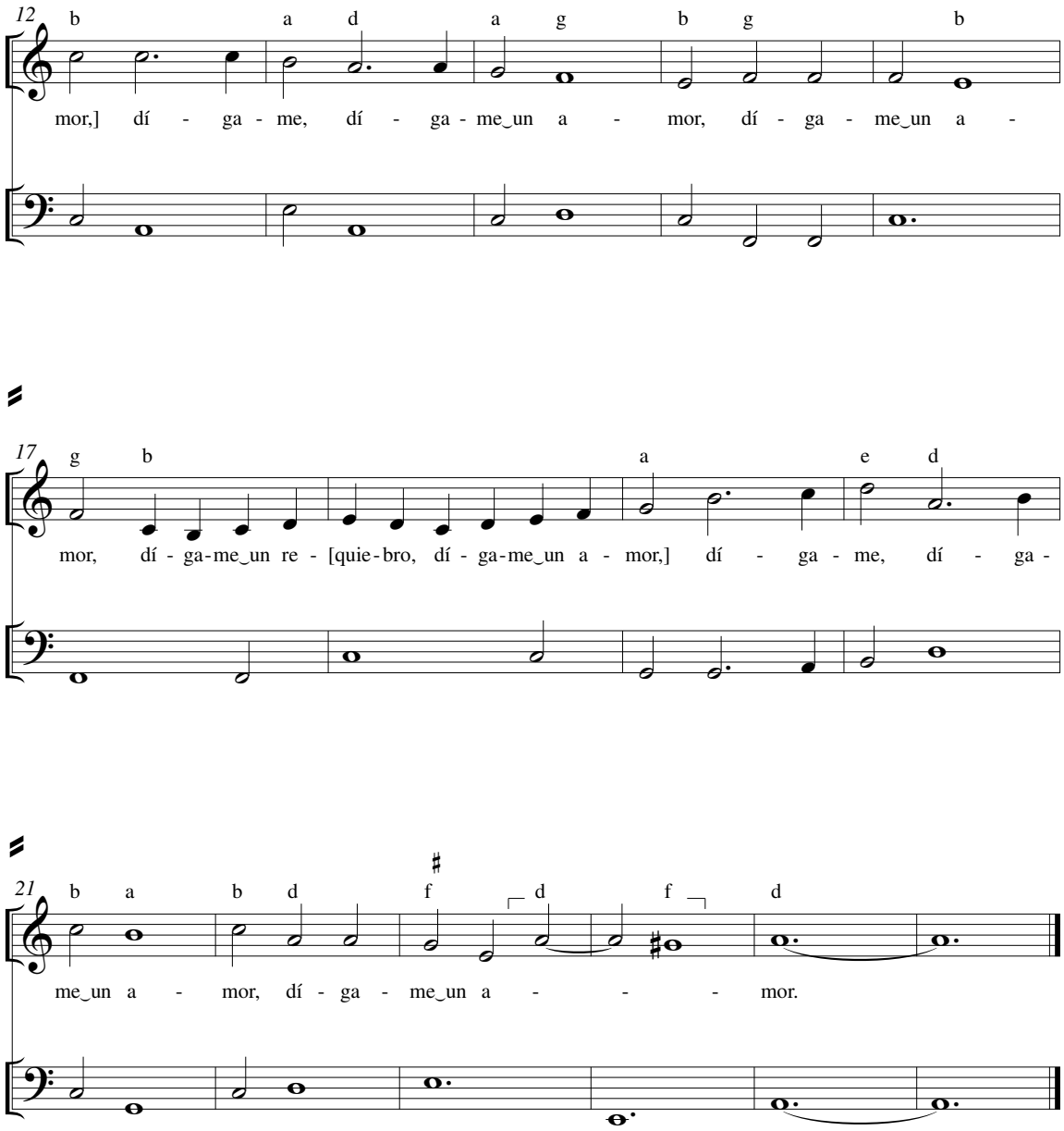
de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

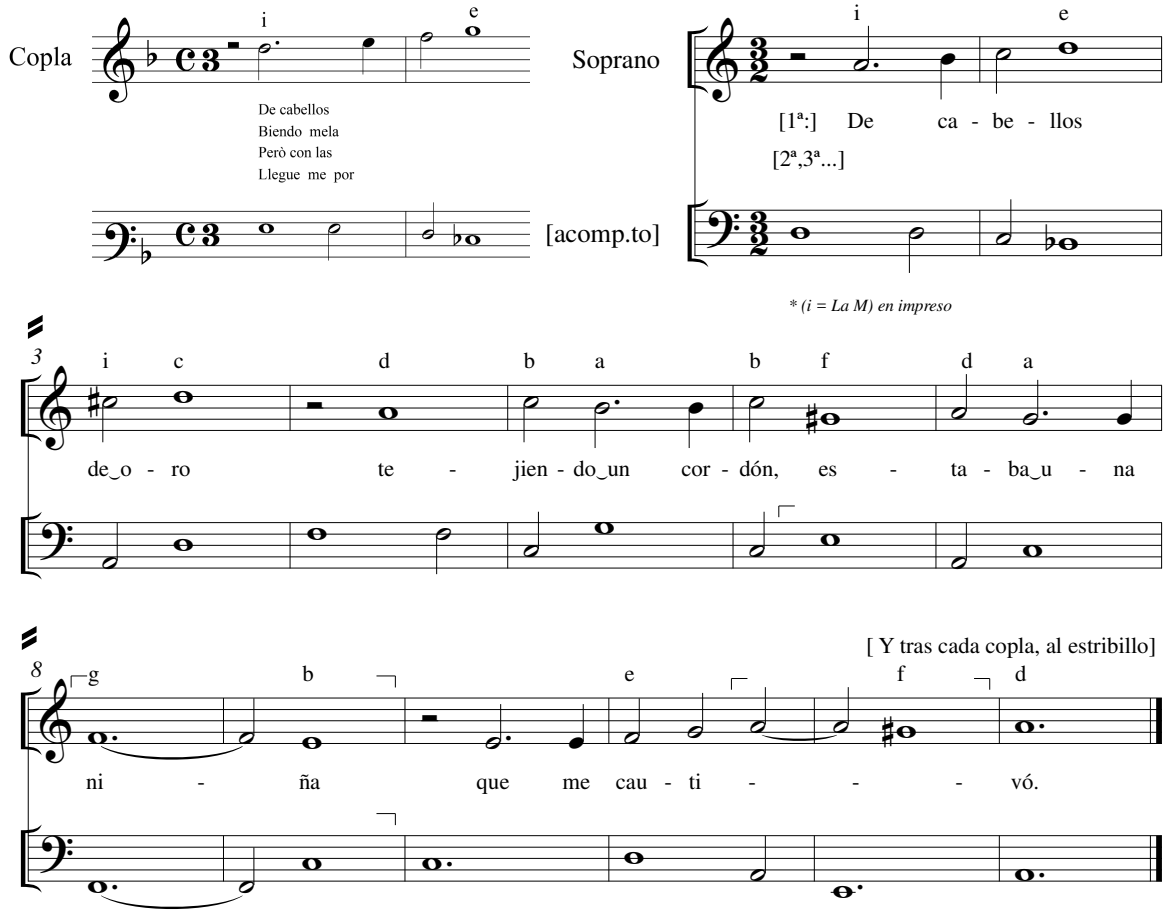
## [ESTRIBILLO]




***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***


12
b a d a g b g b
mor,] dí - ga - me, dí - ga - me‿un a - mor, dí - ga - me‿un a -
17
g b a e d
mor, dí - ga-me‿un re - [quie-bro, dí - ga-me‿un a - mor,] dí - ga - me, dí - ga -
21
b a b d f d f d
me‿un a - mor, dí - ga - me‿un a - - - mor.

# COPLAS




[1ª:]
De cabellos de oro
tejiendo un cordón,
estaba una niña
que me cautivó.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[2ª:]
Viéndome la niña
con tal turbación,
me dijo soltando
la trenza y la voz:
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[3ª:]
Pero con los ojos
hacia su blanco
atiné, cual ciego
por el resplandor.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[4ª:]
Lleguéme por ver
más de cerca el sol
y caí abrasado
cual otro Faetón.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[5ª:]
Su voz y palabra
tal vista me dió,
milagro, pues hizo
por su boca amor.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[6ª:]
Viéndome mortal
y ancho el corazón,
di un suspiro al aire
que al cielo llegó.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

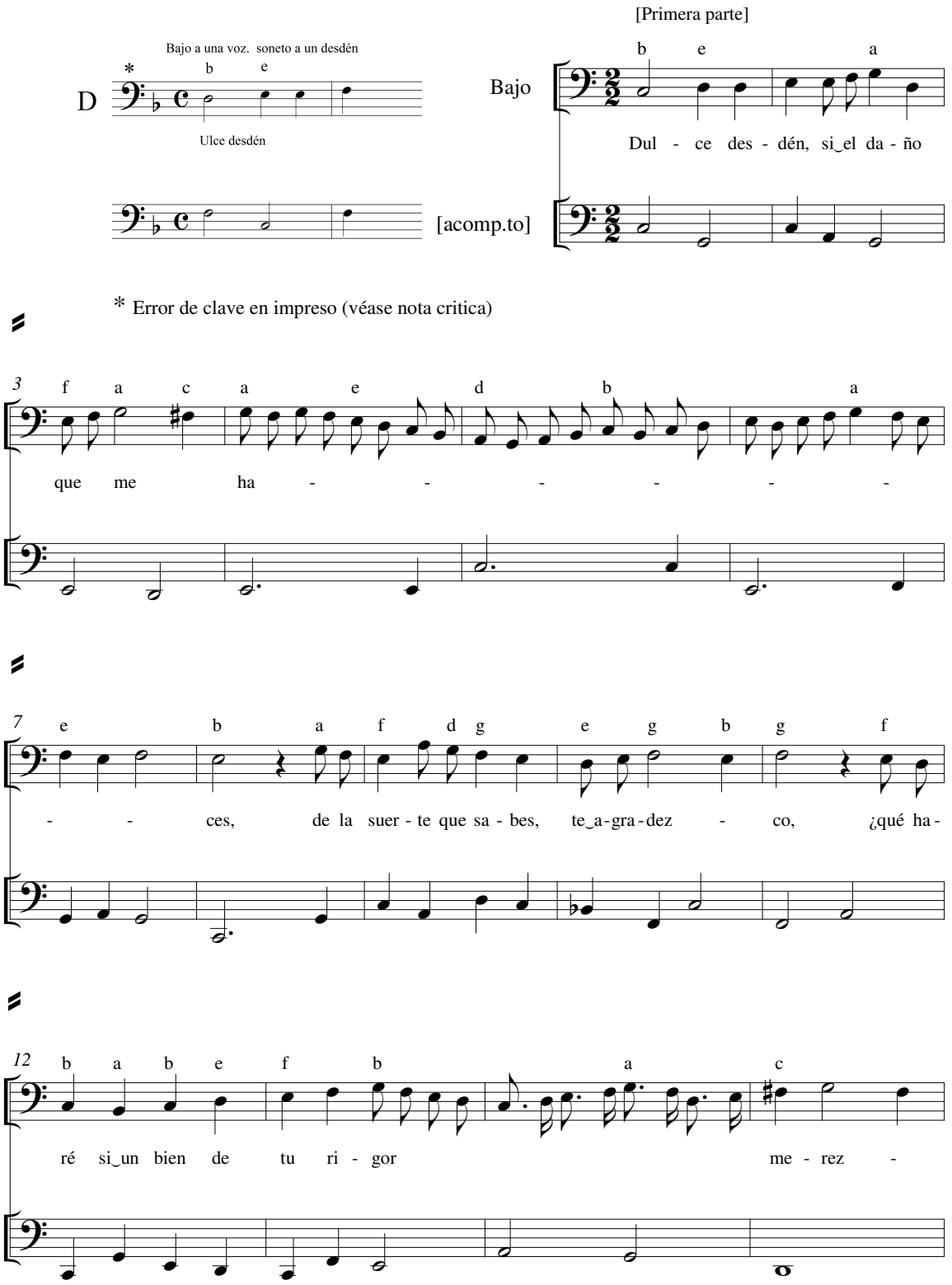
[7ª:]
Con otro la niña
al mío llegó,
diciendo corrida,
si tan linda soy:
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

# 3. Dulce desdén, a solo

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## SONETO



16 a f d g e g f d e e

co? pues so - lo con el mal me sa - tis - fa - - - -

Segunda Parte

21 b e b a g f e c g d a e

- - ces. No son mis es-pe - ran - zas per - ti - na -

27 e g b g a d b g f a c

ces por quien los ma - les de tu bien pa - dez -

32 a b a b f a e f a f b f c

co si no la glo - ria de sa - ber que_o - frez - co al-ma y_a-mor de tu ri - gor

39 d e b a b a b

ca - - - - pa - - ces.

Tercera parte

44 [C3] a g f d f g e

Da - me_al-gún bien, aun - que por él me pri - ves

50 a f d f g b g

de pa - de - cer por ti, pues por ti mue - ro,

57 d f g f

si a cuen - ta de mis lá - gri - mas

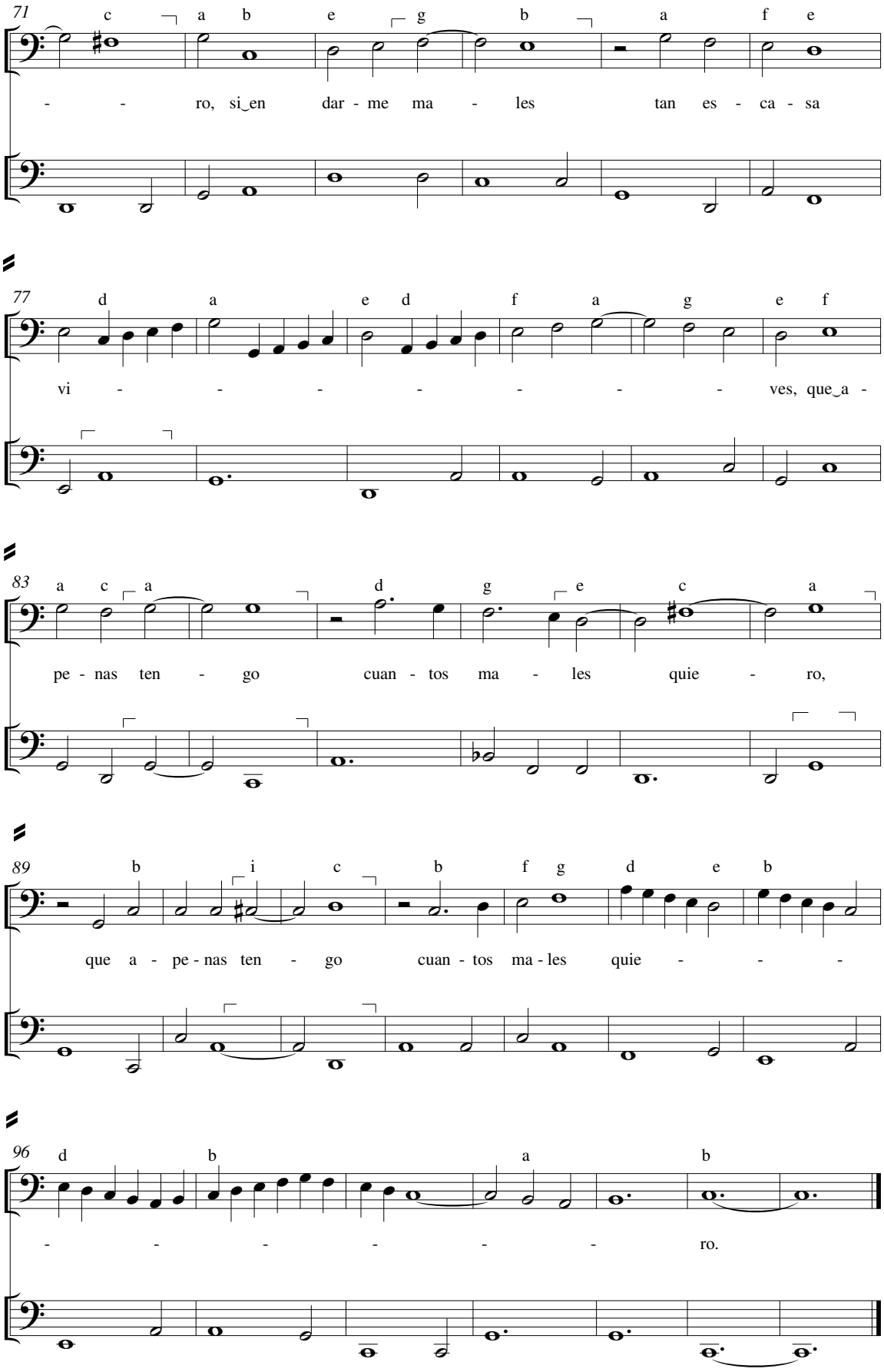
61 a g f e a

re - - - - - ci - bes.

Cuarta parte

66 b c g f a g d b

Mas, ¿có - mo da - rás el bien que_es - pe -

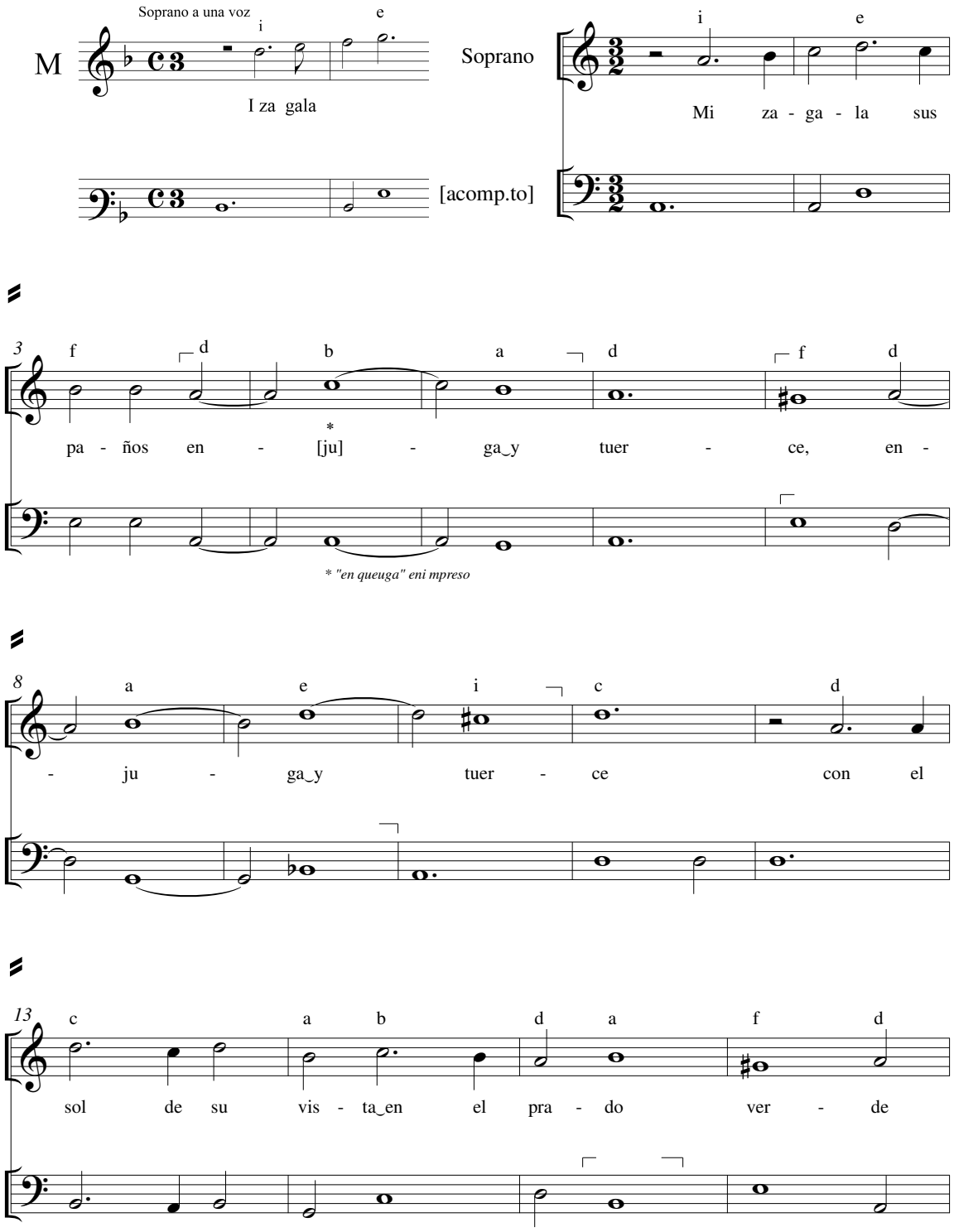

71
c a b e g b a f e
- - ro, si_en dar - me ma - les tan es - ca - sa
77
d a e d f a g e f
vi - - - - - - - ves, que_a -
83
a c a d g e c a
pe - nas ten - go cuan - tos ma - les quie - ro,
89
b i c b f g d e b
que a - pe - nas ten - go cuan - tos ma - les quie - - -
96
d b a b
- - - - - - ro.

# 4. Mi zagala, a solo

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc*,V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*

17

a d f b c b

a - yu - da - ba_a co - ger los blan - cos pa -

**

** No ennegrecida en impreso

22

f d a g b g

ños el a - mor que pa - se - a los ver - des

28

b g f e b

pra - dos el a - mor que pa - se - a los

33

e *** i c a b

ver - des pra - dos, el a - mor, el a - mor que pa -

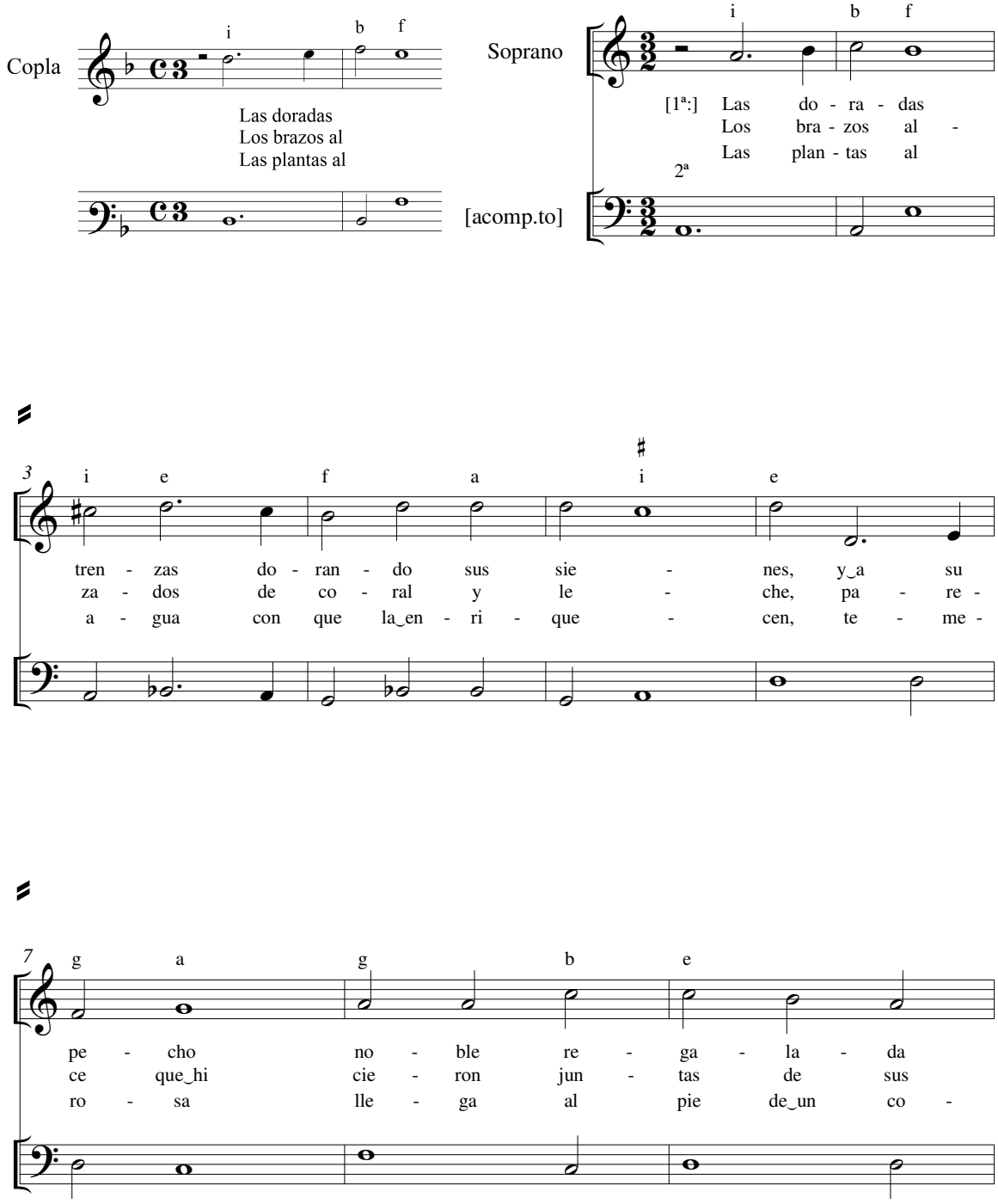
*** Ennegrecida en impreso

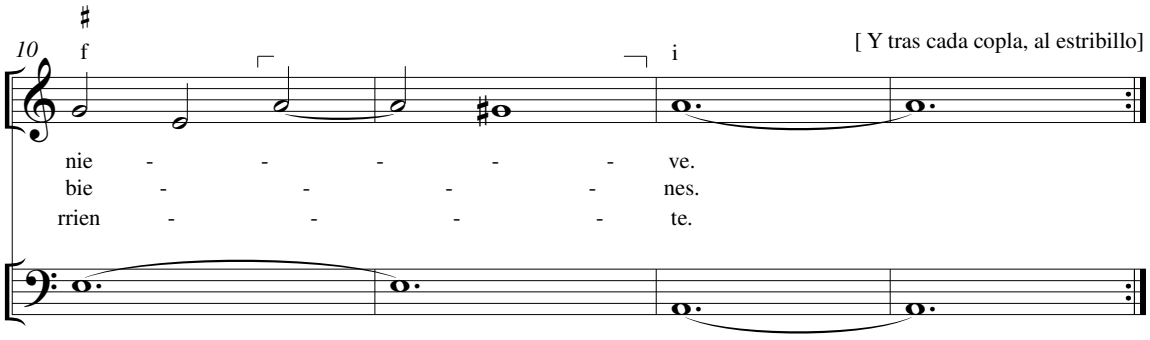
39

d f b f i

se - a los ver - des pra - - - dos.

# COPLAS


Copla
i b f
Las doradas
Los brazos al
Las plantas al
Soprano
i b f
[1ª:] Las do - ra - das
Los bra - zos al -
Las plan - tas al
2ª
[acomp.to]
3
i e f a i e
tren - zas do - ran - do sus sie - nes, y_a su
za - dos de co - ral y le - che, pa - re -
a - gua con que la_en - ri - que - cen, te - me -
7
g a g b e
pe - cho no - ble re - ga - la - da
ce que_hi cie - ron jun - tas de sus
ro - sa lle - ga al pie de_un co -




[Copla 1ª:]

Las doradas trenzas
dorando sus sienes
y a su pecho noble
regalada nieve.
Los brazos alzados
de coral y leche
parece que hicieron
juntas de sus bienes.
Las plantas al agua
con que la enriquecen,
temerosa llega
al pie de un corriente.
*Mi zagala, etc.*

[Copla 2ª:]

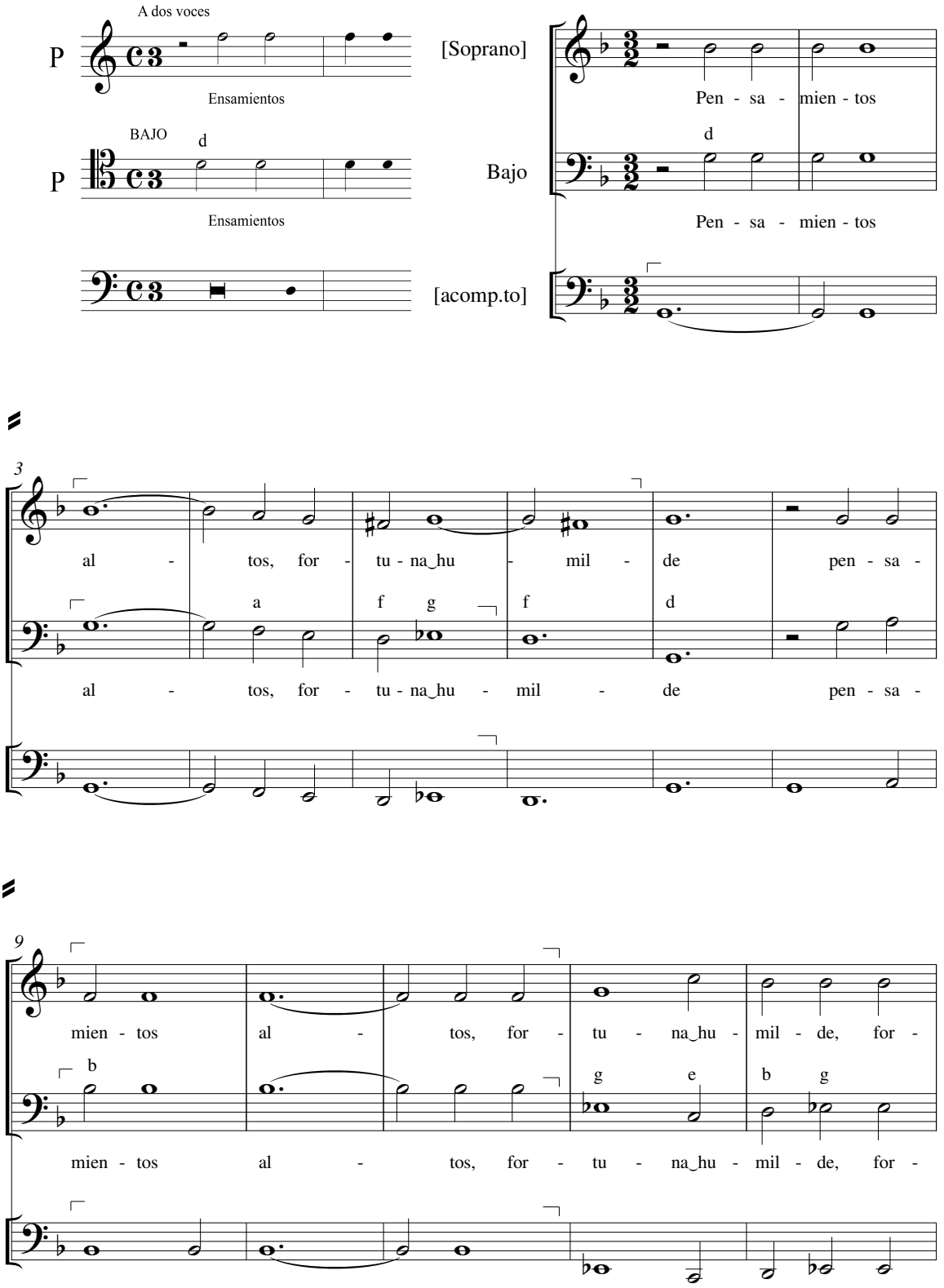
Pasé por allí,
díjele burlando
si quería que entrase
con ella en el banco,
dijo un sí gracioso,
no quise aceptarlo
triste y pensativo
de algún nuevo agravio.
Al fin hechicela
y dio en breve rato
fin a mis palabras
y no a mis cuidados.
*Mi zagala, etc.*

# 5. Pensamientos altos, a dúo

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***

14

tu - na‿hu - mil - - - - - de.

a b c f g f*

tu - na‿hu - mil - - - - - de.

**

* (c)en impreso **Falta en impreso

20

¿Qué que - réis de un al - ma que

d f d g f d f

¿Qué que - réis de‿un al - ma que mue - re y vi - ve, y

25

mue - re‿y vi - ve? ¿qué que - réis de un

d f a c f c f b r

vi - - - ve, ¿qué que - réis de‿un al - ma que mue - re y

31

[al - ma que mue - re] y vi - - - ve?

f c f r c b r

vi - ve, vi - ve‿y vi - ve‿y vi - ve?

36

que mue - re y vi - - - ve que

i r f

que mue - re y vi - - - ve, que mue - re, que

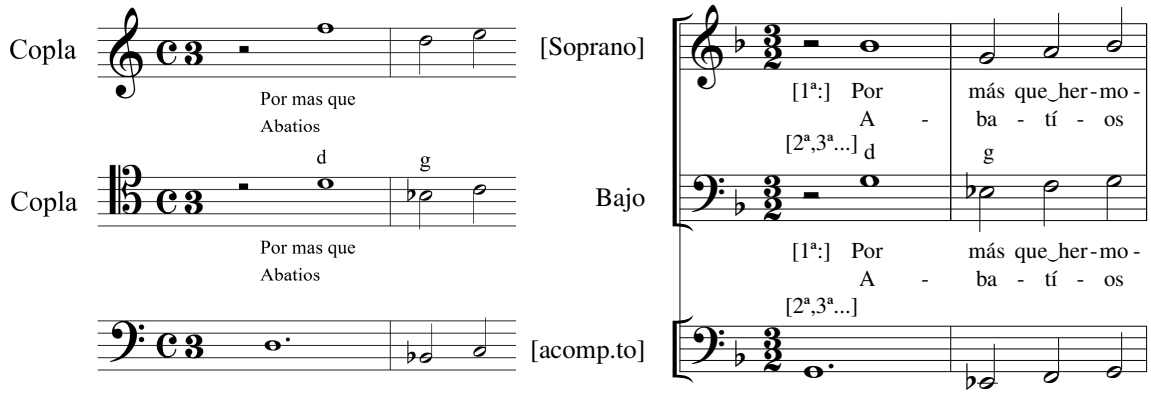
42

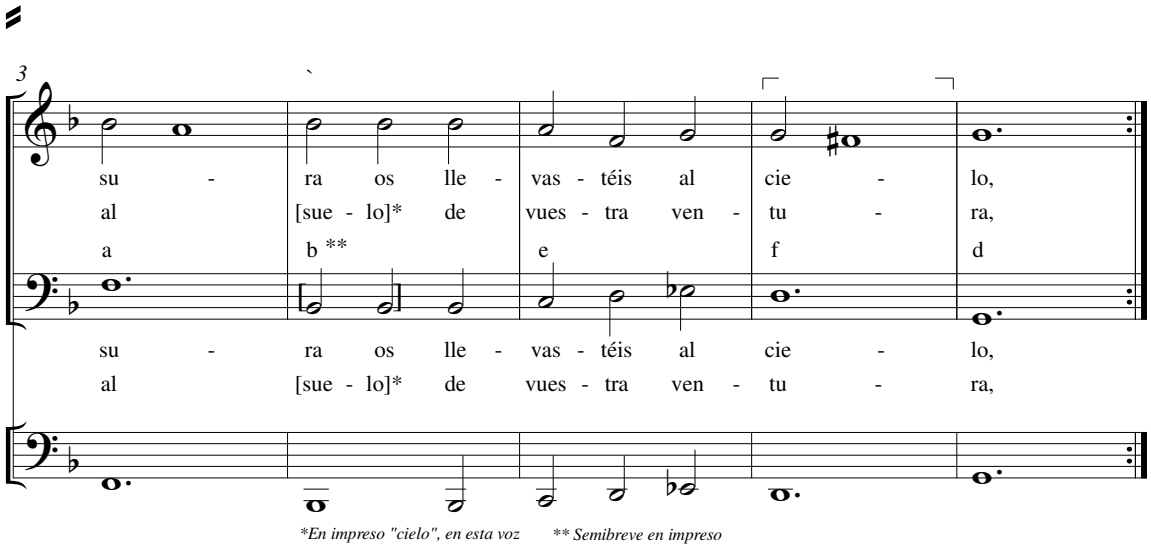
mue - re [y,] que mue - re‿y vi - - - ve.

c b c f d f d

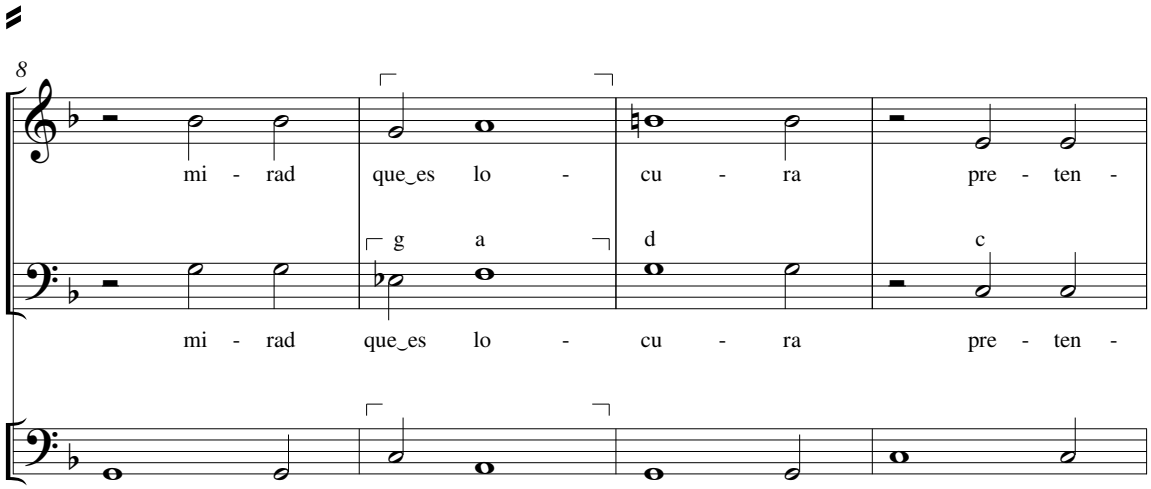
mue - rey vi - ve, que mue - re‿y vi - ve.

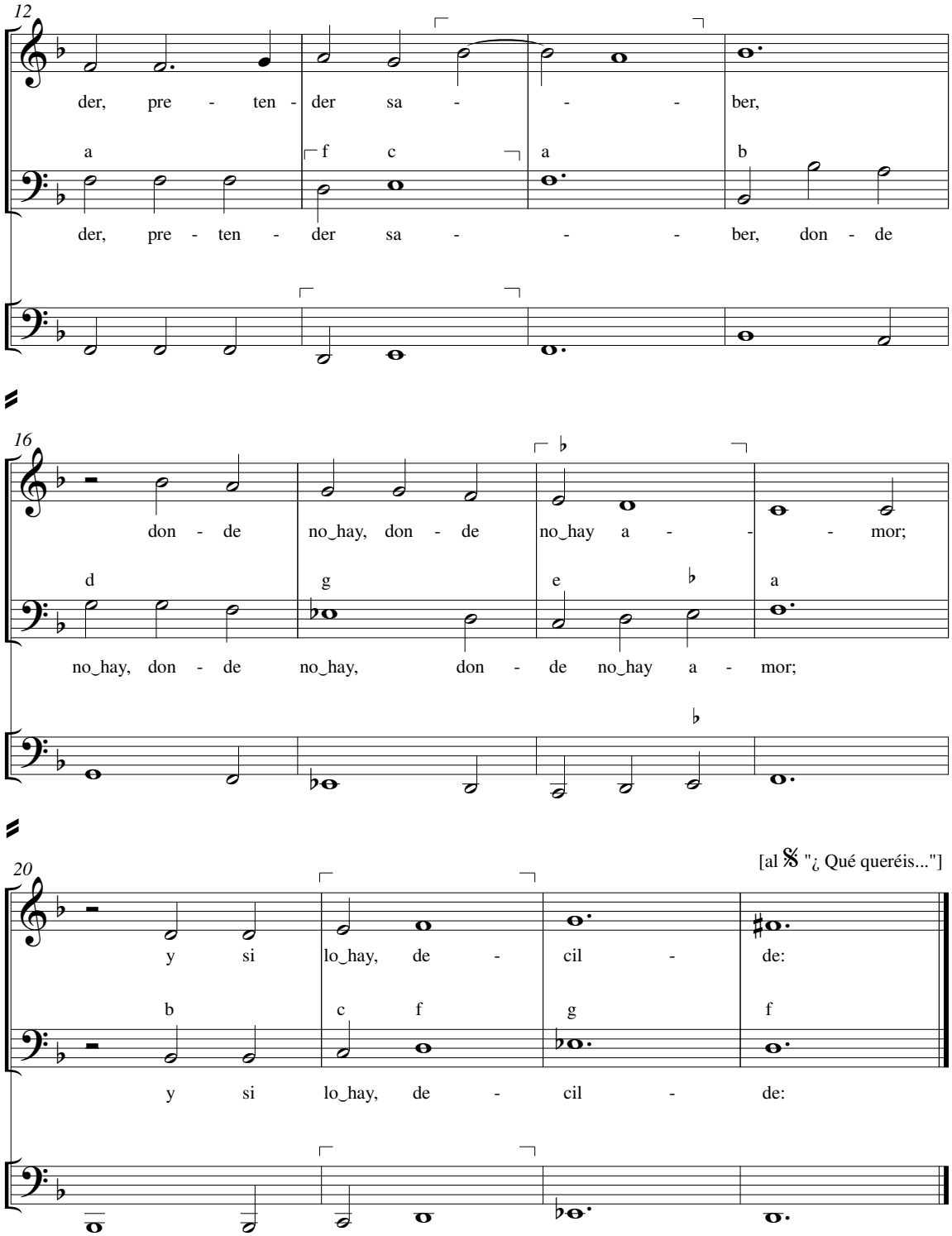
# COPLAS




**En impreso "cielo", en esta voz* *** Semibreve en impreso*






[1ª]
Por más que hermosura
os llevaste al cielo
abatíos al suelo
de vuestra ventura.
Mirad que es locura
pretender saber,
donde no hay amor
y si le hay decilde
*¿ Qué queréis...*

[2ª]
No pensé que hubiese
cielo con tormentos
ni hermosura tanta
con desabrimientos.
Para mí el infierno
le podré llamar
por tanto penar
mi gloria resiste.
*¿ Qué queréis...*

[3ª]
Tomad escarmientos
de tantos que han sido
del rapaz Cupido
heridos y muertos.
Tales desconciertos
pueden acabaros
pero no [in]quietaros
lo que merecisteis
*¿ Qué queréis...*

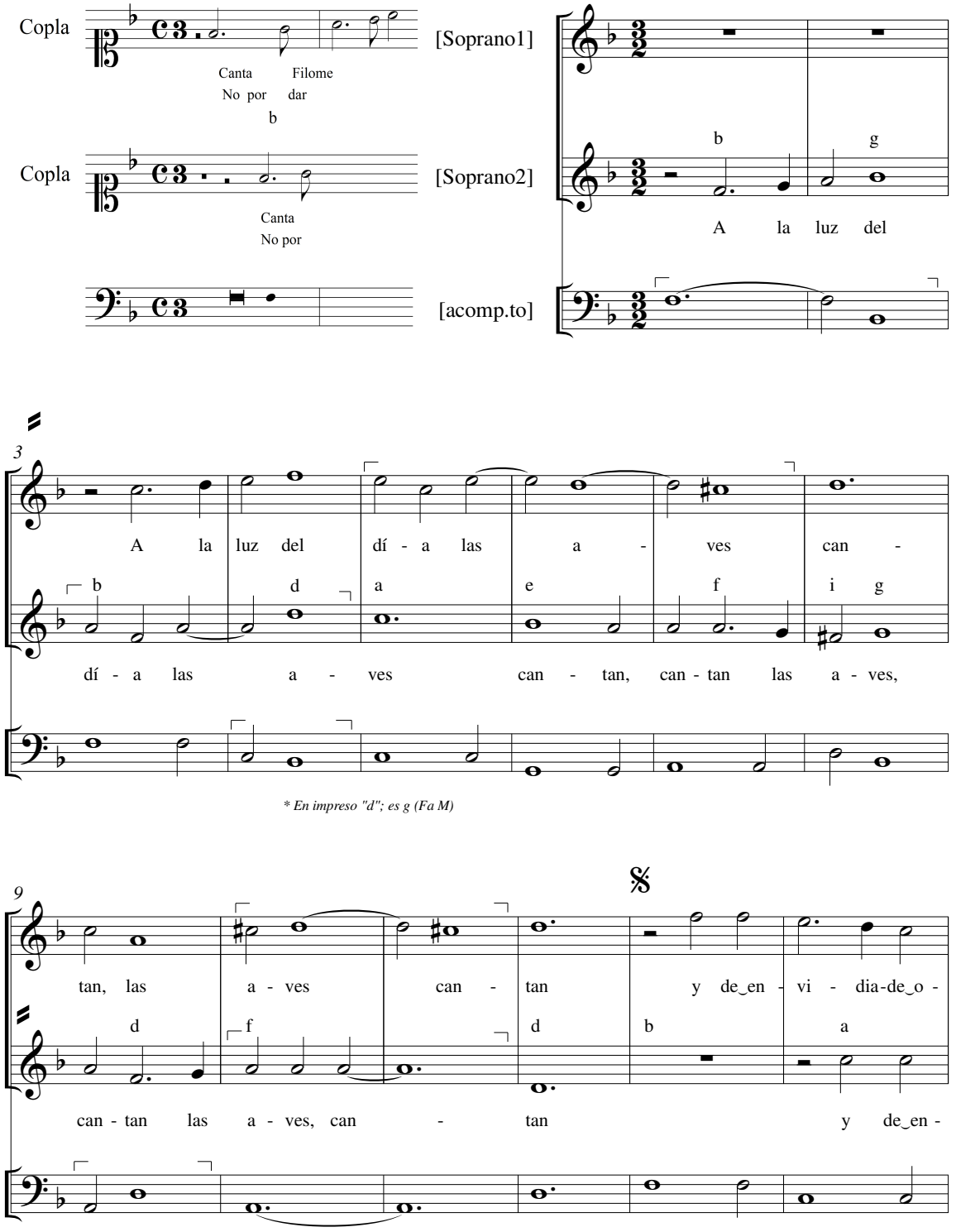
[4ª]
Volad pensamientos
donde os asigure
fortuna que dure
con firmes intentos
mas no hagáis que el tiempo
se ha de mudar
pues en un lugar
nunca está y consiste.
*¿ Qué queréis...*

# 6. A la luz del día, dúo

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*

15

ir - las mur - mu - ra‿el a - gua, mur - mu - ra‿el - a - - - gua

e b h b c a

vi - dia de‿o - ir - las mur - mu - ra‿el a - gua‿el a - - - gua

21

y de‿en - vi - dia de‿o - ir - las mur - mu - ra el a - gua, mur-

b a e b h b g

y de‿en - vi - dia de‿o - ir - las mur - mu - ra el a - gua, mur - mu - ra el

27

mu - ra‿el a - gua y de‿en - vi - dia de‿o - ir - las mur -

a f a b c b

a - - - gua y de‿en - vi - dia de‿o -

33

mu - ra, mur - mu - ra_el a - gua, mur - mu - ra el a - gua, mur -

a b g b g a b

ir - las mur - mu - ra el a - gua mur - mu - ra el

39

mu - ra el a - gua, mur - mu - ra el a - gua, y de_en - vi - dia de_o -

g e a d h d

a - gua, mur - mu - ra el a - gua, el a - gua y de_en -

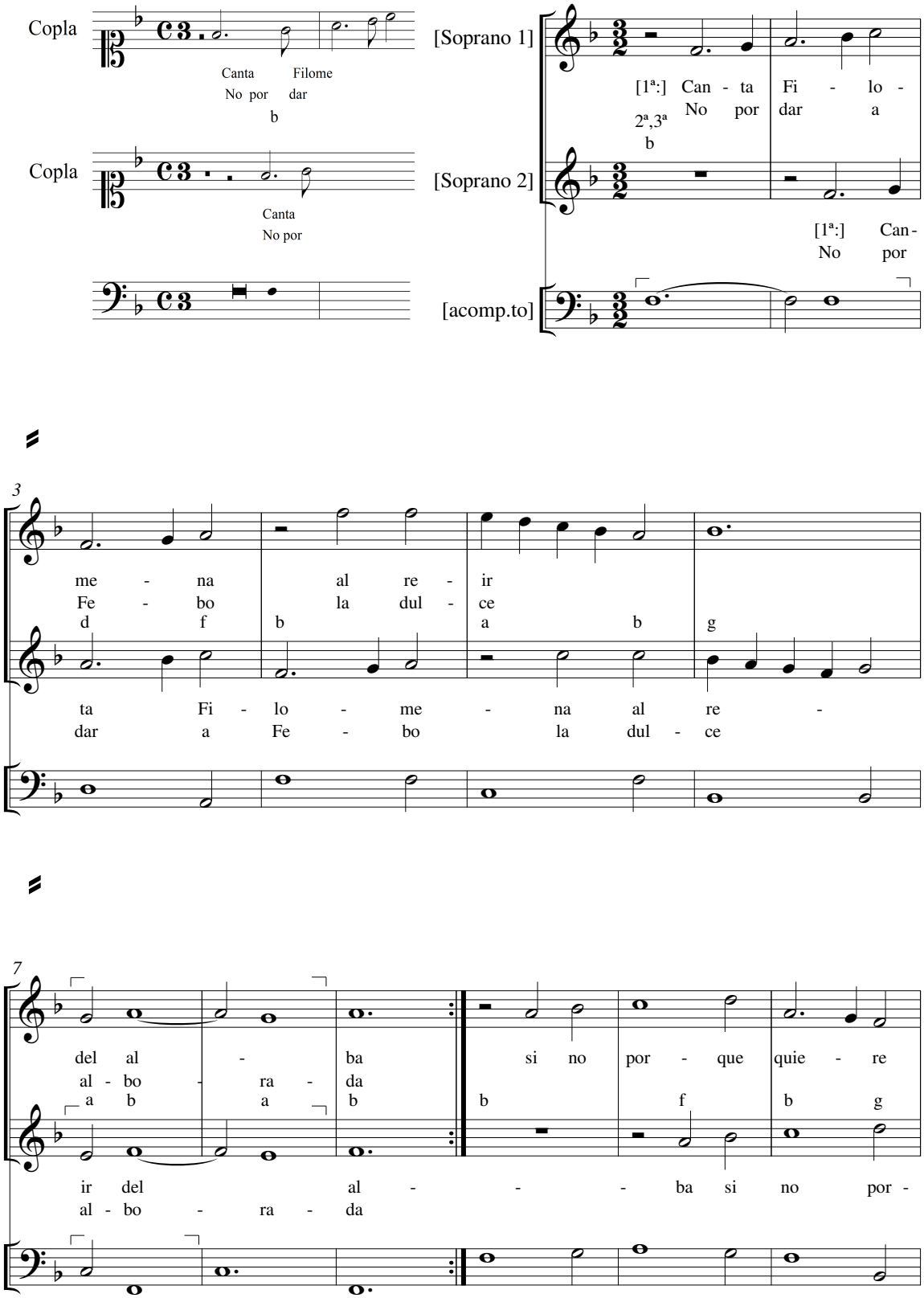
45

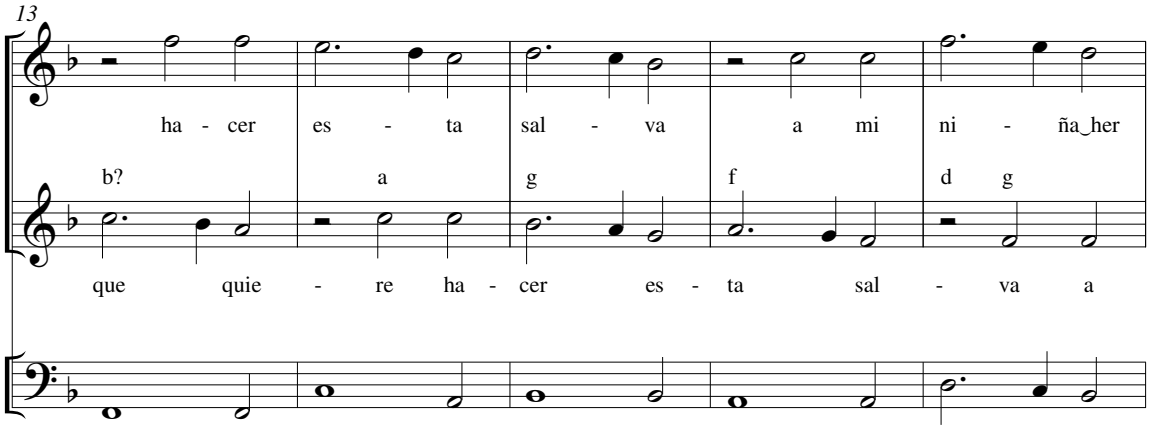
ir - las, mur - mu - ra, mur - mu - ra_el a - gua.

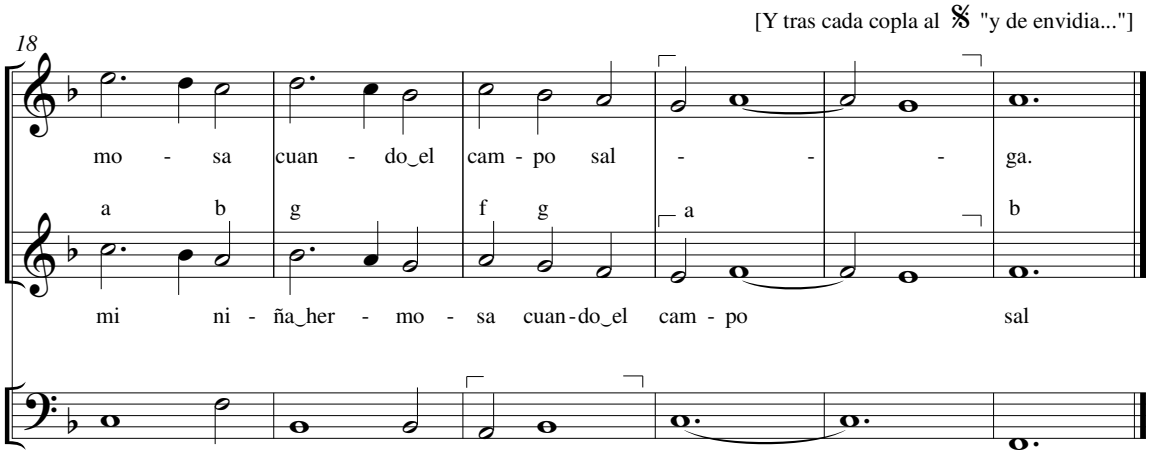
f d a f a b

vi - dia de_o - ir - las, mur - mu - ra el a - gua.

# COPLAS


Copla
Canta Filome
No por dar
b
Copla
Canta
No por
[Soprano 1]
[1ª:] Can - ta Fi - lo -
No por dar a
2ª,3ª
b
[Soprano 2]
[1ª:] Can-
No por
[acomp.to]
3
me - na al re - ir
Fe - bo la dul - ce
d f b a b g
ta Fi - lo - me - na al re -
dar a Fe - bo la dul - ce
7
del al - ba si no por - que quie - re
al - bo - ra - da
a b a b b f b g
ir del al - - - ba si no por -
al - bo - ra - da




[1ª:]
Canta Filomena
al reír del alba
no por dar a [E]Febo
la dulce alborada,
sino porque quiere
hacer esta salva
a mi niña hermosa
cuando al campo salga.
*Y de envidia, &c.*

[2ª:]
Tíber bien quisiera
corriente más grata,
pasos más ligeros,
voz sonora y clara.
Pero en las arenas
y en sus aguas mansas
cuanto puede imita
las aves que cantan.
*Y de envidia, &c.*

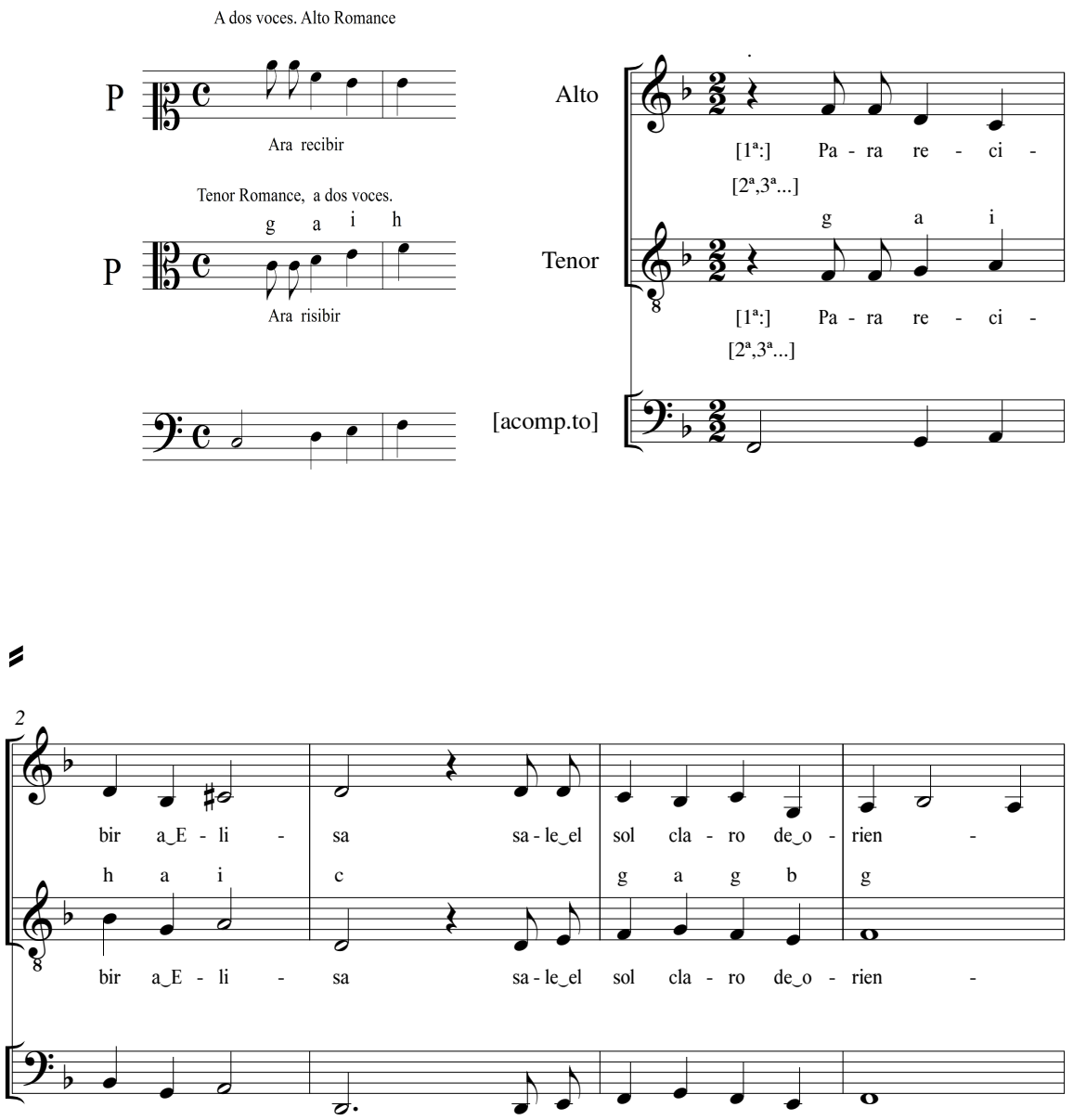
[3ª:]
Oye los jirgueros
que los aires rasgan
y los ruiseñores
que los acompañan.
Y sus aguas quiere
que lo mismo hagan,
pero viendo al fin
que las aves cantan.
*Y de envidia, &c.*

# 7. Para recibir, dúo

Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc*,V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [COPLAS]



6

te y re - quie - bran su_her - mo - su - ra.

h i g a i a b

te y re - quie - bran su_her - mo - su - ra.

10

[C3]

Las a - ve - ci - llas a - le -

g h a i

Las a - ve - ci - llas a - le -

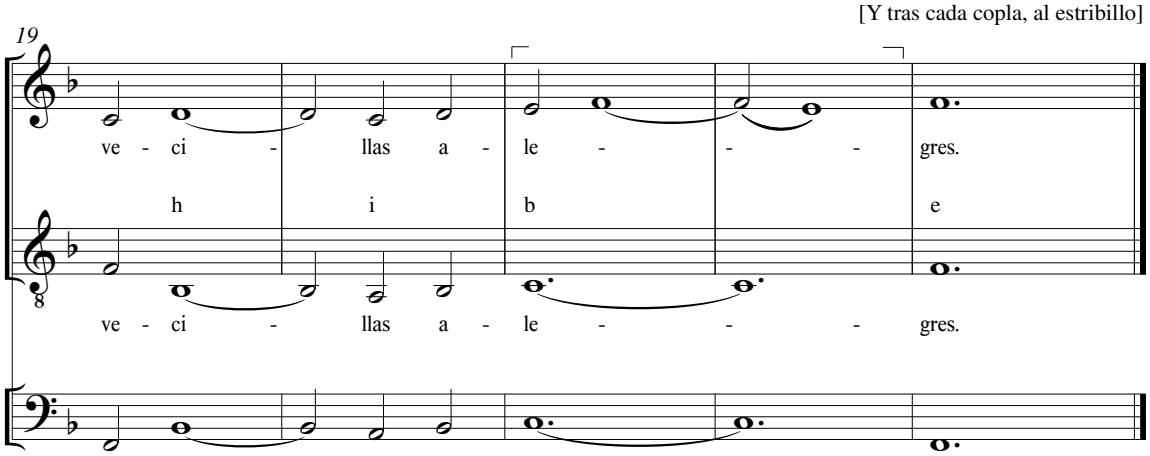
14

gres, las a - ve - ci - llas a - le - gres, las a -

e a b a b e

gres, las a - ve - ci - llas a - le - gres, las a -

[Y tras cada copla, al estribillo]




[Copla 1ª]:
Para recibir a Elisa
sale el claro sol de oriente
y requiebran su hermosa
las avecillas alegres,
*Alba de estos montes…*

[Copla 2ª]:
Divina música suena
con agradables motetes
a su son cantando locas
entre mirtos y laureles,
*Alba de estos montes…*

[Copla 3ª]:
De oírla los arroyuelos
van murmurando entre dientes
de cristal que pues murmuran
sin duda que envidia tienen,
*Alba de estos montes…*

[Copla 4ª]:
Para recibirla juntos
álamos y sauces verdes
sirven de palio por donde
alegres los campos vienen,
*Alba de estos montes…*

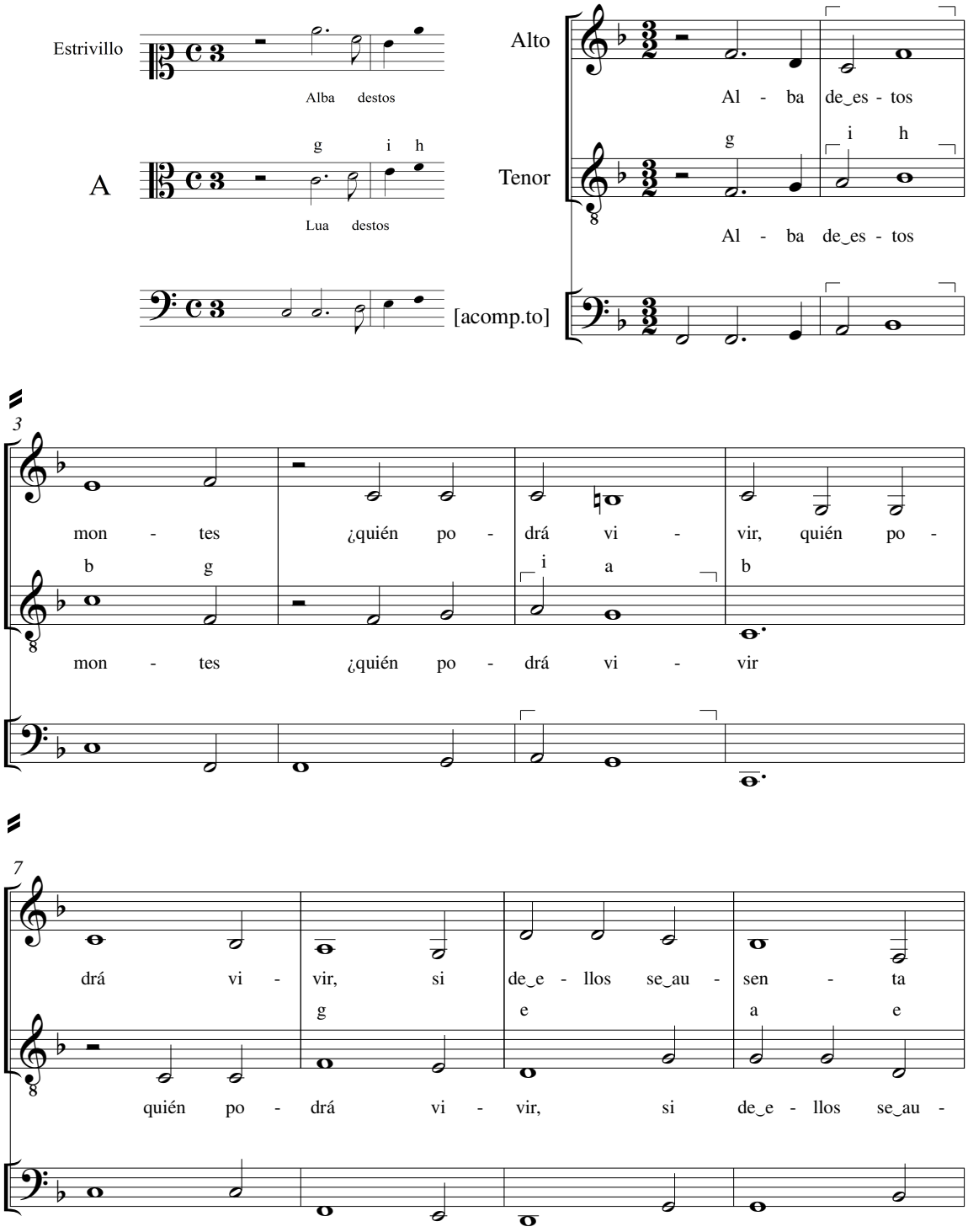
[Copla 5ª]:
Las flores que el prado adornan
de hermosísimos tapetes
al son del céfiro blanco
su menuda aljófar vierten,
*Alba de los montes…*

[Copla 6ª]:
De entre las pintadas peñas
salen cristalinas fuentes
trepando entre blancas guijas
corriendo y saltando siempre,
*Alba de estos montes…*

[Copla 7ª]:
Todo se alegra y Salicio
que tantas desdichas tiene
llora porque un desdichado
ajenos gustos le ofenden.
*Alba de estos montes…*

[Copla 8ª]:
Con un instrumento loco,
como el dueño que la tiene
a la partida de Elisa
lloró y cantó de esta suerte,
*Alba de estos montes…*

# ESTRIBILLO




***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***

11

ciel - lo, sol y‿a - bril? si de‿e llos se‿au -

g a h i g

sen - ta cie - lo, sol y‿a - bril? si

16

sen - ta cie - lo, sol y‿a - bril si

a e b h

de‿e - llos seau - sen - ta cie - lo, sol y‿a - bril

21

de‿e - llos se‿au - sen - ta, se‿au - sen - ta cie - lo,

i h i e i

si de‿e - llos se‿au - sen - ta cie - lo,

26

sol, cie - lo, sol y‿a - bril, cie - lo, sol y a -

e a* c a i b i**

sol, cie - lo, sol y a - bril cie - lo,

* No ennegrecida en impreso.

** Mínima en impreso.

32

bril, cie - lo, sol y‿a - bril, cie - lo, sol y‿a - bril,

g a g

sol y a - bril, cie - lo, sol y a - bril,

37

cie - lo, sol y‿a - - - bril.

h g e b g

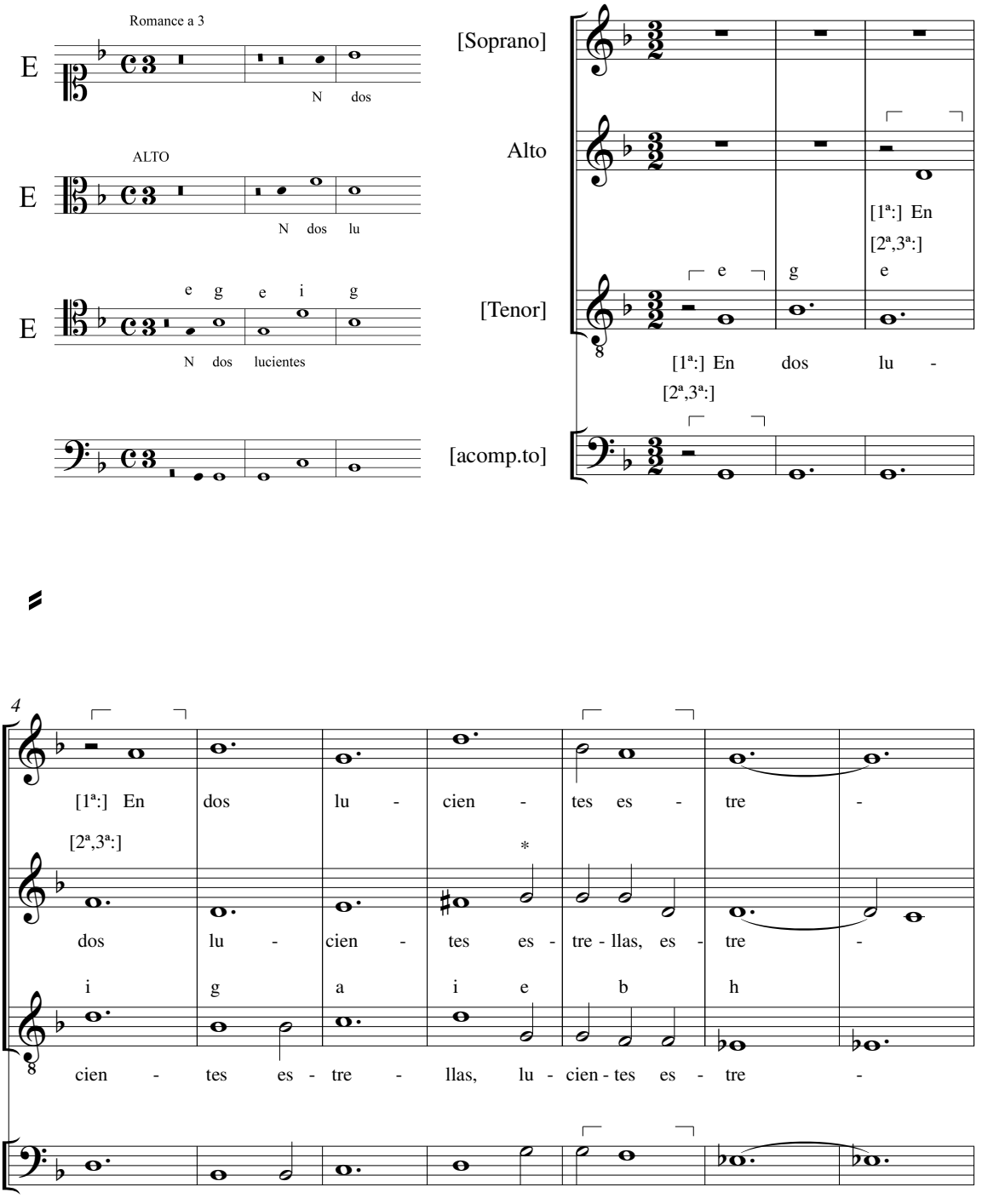
cie - lo, sol y a - bril.

# 8. En dos lucientes estrellas, a 3

DE Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## ROMANCE




**Fa # en impreso (Do# en transcripción)*

***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***

11

llas, y‿es - tre - llas de ra - yos, [de ra -

llas y‿es - tre - llas de ra - yos

i e a b g a

llas y‿es - tre - llas de ra - yos

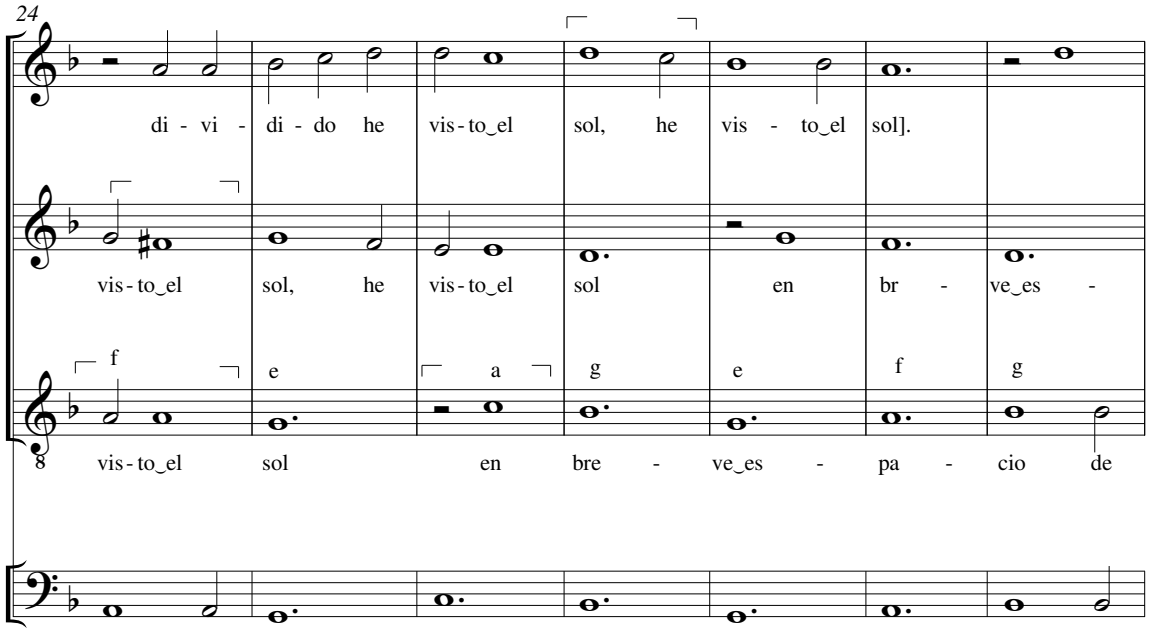
17

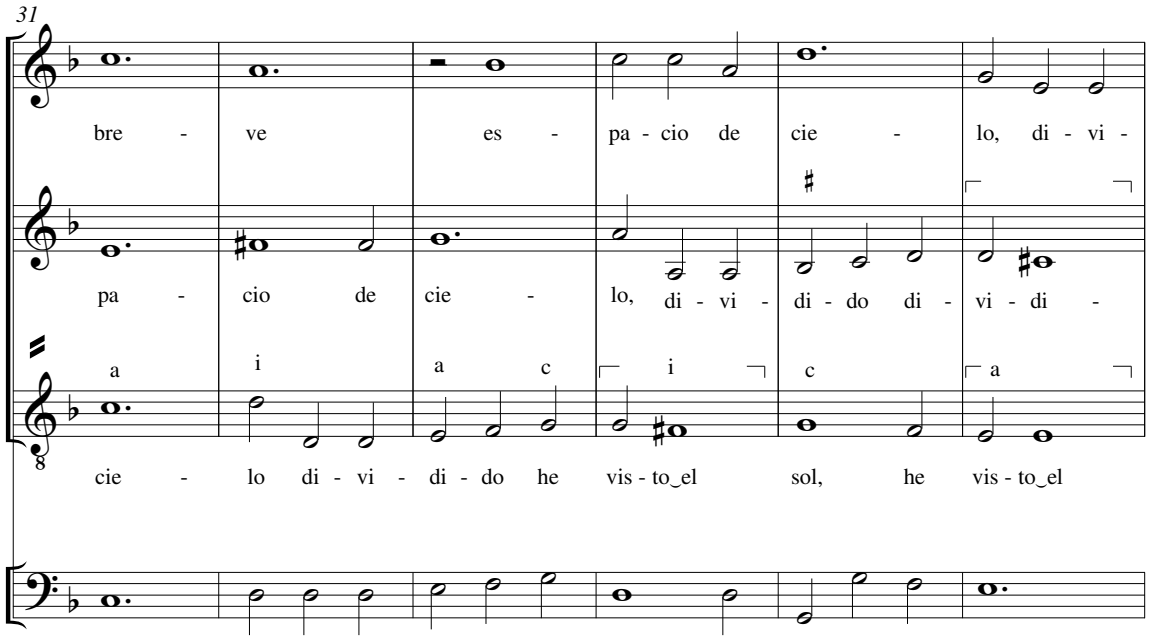
yos] ne - gros

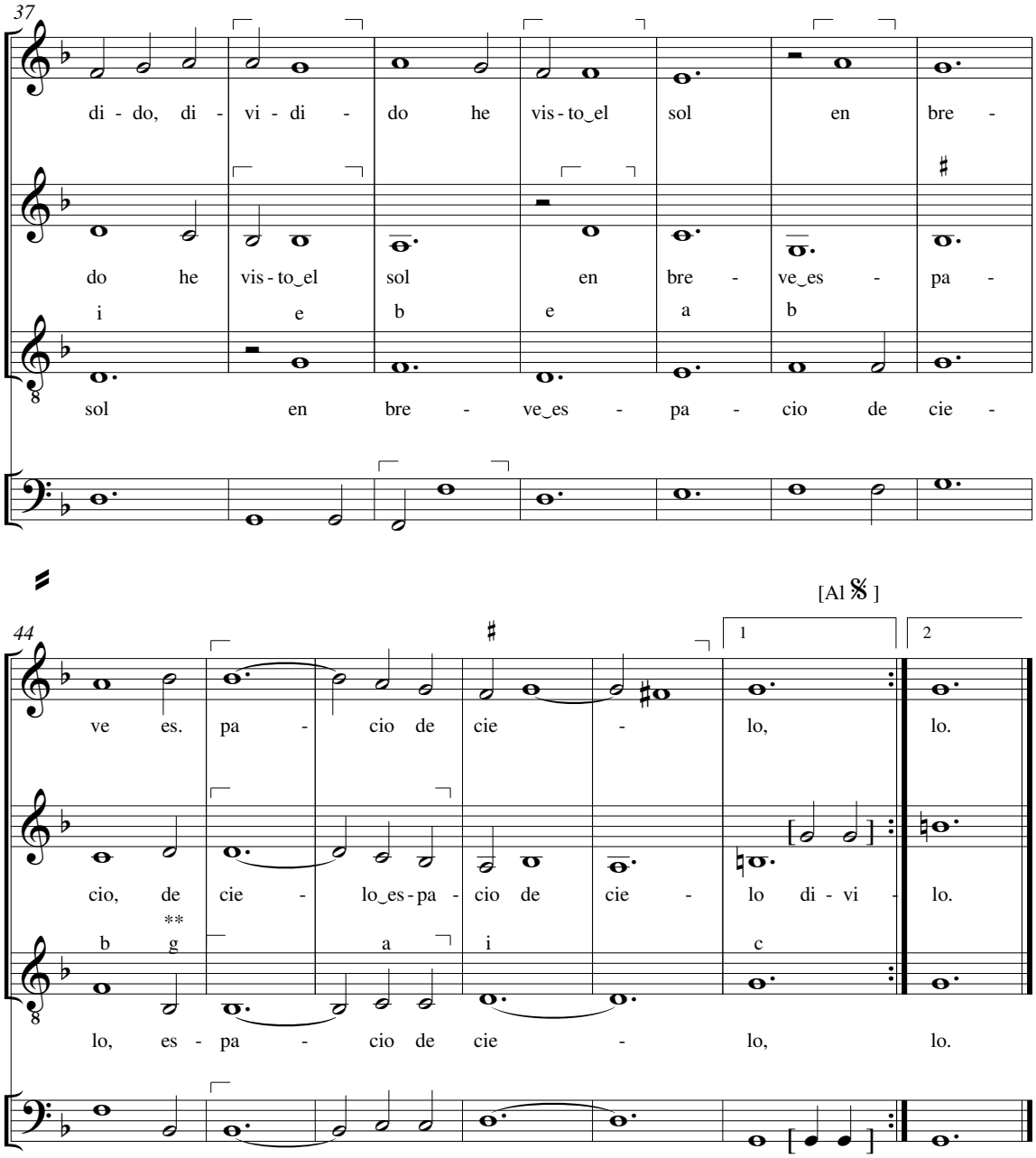
ne - gros di - vi - di - do he

i c f a c a

ne - gros di - vi - di - do he vis-to‿el sol, he


24
di - vi - di - do he vis - to_el sol, he vis - to_el sol].
vis - to_el sol, he vis - to_el sol en br - ve_es -
f e a g e f g
vis - to_el sol en bre - ve_es - pa - cio de


31
bre - ve es - pa - cio de cie - lo, di - vi -
pa - cio de cie - lo, di - vi - di - do di - vi - di -
a i a c i c a
cie - lo di - vi - di - do he vis - to_el sol, he vis - to_el




** Bemol en impres*

[1ª:]
En dos lucientes estrellas
y estrellas de rayos negros
dividido he visto el sol
en breve espacio de cielo.

[2ª:]
El luciente efecto hace
de las estrellas de Venus
las mañanas como el alba
las tardes como el lucero.

[3ª:]
Las formas perfilan de oro
milagrosamente haciendo
no las bellezas oscuras
si no los oscuros bellos.

[4ª:]
Cuyos rayos para él
son las llaves de su puerto
si tiene puertos el mar
que todo es golfos y estrechos.

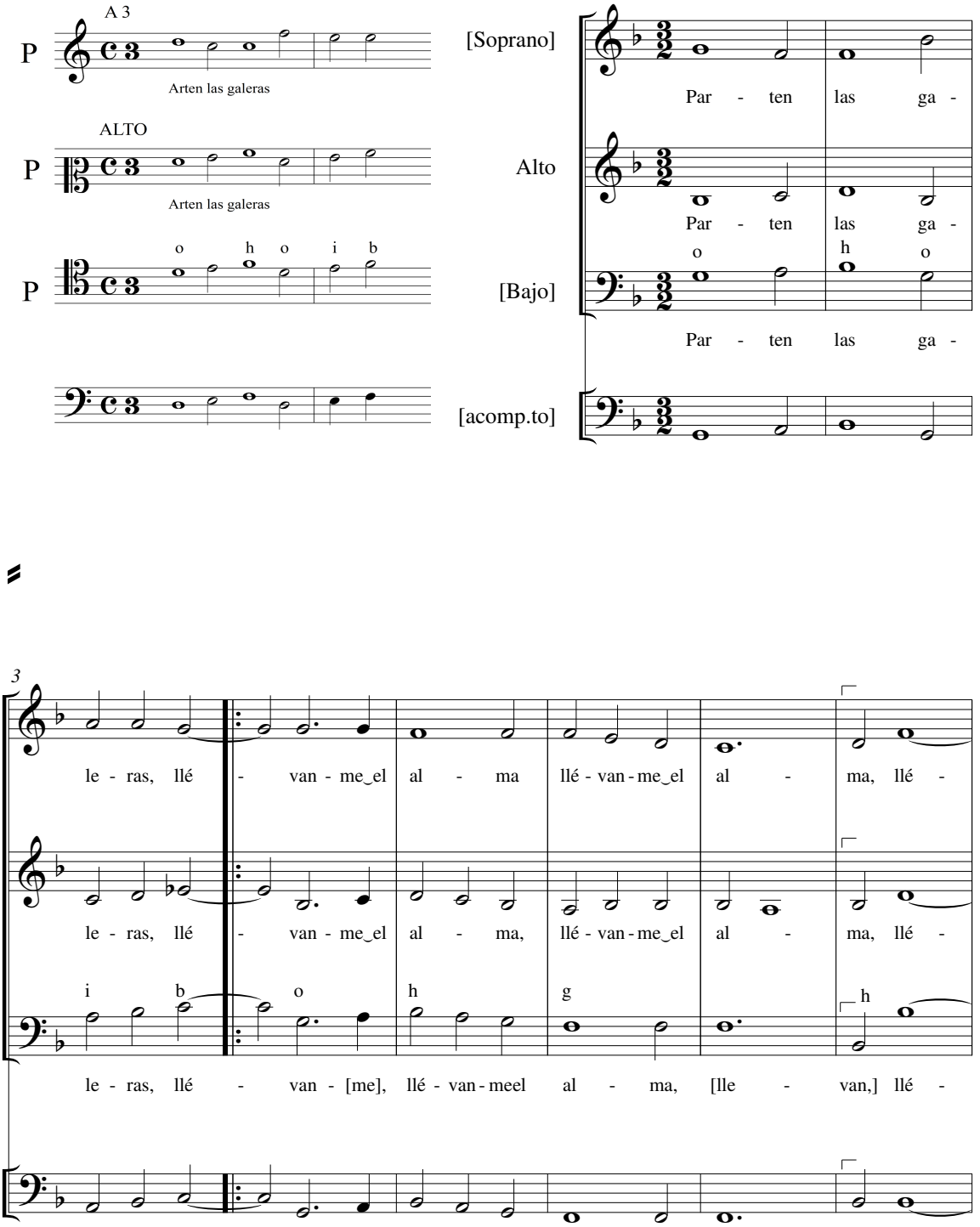
[5ª:]
Pero no son tan piadosos
aunque si lo son pues vemos
que visten rayos de luto
por cuantas vidas han muerto.

# 9. Parten las galeras, a 3

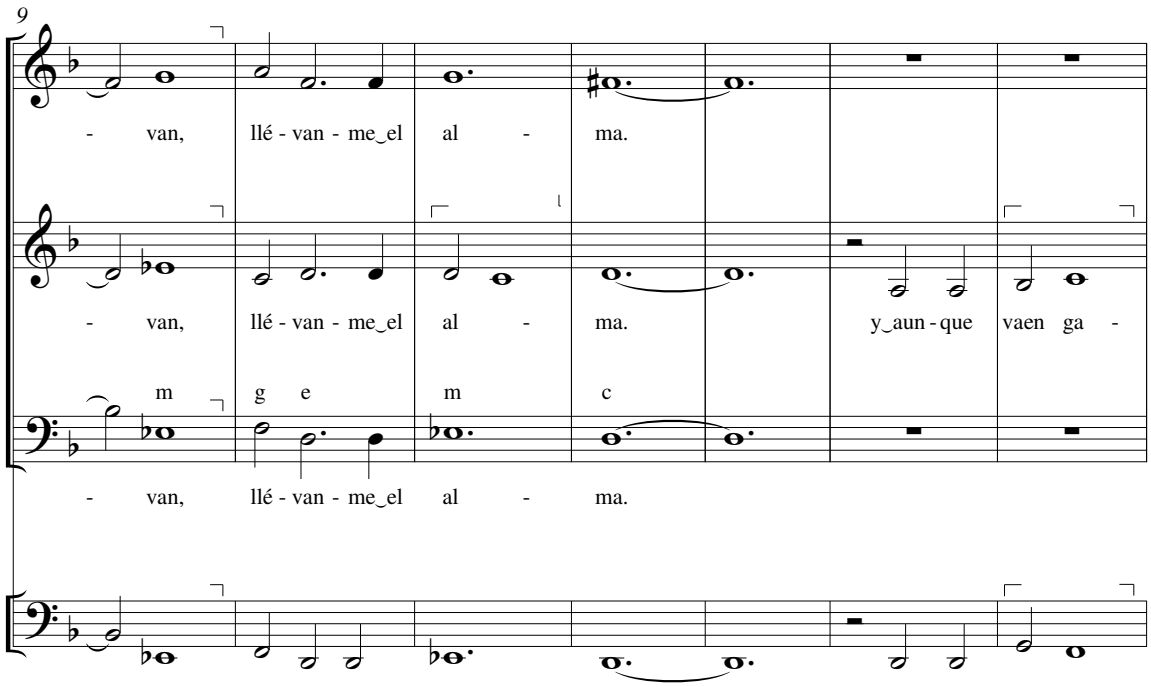
de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1549c)

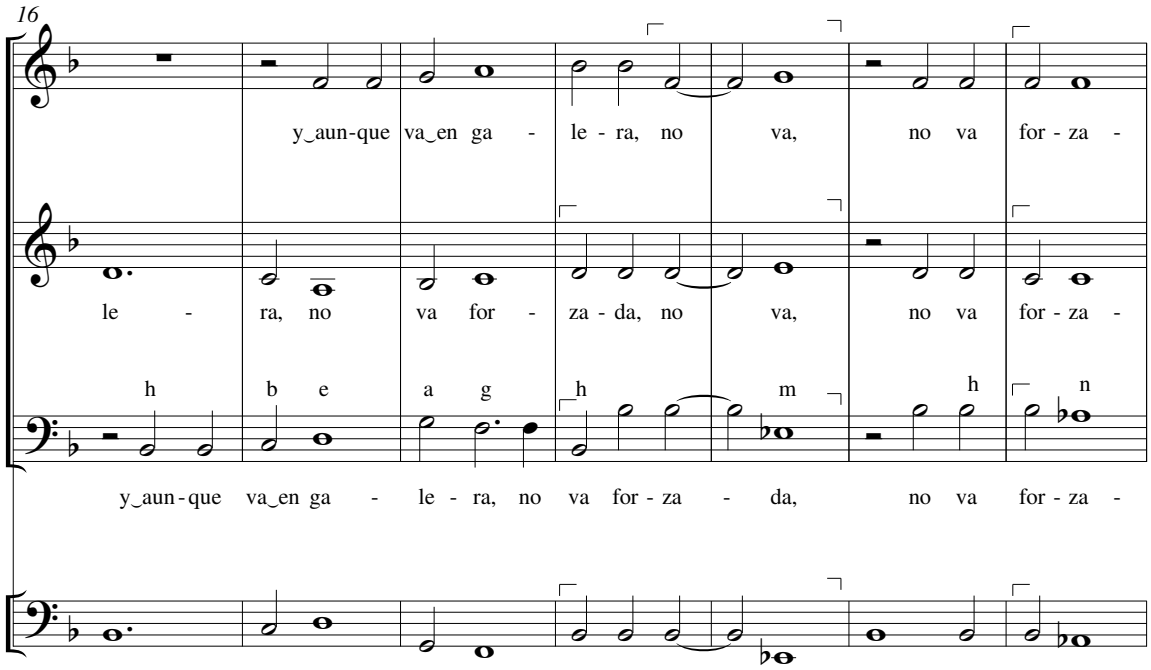
*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*


9
- van, llé - van - me‿el al - ma.
- van, llé - van - me‿el al - ma. y‿aun - que vaen ga -
m g e m c
- van, llé - van - me‿el al - ma.


16
y‿aun-que va‿en ga - le - ra, no va, no va for - za -
le - ra, no va for - za - da, no va, no va for - za -
h b e a g h m h n
y‿aun - que va‿en ga - le - ra, no va for - za - da, no va for - za -

23

da, no va for - za - da. y‿aun - que va‿en ga -

da, no va for - za - da. y‿aun - que

a b a b a

da, no va for - za - da. y‿aun - que

30

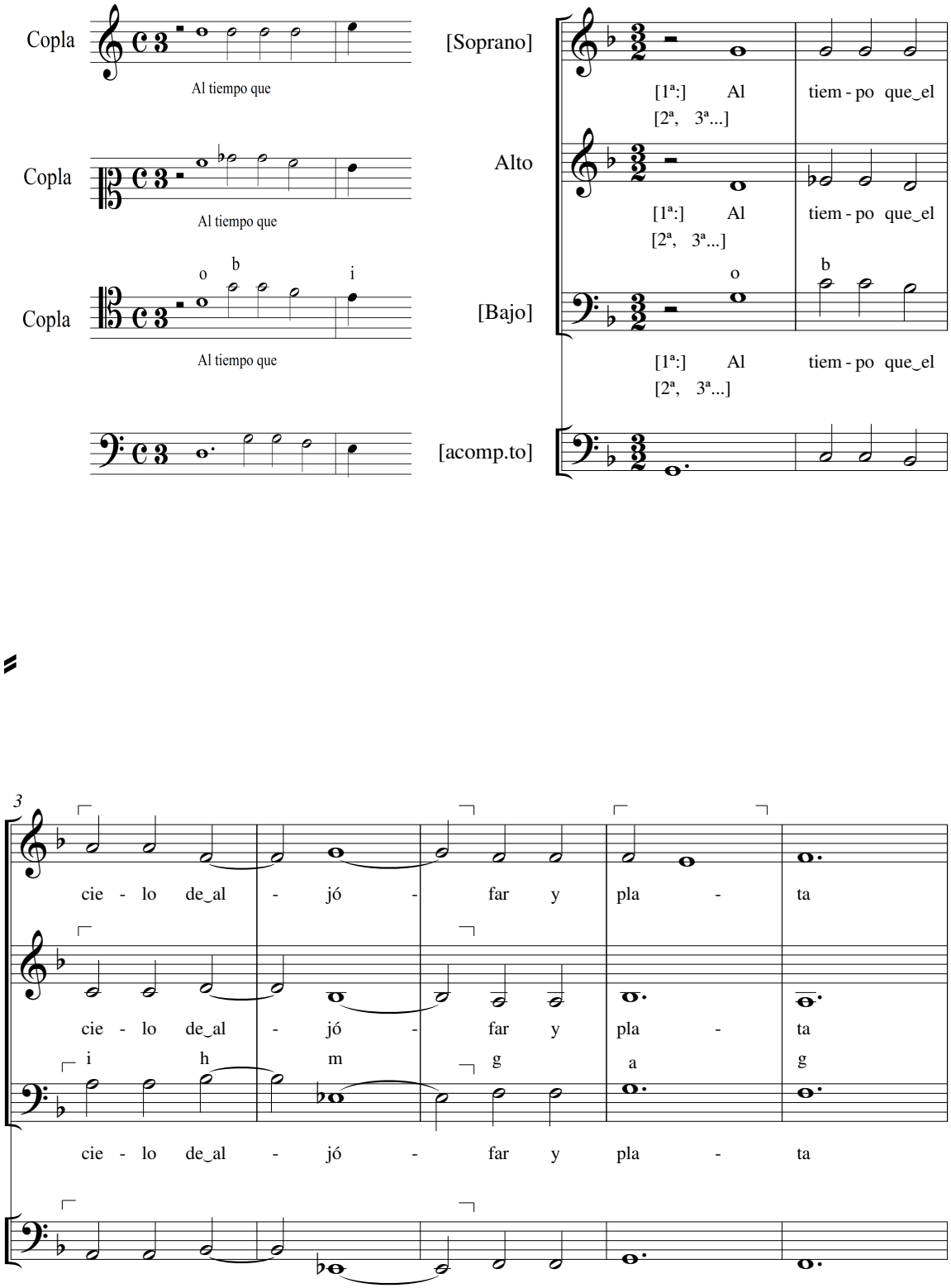
le - ra, no va for - za - da, no va for - za - da, llé - da.

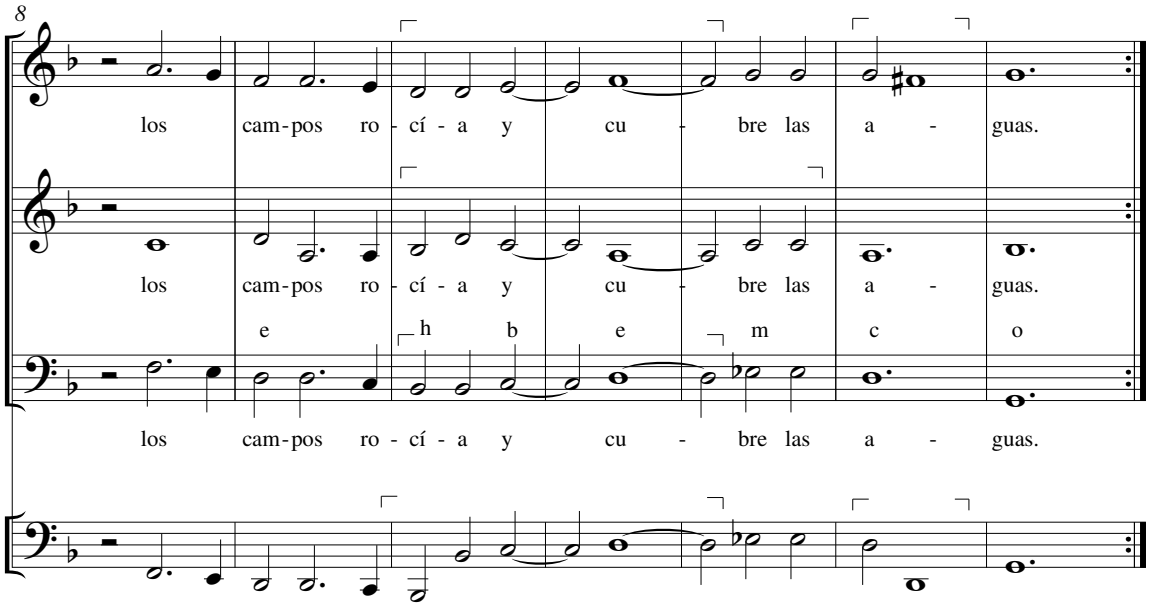
va‿en ga - le - ra, no va for - za - da, llé - da.

g a b g h b c o b

va‿en ga - le - ra, no va for - za - da, llé - da.

# COPLAS


Copla
Al tiempo que
Copla
Al tiempo que
o b i
Copla
Al tiempo que
[Soprano]
[1ª:] Al tiem - po que‿el
[2ª, 3ª...]
Alto
[1ª:] Al tiem - po que‿el
[2ª, 3ª...]
o b
[Bajo]
[1ª:] Al tiem - po que‿el
[2ª, 3ª...]
[acomp.to]
3
cie - lo de‿al - jó - far y pla - ta
cie - lo de‿al - jó - far y pla - ta
i h m g a g
cie - lo de‿al - jó - far y pla - ta




[1ª:]
Al tiempo que el cielo
de aljófar y plata,
los campos rocía
y cubre las aguas,
*Parten las galeras*

[2ª:]
Cuando mi lucero
su luz esforzaba,
cómo viene avisa
la fresca mañana,
*Parten las galeras*

[3ª:]
Y cuando mis ojos,
desveladas ansias,
temores de leva
me lo sobresaltan,
*Parten las galeras*

[4ª:]
Porque parecía
que amor me invidiaba
sin pensión el gusto
que gocé en ganada,
*Parten las galeras*

[5ª:]
Porque nadie fíe
en glorias colmadas
ni en iguales horas,
si no son menguadas,
*Parten las galeras*

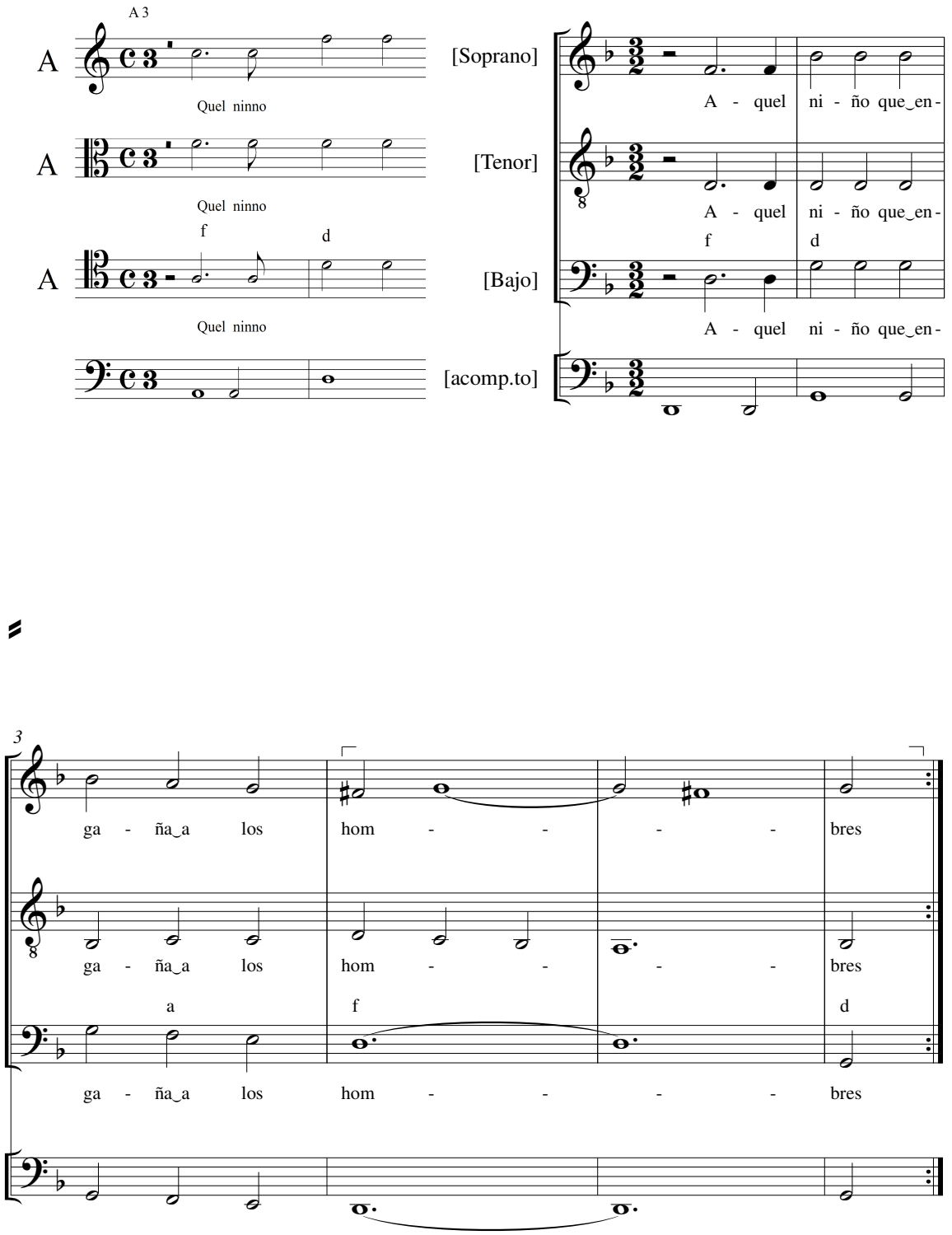
[6ª:]
Y porque yo triste
con memorias tantas
del mar y sus andas
me engolfé en mar alta,
*Parten las galeras*

# 10. Aquel niño, a 3

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*

si‿a - cier - ta mi ma - dre‿a pa - sar por a - quí,

si‿a - cier - ta mi ma - dre‿a pa - sar por a - quí

i a f i

si‿a - cier - ta mi ma - dre‿a pa - sar por a - quí

11

aun - que se - pa do - rar - le las a - las ha de ma -

aun - que se - pa do - rar - le las

r h f

aun - que se - pa do - rar - le las

16

tar - me‿un hom - bre que vi, un hom - bre que

a - las ha de ma - tar - me‿un hom - bre que

r f c a c f

a - las ha de ma - tar - me‿un hom - bre que

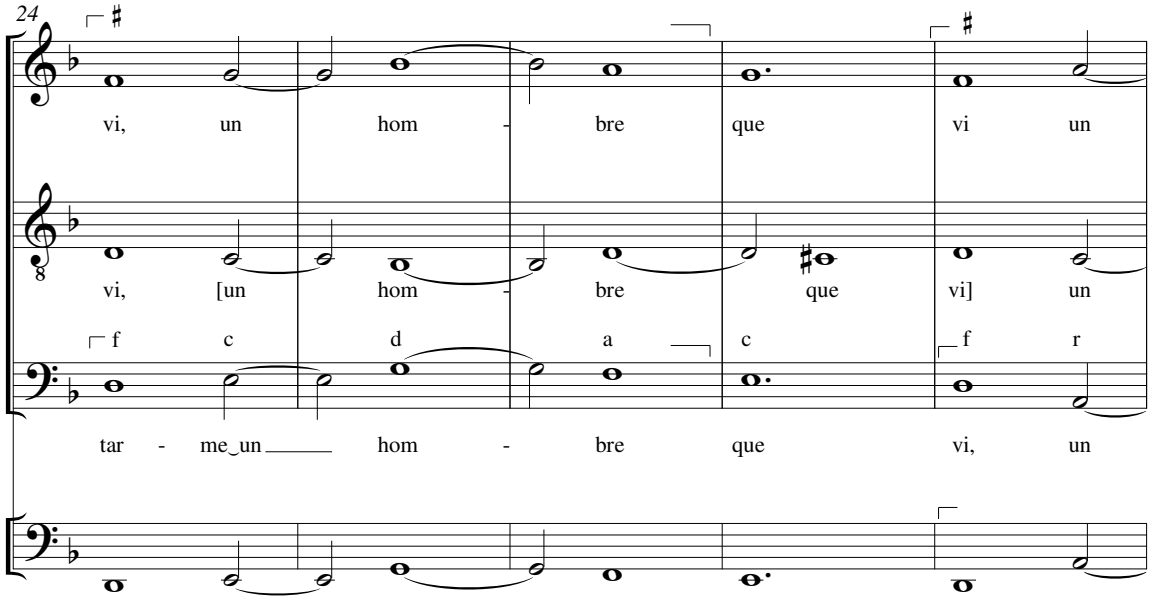
20

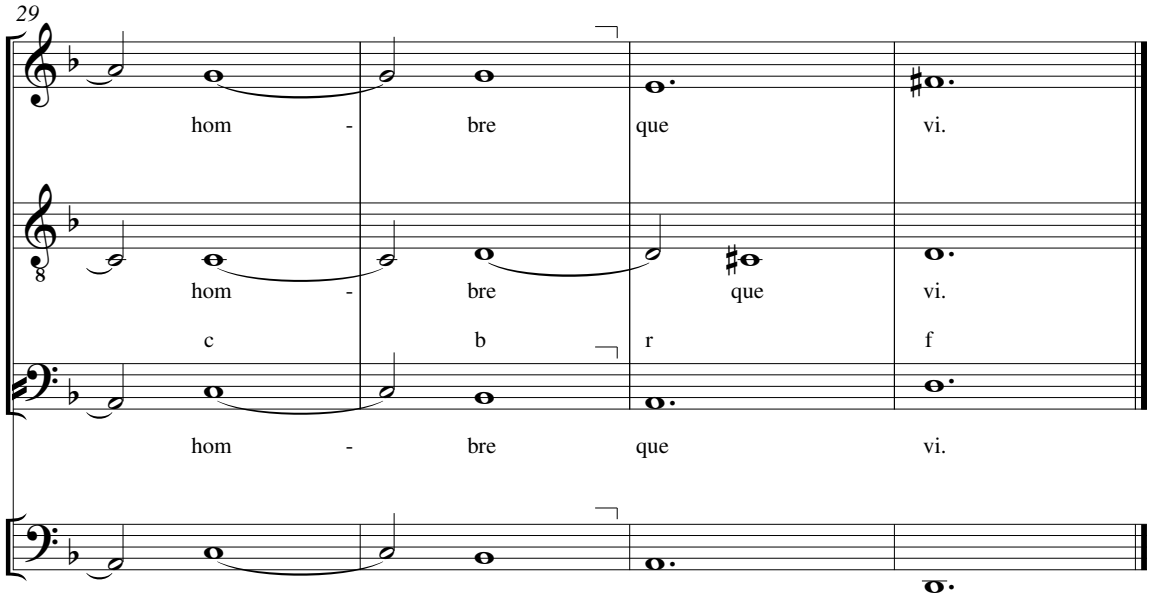
vi ha de ma - tar - me‿un hom - bre que

vi, ha de ma - tar - me‿un hom - bre que

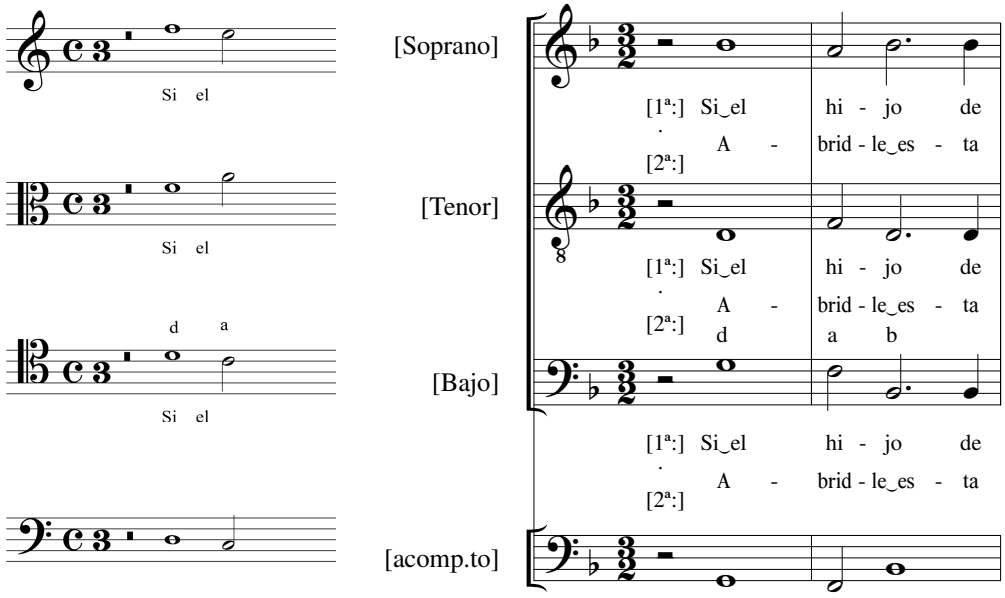
c b r d b r

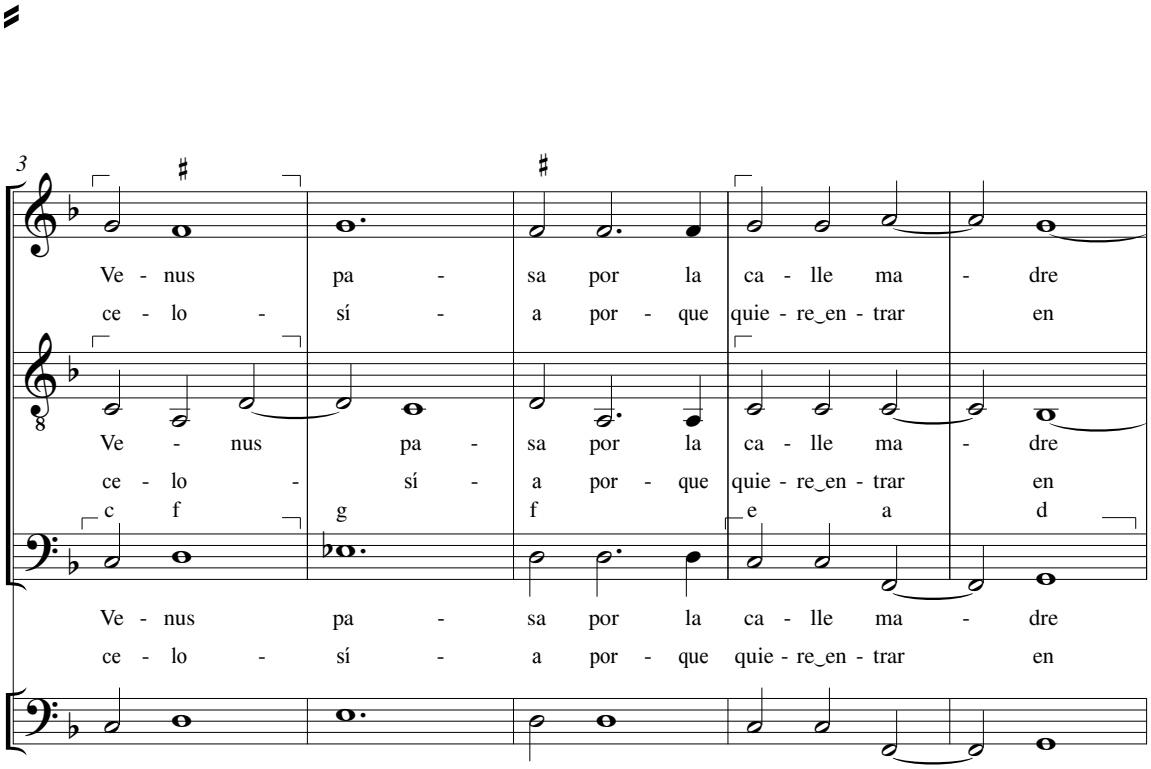
vi, ha de ma - tar - me, ha de ma -

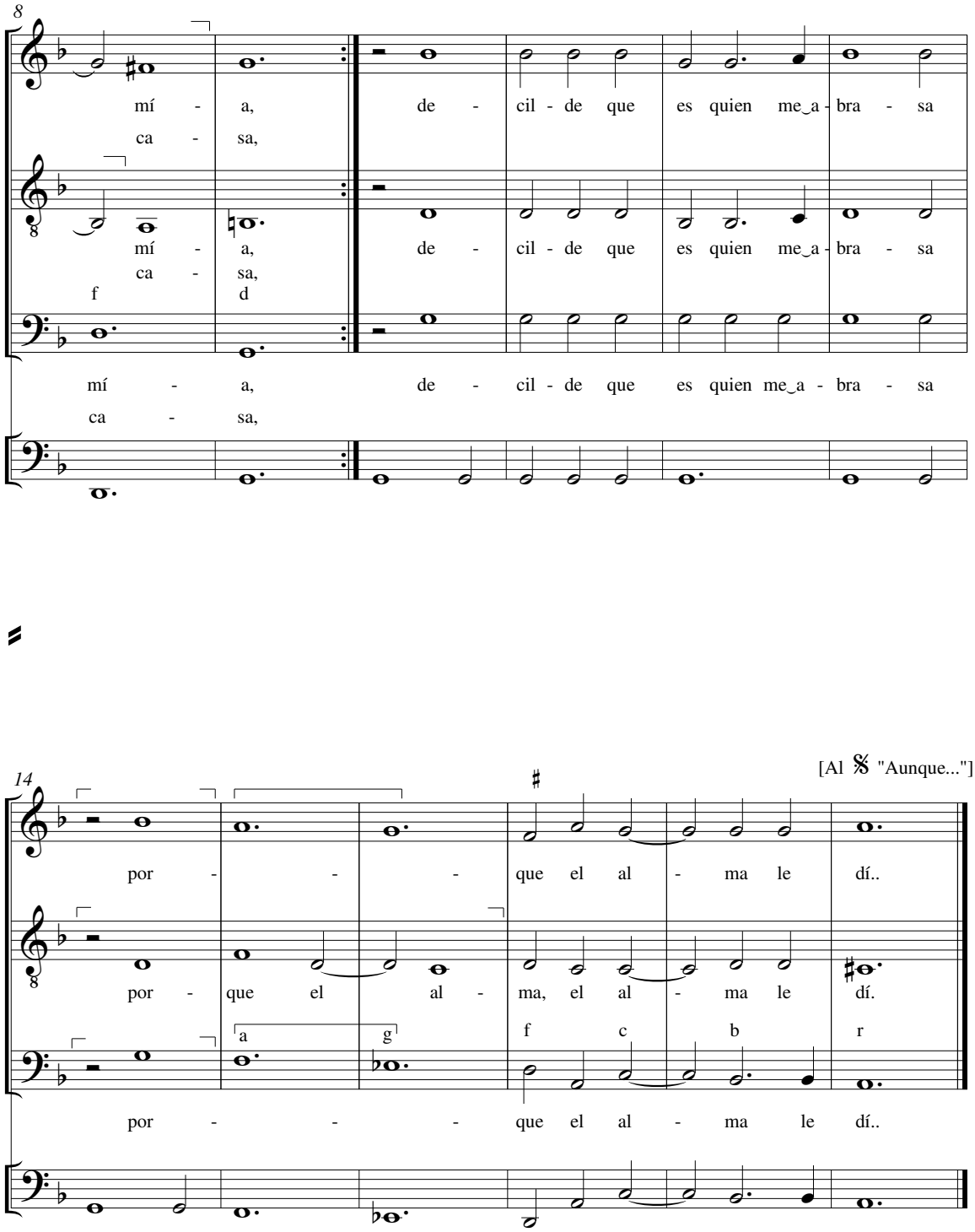

24
vi, un hom - bre que vi un
vi, [un hom - bre que vi] un
f c d a c f r
tar - me un hom - bre que vi, un


29
hom - bre que vi.
hom - bre que vi.
c b r f
hom - bre que vi.

# [COPLAS ]


[Soprano]
[Tenor]
[Bajo]
[acomp.to]
Si el
d a
[1ª:] Si el hi - jo de
[2ª:] A - brid - le es - ta
d a b


3
Ve - nus pa - sa por la ca - lle ma - dre
ce - lo - sí - a por - que quie - re en - trar en
c f g f e a d




[1ª:]

Si el hijo de Venus pasa
por la calle, madre mía
abridle esta celosía
porque quiere entrar en casa
decilde que es quien me abrasa
porque el alma le di.
*Aunque sepa ...*

[2ª:]

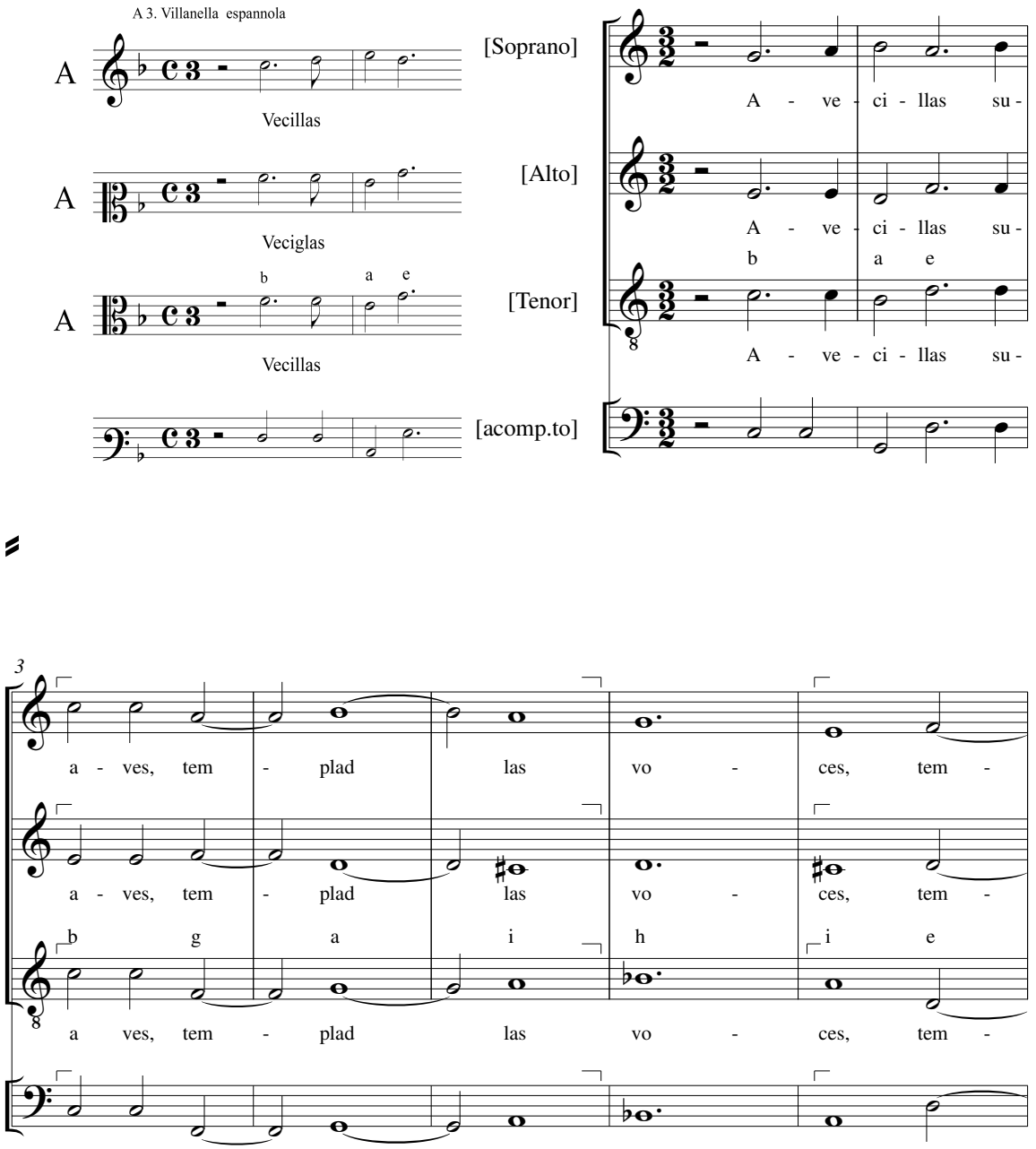
Dejárele unas alas de oro
y un arco y flechas de plata
si solo un hombre me mata
que entre los hombres adoro.
Dárele un rico tesoro
que tiene guardado en mí
*Aunque sepa ...*

# 11. Avecillas suaves, a 3

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc*,V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]



8

- plad las vo - ces que pa - re - cen de

- plad las vo - ces que pa - re - cen de

a i a b i

- plad las vo - ces que pa - re - cen de

15

ce - los y son de‿a - mo - res

ce - los y son de‿a - mo - res

e f g f i

ce - los y son de‿a - mo - res

21

tem - plad las vo - ces

tem - plad las vo - ces

a b e i c

tem - plad las vo - - - ces

26

que pa - re - cen de

que pa - re - cen de ce -

a i b a b i

que pa - re - cen de ce - los y son de‿a -

31

ce - los y son de‿a - mo - res, que pa -

los y son de‿a - mo - res, que pa - re - cen de

a b e g b g

mo - res, que pa - re - cen de ce - los y

36

re - cen de ce - los y son de‿a - mo -

ce - los y son de‿a - mo -

c b g a i

son de‿a - mo - res y son de‿a - mo -

41

res, tem - plad las vo -

res tem - plad las vo -

c e b g a

res, tem - plad las vo -

45

ces que pa - re - cen de

ces que pa - re - cen de

i b

ces que pa - re - cen de

49

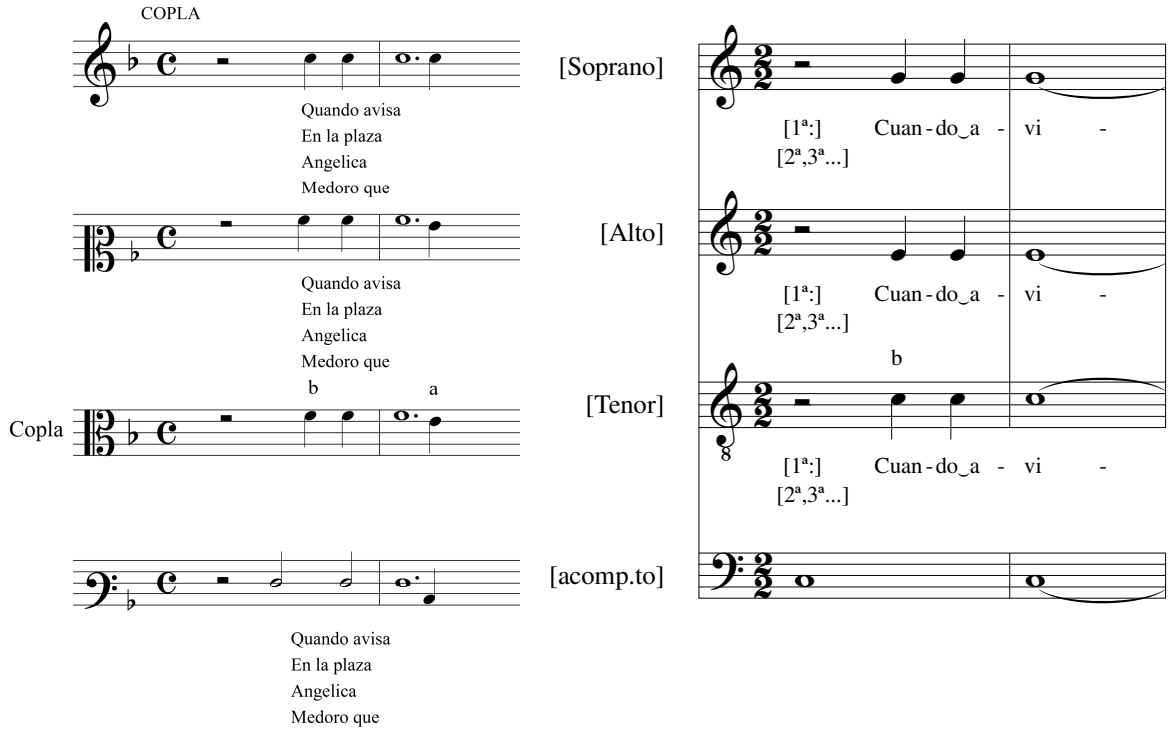
ce - los y son de_a - mo - res.

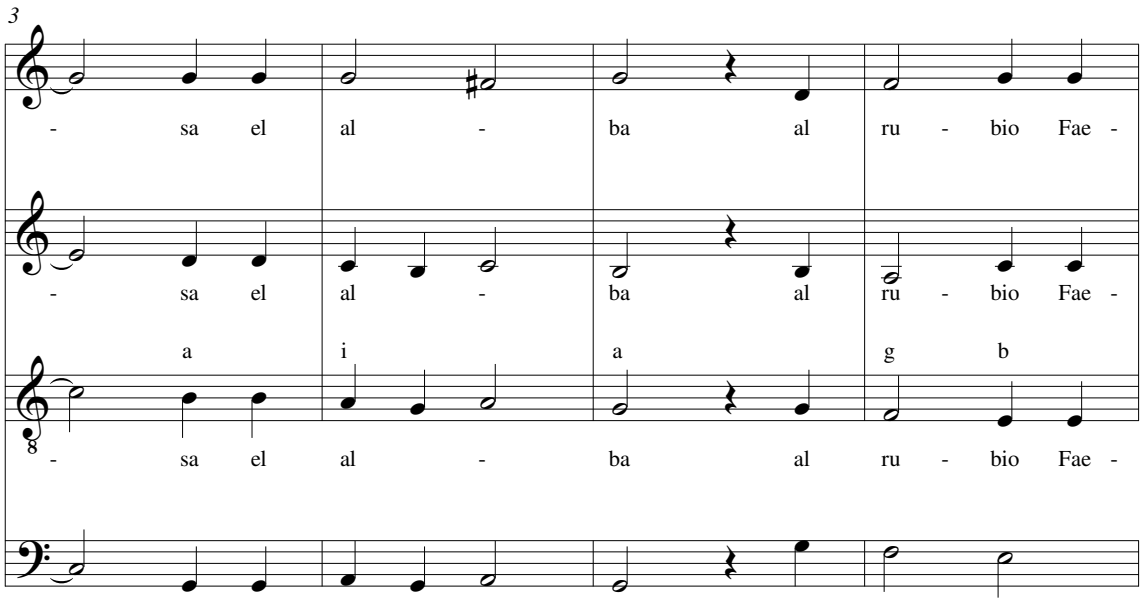
ce - los y son de_a - mo - res.

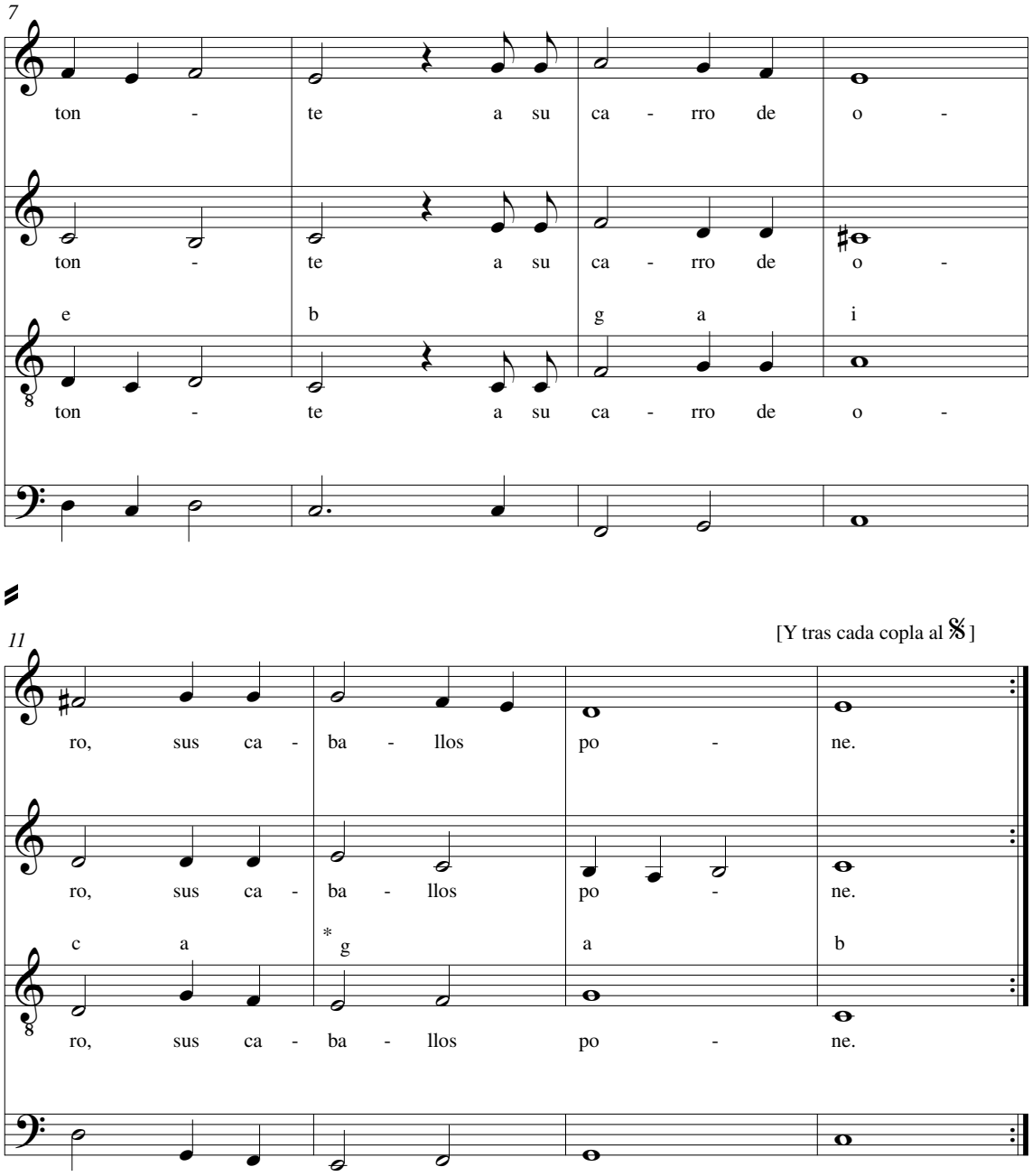
g e a b

ce - los y son de_a - mo - res.

# COPLAS


COPLA
Quando avisa
En la plaza
Angelica
Medoro que
Quando avisa
En la plaza
Angelica
Medoro que
b
a
Copla
Quando avisa
En la plaza
Angelica
Medoro que
[Soprano]
[1ª:] Cuan - do_a - vi -
[2ª,3ª...]
[Alto]
[1ª:] Cuan - do_a - vi -
[2ª,3ª...]
b
[Tenor]
[1ª:] Cuan - do_a - vi -
[2ª,3ª...]
[acomp.to]


3
- sa el al - ba al ru - bio Fae -
- sa el al - ba al ru - bio Fae -
a i a g b
- sa el al - ba al ru - bio Fae -




** Se aplica en siguiente nota letra "g"*

[1ª:]
Cuando avisa el alba
al rubio Faetonte,
a su carro de oro
sus caballos pone.
—*Templad las voces…*

En la plaza amena
de un florido bosque
adonde las aves
conciertan sus voces,
—*Templad las voces…*

Angélica en brazos
del hermoso joven
celos de Cerdano
sus placeres rompe.
—*Templad las voces…*

Medoro que mira
turbados sus soles,
a las aves dice,
aunque celos formen:
—*Templad las voces…*

[2ª:]
Con lágrimas tristes
ella le responde,
que los ojos hablan
si el amor dispone.
—*Templad las voces…*

Disculpas le daba
y ofrécele amores,
que hace quien ama
generosos dones.
—*Templad las voces…*

Y es un amor tierno,
tan torpe en razones,
que ya el ofendido
pídele perdones.
—*Templad las voces…*

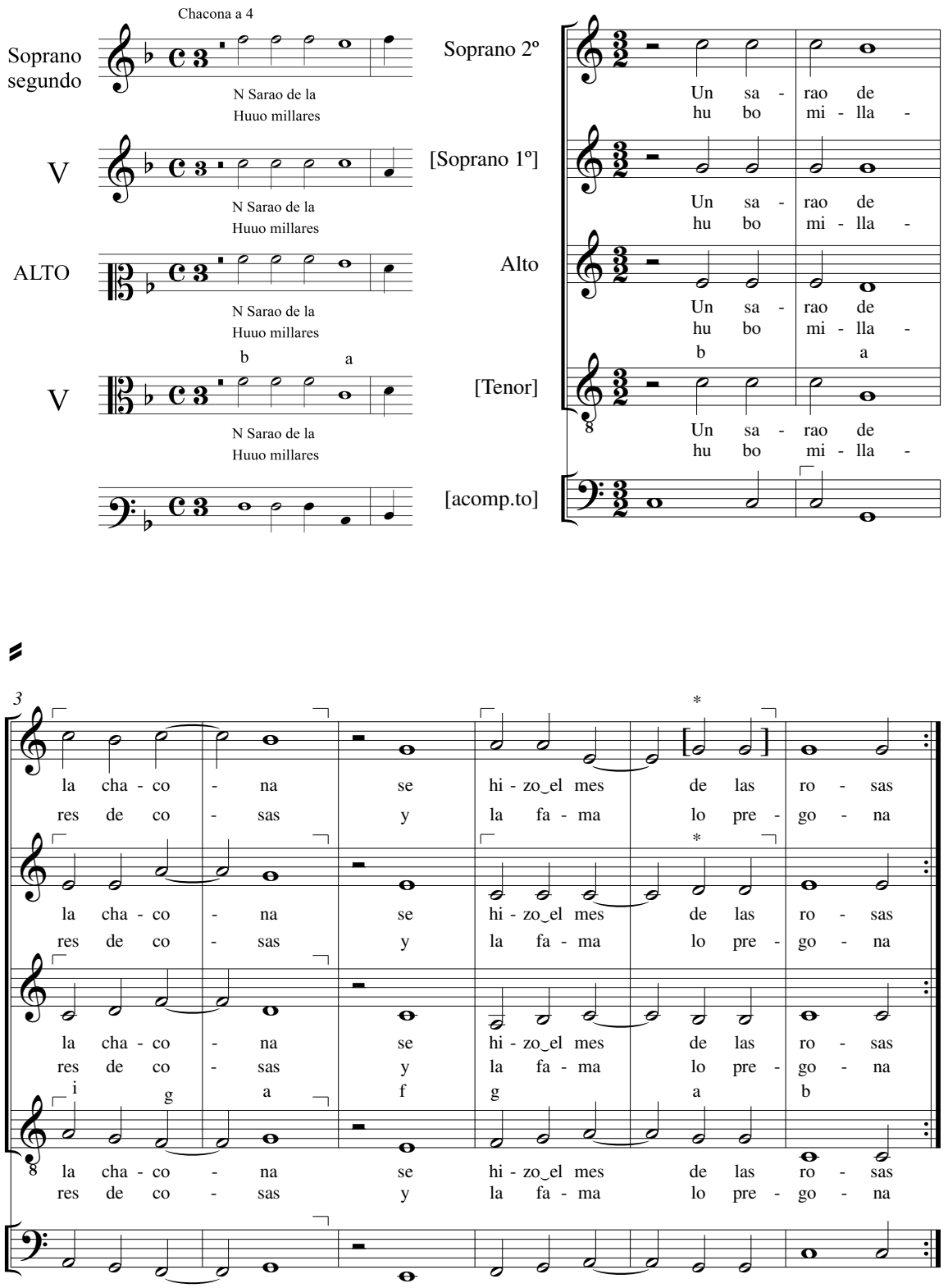
Y viendo humillado,
quién pensó rigores,
con labios de nácar
dice blancas flores.
—*Templad las voces…*

# 12. Un sarao de la chacona, a 4

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

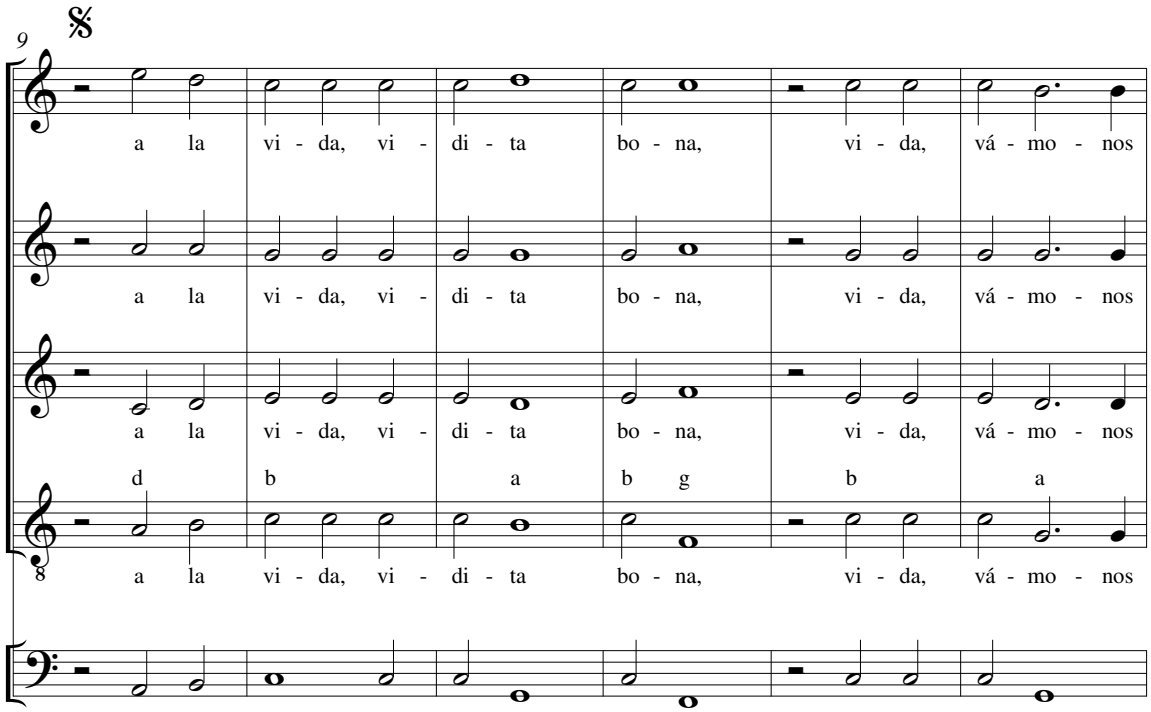
*I-Bc*,V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

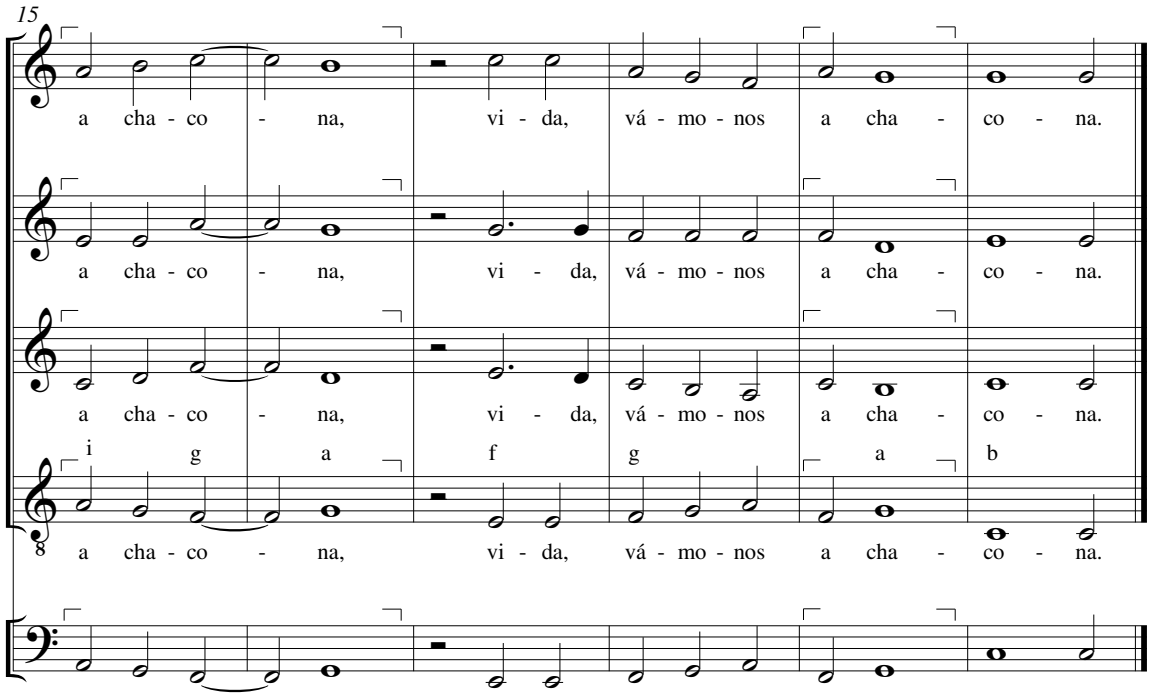
## [ESTRIBILLO]



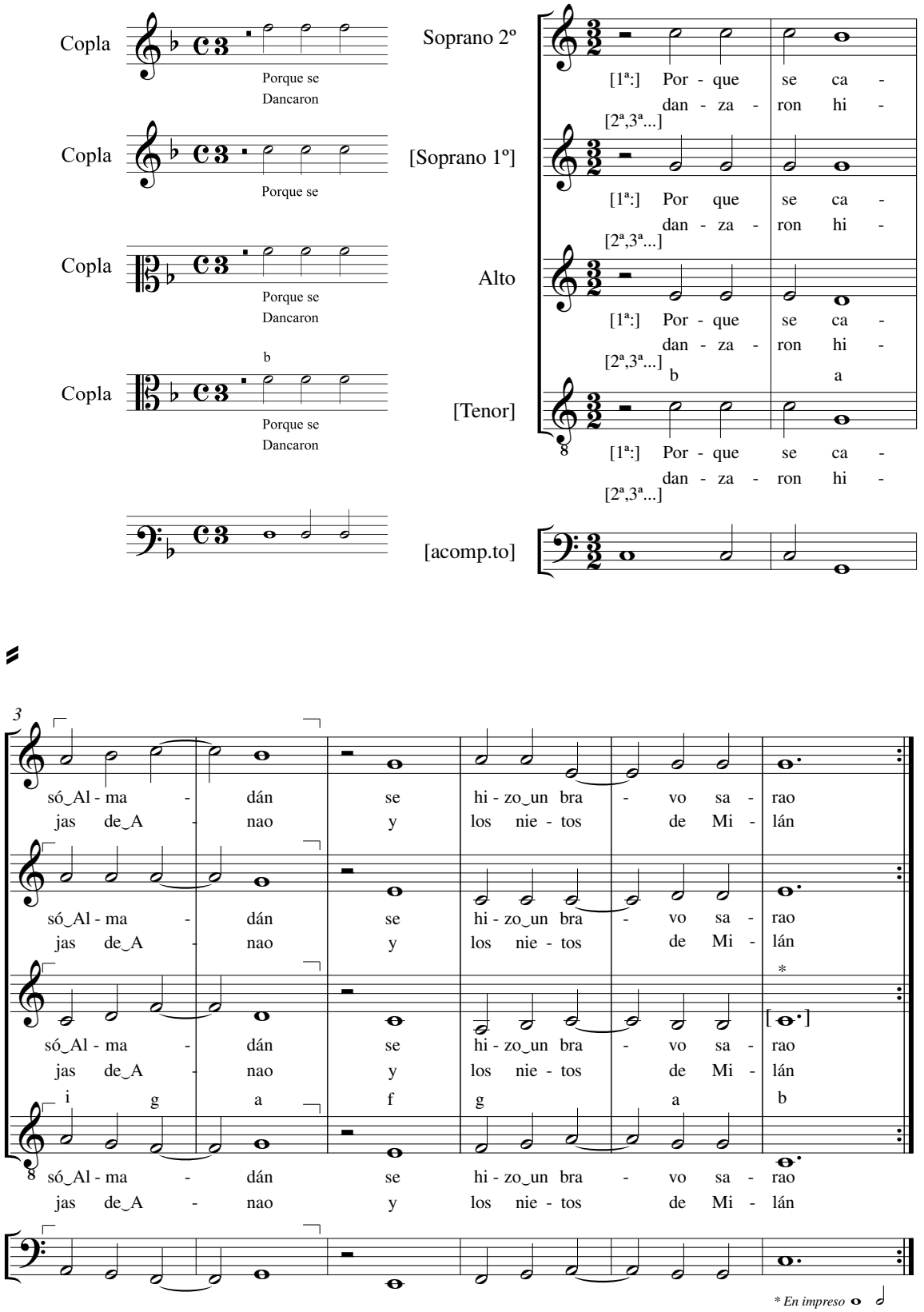

*Semibreve en el impreso

***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***


9
a la vi - da, vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos
a la vi - da, vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos
a la vi - da, vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos
d b a b g b a
a la vi - da, vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos


15
a cha - co - na, vi - da, vá - mo - nos a cha - co - na.
a cha - co - na, vi - da, vá - mo - nos a cha - co - na.
a cha - co - na, vi - da, vá - mo - nos a cha - co - na.
i g a f g a b
a cha - co - na, vi - da, vá - mo - nos a cha - co - na.

# COPLAS







* *En impreso*

9

un sue - gro de don Bel - trán

un sue - gro de don Bel - trán

un sue - gro de don Bel - trán

** a b a i g a b

un sue - gro de don Bel - trán

** *Falta en impreso*

13

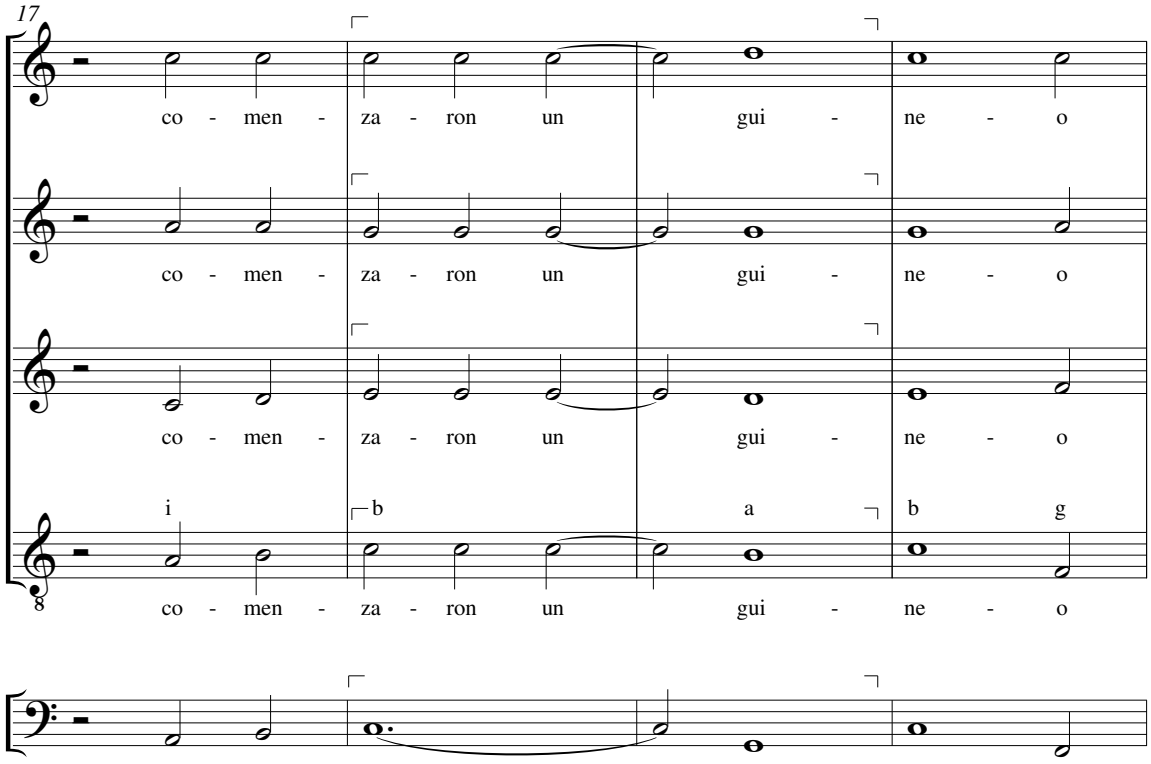
y u - na cu - ña - da de Or - fe - o

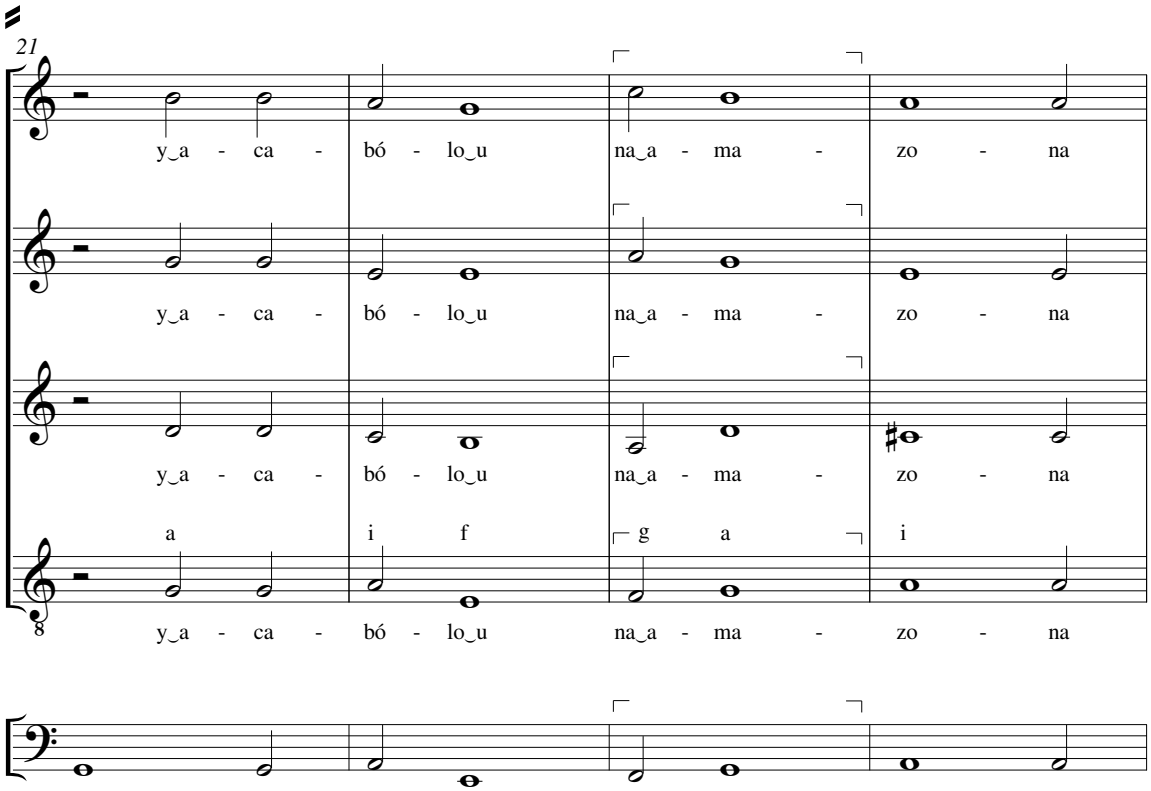
y u - na cu - ña - da de Or - fe - o

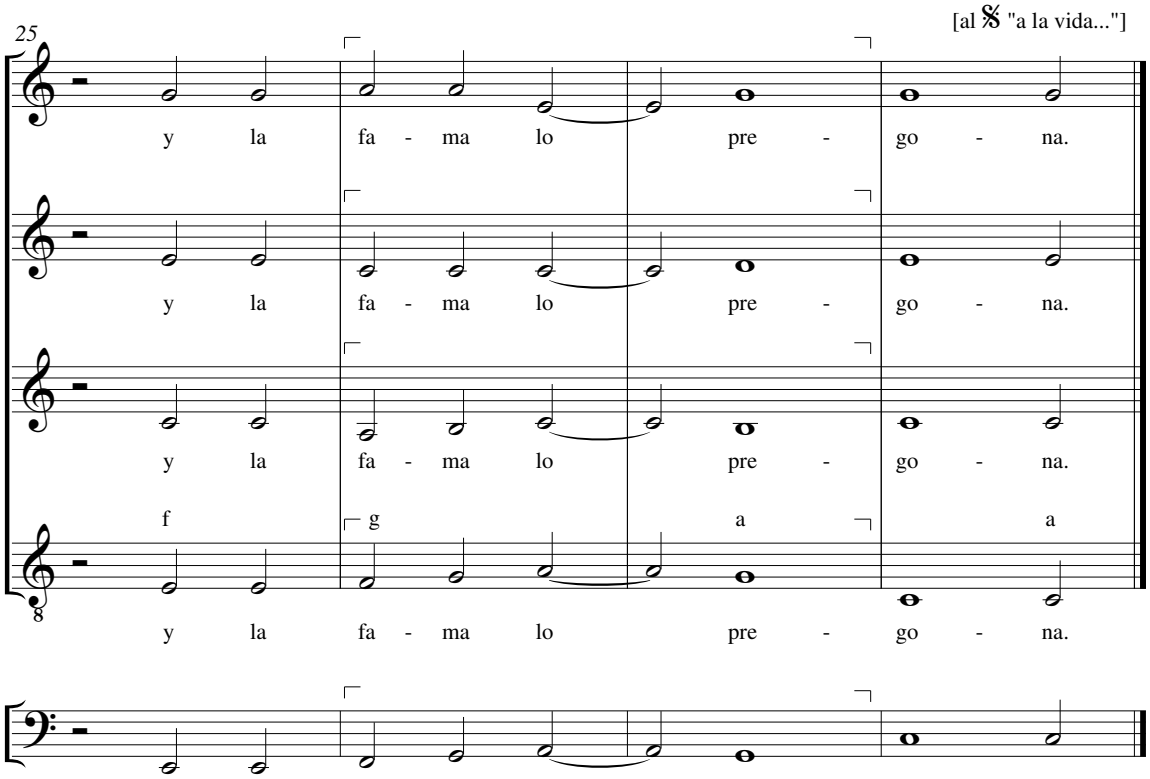
y u - na cu - ña - da de Or - fe - o

a i g a

y u - na cu - ña - da de Or - fe - o


17
co - men - za - ron un gui - ne - o
co - men - za - ron un gui - ne - o
co - men - za - ron un gui - ne - o
i b a b g
co - men - za - ron un gui - ne - o


21
y‿a - ca - bó - lo‿u na‿a - ma - zo - na
y‿a - ca - bó - lo‿u na‿a - ma - zo - na
y‿a - ca - bó - lo‿u na‿a - ma - zo - na
a i f g a i
y‿a - ca - bó - lo‿u na‿a - ma - zo - na




[1ª:]
Porque se casó Almadán,
se hizo un bravo sarao,
dançaron hijas de Anao
con los nietos de Milán.
Un suegro de Don Beltrán
y una cuñada de Orfeo
començaron un guineo
y acabólo una macona
*Y la fama lo pregona:*
*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona.*

[2ª:]
Salió la cagalagarda
con la mujer del encenque
y de Çamora el palenque
con la pastora Lisarda.
La mezquina doña Albarda
trepe con pasta Gonzalo,
y un ciego dio con un palo
tras de la braga lindona.
*Y la fama…*

[3ª:]
Salió el médico Galeno
con chapines y corales
y cargado de atabales,
el manso Diego Moreno.
El engañador Vireno
salió tras la traga malla,
y la amante de Cazalla
con una moça de Arjona.
*Y la fama…*

[4ª:]
Salió Ganasca y Cisneros,
con sus barbas chamuscadas
y dándose bofetadas
Anajarte y Oliberos.
Con un sartal de torteros,
salió Esculapio el doctor
y la madre del amor,
puesta la ley de Bayona.
*Y la fama…*

[5ª:]
Salió la Raza y la traza
todas tomadas de orín,
y danzando un matachín
el Oñate y la Viaraza.
Entre la Raza y la traza
se levantó tan gran lid,
que fue menester que el Zid,
que bailase una chacona.
*Y la fama…*

[6ª:]
Salió una carga de Aloe
con todas sus sabandijas,
luego, bendiendo alelijas,
salió la grulla en un pie.
Un africano sin fe,
un negro y una gitana,
cantando la dina dana
y el negro la dina dona.
*Y la fama...*

[7ª:]
Entraron treinta Domingos
con veinte lunes a cuestas
y cargó con esas cestas,
un asno dando respingos.
Juana con tingo lomingos,
salió las bragas enjutas,
y más de cuarenta putas
huyendo de Barcelona.
*Y la fama lo pregona:*
*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona.*

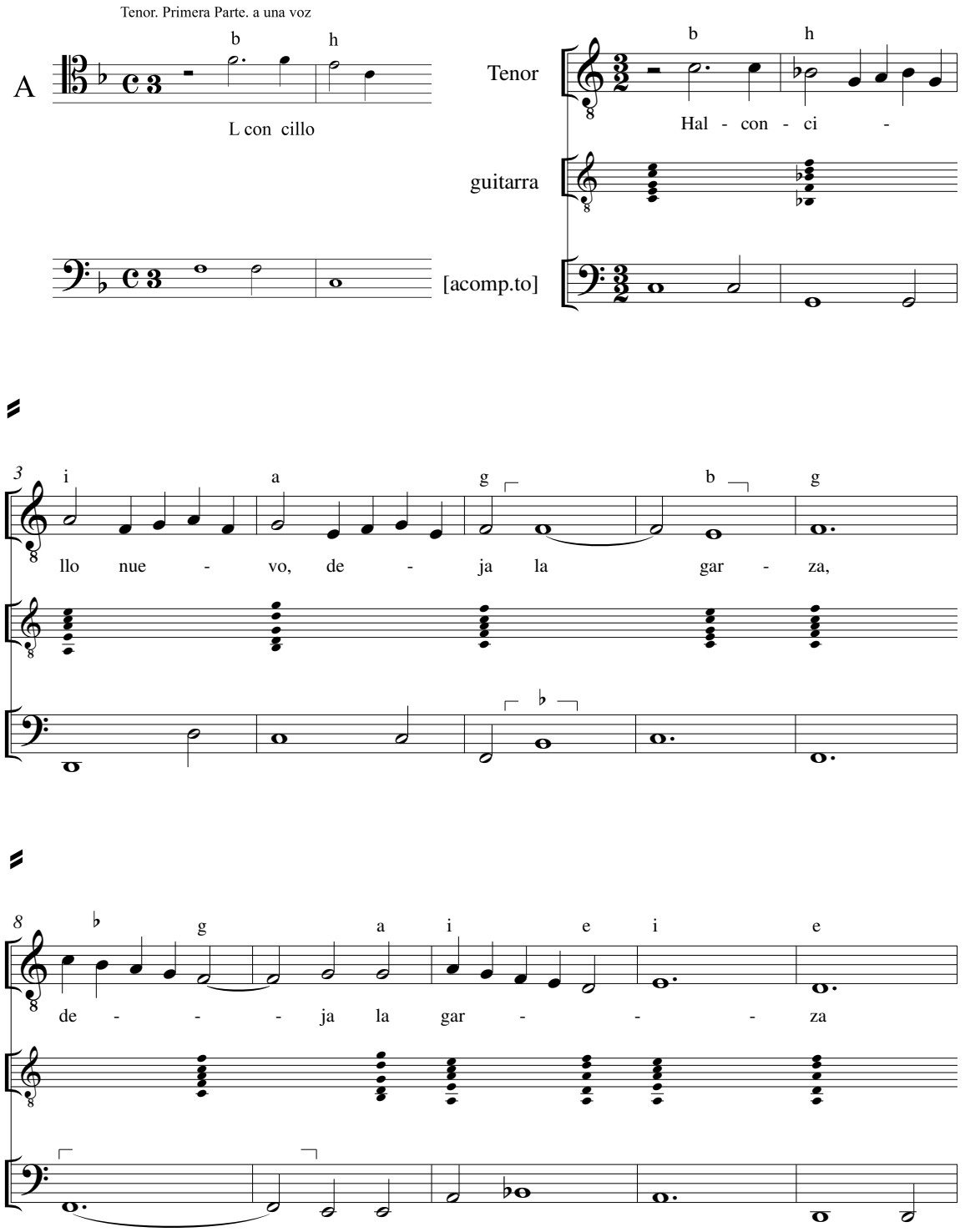
# SEGUNDO MODELO DE TRANSCRIPCIÓN DEL *LIBRO SEGUNDO DE TONOS Y VILLANCICOS A UNA, DOS, TRES Y CUATRO VOCES. CON LA CIFRA DE LA GUITARRA ESPAÑOLA A LA USANZA ROMANA*

# 1. Halconcillo nuevo, a solo

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*

13 e g i a b g i e

cuan - do más, cuan - do más la si - - -

18 g e b f b a i g

- - gues, más se le - van - ta, más se le -

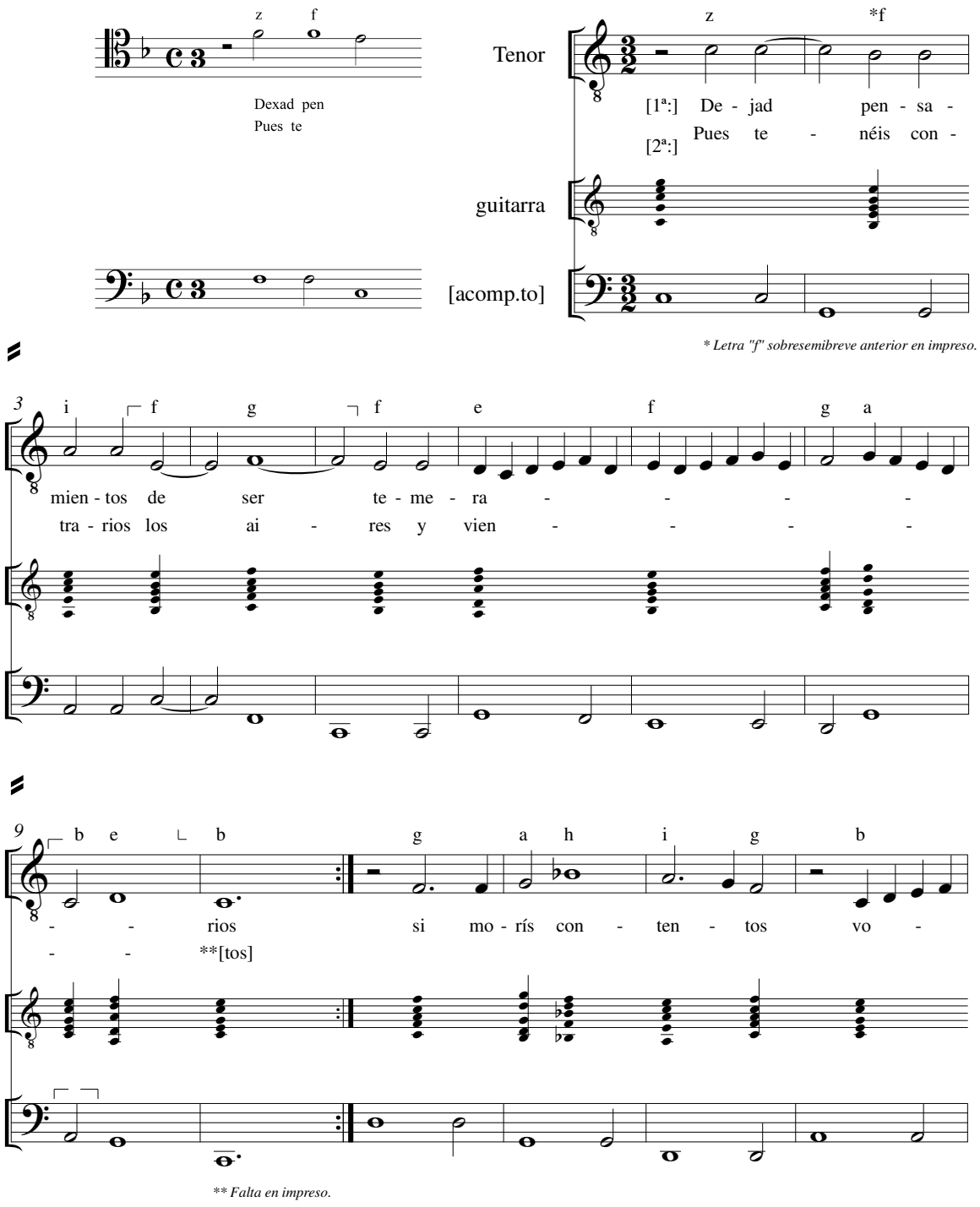
23 b e h i g a f

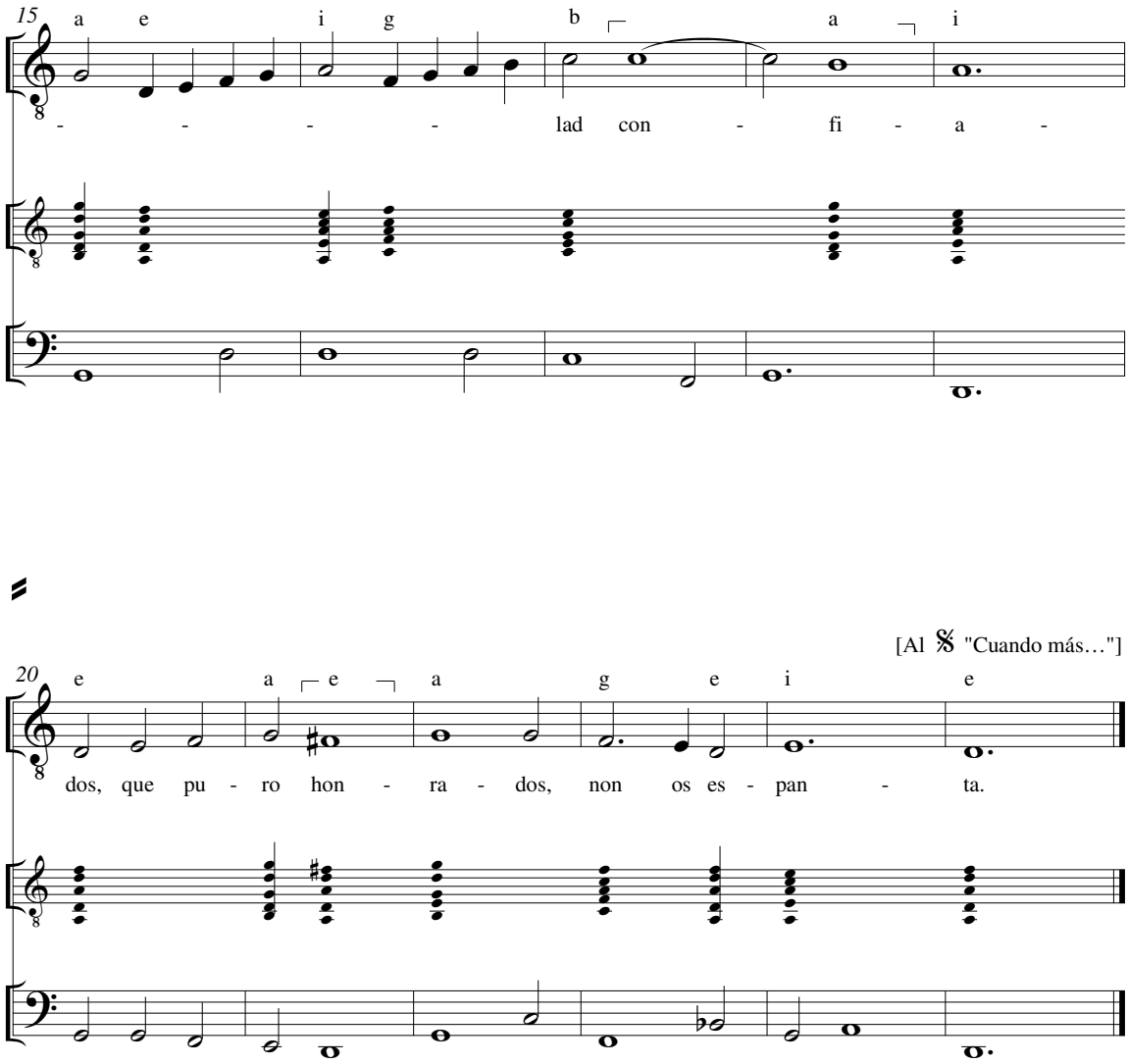
van - ta cuan - do más la si -

28 g f e f e b

gues, más se le - van - - - ta.

# [COPLAS]


Tenor
guitarra
[acomp.to]
z f
Dexad pen
Pues te
z *f
[1ª:] De - jad pen - sa -
[2ª:] Pues te - néis con -
* Letra "f" sobresembreve anterior en impreso.
3
i f g f e f g a
mien - tos de ser te - me - ra - - - -
tra - rios los ai - res y vien - - - -
9
b e b g a h i g b
- - rios si mo - rís con - ten - tos vo -
- - **[tos]
** Falta en impreso.




[1ª:]
Dejad pensamientos
de ser temerarios,
pues tenéis contrarios
los aires y vientos.
Si morís contentos,
volad confiados,
que puro honrados
no os espanta.
*Cuando más la sigues…*

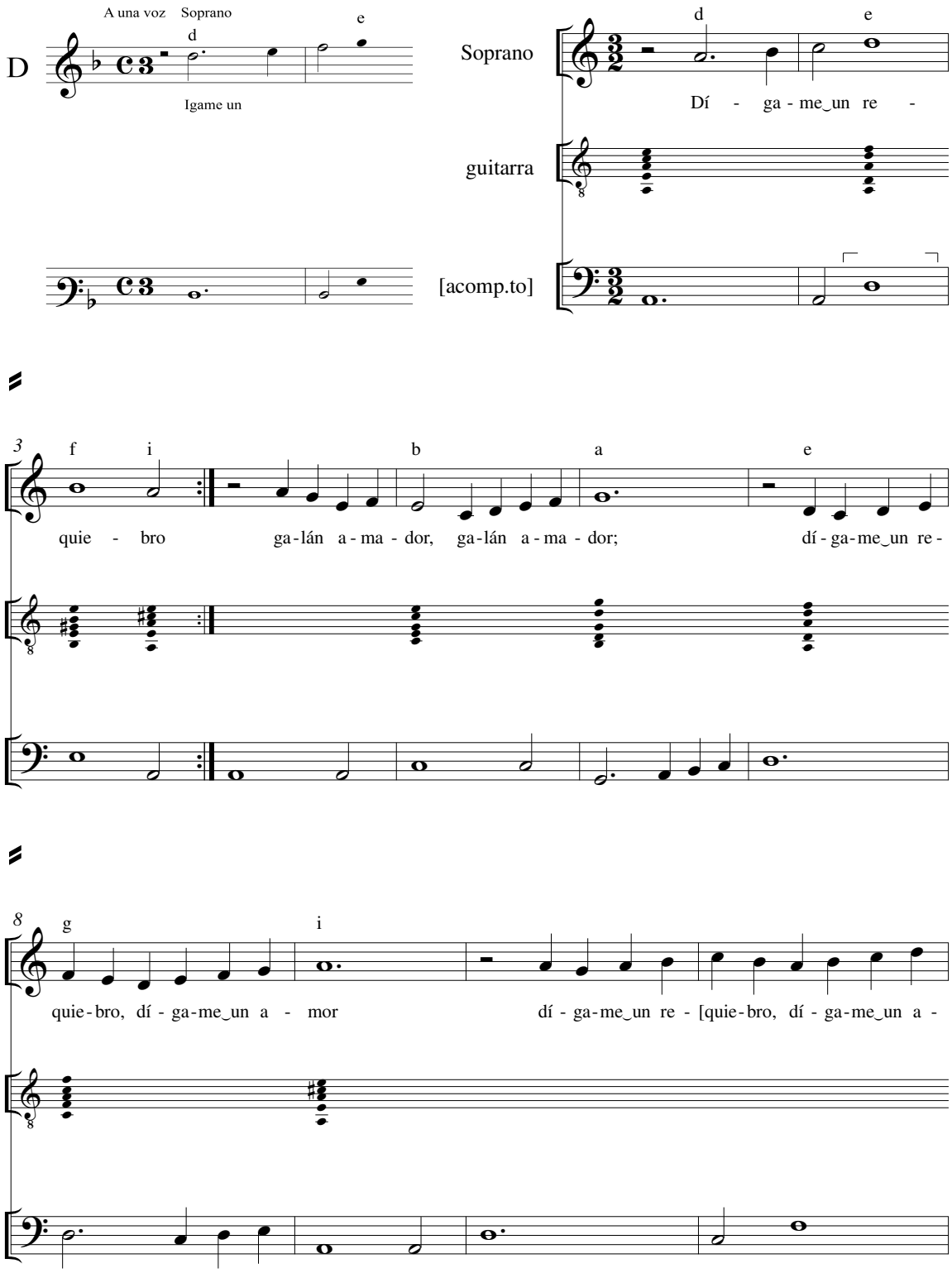
[2ª:]
Volad al señuelo
si le conocéis,
mas no lo veréis,
que estáis en el cielo.
Ya me des consuelo
de tan mal suceso,
que si muero preso,
falta esperanza.
*Cuando más la sigues…*

# 2. Dígame un requiebro, a solo

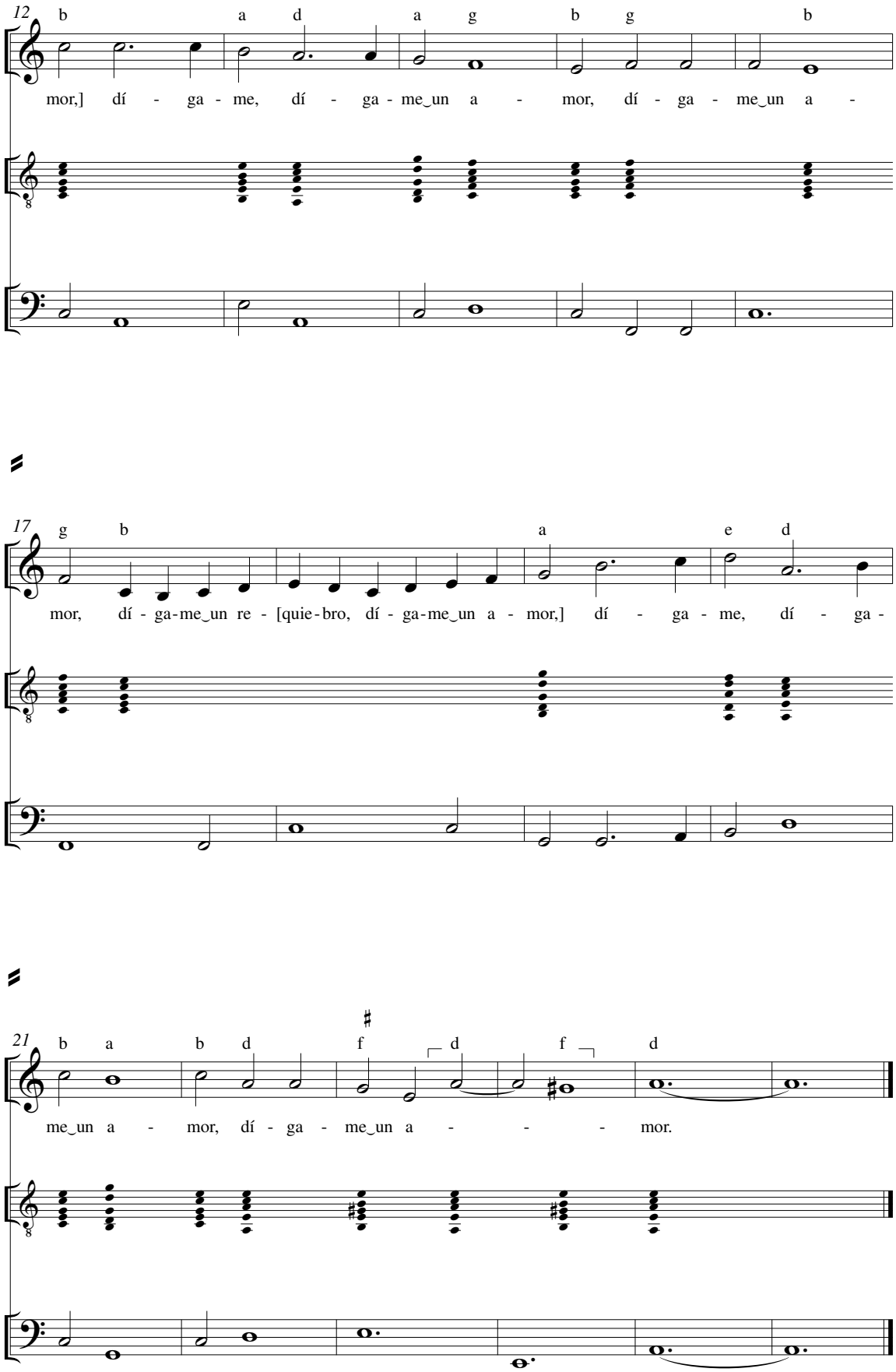
de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

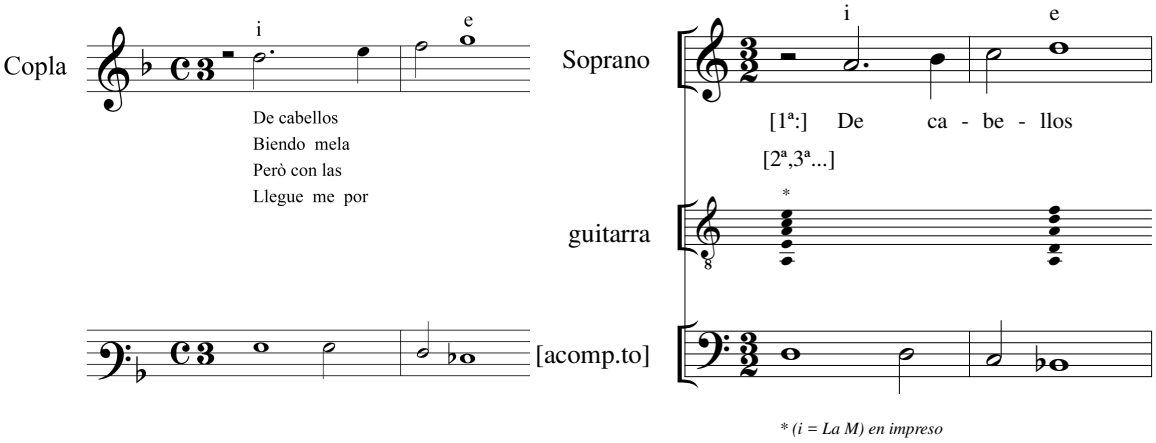
## [ESTRIBILLO]

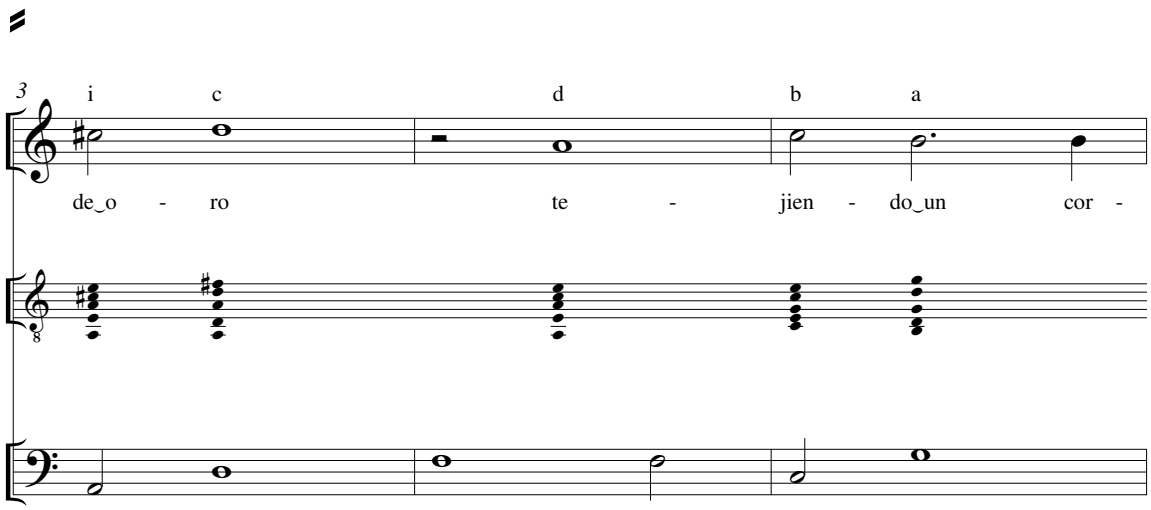


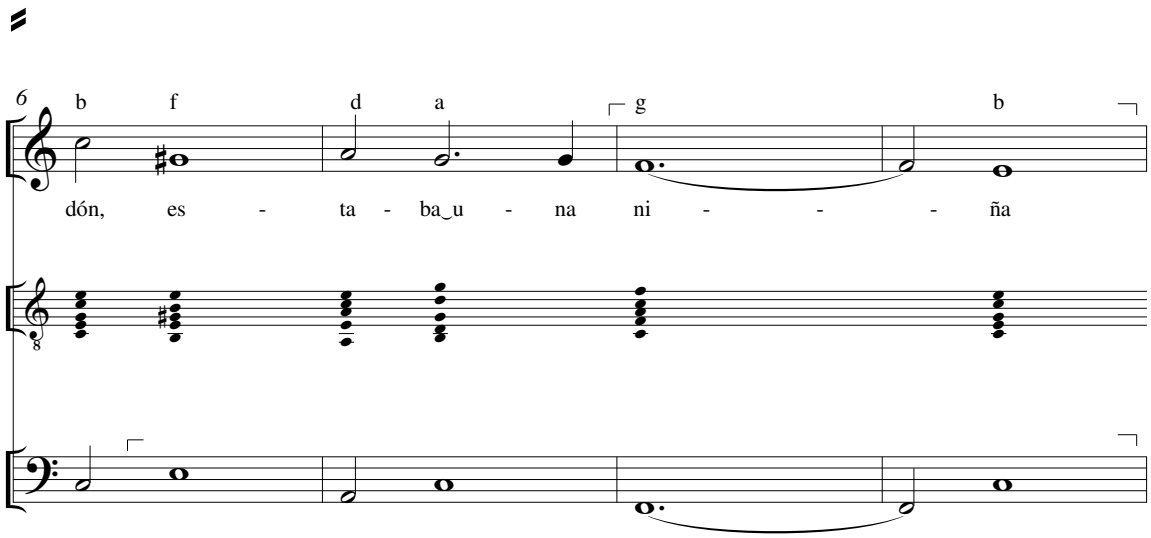

*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*


12
b a d a g b g b
mor,] dí - ga - me, dí - ga - me‿un a - mor, dí - ga - me‿un a -
17
g b a e d
mor, dí - ga-me‿un re - [quie-bro, dí - ga-me‿un a - mor,] dí - ga - me, dí - ga -
21
b a b d f d f d
me‿un a - mor, dí - ga - me‿un a - - - mor.

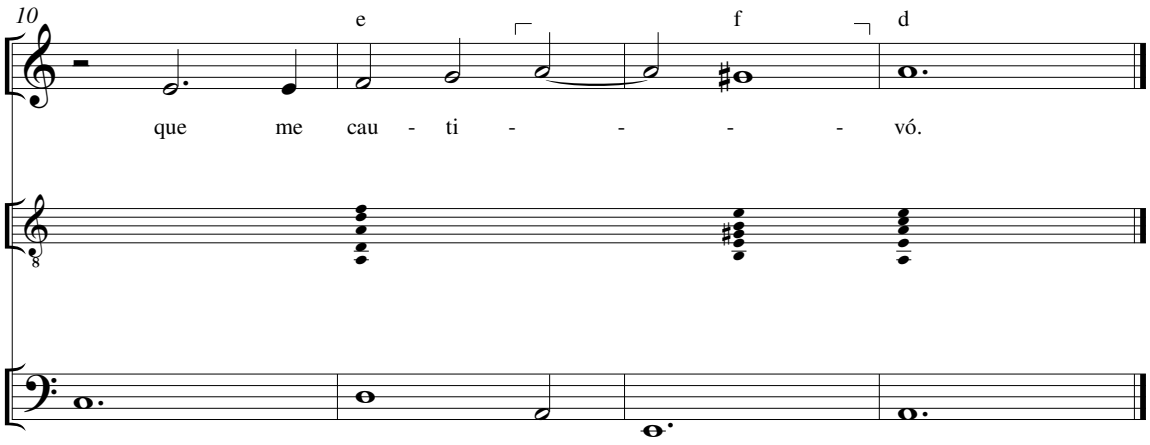
# COPLAS


Copla
i
e
De cabellos
Biendo mela
Però con las
Llegue me por
Soprano
i
e
[1ª:] De ca - be - llos
[2ª,3ª...]
*
guitarra
[acomp.to]
* (i = La M) en impreso


3
i c d b a
de_o - ro te - jien - do_un cor -


6
b f d a g b
dón, es - ta - ba_u - na ni - - - ña

[ Y tras cada copla, al estribillo]




[1ª:]
De cabellos de oro
tejiendo un cordón,
estaba una niña
que me cautivó.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[2ª:]
Viéndome la niña
con tal turbación,
me dijo soltando
la trenza y la voz:
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[3ª:]
Pero con los ojos
hacia su blanco
atiné, cual ciego
por el resplandor.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[4ª:]
Lleguéme por ver
más de cerca el sol
y caí abrasado
cual otro Faetón.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[5ª:]
Su voz y palabra
tal vista me dió,
milagro, pues hizo
por su boca amor.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

[6ª:]
Viéndome mortal
y ancho el corazón,
di un suspiro al aire
que al cielo llegó.
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

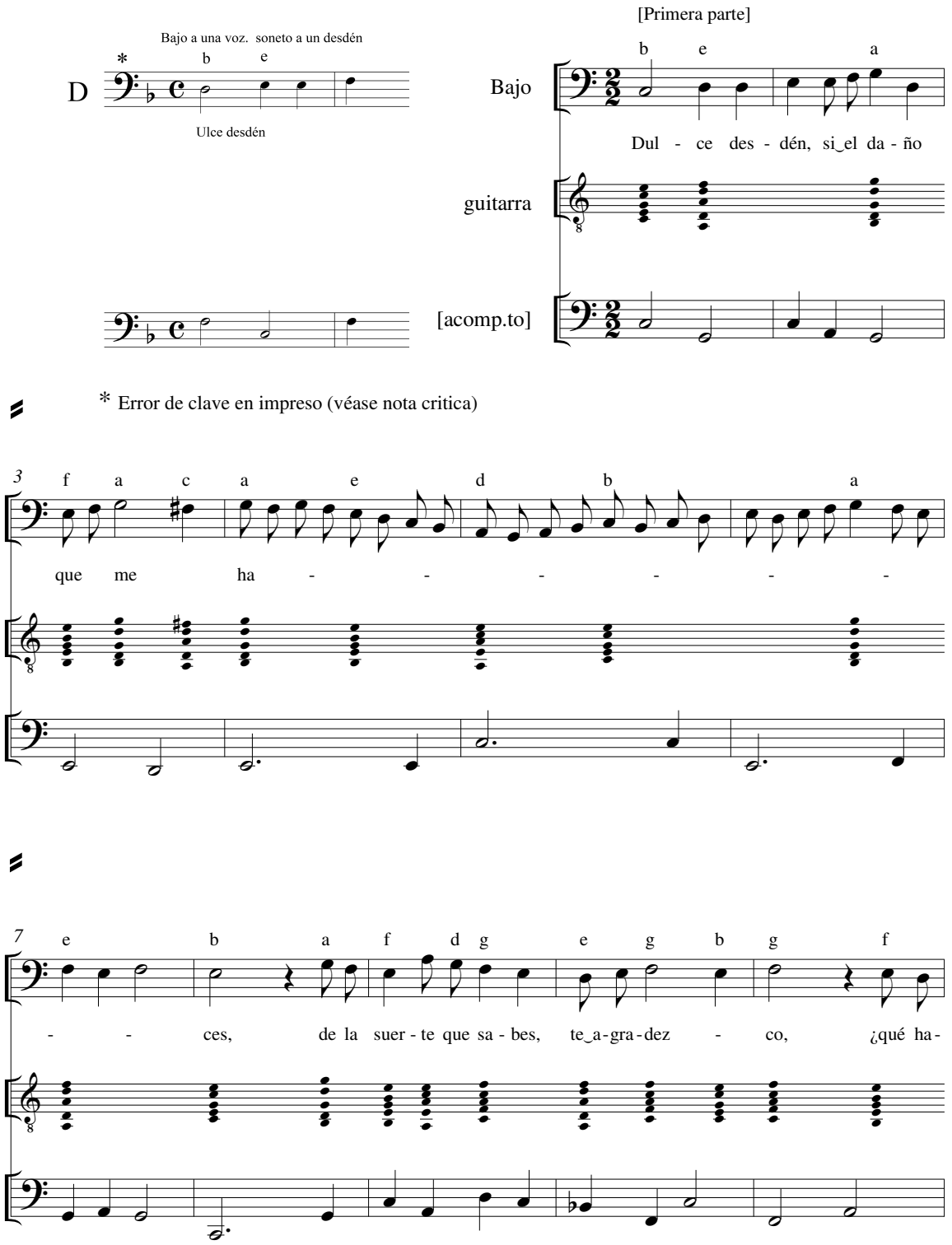
[7ª:]
Con otro la niña
al mío llegó,
diciendo corrida,
si tan linda soy:
*- Dígame un requiebro,*
*dígame un amor.*

# 3. Dulce desdén, a solo

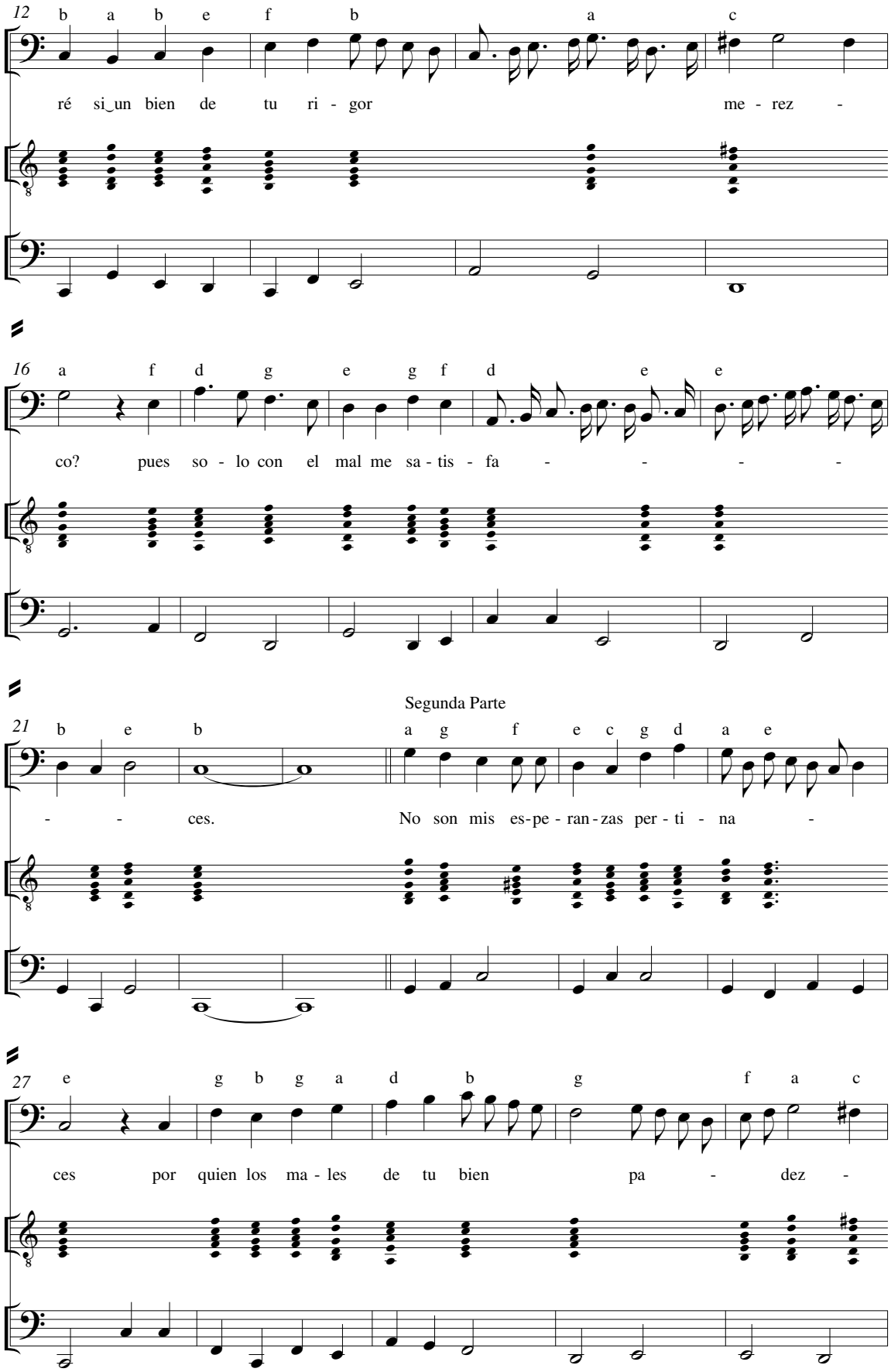
de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## SONETO




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*


12
b a b e f b a c
ré si‿un bien de tu ri - gor me - rez -
16
a f d g e g f d e e
co? pues so - lo con el mal me sa - tis - fa - - - -
21
b e b a g f e c g d a e
- - ces. No son mis es-pe - ran - zas per - ti - na -
Segunda Parte
27
e g b g a d b g f a c
ces por quien los ma - les de tu bien pa - dez -

32 a b a b f a e f a f b f c

co si no la glo - ria de sa - ber que‿o-frez - co al-ma y‿a-mor de tu ri - gor

39 d e b a b a b

ca - - - - pa - - ces.

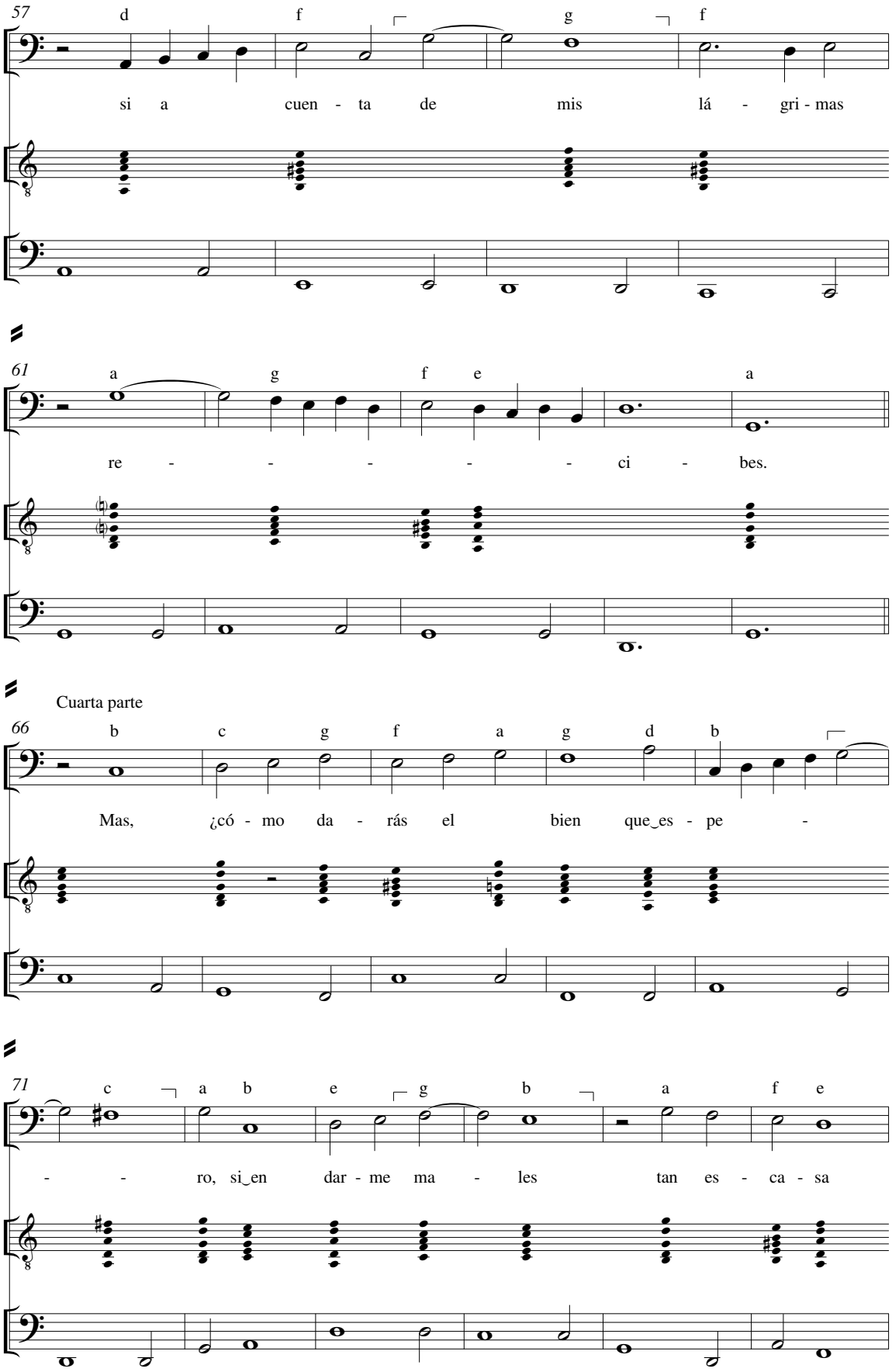
Tercera parte

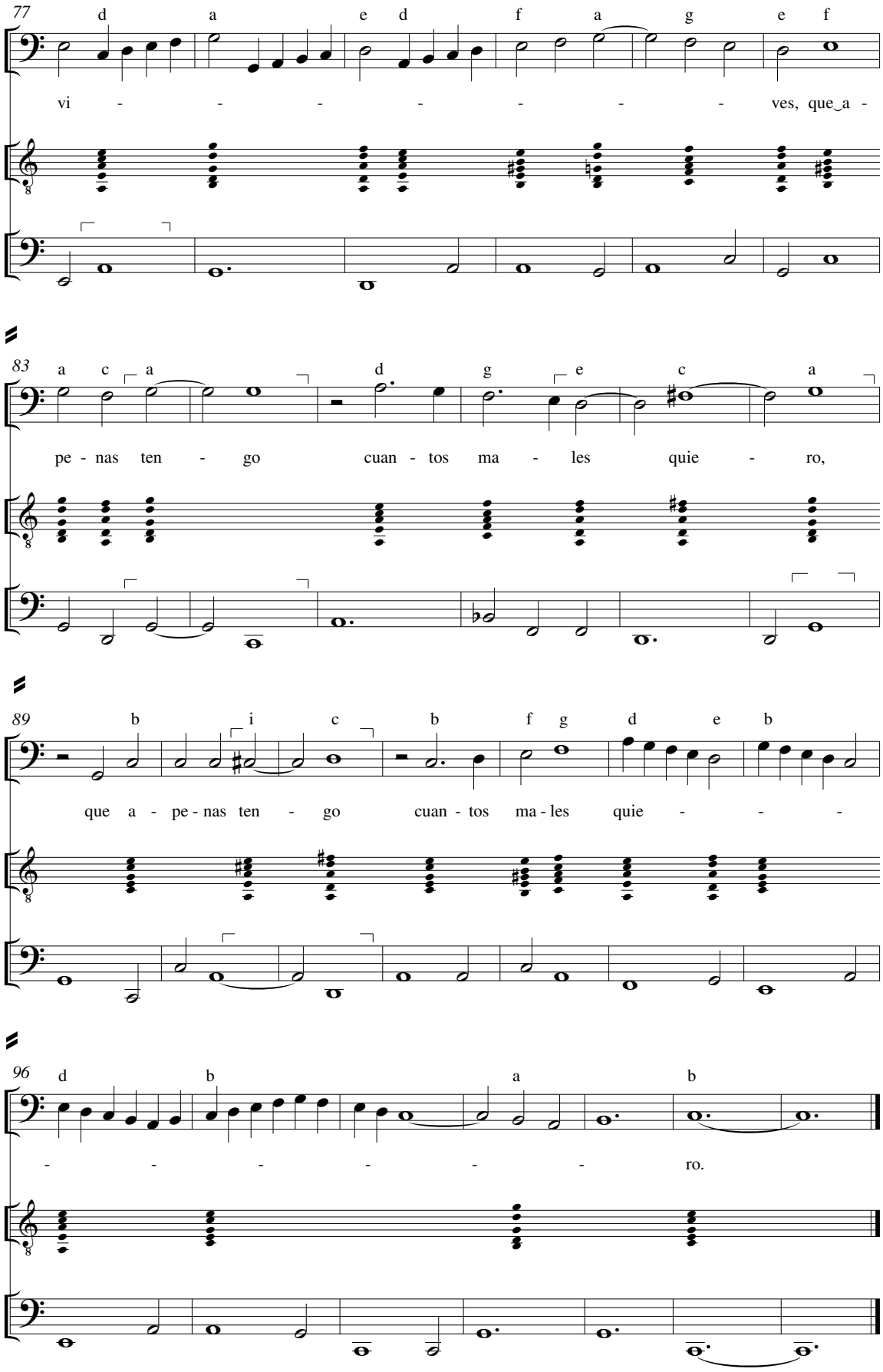
44 [C3] a g f d f g e

Da - me‿al - gún bien, aun - que por él me pri - ves

50 a f d f g b g

de pa - de - cer por ti, pues por ti mue - ro,


57
d f g f
si a cuen - ta de mis lá - gri - mas
61
a g f e a
re - - - - - ci - bes.
Cuarta parte
66
b c g f a g d b
Mas, ¿có - mo da - rás el bien que_es - pe -
71
c a b e g b a f e
- - ro, si_en dar - me ma - les tan es - ca - sa

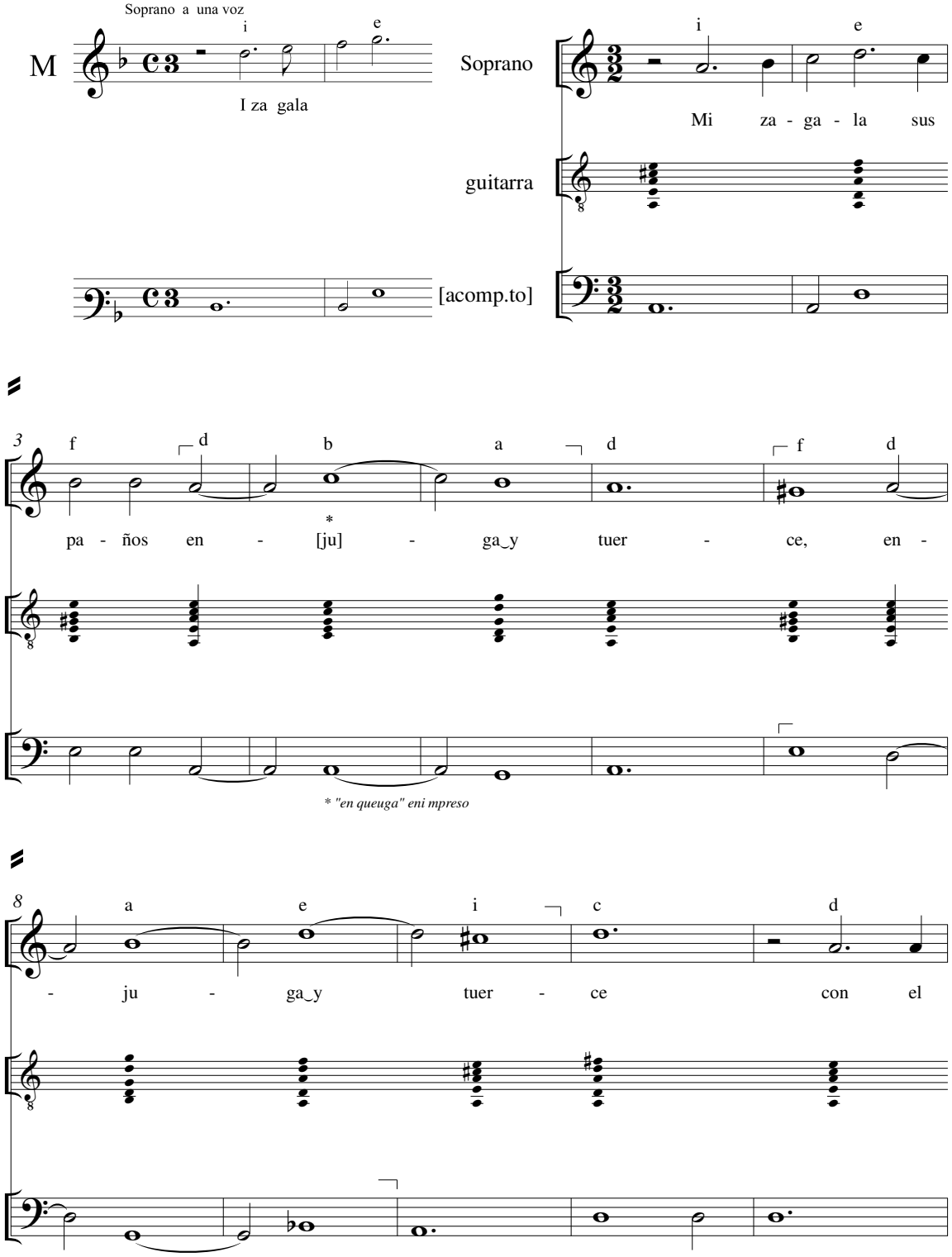

77
d a e d f a g e f
vi - - - - - - - ves, que a -
83
a c a d g e c a
pe - nas ten - go cuan - tos ma - les quie - ro,
89
b i c b f g d e b
que a - pe - nas ten - go cuan - tos ma - les quie - - -
96
d b a b
- - - - - - ro.

# 4. Mi zagala, a solo

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc*,V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*

13

c a b d a f d

sol de su vis - ta_en el pra - do ver - de

17

a d f b c b

a - yu - da - ba_a co - ger los blan - cos pa -

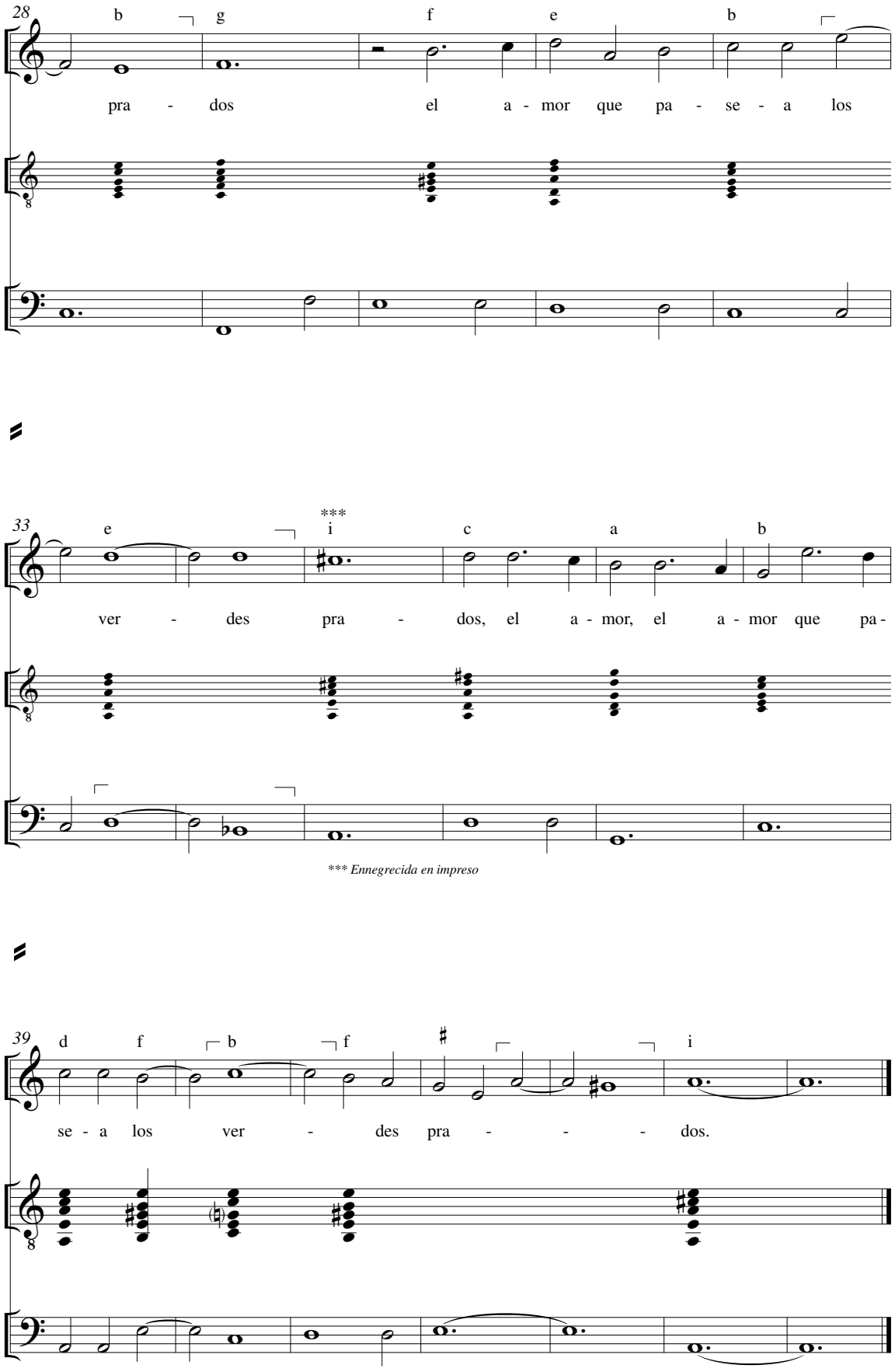
**

** No ennegrecida en impreso

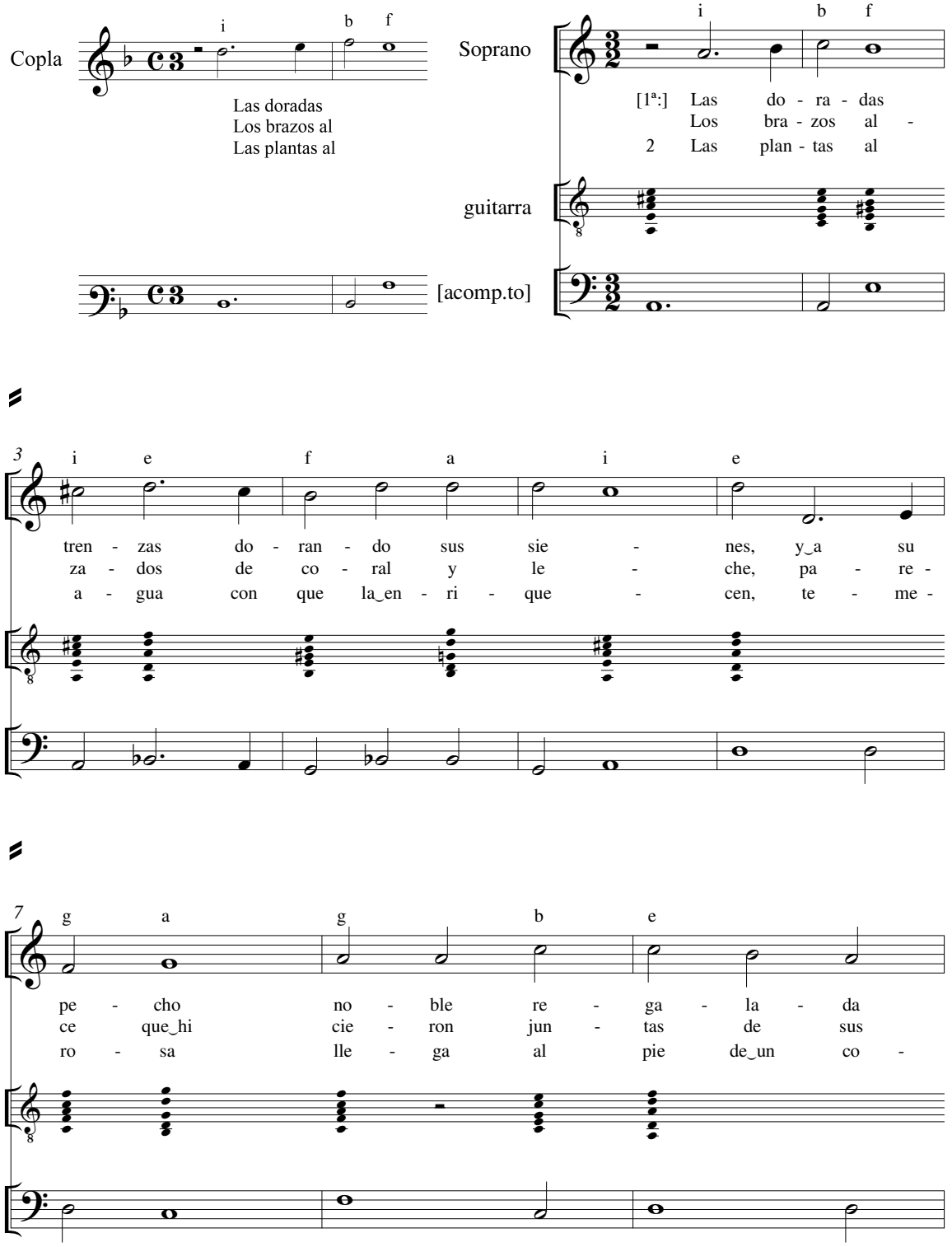
22

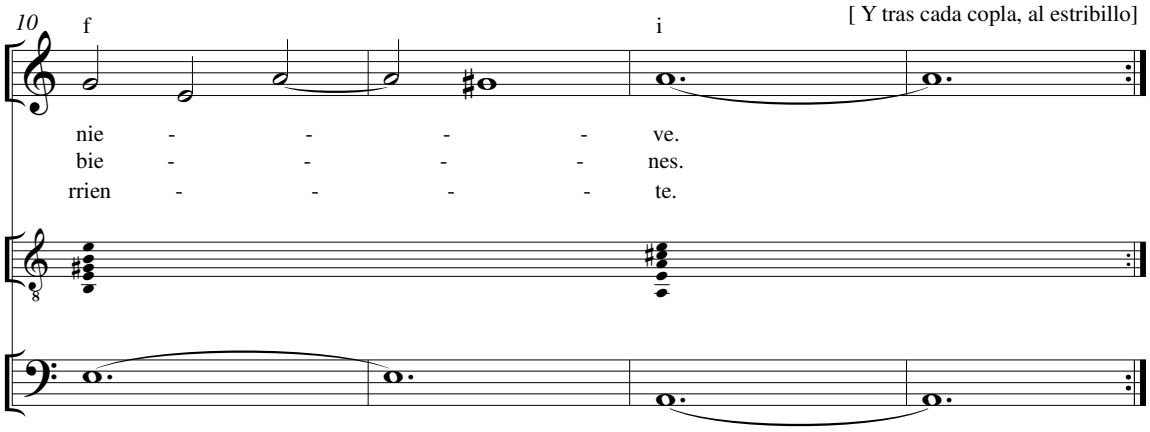
f d a g b g

ños el a - mor que pa - se - a los ver - des


28
b g f e b
pra - dos el a - mor que pa - se - a los
33
e *** i c a b
ver - des pra - dos, el a - mor, el a - mor que pa -
*** Ennegrecida en impreso
39
d f b f i
se - a los ver - des pra - - - dos.

# COPLAS


Copla
i b f
Las doradas
Los brazos al
Las plantas al
Soprano
i b f
[1ª:] Las do - ra - das
Los bra - zos al -
2 Las plan - tas al
guitarra
[acomp.to]
3
i e f a i e
tren - zas do - ran - do sus sie - nes, y‿a su
za - dos de co - ral y le - che, pa - re -
a - gua con que la‿en - ri - que - cen, te - me -
7
g a g b e
pe - cho no - ble re - ga - la - da
ce que‿hi cie - ron jun - tas de sus
ro - sa lle - ga al pie de‿un co -




[Copla 1ª:]

Las doradas trenzas
dorando sus sienes
y a su pecho noble
regalada nieve.
Los brazos alzados
de coral y leche
parece que hicieron
juntas de sus bienes.
Las plantas al agua
con que la enriquecen,
temerosa llega
al pie de un corriente.
*Mi zagala, etc.*

[Copla 2ª:]

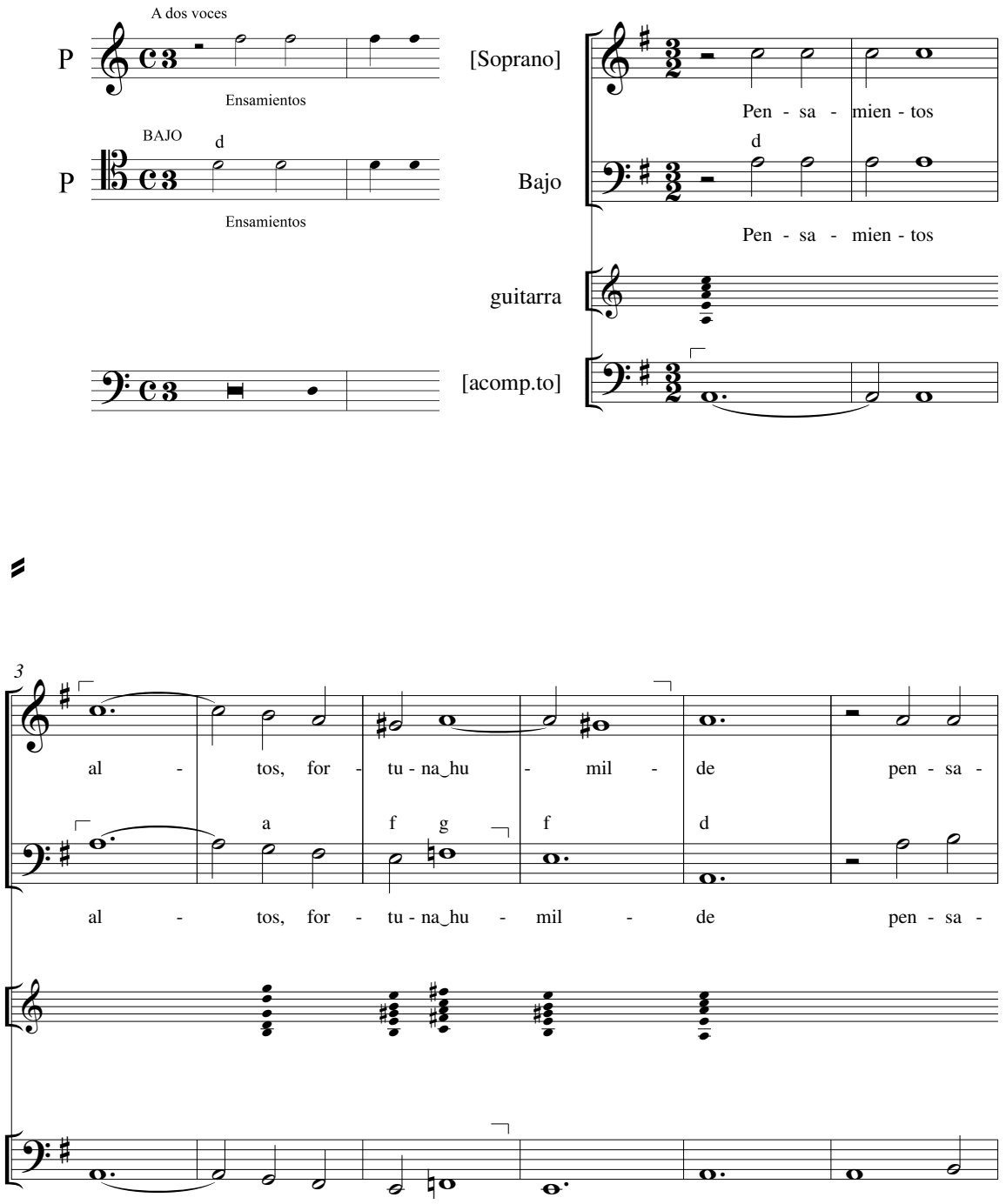
Pasé por allí,
díjele burlando
si quería que entrase
con ella en el banco,
dijo un sí gracioso,
no quise aceptarlo
triste y pensativo
de algún nuevo agravio.
Al fin hechicela
y dio en breve rato
fin a mis palabras
y no a mis cuidados.
*Mi zagala, etc.*

# 5. Pensamientos altos, a dúo

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*

9

mien - tos al - - tos, for - tu - na‿hu -

b g e

mien - tos al - - tos, for - tu - na‿hu -

13

mil - de, for - tu - na‿hu - mil - - -

b g a b c

mil - de, for - tu - na‿hu - mil - - -

17

- - - - de.

f g * f d

- - - - de. ¿Qué que -

**

[ ]

* (c)en impreso **Falta en impreso

21

¿Qué que - réis de un al - ma que

f d g f d f

réis de‿un al - ma que mue - re y vi - ve, y

25

mue - re‿y vi - ve?

d f a c f c

vi - - - - ve, ¿qué que - réis de‿un

29

¿qué que - réis de un [al - ma que mue - re]

f b r f c f r

al - ma que mue - re y vi - ve, vi - ve‿y vi -

33

y vi - - - ve? que mue - re y

c b r i

ve‿y vi - ve? que mue - re y

38

vi - - - ve que mue - re [y,]

r f c

vi - - - ve, que mue - re, que mue - rey vi -

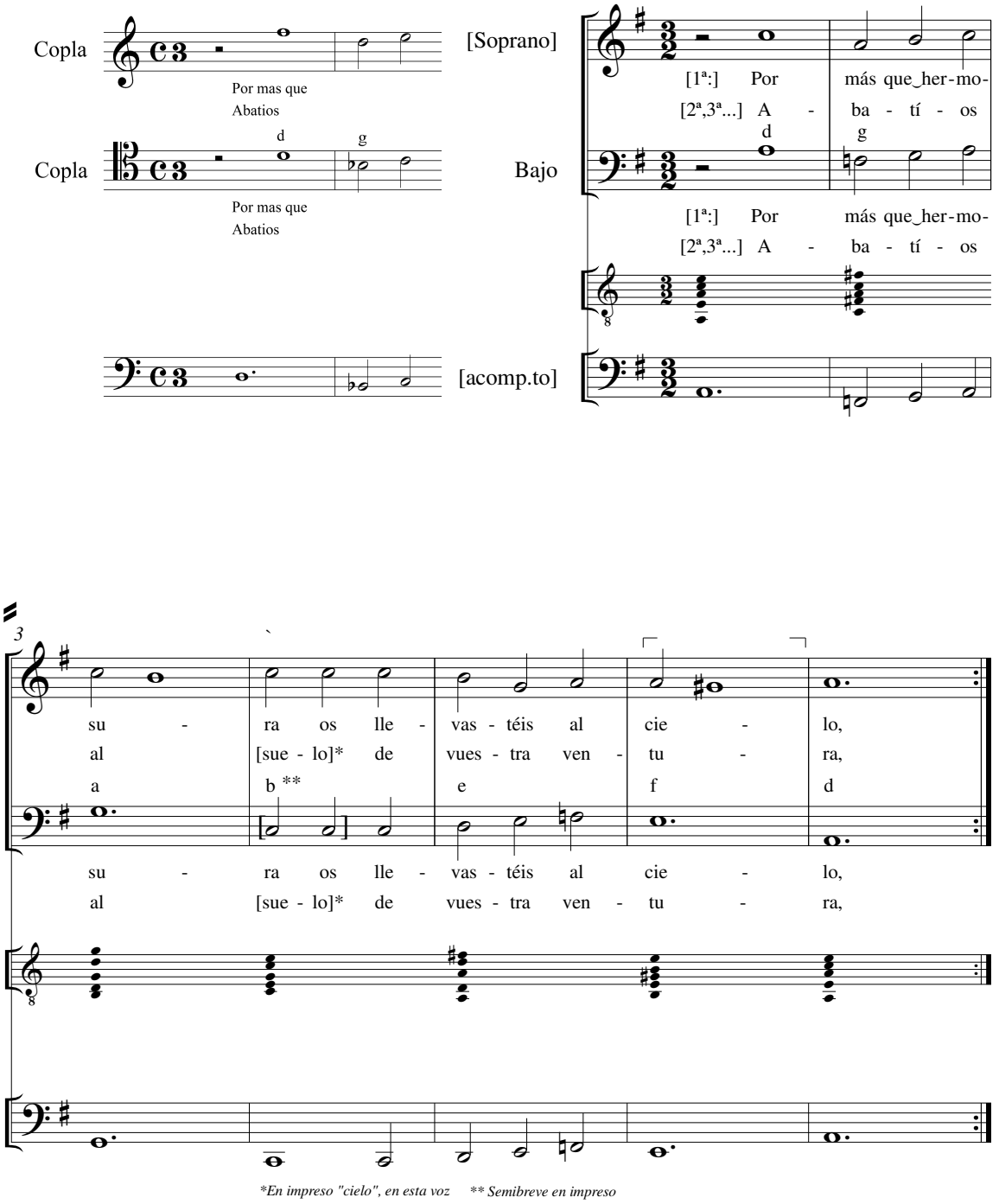
43

que mue - re‿y vi - - - ve.

b c f d f d

ve, que mue - re‿y vi - ve.

# COPLAS




**En impreso "cielo", en esta voz  ** Semibreve en impreso*

8

mi - rad que‿es lo - cu - ra pre - ten -

g a d c

mi - rad que‿es lo - cu - ra pre - ten -

12

der, pre - ten - der sa - - - ber,

a f c a b

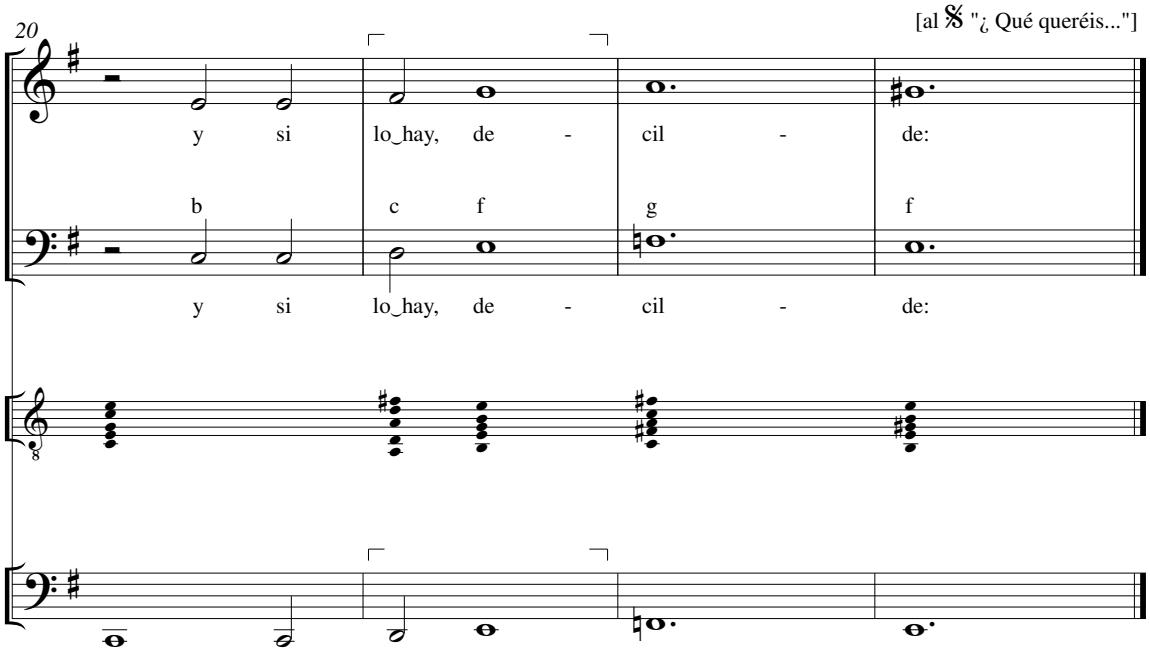
der, pre - ten - der sa - - - ber, don - de

16

don - de no‿hay, don - de no‿hay a - - - mor;

d g e ♮ a

no‿hay, don - de no‿hay, don - de no‿hay a - mor;




[1ª]
Por más que hermosura
os llevaste al cielo
abatíos al suelo
de vuestra ventura.
Mirad que es locura
pretender saber,
donde no hay amor
y si le hay decilde
*¿ Qué queréis...*

[2ª]
No pensé que hubiese
cielo con tormentos
ni hermosura tanta
con desabrimientos.
Para mí el infierno
le podré llamar
por tanto penar
mi gloria resiste.
*¿ Qué queréis...*

[3ª]
Tomad escarmientos
de tantos que han sido
del rapaz Cupido
heridos y muertos.
Tales desconciertos
pueden acabaros
pero no [in]quietaros
lo que merecisteis
*¿ Qué queréis...*

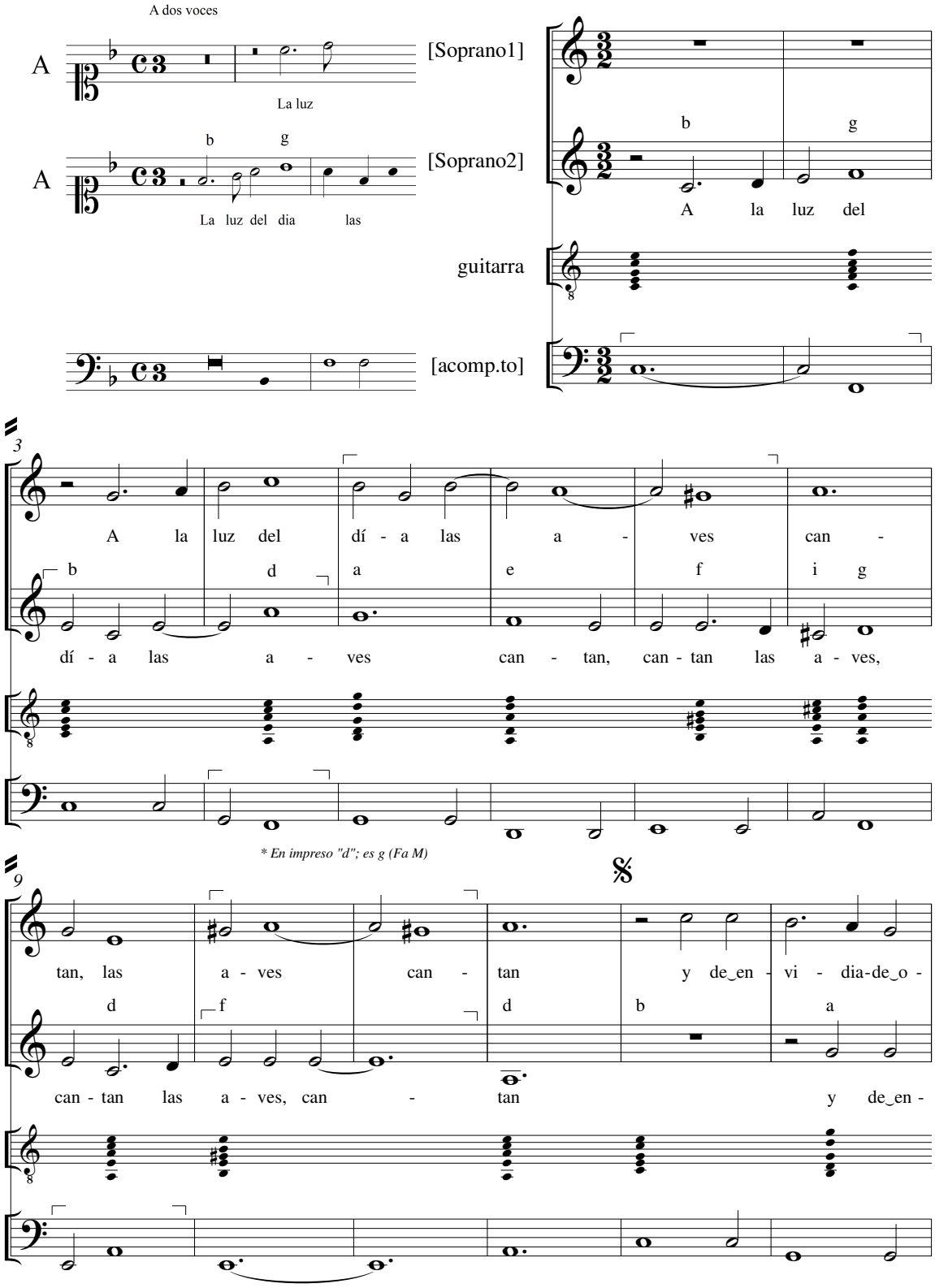
[4ª]
Volad pensamientos
donde os asigure
fortuna que dure
con firmes intentos
mas no hagáis que el tiempo
se ha de mudar
pues en un lugar
nunca está y consiste.
*¿ Qué queréis...*

# 6. A la luz del día, dúo

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*

15

ir - las mur - mu - ra‿el a - gua, mur - mu - ra‿el - a - - - gua

e b h b c a

vi - dia de‿o - ir - las mur - mu - ra‿el a - gua‿el a - - - gua

21

y de‿en - vi - dia de‿o - ir - las mur - mu - ra el a - gua, mur-

b a e b h b g

y de‿en - vi - dia de‿o - ir - las mur - mu - ra el a - gua, mur - mu - ra el

27

mu - ra‿el a - gua y de‿en - vi - dia de‿o - ir - las mur -

a f a b c b

a - - - gua y de‿en - vi - dia de‿o -

33

mu - ra, mur - mu - ra‿el a - gua, mur - mu - ra el a - gua, mur -

a b g b g a b

ir - las mur - mu - ra el a - gua mur - mu - ra el

39

mu - ra el a - gua, mur - mu - ra el a - gua, y de‿en - vi - dia de‿o -

g e a d h d

a - gua, mur - mu - ra el a - gua, el a - gua y de‿en -

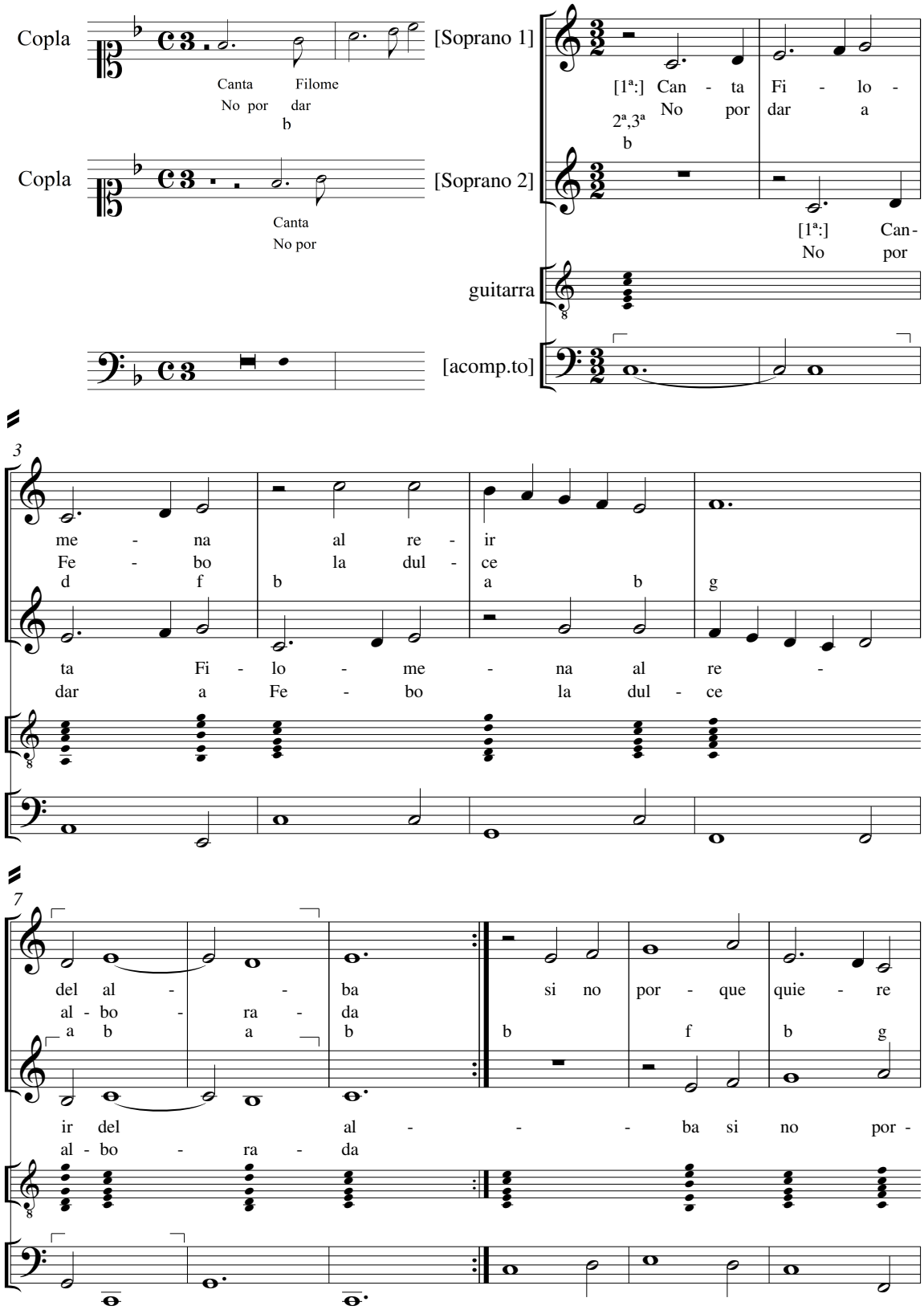
45

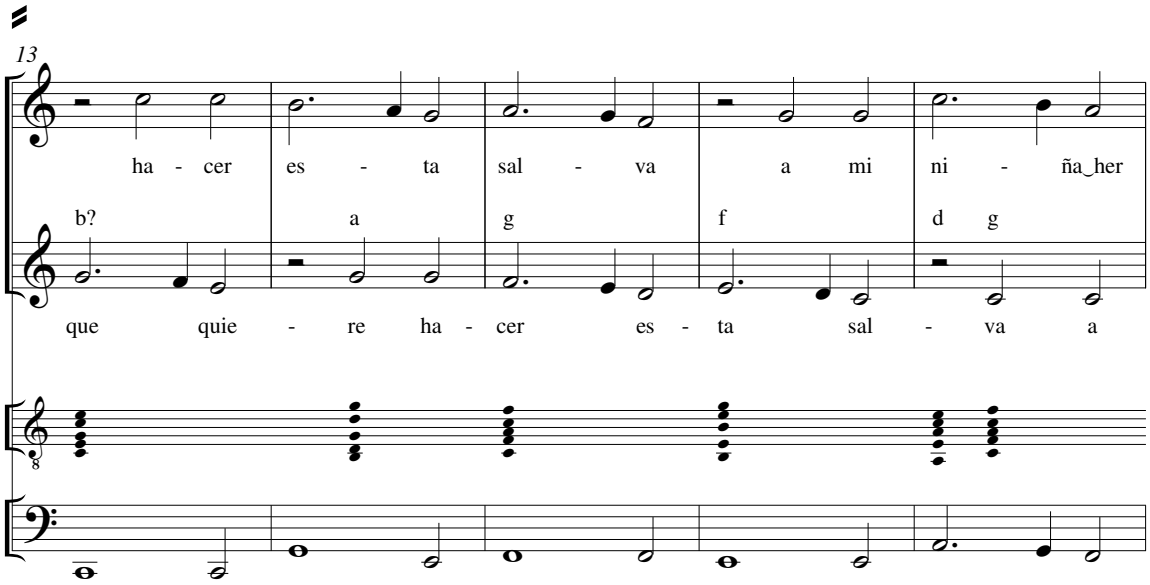
ir - las, mur - mu - ra, mur - mu - ra‿el a - gua.

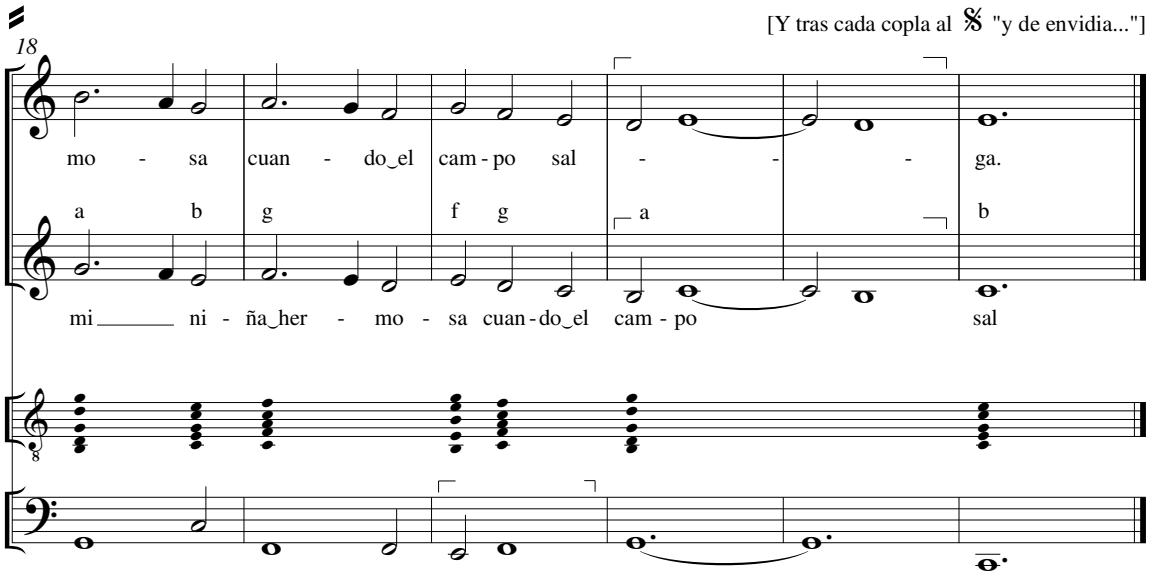
f d a f a b

vi - dia de‿o - ir - las, mur - mu - ra el a - gua.

# COPLAS


Copla
Canta Filome
No por dar
b
Copla
Canta
No por
[Soprano 1]
[1ª:] Can - ta Fi - lo -
No por dar a
2ª,3ª
b
[Soprano 2]
[1ª:] Can-
No por
guitarra
[acomp.to]
3
me - na al re - ir
Fe - bo la dul - ce
d f b a b g
ta Fi - lo - me - na al re -
dar a Fe - bo la dul - ce
7
del al - - ba si no por - que quie - re
al - bo - ra - da
a b a b b f b g
ir del al - - - ba si no por -
al - bo - ra - da




[1ª:]
Canta Filomena
al reír del alba
no por dar a [E]Febo
la dulce alborada,
sino porque quiere
hacer esta salva
a mi niña hermosa
cuando al campo salga.
*Y de envidia, &c.*

[2ª:]
Tíber bien quisiera
corriente más grata,
pasos más ligeros,
voz sonora y clara.
Pero en las arenas
y en sus aguas mansas
cuanto puede imita
las aves que cantan.
*Y de envidia, &c.*

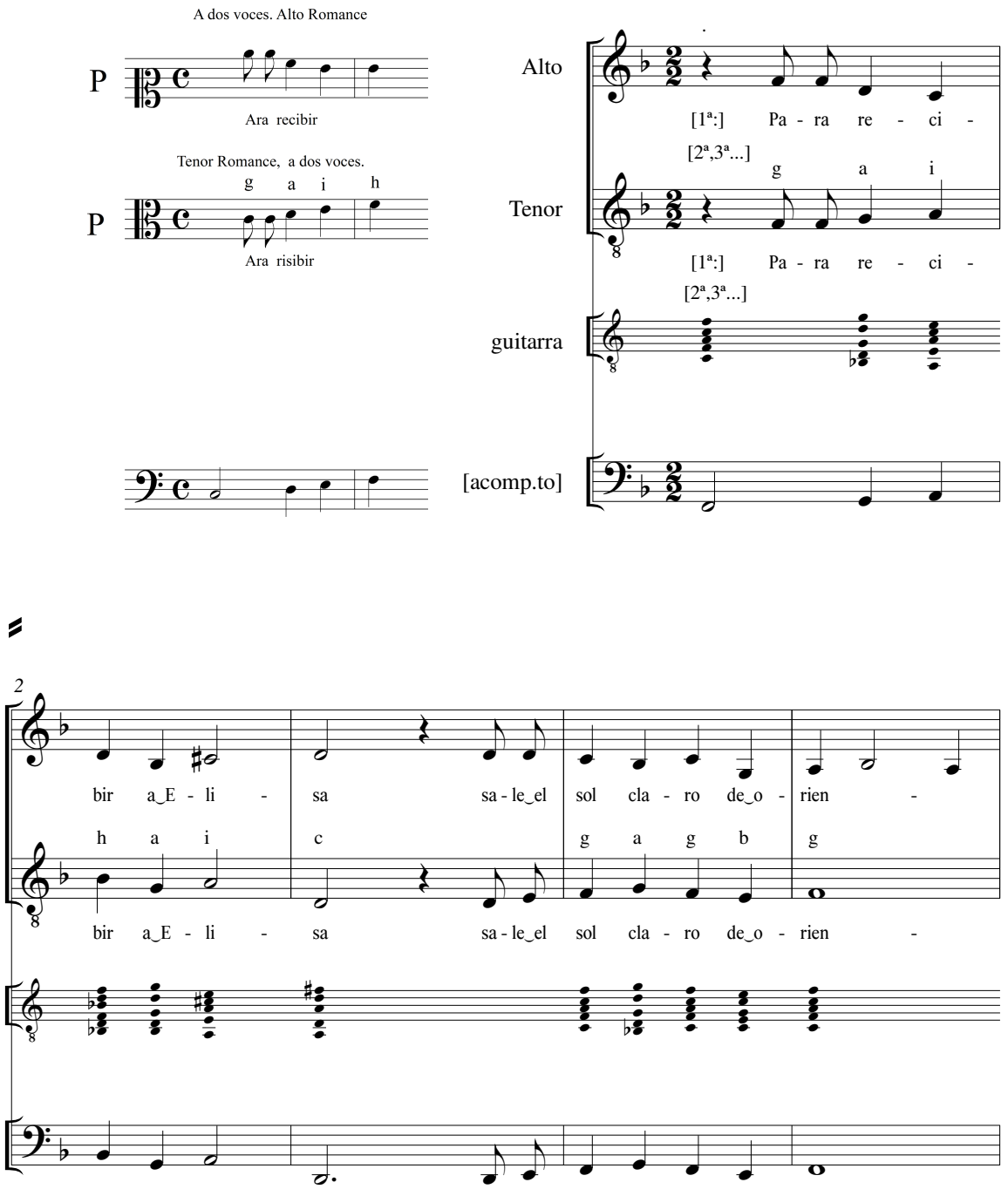
[3ª:]
Oye los jirgueros
que los aires rasgan
y los ruiseñores
que los acompañan.
Y sus aguas quiere
que lo mismo hagan,
pero viendo al fin
que las aves cantan.
*Y de envidia, &c.*

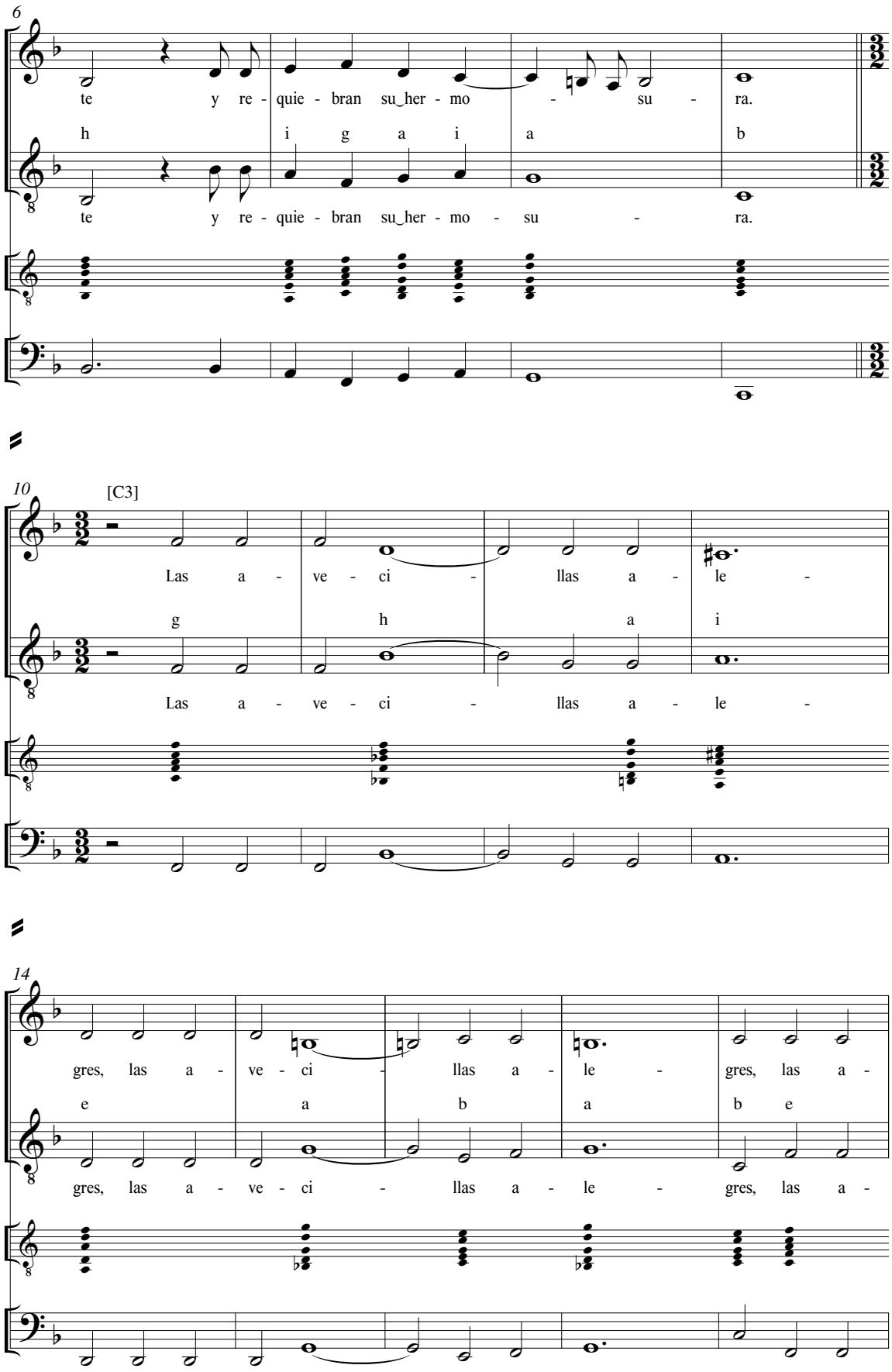
# 7. Para recibir, dúo

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

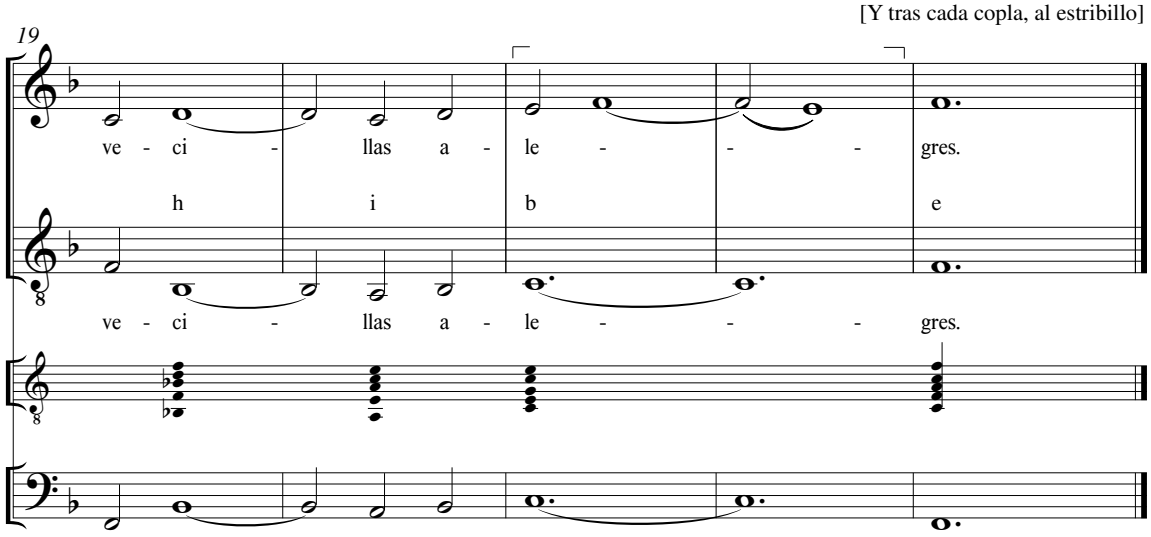
*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [COPLAS]




6
te y re - quie - bran su_her - mo - su - ra.
h i g a i a b
te y re - quie - bran su_her - mo - su - ra.
10
[C3]
Las a - ve - ci - llas a - le -
g h a i
Las a - ve - ci - llas a - le -
14
gres, las a - ve - ci - llas a - le - gres, las a -
e a b a b e
gres, las a - ve - ci - llas a - le - gres, las a -

[Y tras cada copla, al estribillo]




[Copla 1ª]:
Para recibir a Elisa
sale el claro sol de oriente
y requiebran su hermosa
las avecillas alegres,
*Alba de estos montes…*

[Copla 2ª]:
Divina música suena
con agradables motetes
a su son cantando locas
entre mirtos y laureles,
*Alba de estos montes…*

[Copla 3ª]:
De oírla los arroyuelos
van murmurando entre dientes
de cristal que pues murmuran
sin duda que envidia tienen,
*Alba de estos montes…*

[Copla 4ª]:
Para recibirla juntos
álamos y sauces verdes
sirven de palio por donde
alegres los campos vienen,
*Alba de estos montes…*

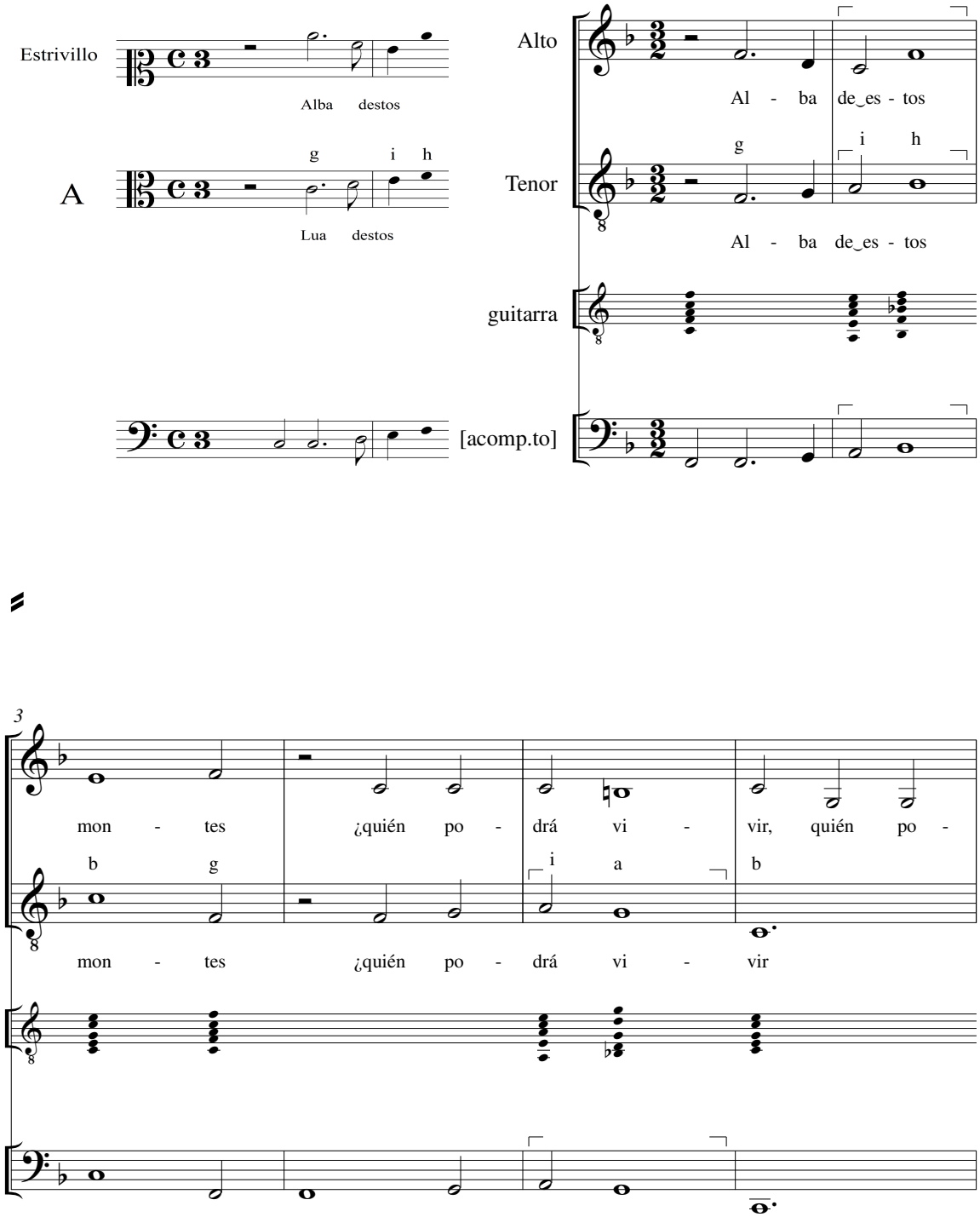
[Copla 5ª]:
Las flores que el prado adornan
de hermosísimos tapetes
al son del céfiro blanco
su menuda aljófar vierten,
*Alba de los montes…*

[Copla 6ª]:
De entre las pintadas peñas
salen cristalinas fuentes
trepando entre blancas guijas
corriendo y saltando siempre,
*Alba de estos montes…*

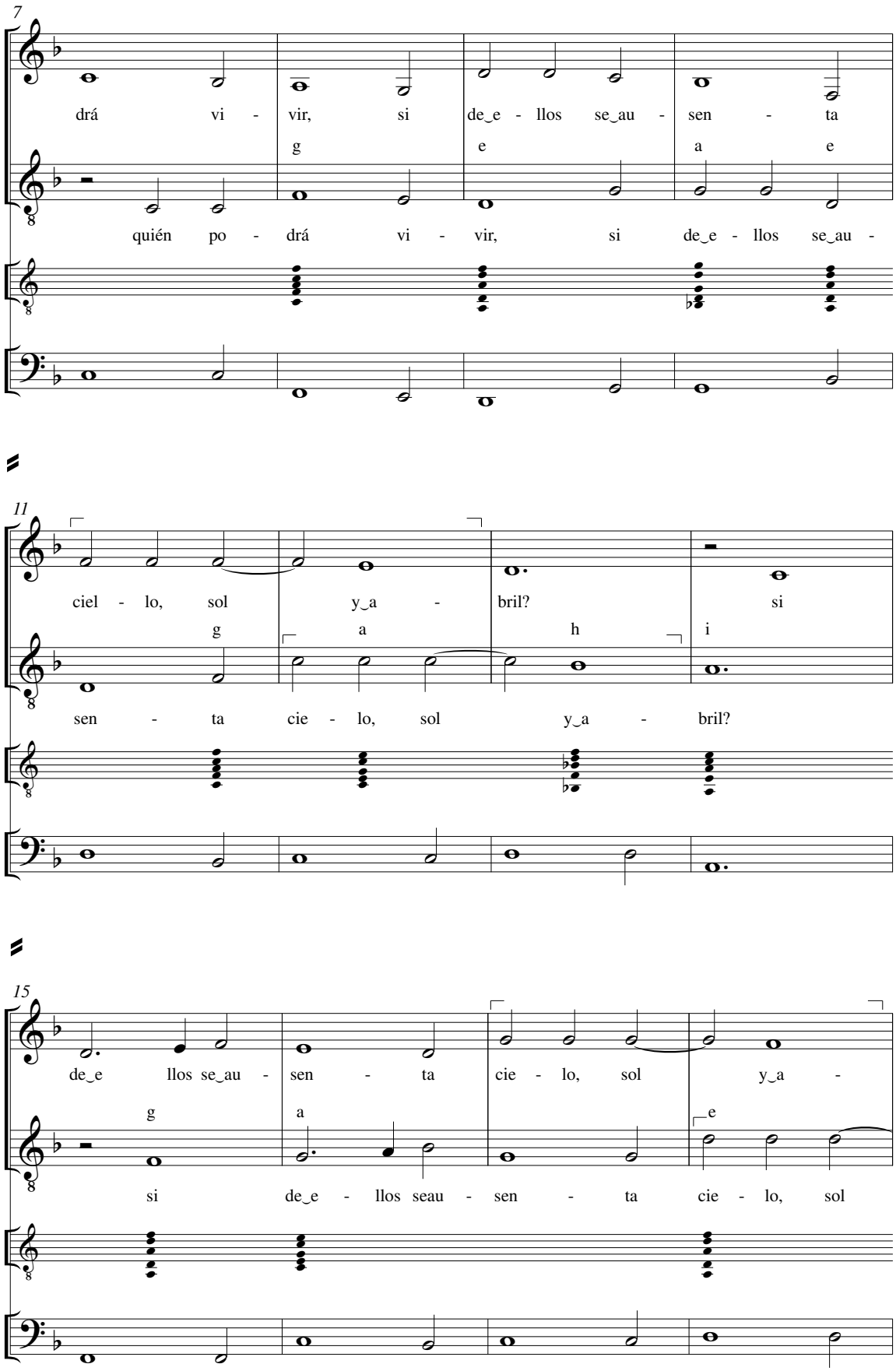
[Copla 7ª]:
Todo se alegra y Salicio
que tantas desdichas tiene
llora porque un desdichado
ajenos gustos le ofenden.
*Alba de estos montes…*

[Copla 8ª]:
Con un instrumento loco,
como el dueño que la tiene
a la partida de Elisa
lloró y cantó de esta suerte,
*Alba de estos montes…*

# ESTRIBILLO




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*


7
drá vi - vir, si de‿e - llos se‿au - sen - ta
g e a e
quién po - drá vi - vir, si de‿e - llos se‿au -
11
ciel - lo, sol y‿a - bril? si
g a h i
sen - ta cie - lo, sol y‿a - bril?
15
de‿e llos se‿au - sen - ta cie - lo, sol y‿a -
g a e
si de‿e - llos seau - sen - ta cie - lo, sol

19

bril si de‿e - llos se‿au - sen - ta, se‿au -

b h i h

y‿a - bril si de‿e - llos se‿au -

23

sen - ta cie - lo, sol, cie -

i e i e *a

sen - ta cie - lo, sol, cie -

* No ennegrecida en impreso.

27

- lo, sol y‿a - bril, cie - - - lo,

c a i b

- lo, sol y a - bril cie -

31

sol y a - bril, cie - lo, sol y‿a - bril,

** i g

- lo, sol y a - bril, cie -

** Mínima en impreso.

35

cie - lo, sol y‿a - bril, cie - lo, sol

a g h g e

lo, sol y a - bril, cie - - - lo,

39

y‿a - - - bril.

b g

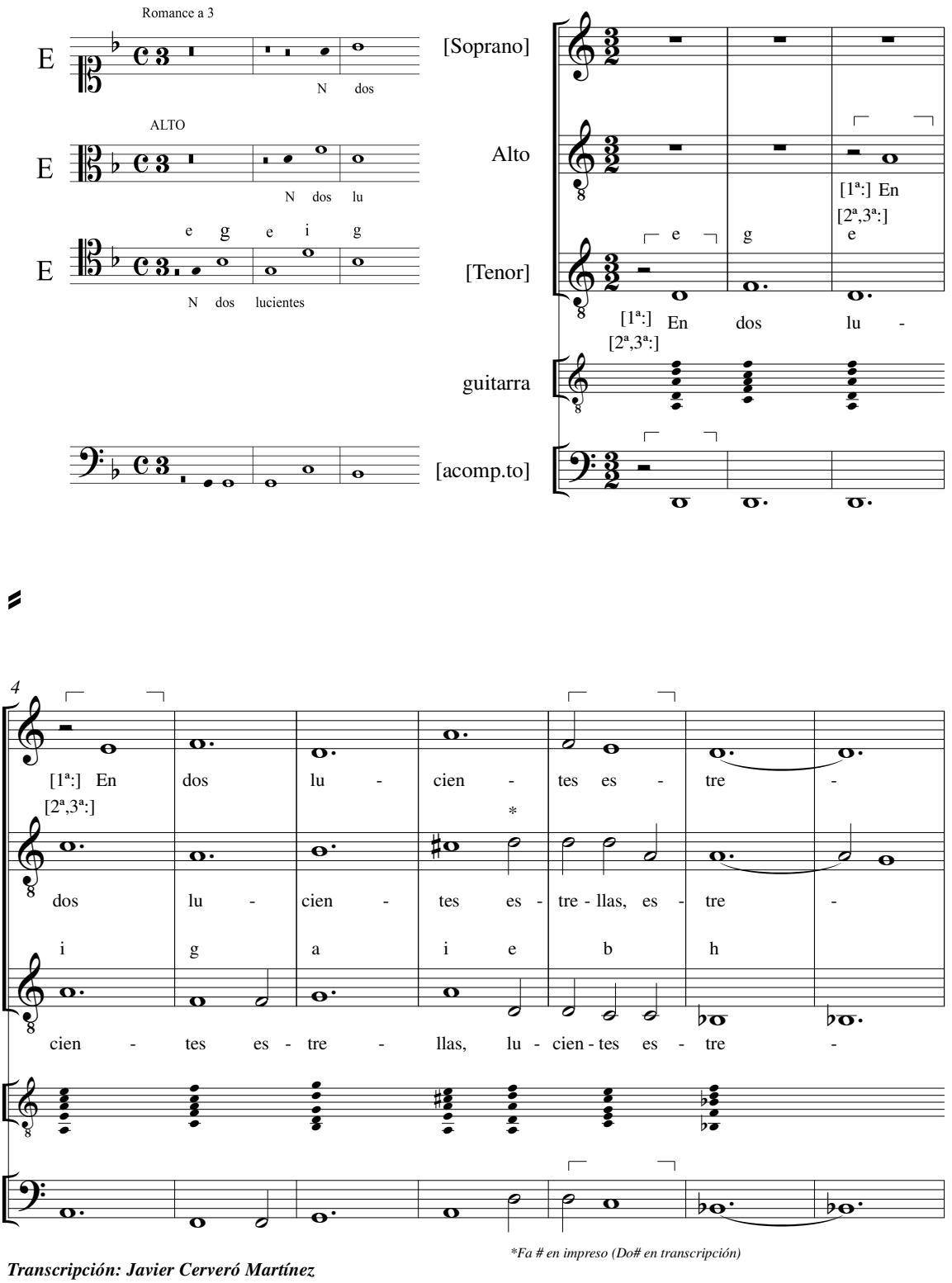
sol y a - bril.

# 8. En dos lucientes estrellas, a 3

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

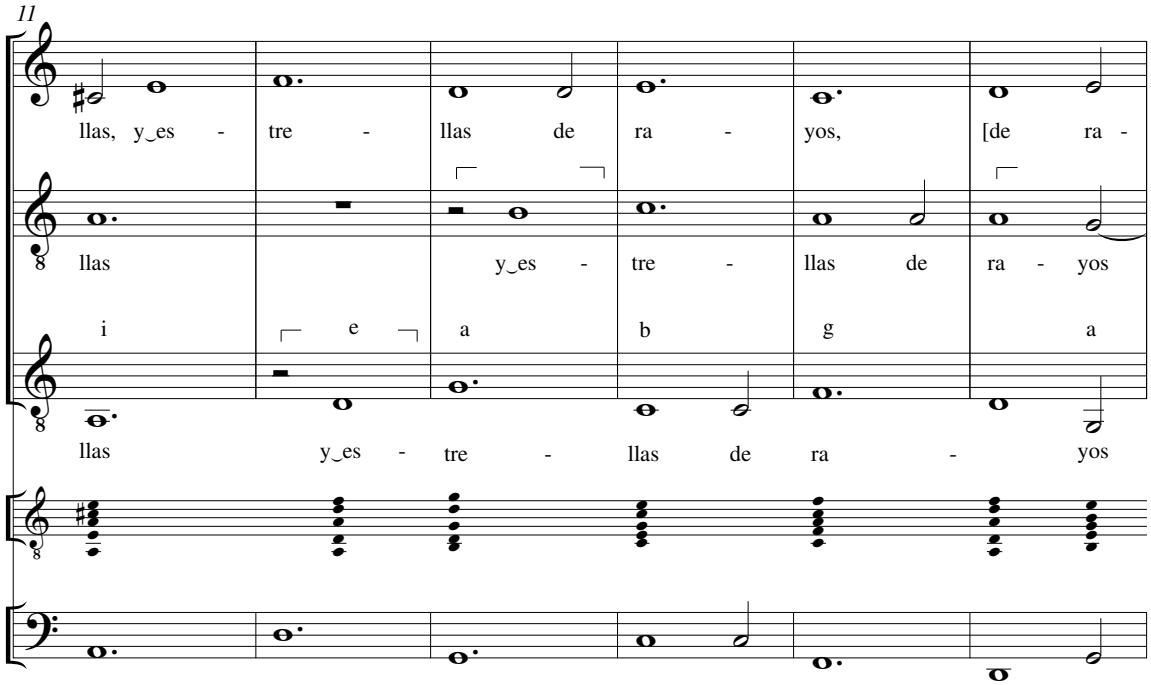
*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

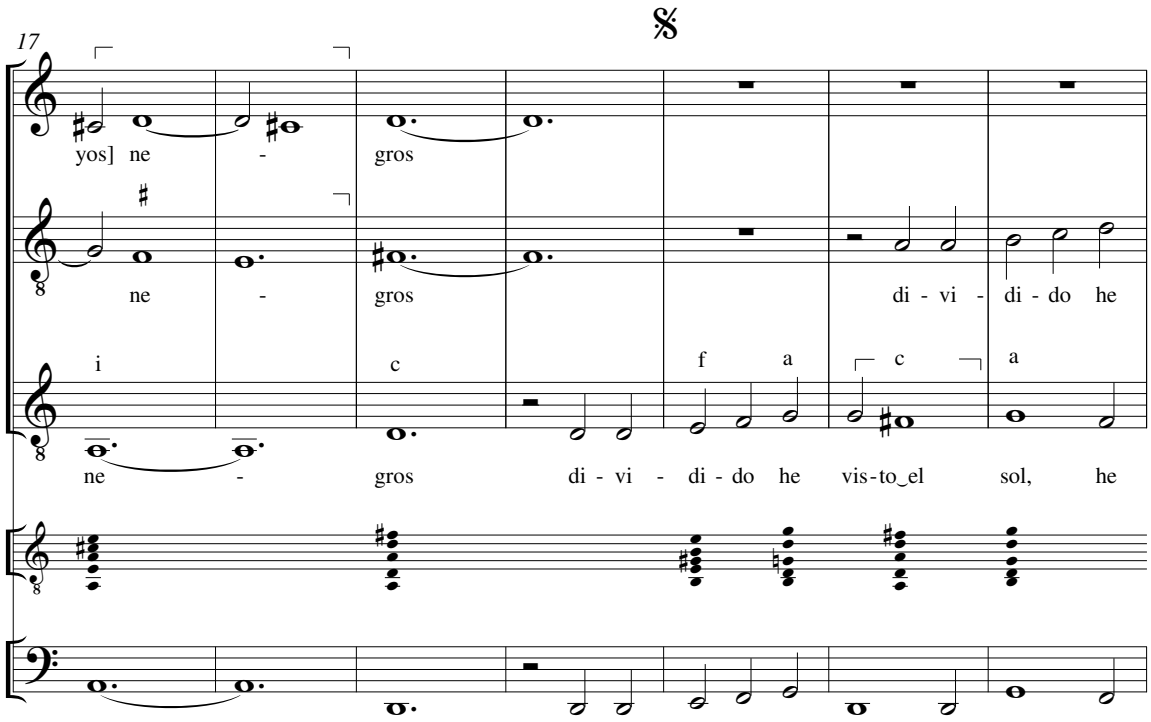
## ROMANCE




**Fa # en impreso (Do# en transcripción)*

***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***


11
llas, y‿es - tre - llas de ra - yos, [de ra -
llas y‿es - tre - llas de ra - yos
i e a b g a
llas y‿es - tre - llas de ra - yos


17
yos] ne - gros
ne - gros di - vi - di - do he
i c f a c a
ne - gros di - vi - di - do he vis-to‿el sol, he

24

di - vi - di - do he vis-to_el sol, he vis - to_el sol].

vis-to_el sol, he vis-to_el sol en br - ve_es -

f e a g e f g

vis-to_el sol en bre - ve_es - pa - cio de

31

bre - ve es - pa - cio de cie - lo, di - vi -

pa - cio de cie - lo, di - vi - di - do di - vi - di -

a i a c i c a

cie - lo di - vi - di - do he vis - to_el sol, he vis - to_el

37

di - do, di - vi - di - do he vis-to_el sol en bre -

do he vis-to_el sol en bre - ve_es - pa -

i e b e a b

sol en bre - ve_es - pa - cio de cie -

[ Al 𝄋 ]

44

1 2

ve es. pa - cio de cie - - lo, lo.

cio, de cie - lo_es-pa - cio de cie - lo di - vi - lo.

b g a i c

lo, es - pa - cio de cie - - lo, lo.

* Bemol en impres

[1ª:]
En dos lucientes estrellas
y estrellas de rayos negros
dividido he visto el sol
en breve espacio de cielo.

[2ª:]
El luciente efecto hace
de las estrellas de Venus
las mañanas como el alba
las tardes como el lucero.

[3ª:]
Las formas perfilan de oro
milagrosamente haciendo
no las bellezas oscuras
si no los oscuros bellos.

[4ª:]
Cuyos rayos para él
son las llaves de su puerto
si tiene puertos el mar
que todo es golfos y estrechos.

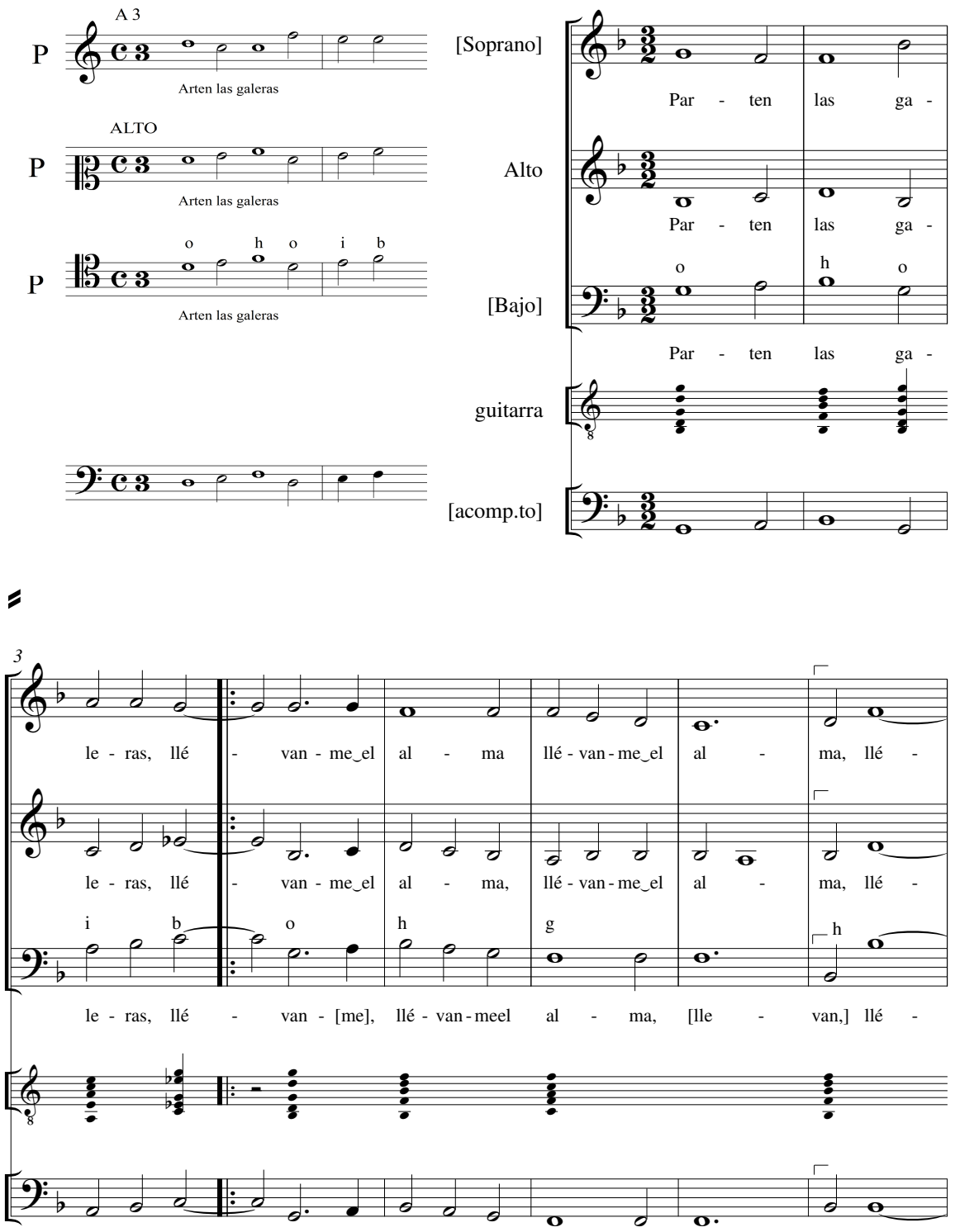
[5ª:]
Pero no son tan piadosos
aunque si lo son pues vemos
que visten rayos de luto
por cuantas vidas han muerto.

# 9. Parten las galeras, a 3

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1549c)

*I-Bc,*V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*

9

- van, llé - van - me‿el al - ma.

- van, llé - van - me‿el al - ma. y‿aun - que vaen ga -

m g e m c

- van, llé - van - me‿el al - ma.

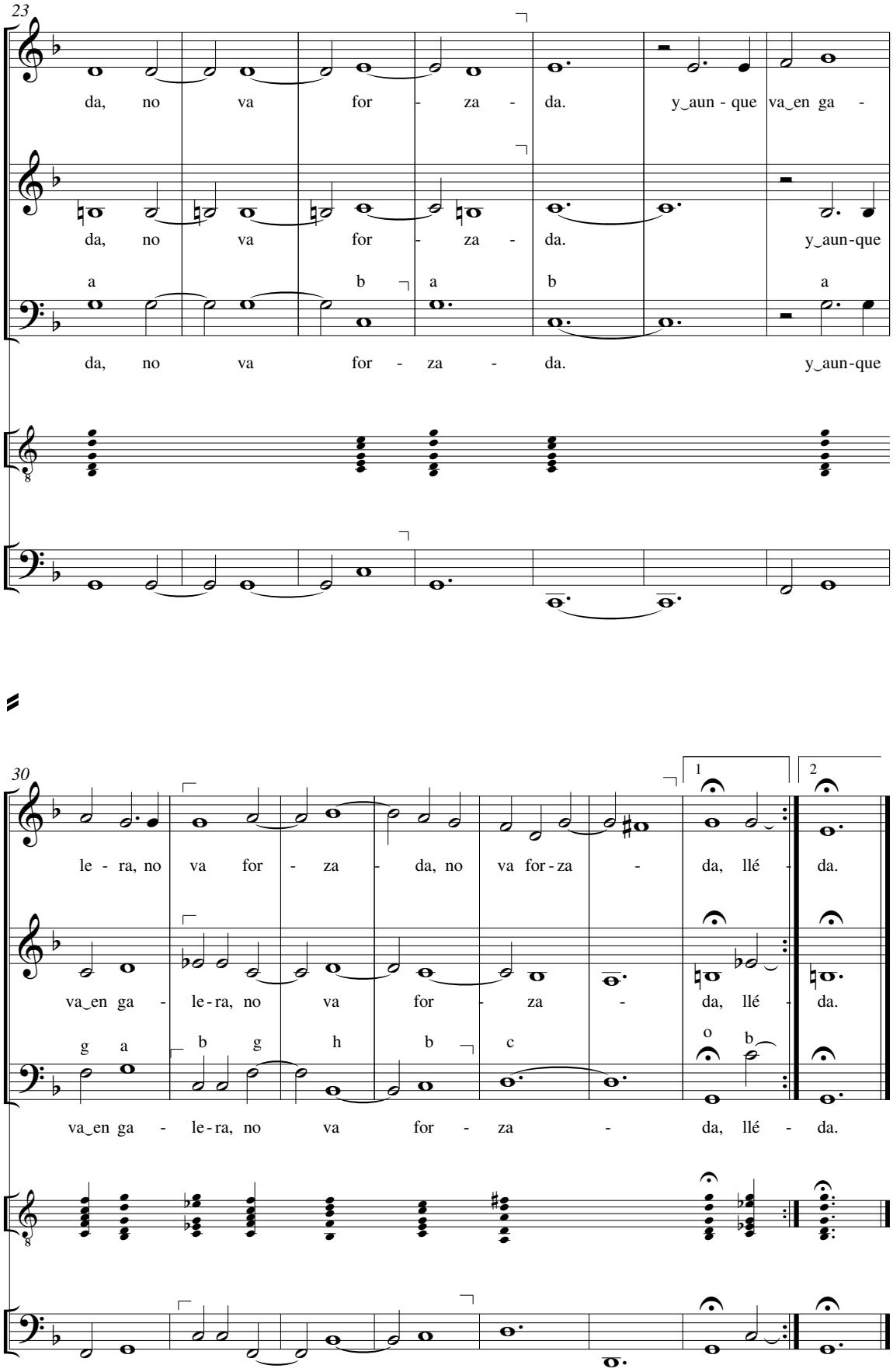
16

y‿aun-que va‿en ga - le - ra, no va, no va for - za -

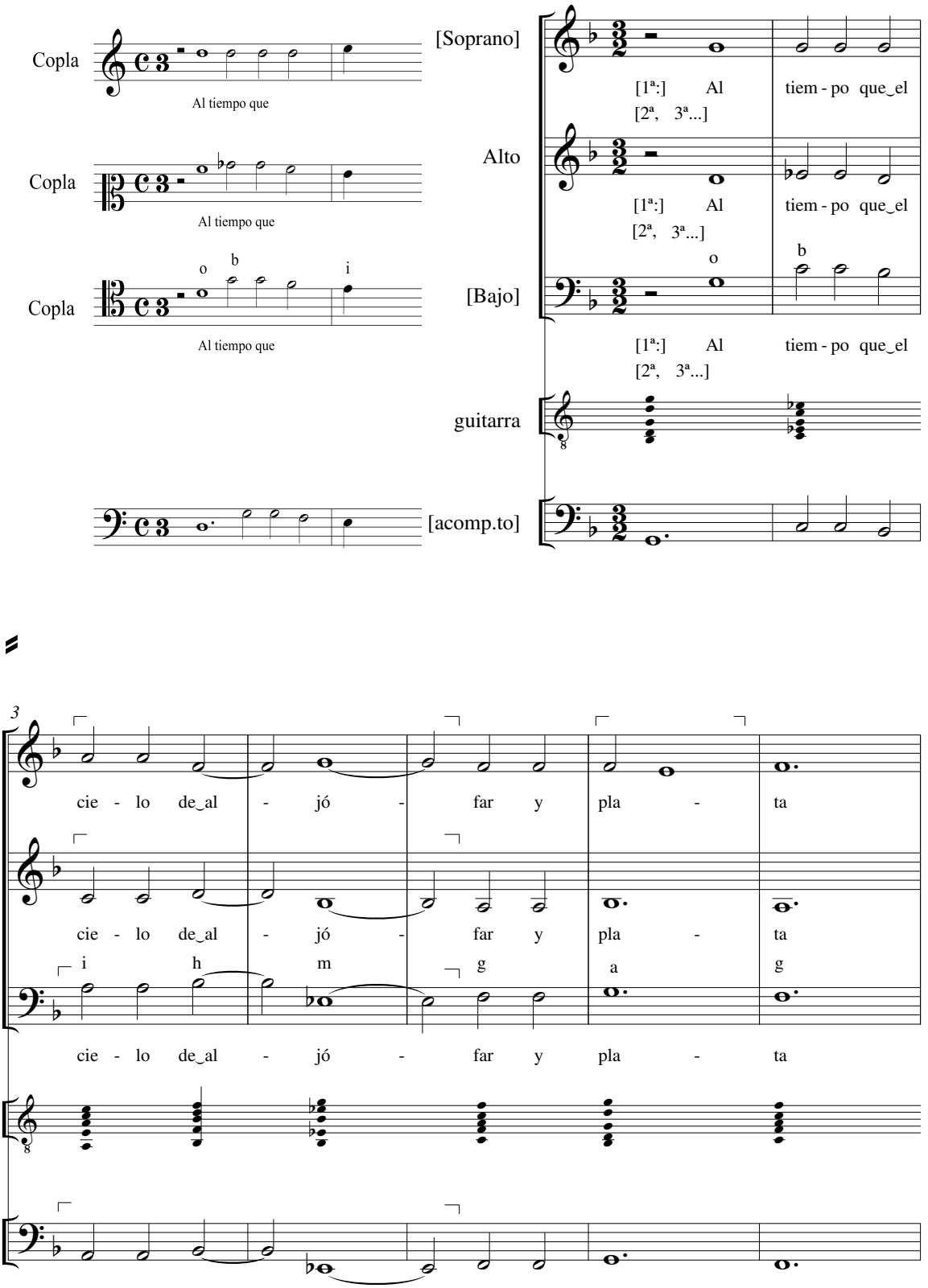
le - ra, no va for - za - da, no va, no va for - za -

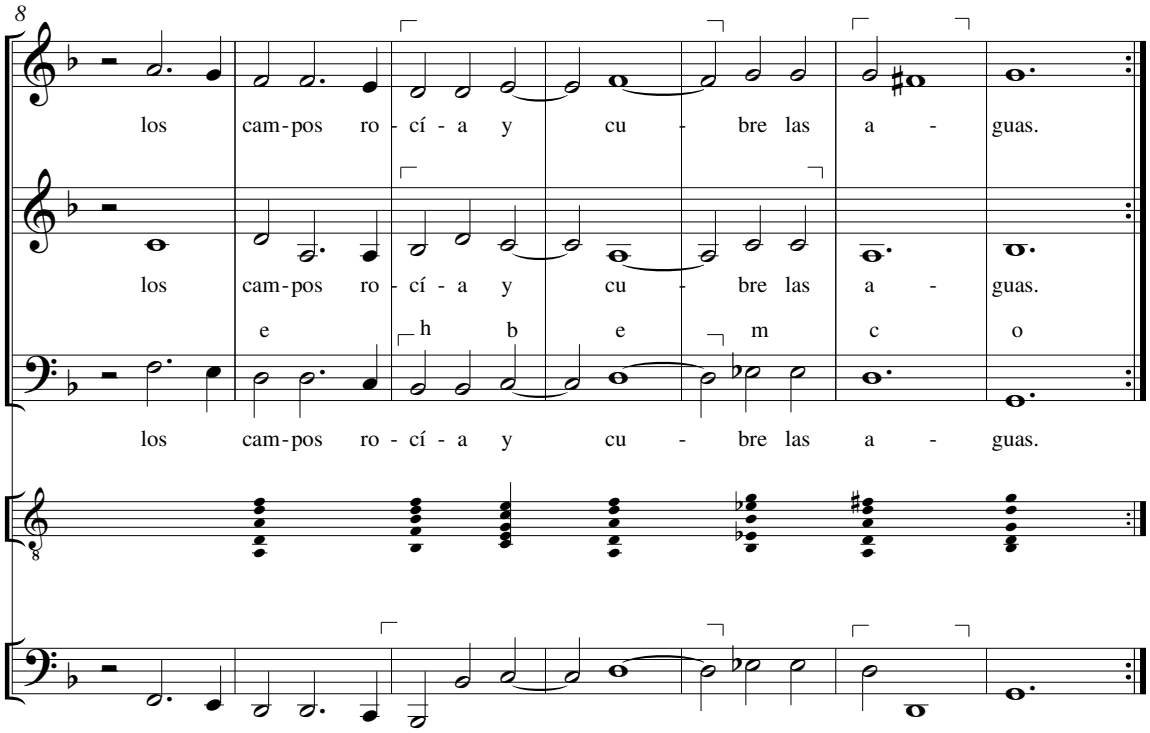
h b e a g h m h n

y‿aun - que va‿en ga - le - ra, no va for - za - da, no va for - za -


23
da, no va for - za - da. y‿aun - que va‿en ga -
da, no va for - za - da. y‿aun-que
a b a b a
da, no va for - za - da. y‿aun-que
30
le - ra, no va for - za - da, no va for-za - da, llé - da.
va‿en ga - le-ra, no va for - za - da, llé - da.
g a b g h b c o b
va‿en ga - le-ra, no va for - za - da, llé - da.
1
2

# COPLAS


Copla
Al tiempo que
Copla
Al tiempo que
Copla
o b i
Al tiempo que
[Soprano]
[1ª:] Al tiem - po que el
[2ª, 3ª...]
Alto
[1ª:] Al tiem - po que el
[2ª, 3ª...]
o b
[Bajo]
[1ª:] Al tiem - po que el
[2ª, 3ª...]
guitarra
[acomp.to]
3
cie - lo de al - jó - far y pla - ta
cie - lo de al - jó - far y pla - ta
i h m g a g
cie - lo de al - jó - far y pla - ta




[1ª:]
Al tiempo que el cielo
de aljófar y plata,
los campos rocía
y cubre las aguas,
*Parten las galeras*

[2ª:]
Cuando mi lucero
su luz esforzaba,
cómo viene avisa
la fresca mañana,
*Parten las galeras*

[3ª:]
Y cuando mis ojos,
desveladas ansias,
temores de leva
me lo sobresaltan,
*Parten las galeras*

[4ª:]
Porque parecía
que amor me invidiaba
sin pensión el gusto
que gocé en ganada,
*Parten las galeras*

[5ª:]
Porque nadie fíe
en glorias colmadas
ni en iguales horas,
si no son menguadas,
*Parten las galeras*

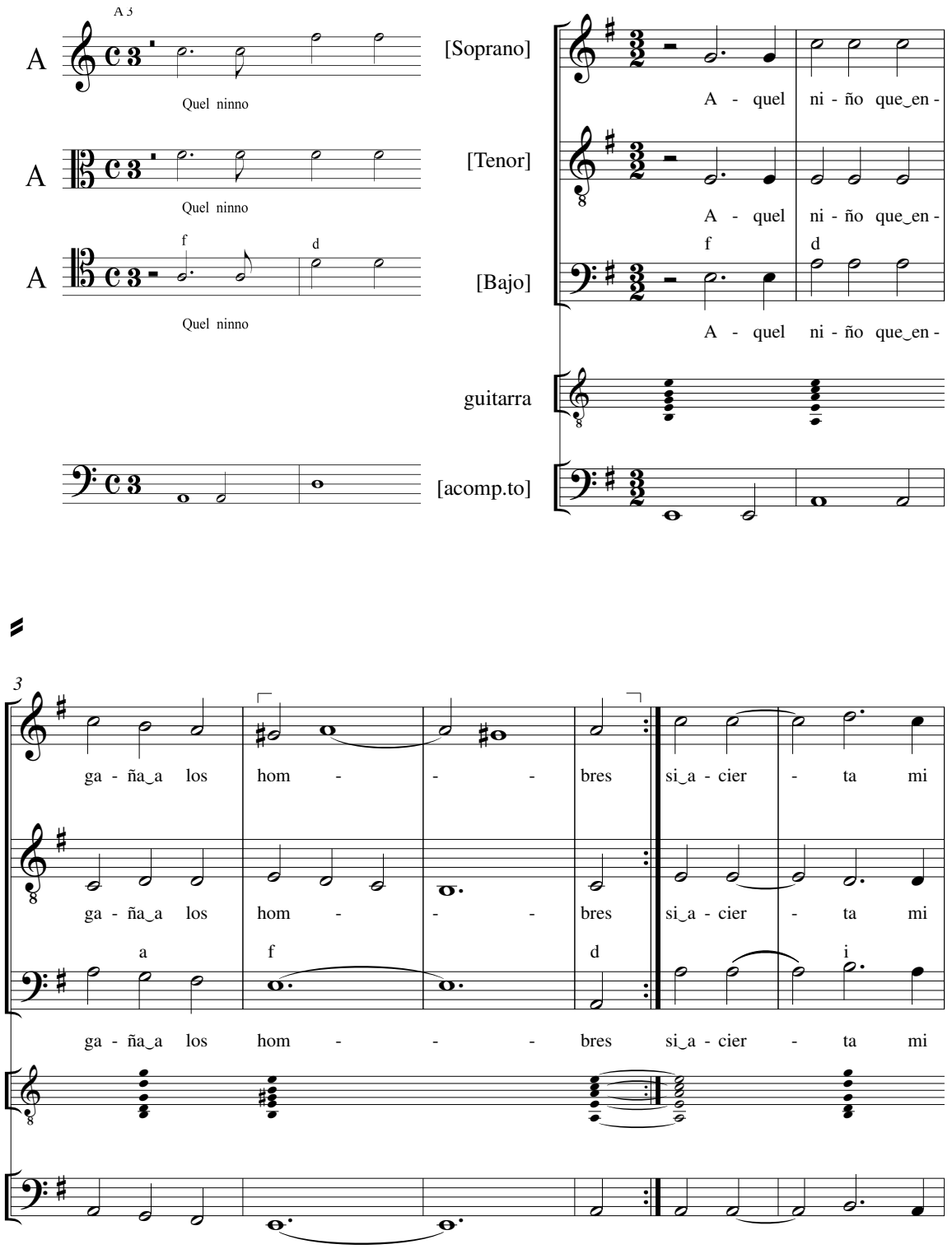
[6ª:]
Y porque yo triste
con memorias tantas
del mar y sus andas
me engolfé en mar alta,
*Parten las galeras*

# 10. Aquel niño, a 3

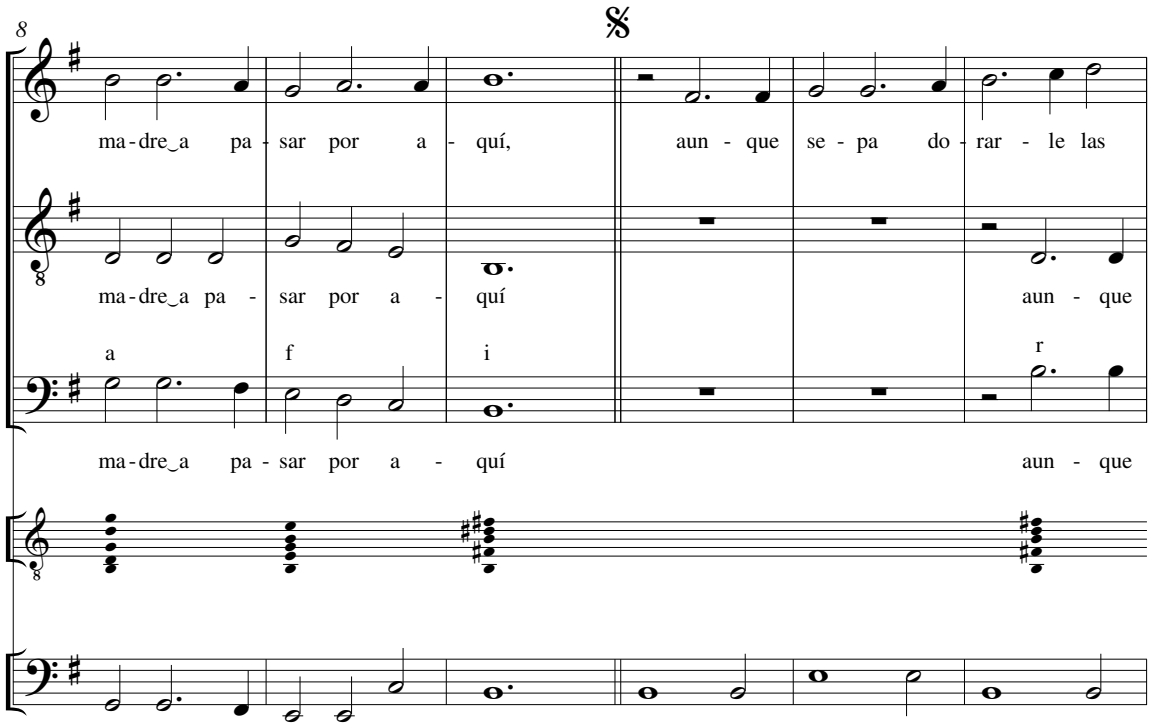
de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

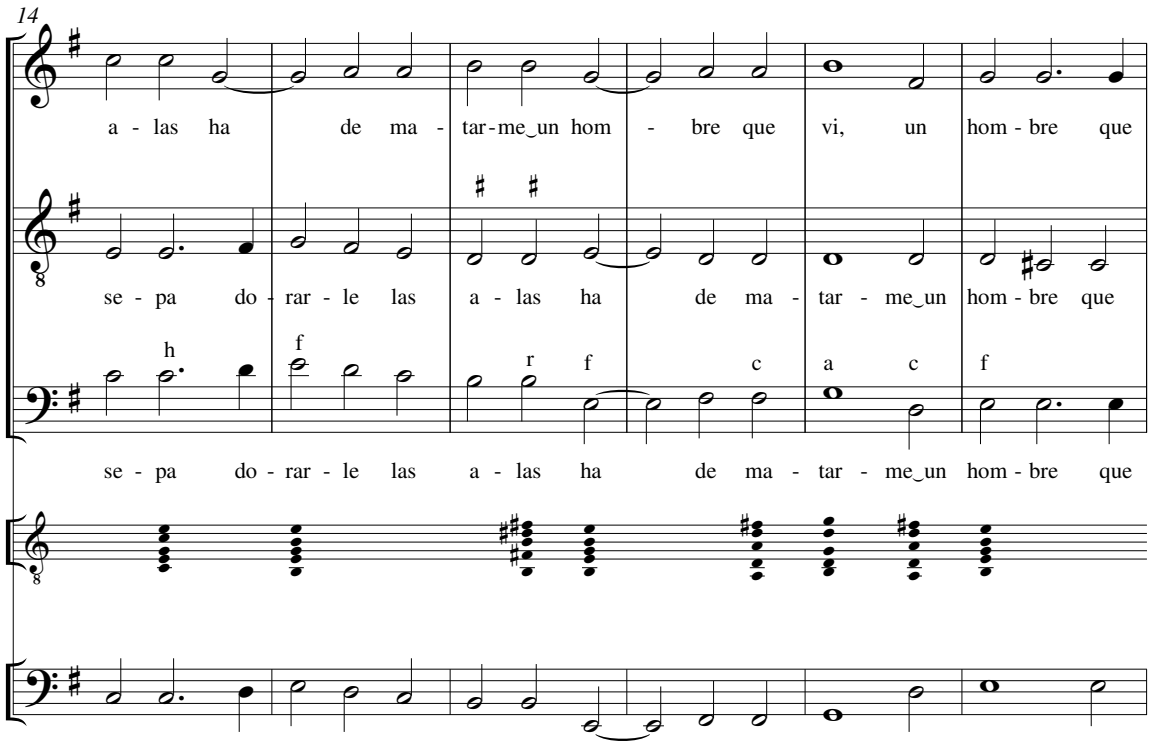
*I-Bc*,V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]




*Transcripción: Javier Cerveró Martínez*


8
ma-dre‿a pa-sar por a-quí, aun-que se-pa do-rar-le las
ma-dre‿a pa-sar por a-quí aun-que
a f i r
ma-dre‿a pa-sar por a-quí aun-que


14
a-las ha de ma-tar-me‿un hom-bre que vi, un hom-bre que
se-pa do-rar-le las a-las ha de ma-tar-me‿un hom-bre que
h f r f c a c f
se-pa do-rar-le las a-las ha de ma-tar-me‿un hom-bre que

20

vi ha de ma - tar - me‿un hom - bre que vi, un hom -

vi, ha de ma - tar - me‿un hom - bre que vi, [un hom -

c b r d b r f c d

vi, ha de ma - tar - me, ha de ma - tar - me‿un hom -

26

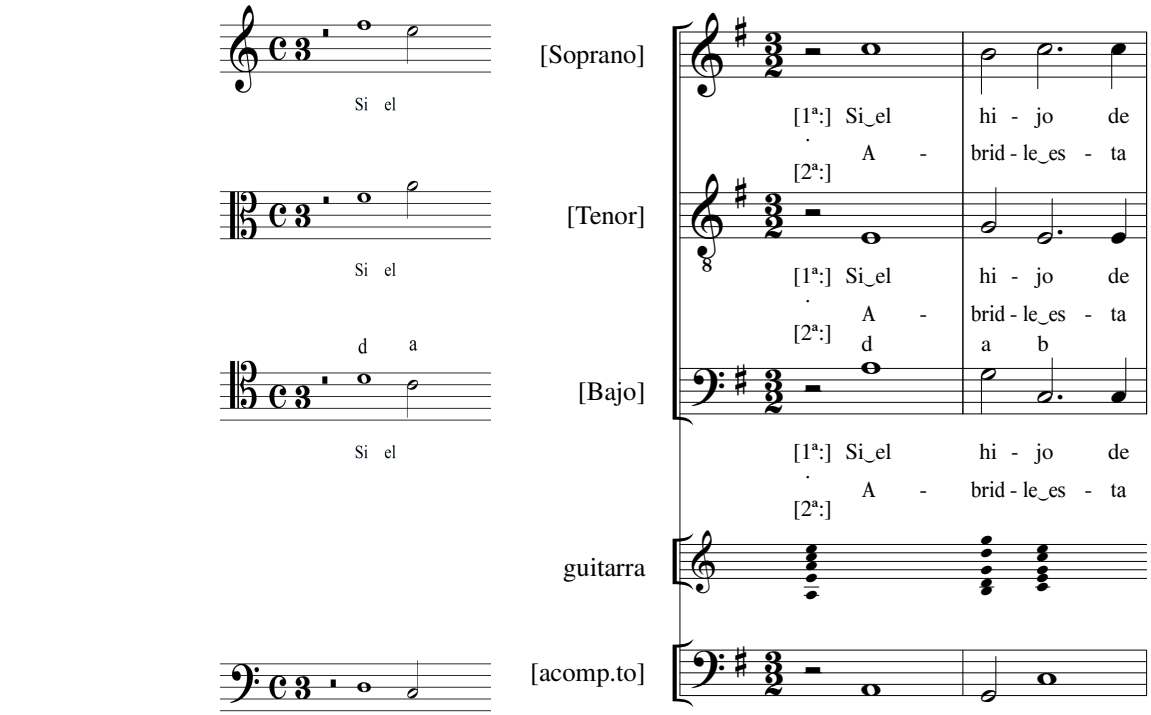
- bre que vi un hom - bre que vi.

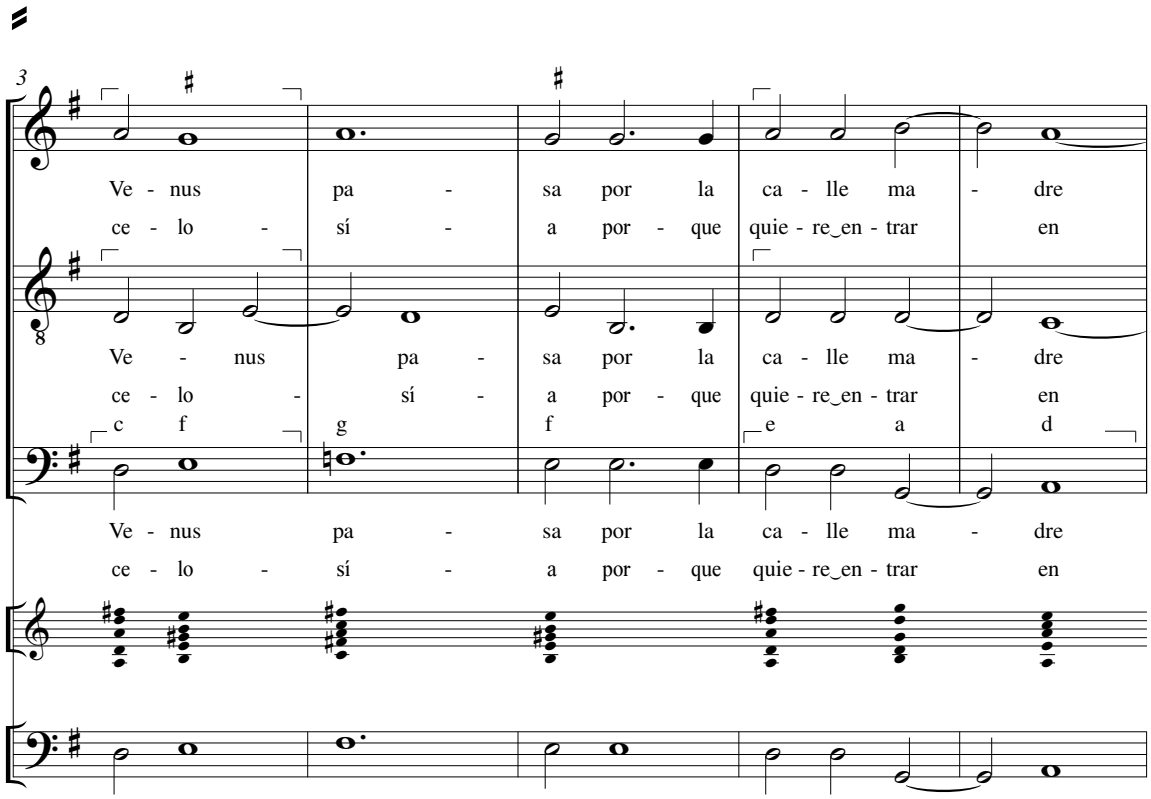
- bre que vi] un hom - bre que vi.

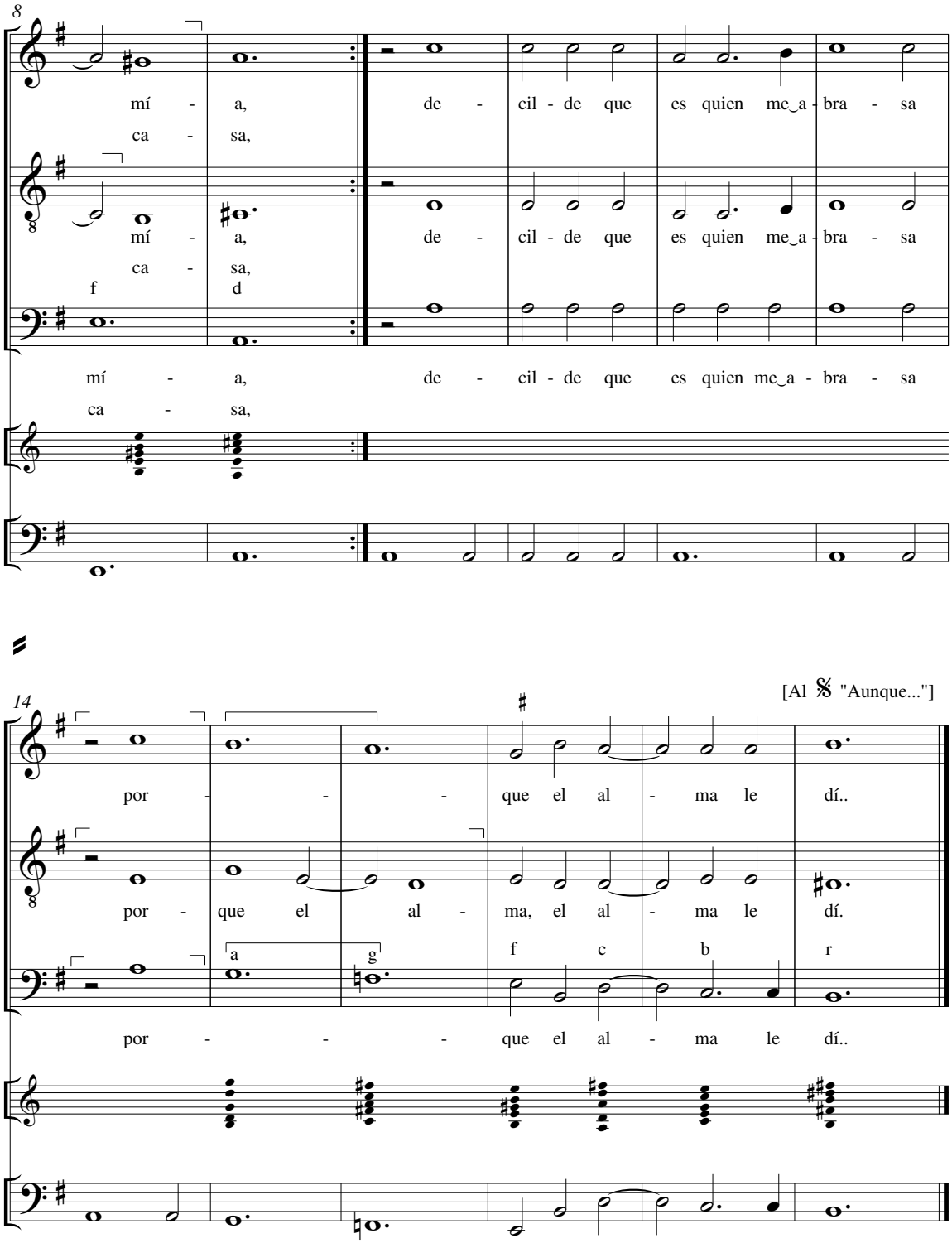
a c f r c b r f

- bre que vi, un hom - bre que vi.

# COPLAS


[Soprano]
[Tenor]
[Bajo]
guitarra
[acomp.to]
Si el
d a
[1ª:] Si el hi - jo de
[2ª:] A - brid - le es - ta
d a b


Ve - nus pa - sa por la ca - lle ma - dre
ce - lo - sí - a por - que quie - re en - trar en
c f g f e a d




[1ª:]

Si el hijo de Venus pasa
por la calle, madre mía
abridle esta celosía
porque quiere entrar en casa
decilde que es quien me abrasa
porque el alma le di.
*Aunque sepa ...*

[2ª:]

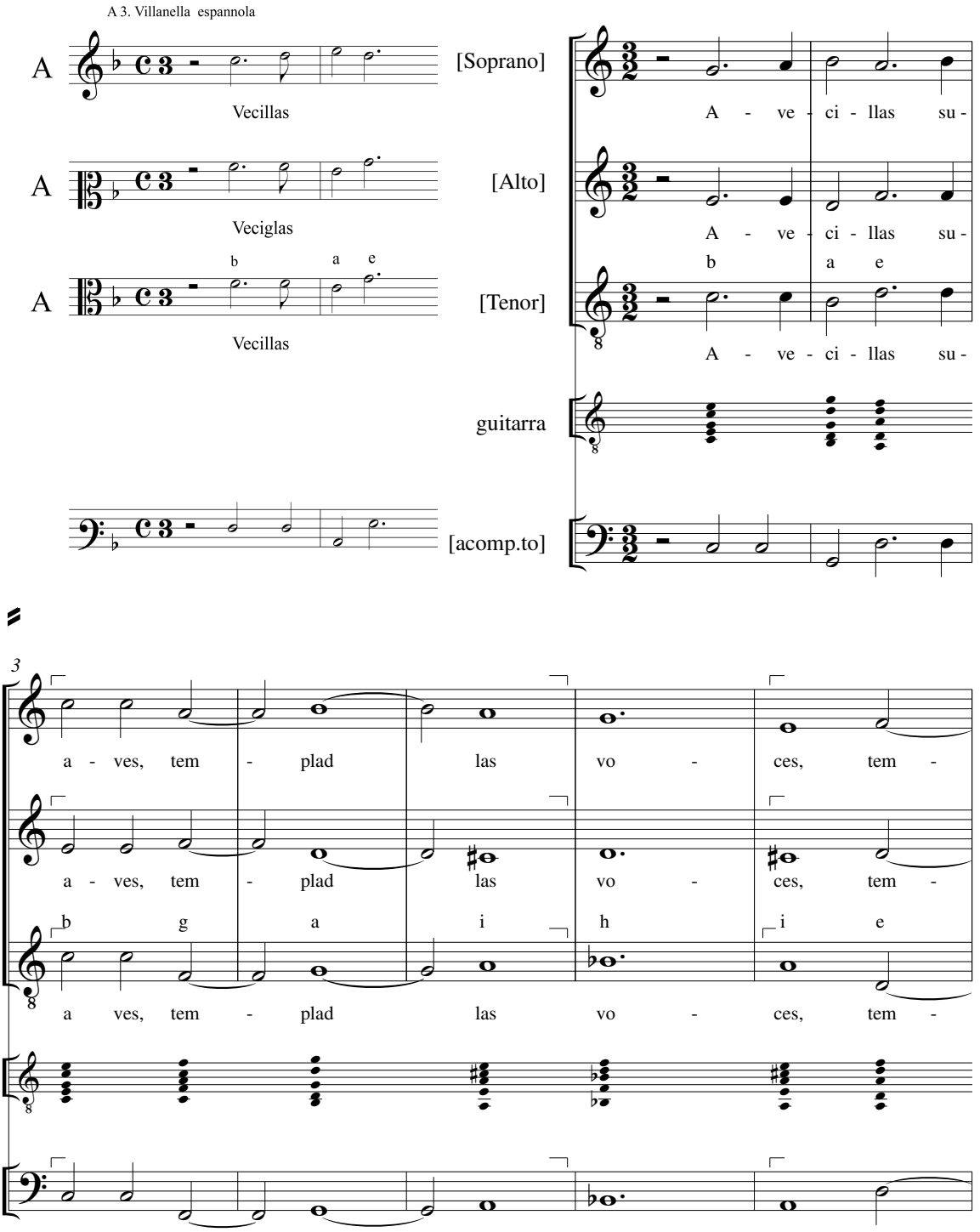
Dejárele unas alas de oro
y un arco y flechas de plata
si solo un hombre me mata
que entre los hombres adoro.
Dárele un rico tesoro
que tiene guardado en mí
*Aunque sepa ...*

# 11. Avecillas suaves, a 3

de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

*I-Bc*,V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]



8

- plad las vo - ces que pa - re - cen de

- plad las vo - ces que pa - re - cen de

a i a b i

- plad las vo - ces que pa - re - cen de

15

ce - los y son de‿a - mo - res

ce - los y son de‿a - mo - res

e f g f i

ce - los y son de‿a - mo - res

21

tem - plad las vo - ces

tem - plad las vo - ces

a b e i c a

tem - plad las vo - - - ces que pa -

27

que pa - re - cen de ce - los y

que pa - re - cen de ce - los y son de_a -

i b a b i a b

re - cen de ce - los y son de_a - mo - res, que pa -

33

son de‿a - mo - res, que pa - re - cen de ce -

mo - res, que pa - re - cen de ce - los

e g b g c b

re - cen de ce - los y son de‿a - mo - res

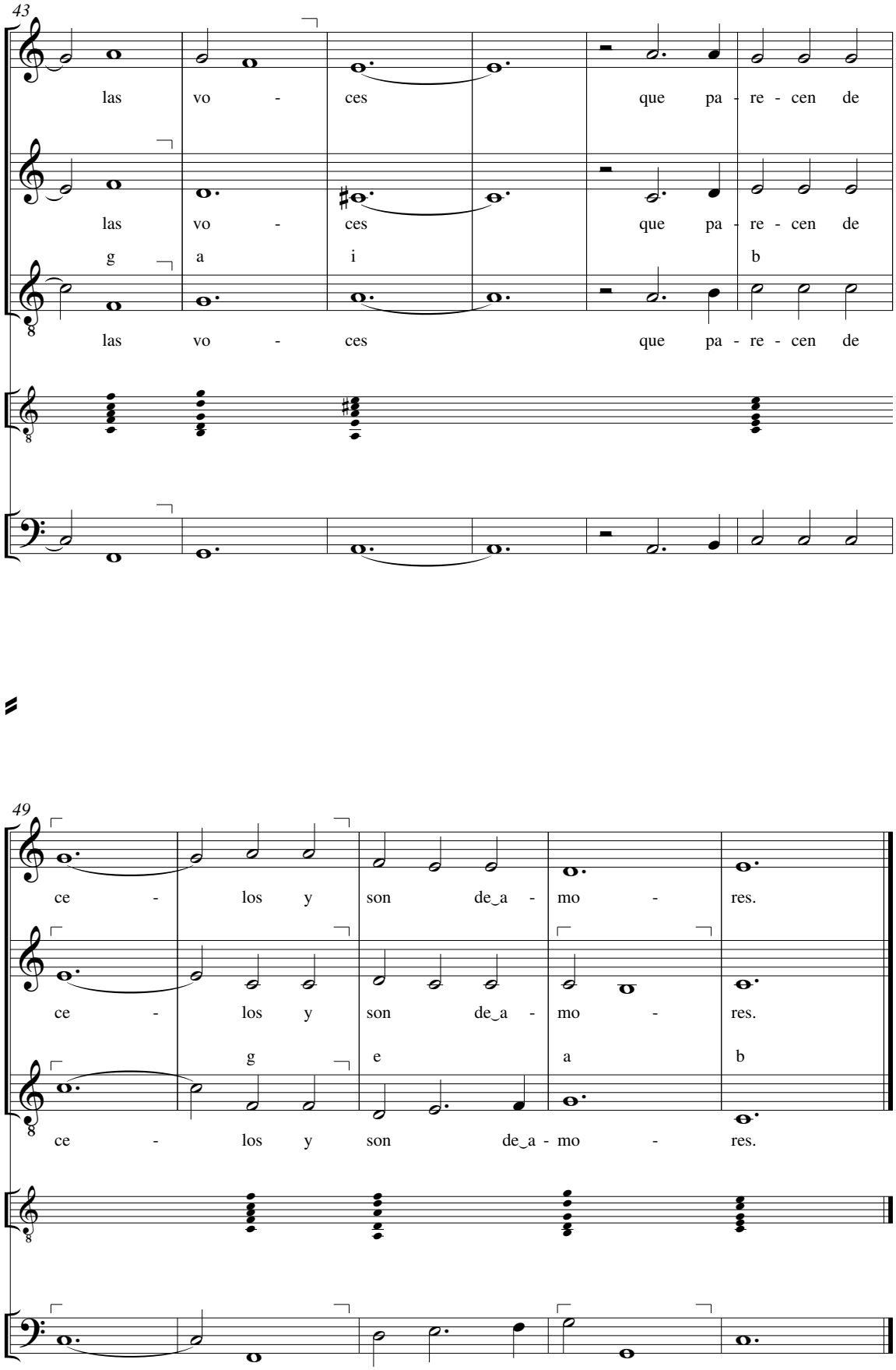
38

los y son de‿a - mo - res, tem - plad

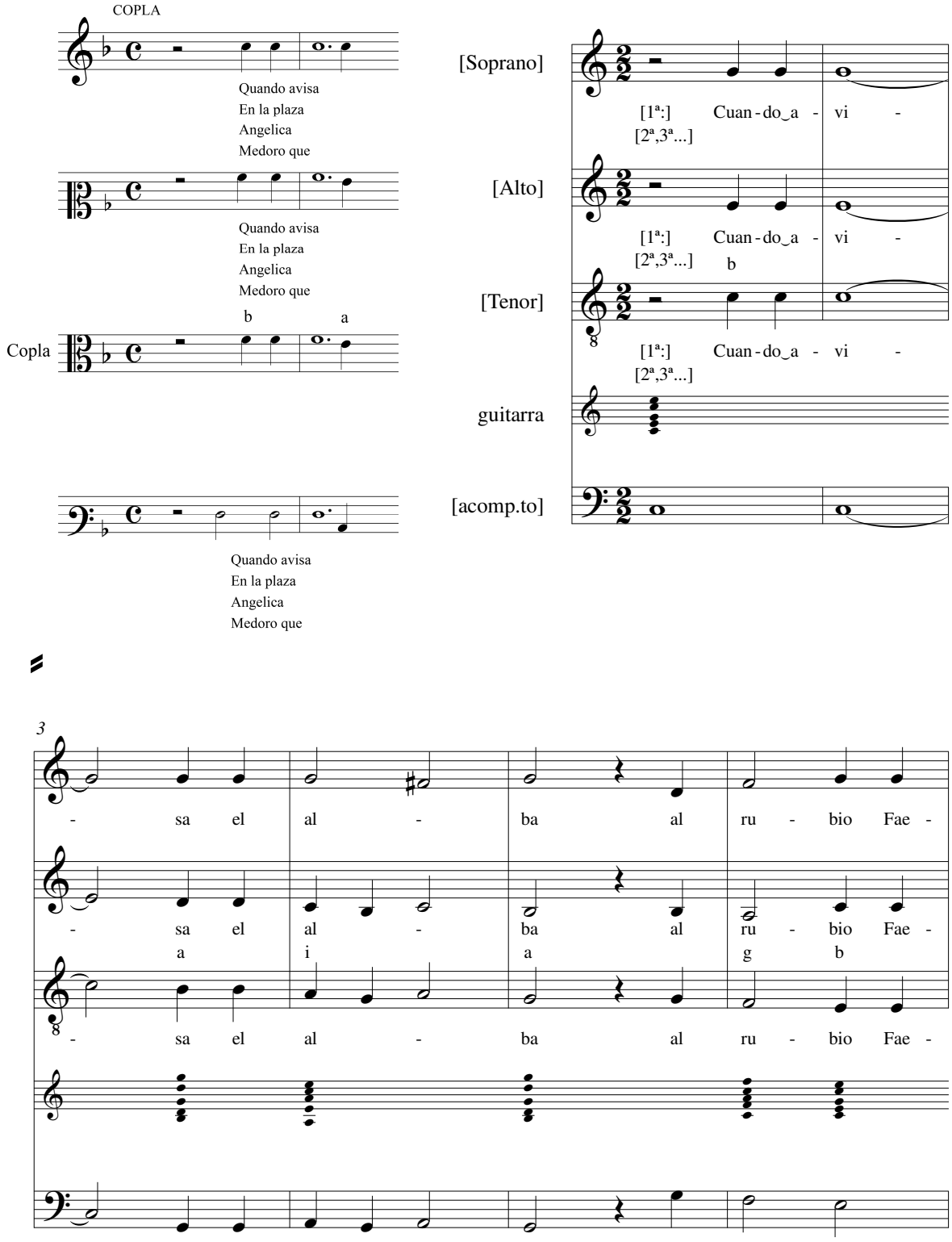
y son de‿a - mo - res tem - plad

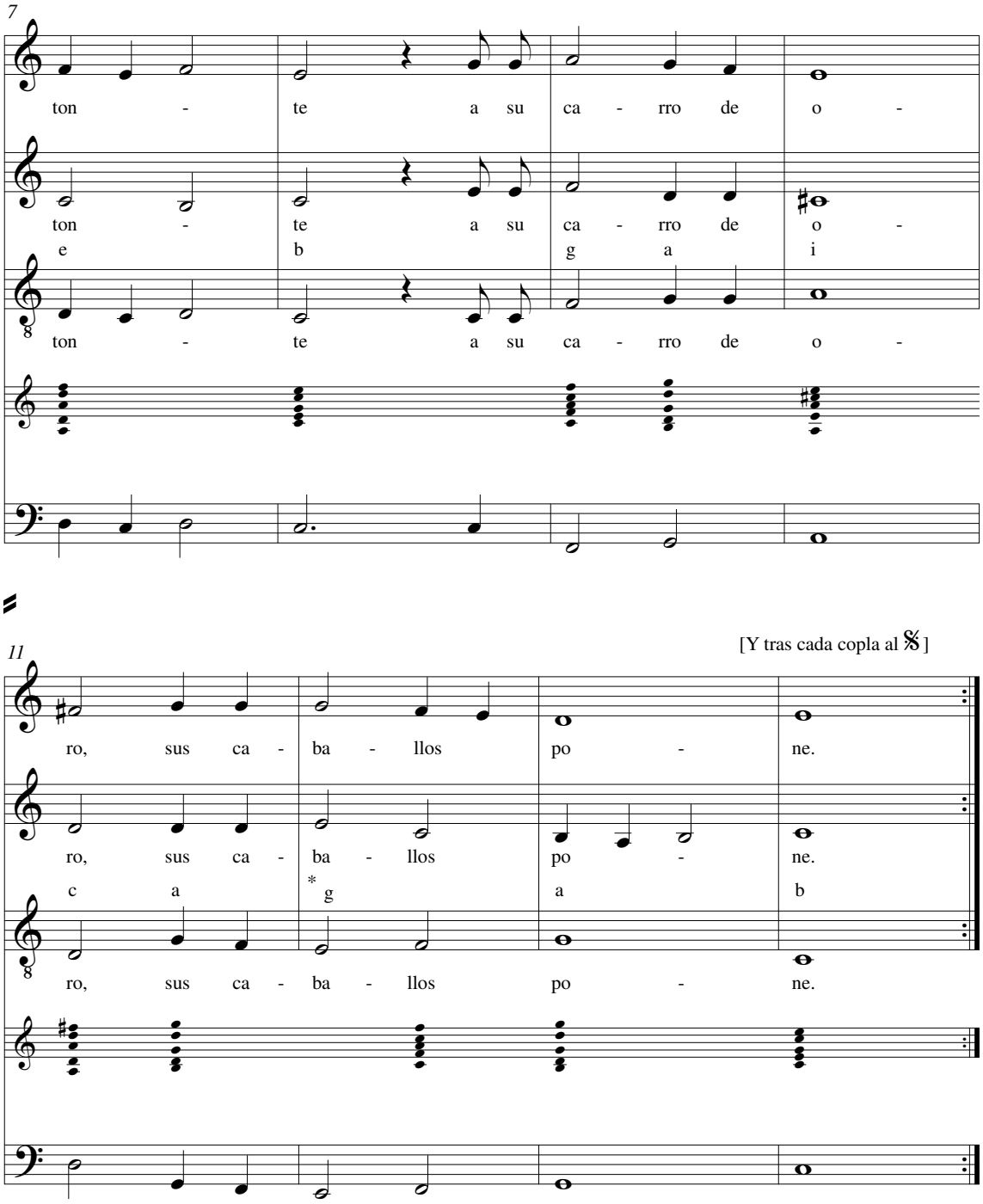
g a i c e b

y son de‿a - mo - res, tem - plad


43
las vo - ces que pa - re - cen de
las vo - ces que pa - re - cen de
g a i b
las vo - ces que pa - re - cen de
49
ce - los y son de_a - mo - res.
ce - los y son de_a - mo - res.
g e a b
ce - los y son de_a - mo - res.

# COPLAS


COPLA
Quando avisa
En la plaza
Angelica
Medoro que
Quando avisa
En la plaza
Angelica
Medoro que
b
a
Copla
Quando avisa
En la plaza
Angelica
Medoro que
[Soprano]
[1ª:] Cuan - do_a - vi -
[2ª,3ª...]
[Alto]
[1ª:] Cuan - do_a - vi -
[2ª,3ª...]
b
[Tenor]
[1ª:] Cuan - do_a - vi -
[2ª,3ª...]
guitarra
[acomp.to]
3
- sa el al - ba al ru - bio Fae -
- sa el al - ba al ru - bio Fae -
a i a g b
- sa el al - ba al ru - bio Fae -




** Se aplica en siguiente nota letra "g"*

[1ª:]
Cuando avisa el alba
al rubio Faetonte,
a su carro de oro
sus caballos pone.
—*Templad las voces…*

En la plaza amena
de un florido bosque
adonde las aves
conciertan sus voces,
—*Templad las voces…*

Angélica en brazos
del hermoso joven
celos de Cerdano
sus placeres rompe.
—*Templad las voces…*

Medoro que mira
turbados sus soles,
a las aves dice,
aunque celos formen:
—*Templad las voces…*

[2ª:]
Con lágrimas tristes
ella le responde,
que los ojos hablan
si el amor dispone.
—*Templad las voces…*

Disculpas le daba
y ofrécele amores,
que hace quien ama
generosos dones.
—*Templad las voces…*

Y es un amor tierno,
tan torpe en razones,
que ya el ofendido
pídele perdones.
—*Templad las voces…*

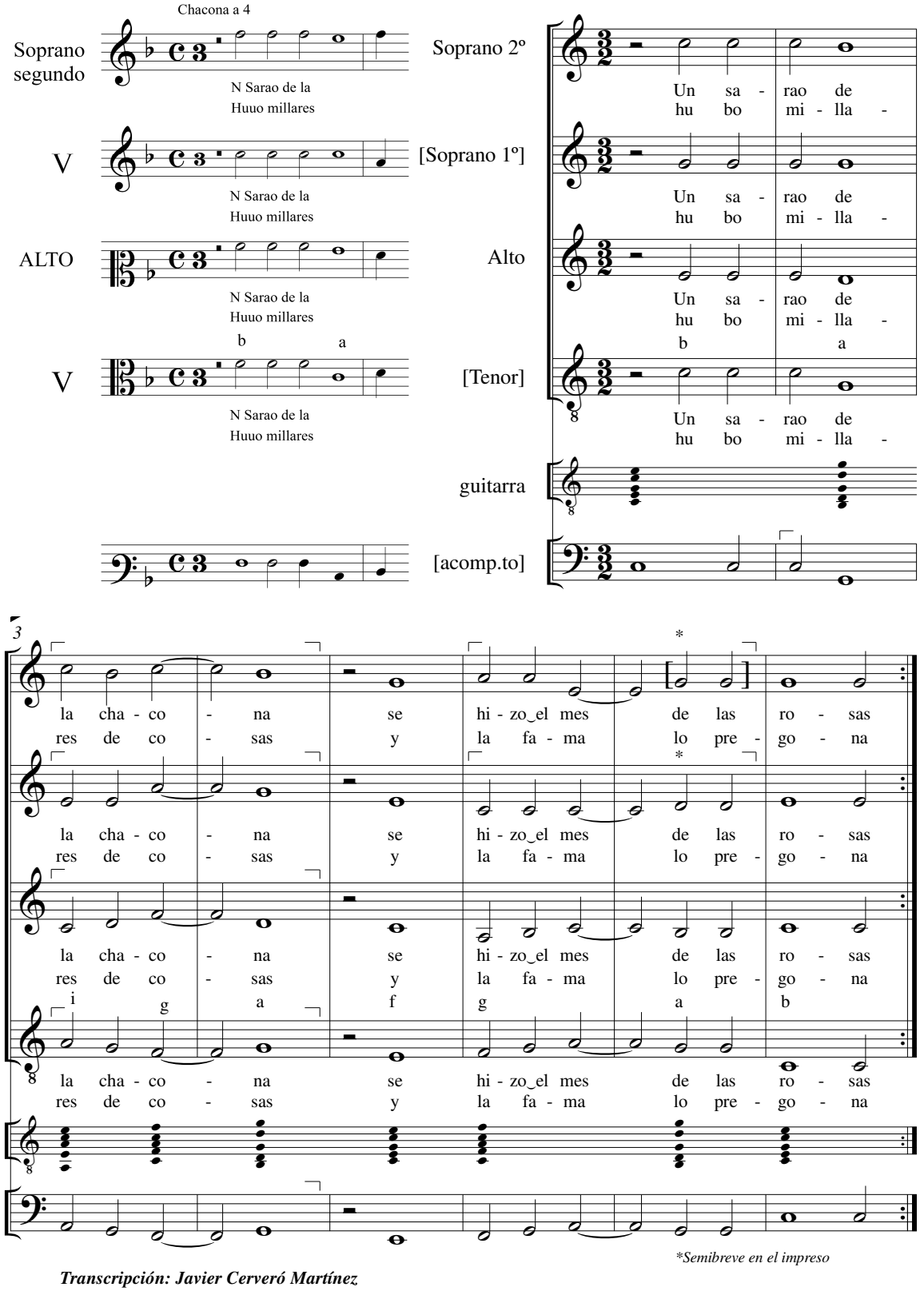
Y viendo humillado,
quién pensó rigores,
con labios de nácar
dice blancas flores.
—*Templad las voces…*

# 12. Un sarao de la chacona, a 4

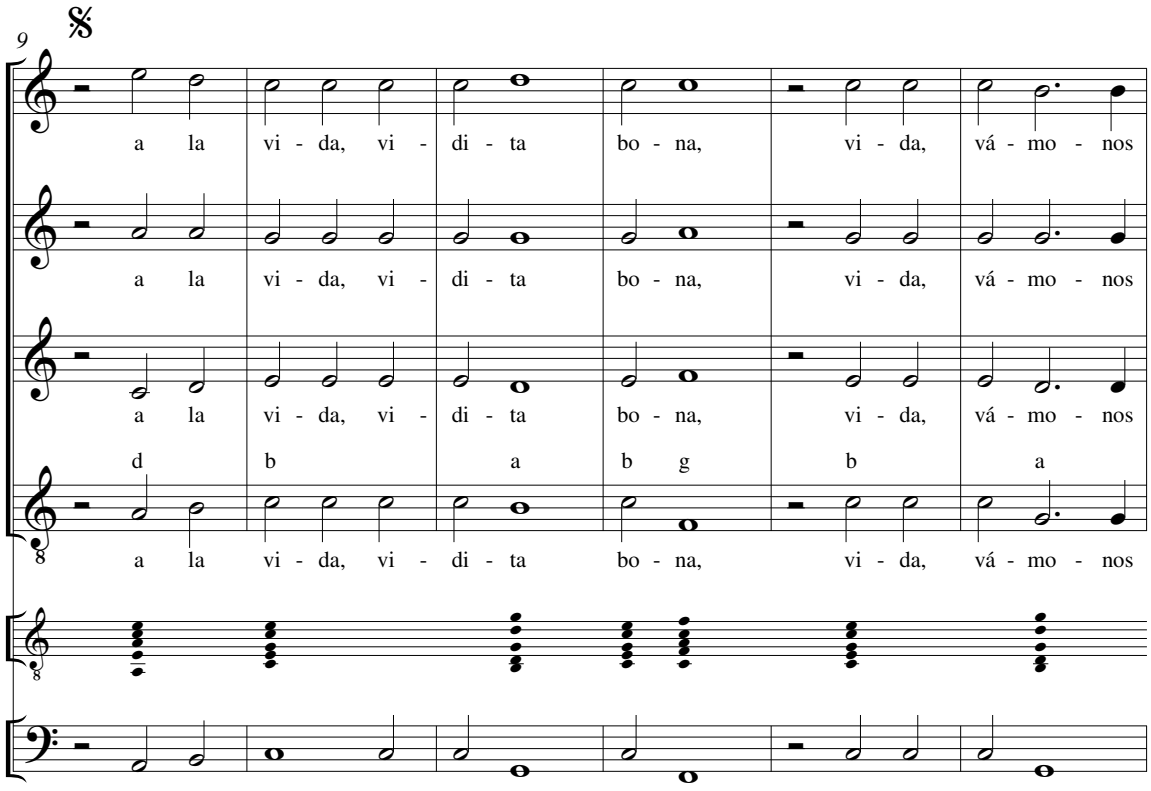
de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

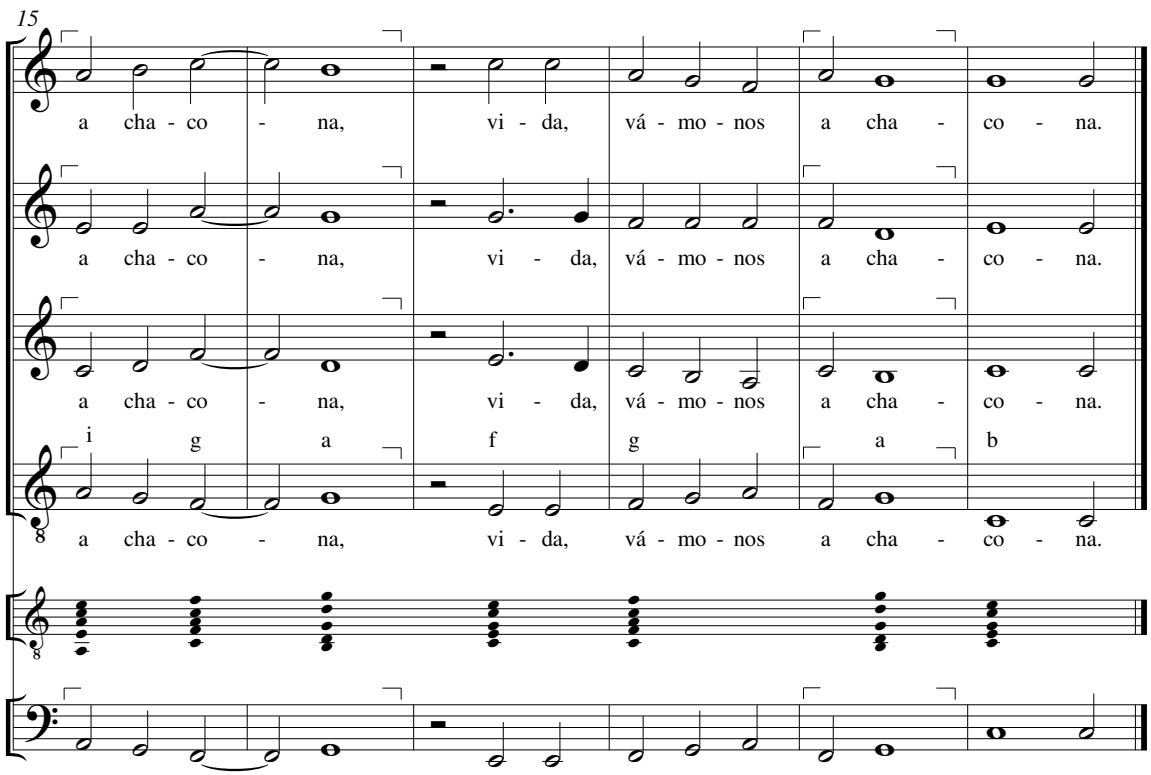
*I-Bc*,V.101 - ID: 8046
RISM A/I: A - 1308

## [ESTRIBILLO]

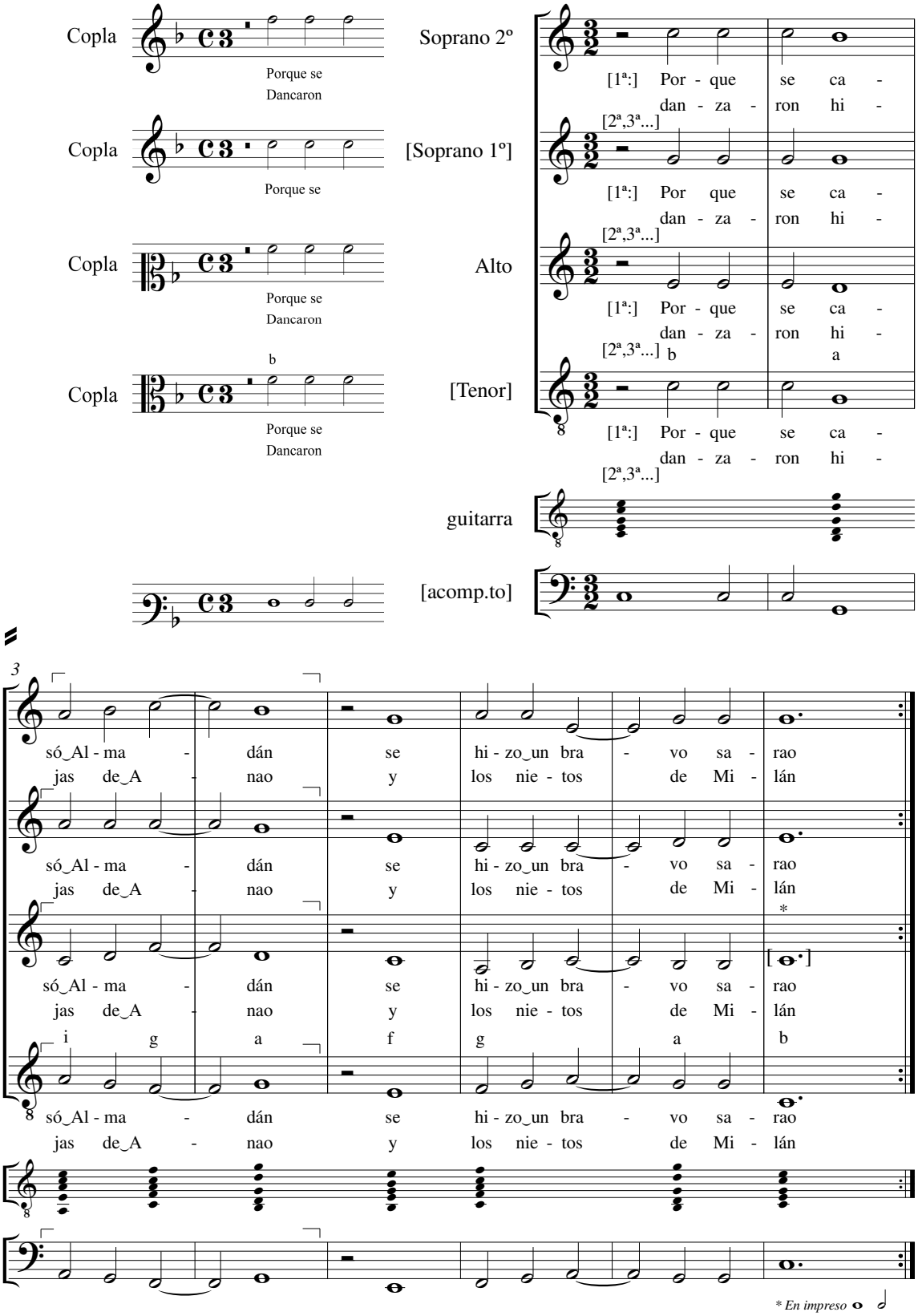


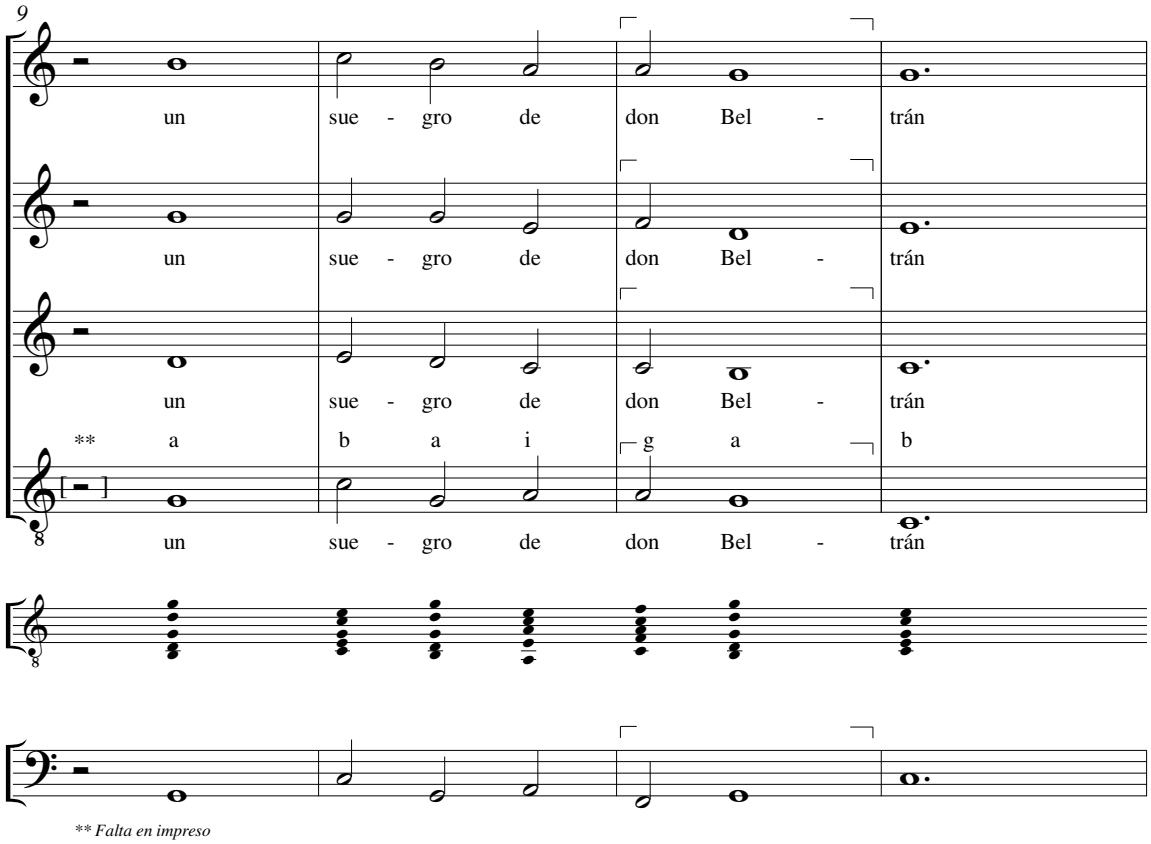

***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***


9
a la vi - da, vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos
a la vi - da, vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos
a la vi - da, vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos
d b a b g b a
a la vi - da, vi - di - ta bo - na, vi - da, vá - mo - nos

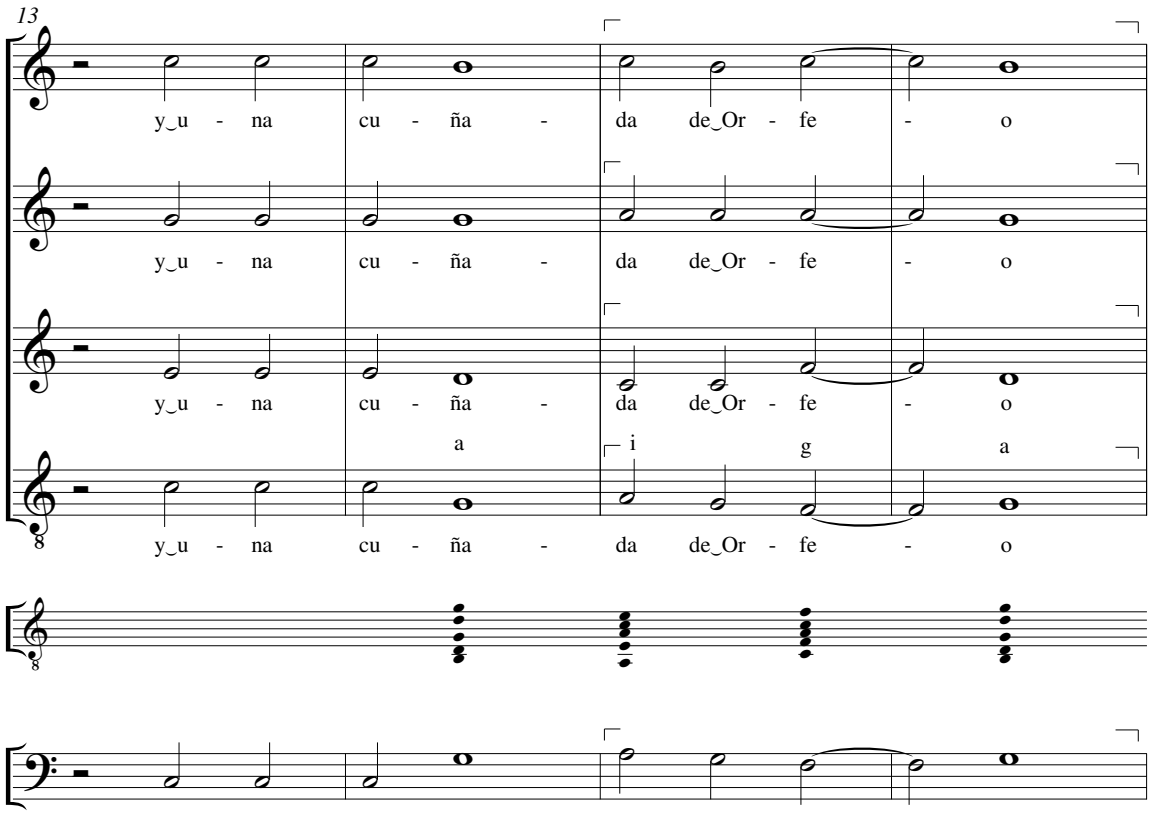

15
a cha - co - na, vi - da, vá - mo - nos a cha - co - na.
a cha - co - na, vi - da, vá - mo - nos a cha - co - na.
a cha - co - na, vi - da, vá - mo - nos a cha - co - na.
i g a f g a b
a cha - co - na, vi - da, vá - mo - nos a cha - co - na.

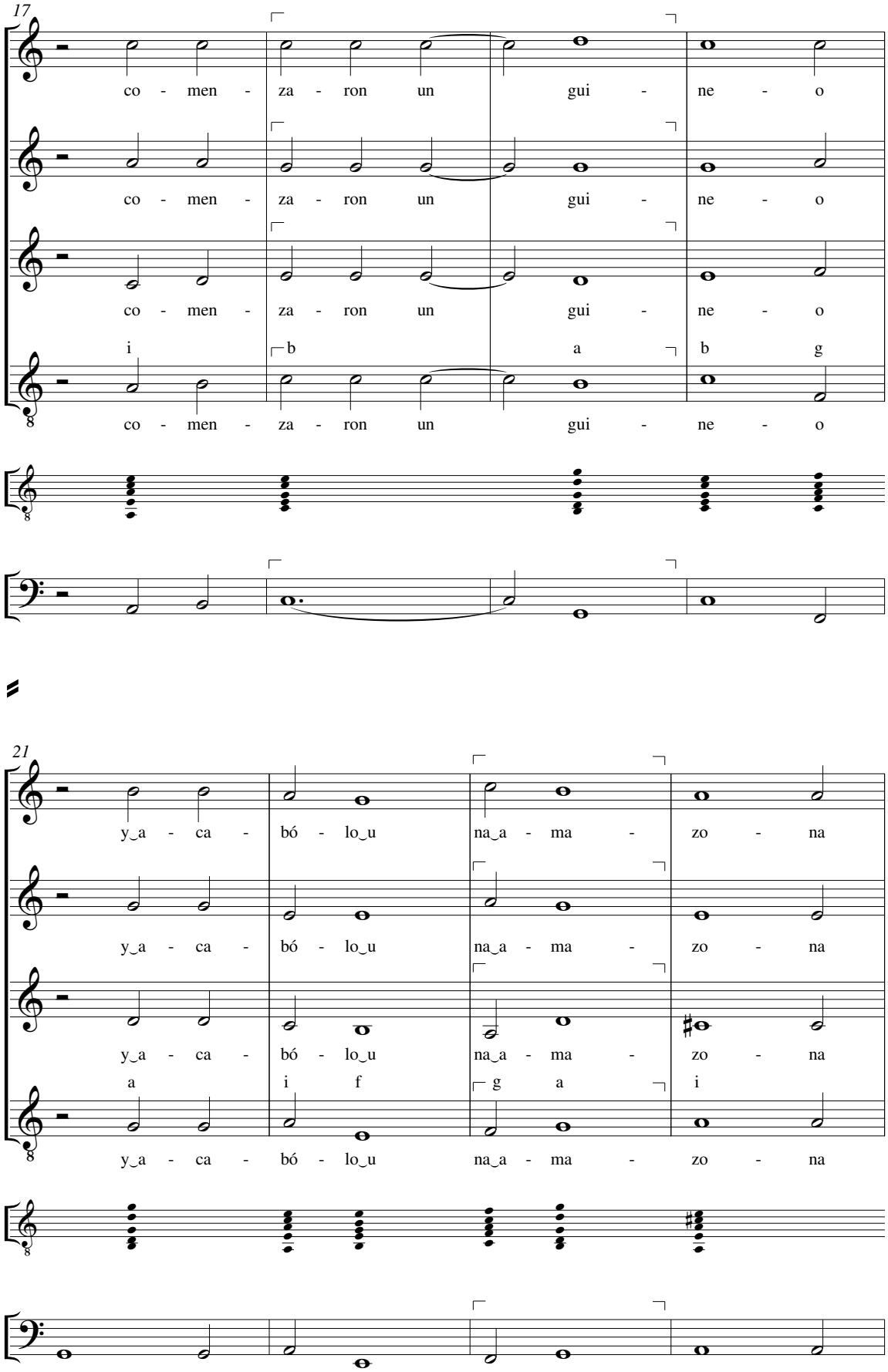
# COPLAS

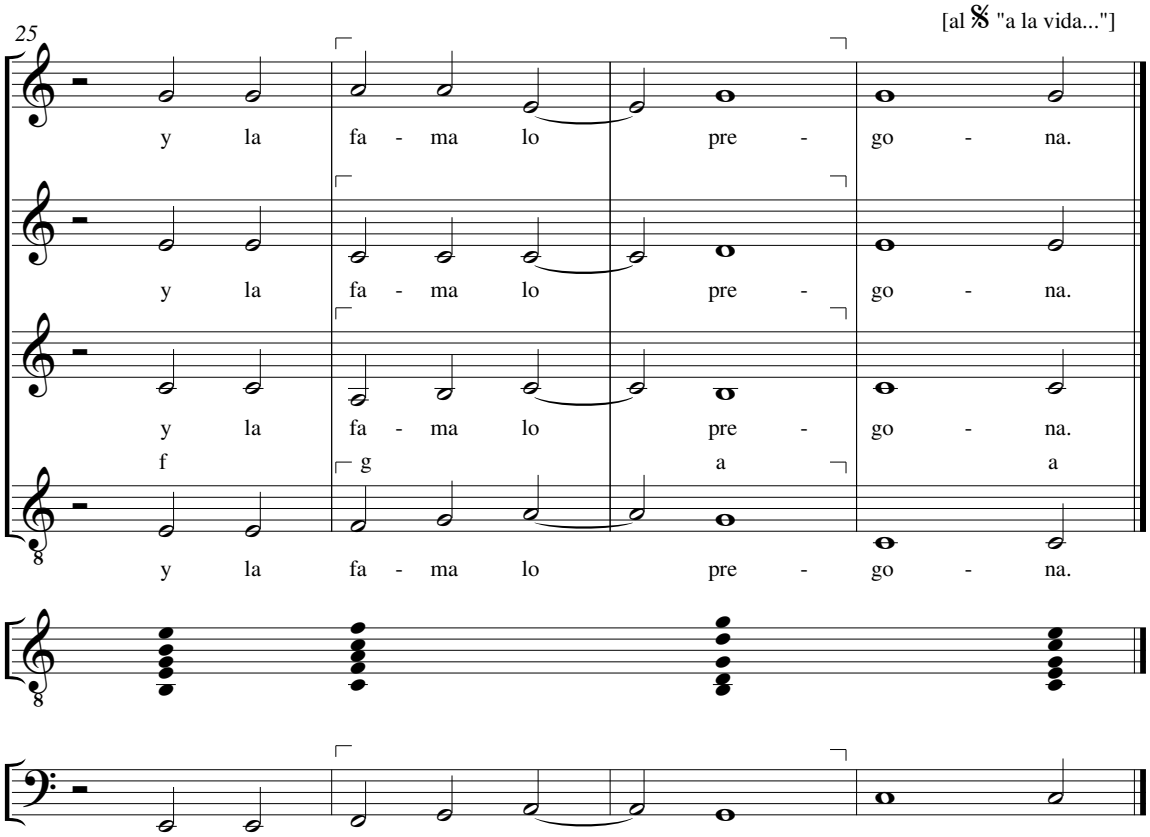

Copla
Porque se
Dancaron
Copla
Porque se
Copla
Porque se
Dancaron
b
Copla
Porque se
Dancaron
Soprano 2º
[1ª:] Por - que se ca -
dan - za - ron hi -
[2ª,3ª...]
[Soprano 1º]
[1ª:] Por que se ca -
dan - za - ron hi -
[2ª,3ª...]
Alto
[1ª:] Por - que se ca -
dan - za - ron hi -
[2ª,3ª...] b a
[Tenor]
[1ª:] Por - que se ca -
dan - za - ron hi -
[2ª,3ª...]
guitarra
[acomp.to]
3
só_Al - ma - dán se hi - zo_un bra - vo sa - rao
jas de_A - nao y los nie - tos de Mi - lán
só_Al - ma - dán se hi - zo_un bra - vo sa - rao
jas de_A - nao y los nie - tos de Mi - lán
*
só_Al - ma - dán se hi - zo_un bra - vo sa - rao
jas de_A - nao y los nie - tos de Mi - lán
i g a f g a b
só_Al - ma - dán se hi - zo_un bra - vo sa - rao
jas de_A - nao y los nie - tos de Mi - lán
* En impreso




** Falta en impreso




17
co - men - za - ron un gui - ne - o
co - men - za - ron un gui - ne - o
co - men - za - ron un gui - ne - o
i b a b g
co - men - za - ron un gui - ne - o
21
y‿a - ca - bó - lo‿u na‿a - ma - zo - na
y‿a - ca - bó - lo‿u na‿a - ma - zo - na
y‿a - ca - bó - lo‿u na‿a - ma - zo - na
a i f g a i
y‿a - ca - bó - lo‿u na‿a - ma - zo - na




[1ª:]
Porque se casó Almadán,
se hizo un bravo sarao,
dançaron hijas de Anao
con los nietos de Milán.
Un suegro de Don Beltrán
y una cuñada de Orfeo
començaron un guineo
y acabólo una macona
*Y la fama lo pregona:*
*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona.*

[2ª:]
Salió la cagalagarda
con la mujer del encenque
y de Çamora el palenque
con la pastora Lisarda.
La mezquina doña Albarda
trepe con pasta Gonzalo,
y un ciego dio con un palo
tras de la braga lindona.
*Y la fama…*

[3ª:]
Salió el médico Galeno
con chapines y corales
y cargado de atabales,
el manso Diego Moreno.
El engañador Vireno
salió tras la traga malla,
y la amante de Cazalla
con una moça de Arjona.
*Y la fama…*

[4ª:]
Salió Ganasca y Cisneros,
con sus barbas chamuscadas
y dándose bofetadas
Anajarte y Oliberos.
Con un sartal de torteros,
salió Esculapio el doctor
y la madre del amor,
puesta la ley de Bayona.
*Y la fama…*

[5ª:]
Salió la Raza y la traza
todas tomadas de orín,
y danzando un matachín
el Oñate y la Viaraza.
Entre la Raza y la traza
se levantó tan gran lid,
que fue menester que el Zid,
que bailase una chacona.
*Y la fama…*

[6ª:]
Salió una carga de Aloe
con todas sus sabandijas,
luego, bendiendo alelijas,
salió la grulla en un pie.
Un africano sin fe,
un negro y una gitana,
cantando la dina dana
y el negro la dina dona.
*Y la fama...*

[7ª:]
Entraron treinta Domingos
con veinte lunes a cuestas
y cargó con esas cestas,
un asno dando respingos.
Juana con tingo lomingos,
salió las bragas enjutas,
y más de cuarenta putas
huyendo de Barcelona.
*Y la fama lo pregona:*
*A la vida, vidita bona,*
*vida, vámonos a chacona.*

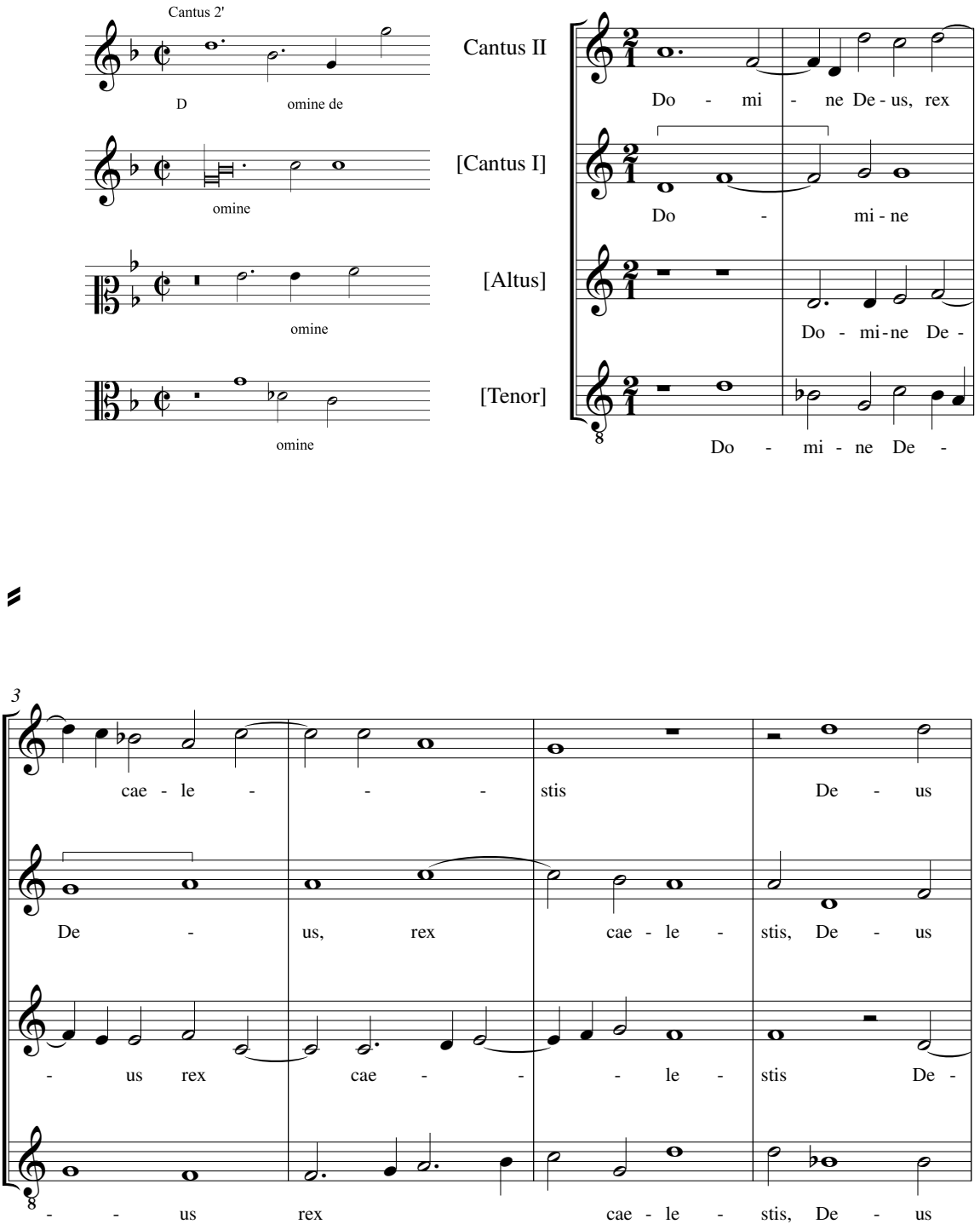
# TRANSCRIPCIÓN DE LAS PARTES DE LA MISA:

# *DOMINE DEUS*, ET RESURREXIT

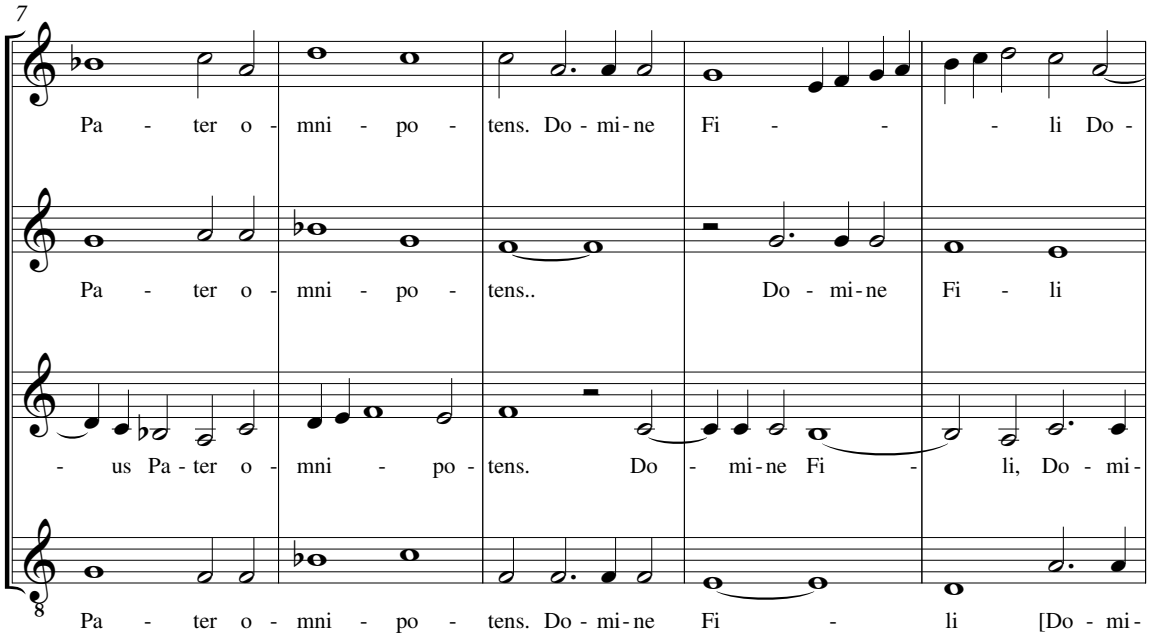
# [Misa / Gloria] Domine Deus

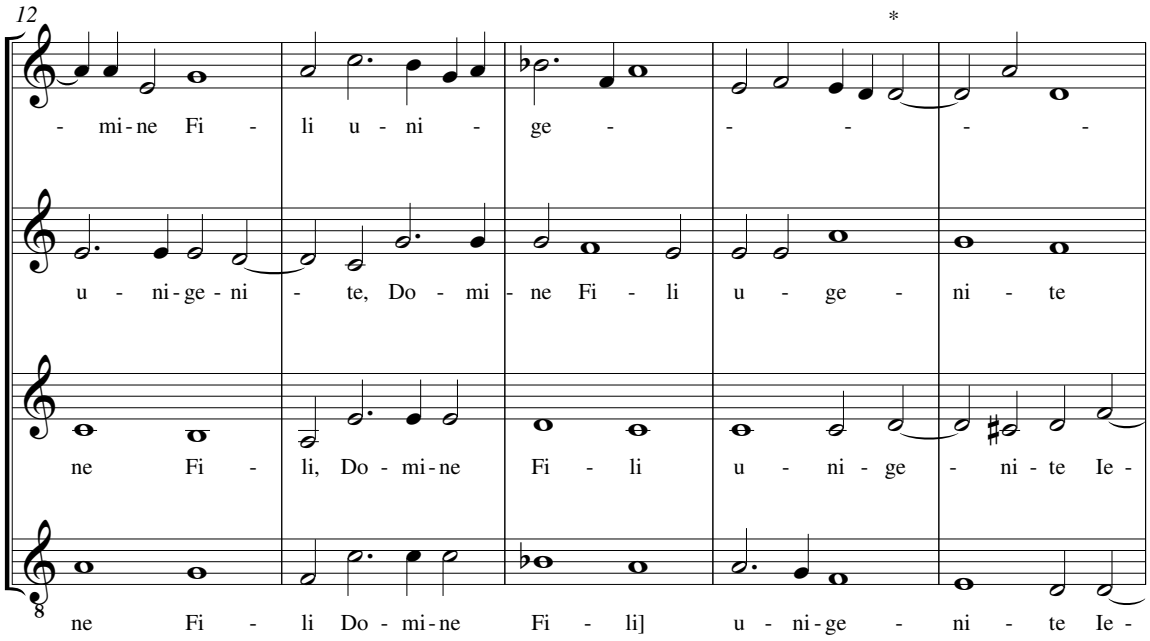
Anónimo [Cantus secundus añadido por Juan Arañés Sallén (*1580c; † 1649c)]

***E-*** *Bbc,* M859




***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***




**La en ms. (Mi en transcripción)secambia por Sol (Re),en ambas*

17 *

ni - te Ie - su Chri - ste Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne

Ie - su Chri - ste Do - mi - ne De - us [Ie - su Chri -

- su Chris - - - te Do - mi - ne De - us, Do -

**

- su Chris - te Do - mi - ne De - us, Do - mi -

21 * ♭

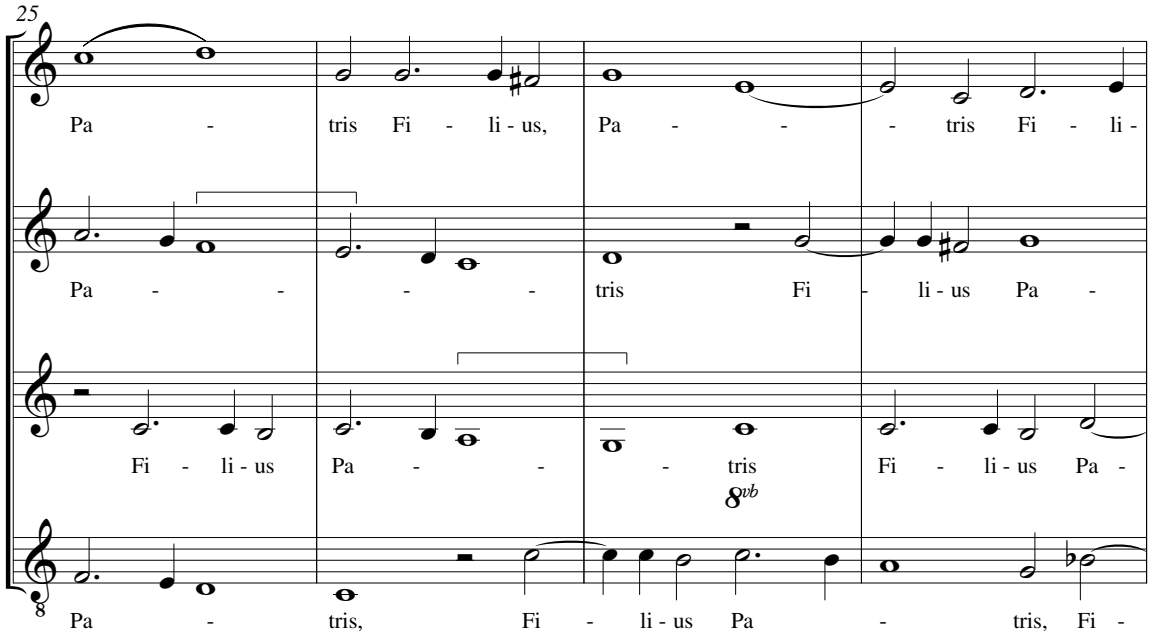
De - us. A - gnus A - gnus De - i Fi - li - us

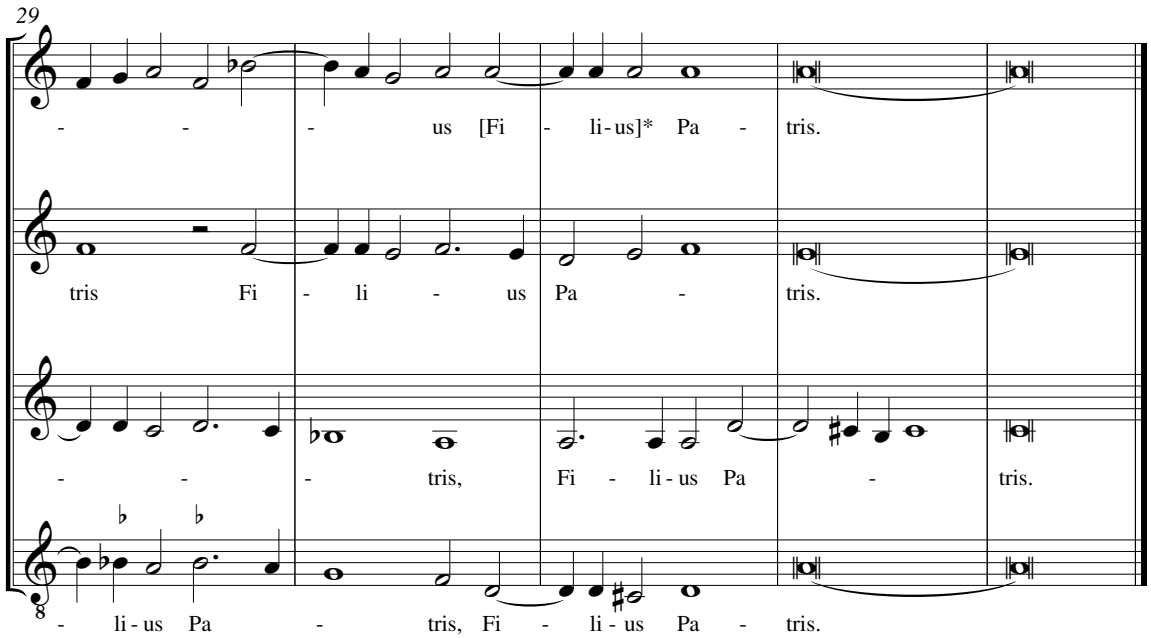
ste Do - mi - ne De - us] A - gnus De - - i Fi - li - us

- mi - ne De - us A - gnus De - - - i

ne De - us A - gnus De - - - - i Fi - li - us

* ilegible en ms.

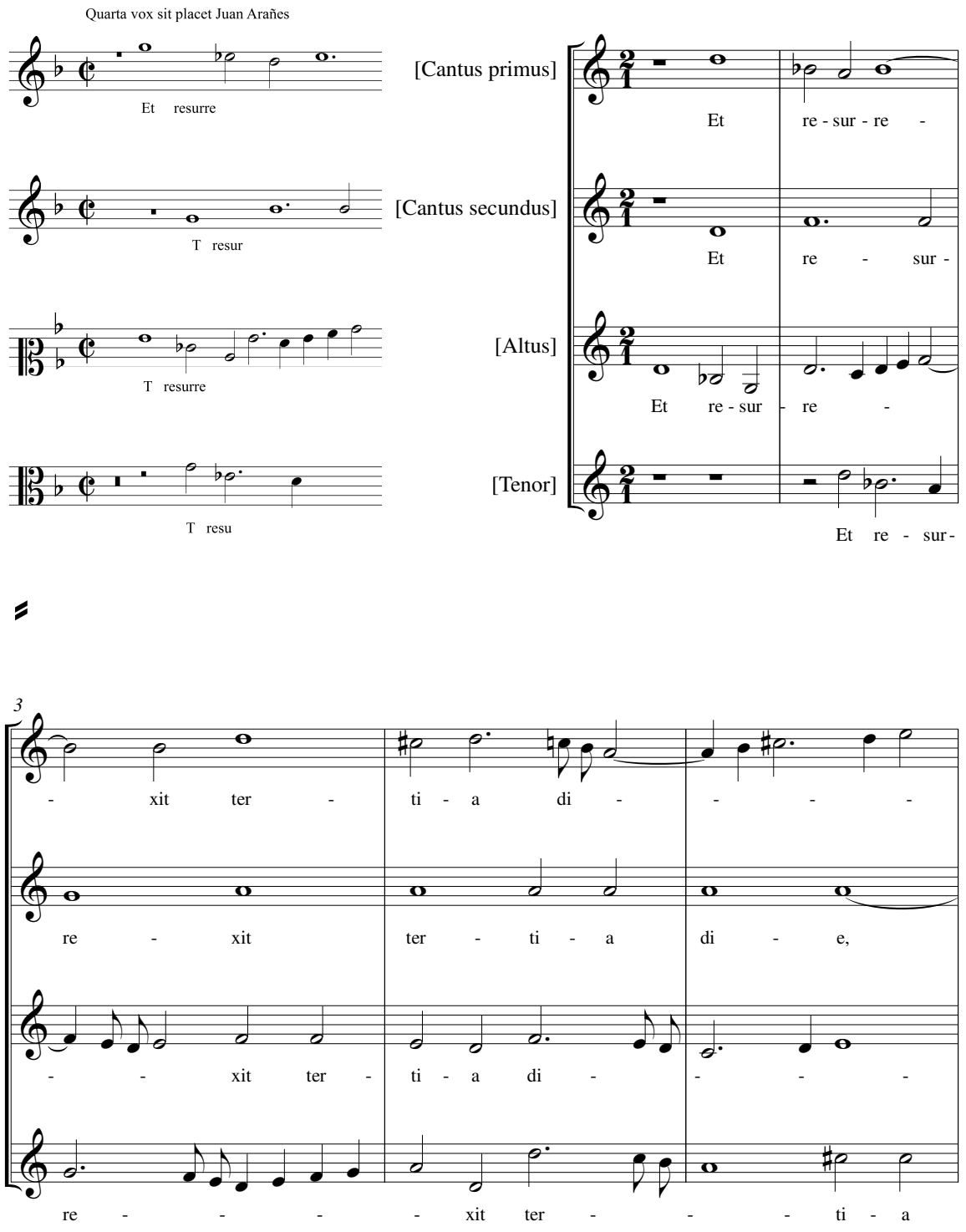

25
Pa - tris Fi - li - us, Pa - - - tris Fi - li -
Pa - - - - tris Fi - li - us Pa -
Fi - li - us Pa - - - tris Fi - li - us Pa -
8vb
Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi -


29
- - - us [Fi - li-us]* Pa - tris.
tris Fi - li - us Pa - tris.
- - - tris, Fi - li - us Pa - tris.
- li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris.

# [Misa / Credo] Et resurrexit

Anónimo [Cantus primus añadido por Juan Arañés Sallén (*1580c; † 1649c)]

***E**- Bbc,* M859




***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***

6

- e, se - cun - dum scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in cae -

se - cun - dum scri - ptu - ras.

e se - cun - dum scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in

di - e, se - cun - dum scri - ptu - ras. Et a - scen -

11

- - - - lum: se - det ad dex - te -

Et a - scen - dit in cae - lum: se - det ad dex -

cae - lum: se - det ad dex - te - ram Pa -

dit in cae - lum: et a - scen - dit in cae - lum se - det

15

ram Pa - - - - - tris. Et i - te-rum

- te-ram Pa - - - tris. Et i - te-rum ven -

tris se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

ad dex - te - ram Pa - - - tris. Et i - te -

19

ven - tu - - - - rus est cum glo - ri -

tu rus est, et i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

i - te-rum ven - tu - rus est cum glo - ri -

rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a

23

a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu -

a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

a, iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu -

iu - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os

*Texto así enms.

28

- ius re - gni non e - rit, non e - rit fi -

os: cu - ius re - gni non e - rit fi -

os: cu - ius re - gni non e - rit fi - nis, cum glo - ri -

cu - ius re - gni non e - rit fi - nis

33

nis, cu - ius re - gni non e - rit fi - nis, cu - ius re -

nis, cu - ius re - [ - gni non e - rit fi -

a iu - di - ca - re vi - vos mor - tu - os

cu - ius re - gni non e - rit fi - nis cu - ius

** Semibreve enms. (transcrito por dos mínimas para evitar choque armónico)  ** Fa # enms. (Do # en transcripción).

39

- gni non e - rit fi - nis.

- nis,] cu - ius re - gni non e - rit fi - nis.

cu - ius re - gni non e - rit fi - nis.

re - gni non e - rit fi - nis.

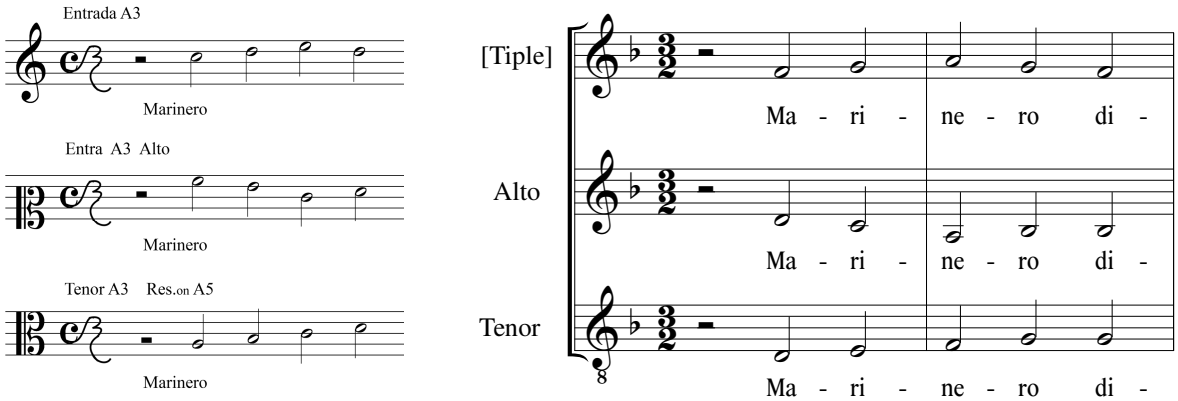
# TRANSCRIPCIÓN DEL VILLANCICO AL SANTÍSIMO SACRAMENTO *MARINERO DICHOSO*

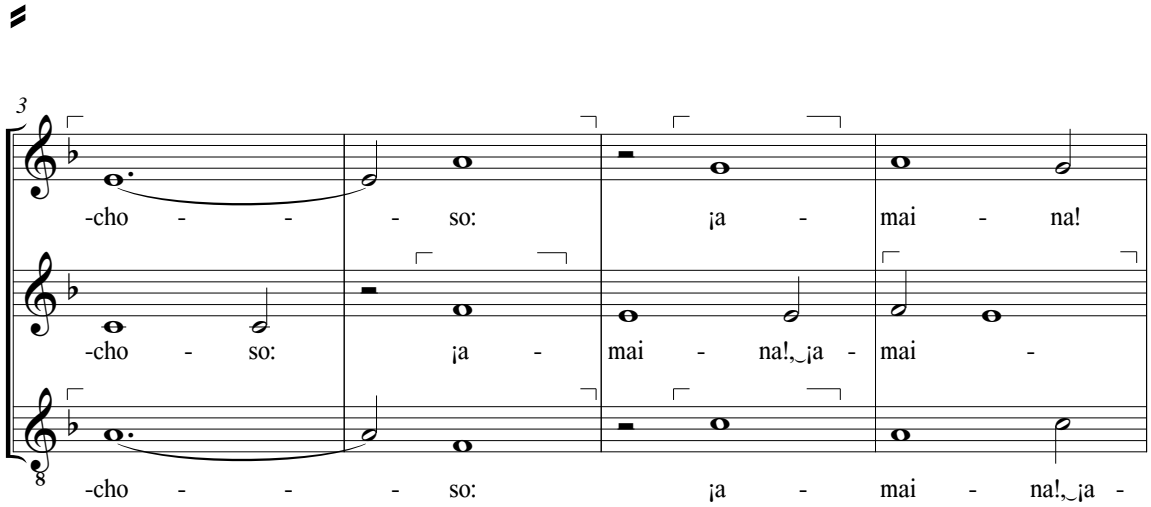
# Marinero dichoso, a 3

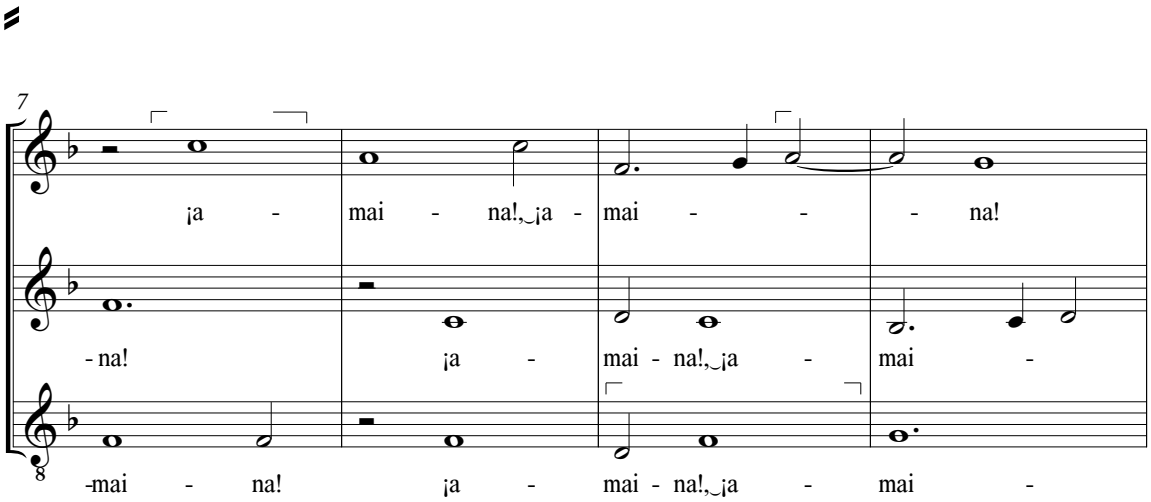
de Juan Arañés Sallén (*1580c; †1649c)

***E-SUe***, Agramunt 534, UI- 526

## ENTRADA




***Transcripción: Javier Cerveró Martínez***

11

¡a - mai - na!,‿¡a - mai - na!

- - - - - na! Que‿en tu

- na!, ¡a - mai - - - na!

14

que‿en tu na - ve me

na - ve me lle - - - vas, me lle - vas la

que‿en tu na - ve me lle - vas,

18

lle - vas la vi - da‿y al - ma.

vi - da‿y al ma y al - ma, que‿en tu

me lle - vas la vi - da‿y al - ma

23

¡A - mai - na! que_en tu na - ve me

na - ve me lle - - - vas la vi - da y

que_en tu na - ve me lle - vas la

27

lle - vas la vi - da y al - ma. ¡A -

al - - - - ma. ¡A -

vi - da y al - ma. ¡A -

31

-mai - na!_¡a - mai - na! que_en tu na - ve me

-mai - na!,_¡a - mai - na! que_en tu na - ve me

-mai - na!,_¡a - mai - na! que_en tu na - ve me

35

lle - vas la vi - da y al - ma. A -

lle - vas la vi - da y al - ma. ¡A -

lle - vas la vi - da y al - ma. ¡A -

40

-mai - na!, ¡a - mai - na! que en tu na - ve me

-mai - na!, ¡a - mai - na! que en tu na - ve me

-mai - na!, ¡a - mai - na! que en tu na - ve me

44

lle - vas la vi - da y al - - - ma.

lle - vas la vi - da y al - - - ma.

lle - vas la vi - da y al - ma.

# RESPONSIÓN, a 5

Res.on A 5

Marinero

Res.on

Marinero

Res.on

Marinero

[Tiple 1]

Ma - ri - ne - ro di -

[Tiple 2]

Alto

Ma - ri - ne - ro di -

Tenor

Ma - ri - ne - ro di -

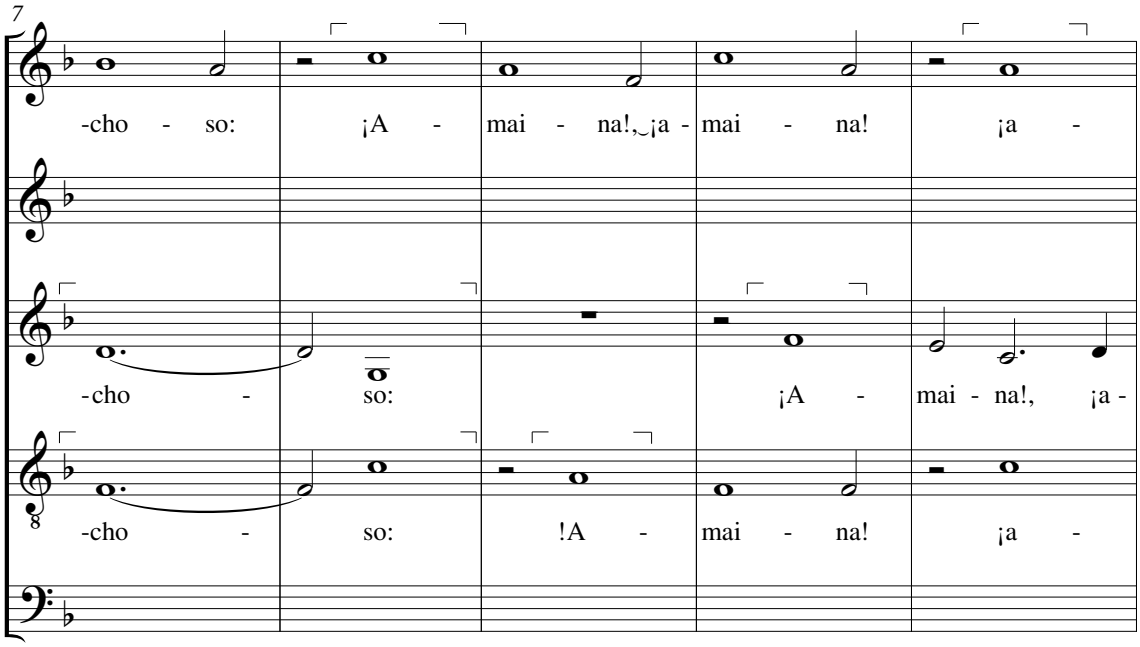
[Bajo]

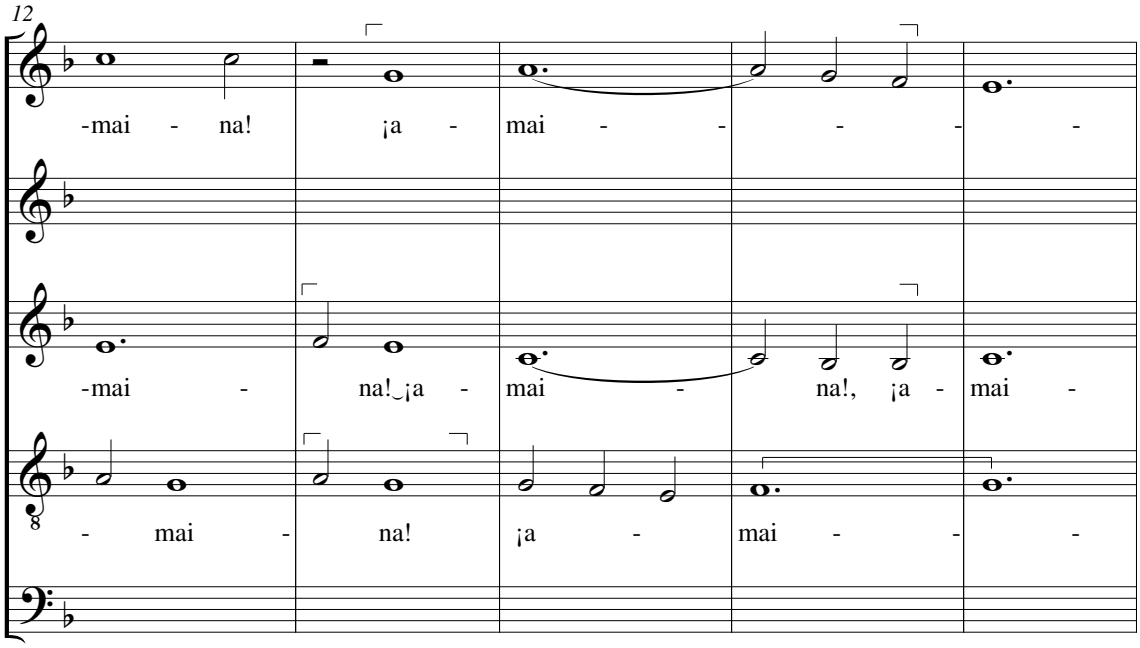
3

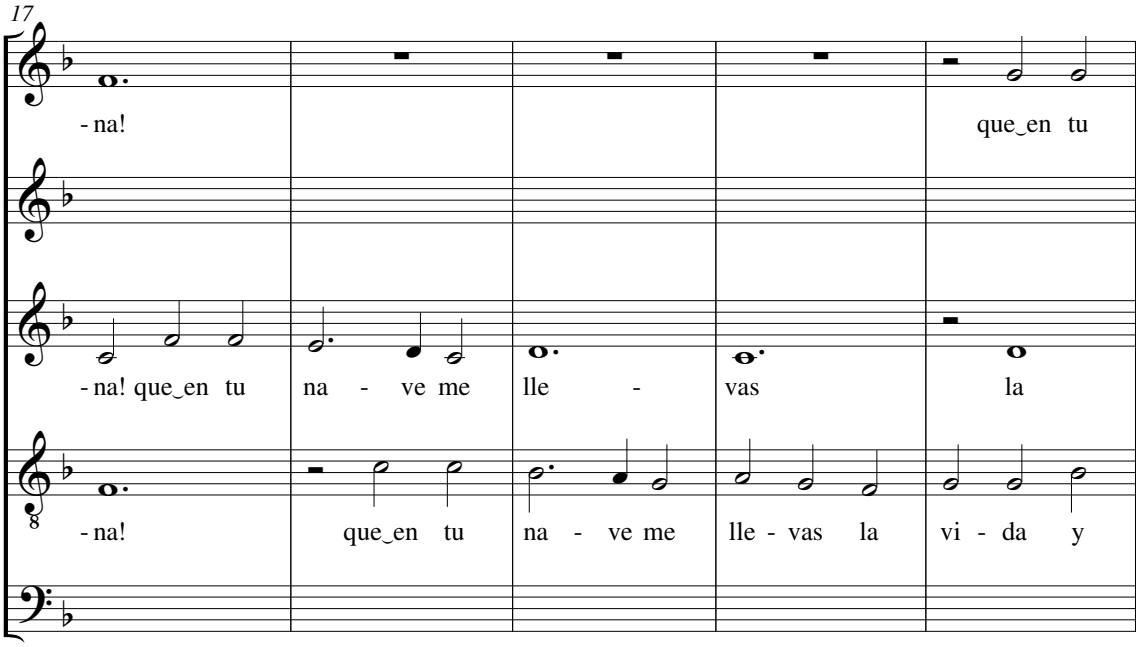
- cho - - so ma - ri - ne - ro di -

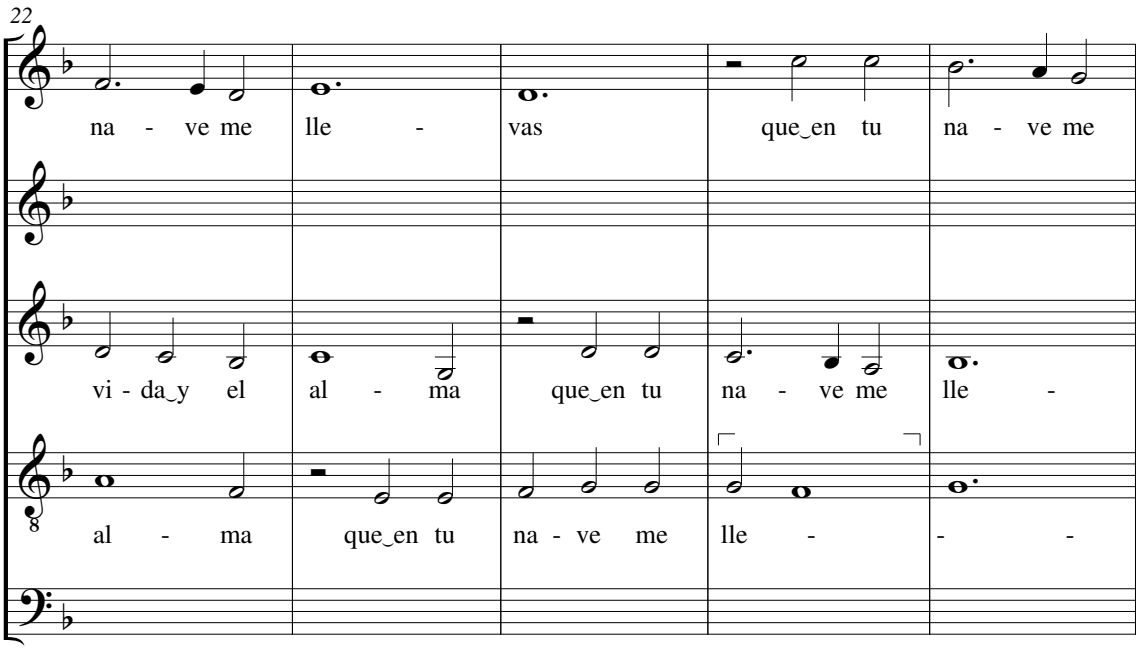
- cho - - so ma - ri - ne - ro di -

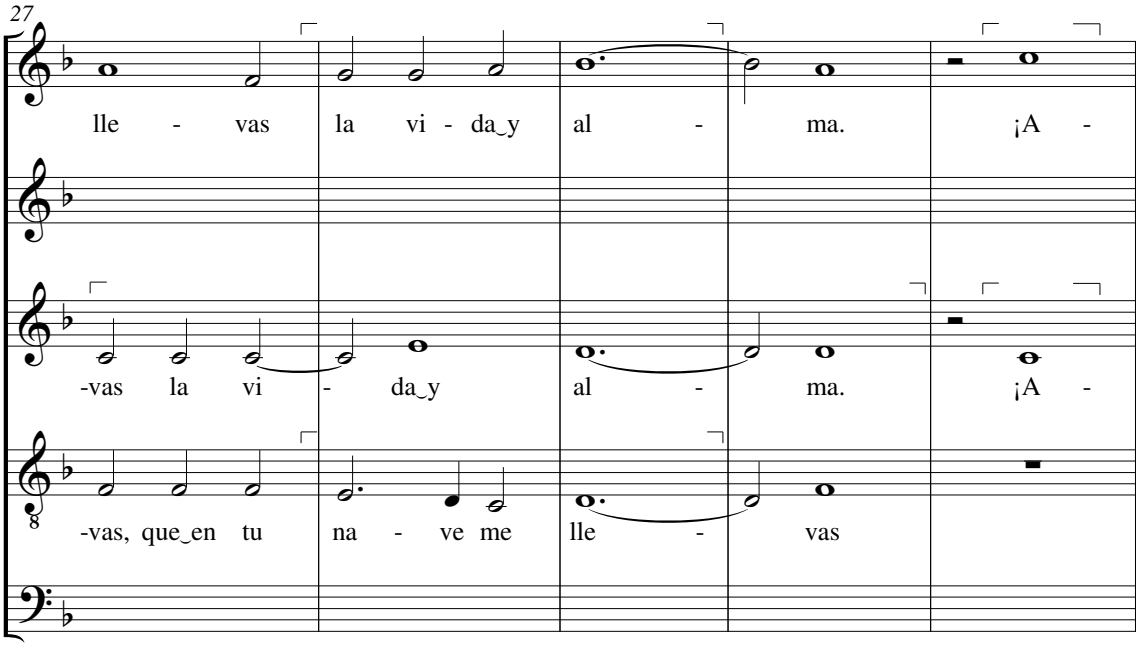
- cho - - so ma - ri - ne - ro di -

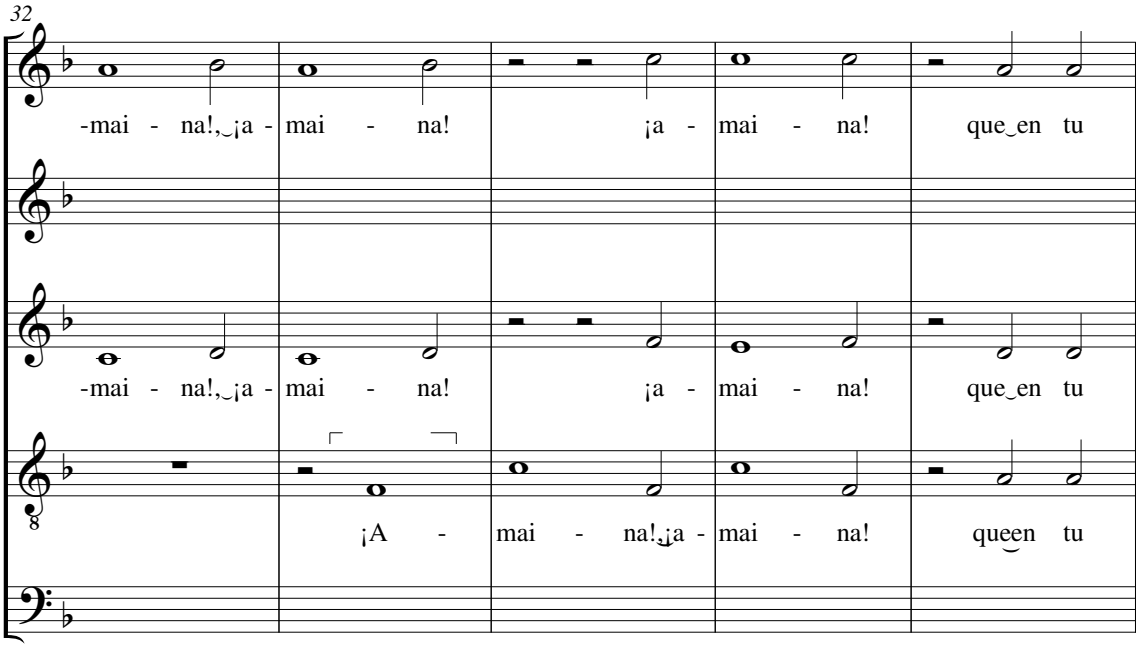

7
-cho - so: ¡A - mai - na!, ¡a - mai - na! ¡a -
-cho - so: ¡A - mai - na!, ¡a -
-cho - so: !A - mai - na! ¡a -


12
-mai - na! ¡a - mai - - - - -
-mai - na! ¡a - mai - na!, ¡a - mai -
- mai - na! ¡a - mai - - -


17
- na!
que‿en tu
- na! que‿en tu na - ve me lle - vas la
- na! que‿en tu na - ve me lle - vas la vi - da y


22
na - ve me lle - vas que‿en tu na - ve me
vi - da‿y el al - ma que‿en tu na - ve me lle -
al - ma que‿en tu na - ve me lle - - -


27
lle - vas la vi - da‿y al - ma. ¡A -
-vas la vi - da‿y al - ma. ¡A -
-vas, que‿en tu na - ve me lle - vas


32
-mai - na!,‿¡a - mai - na! ¡a - mai - na! que‿en tu
-mai - na!,‿¡a - mai - na! ¡a - mai - na! que‿en tu
¡A - mai - na!‿¡a - mai - na! que‿en tu

37

na - ve me lle - vas la vi - da y al -

na - ve me lle - vas, me lle - - -

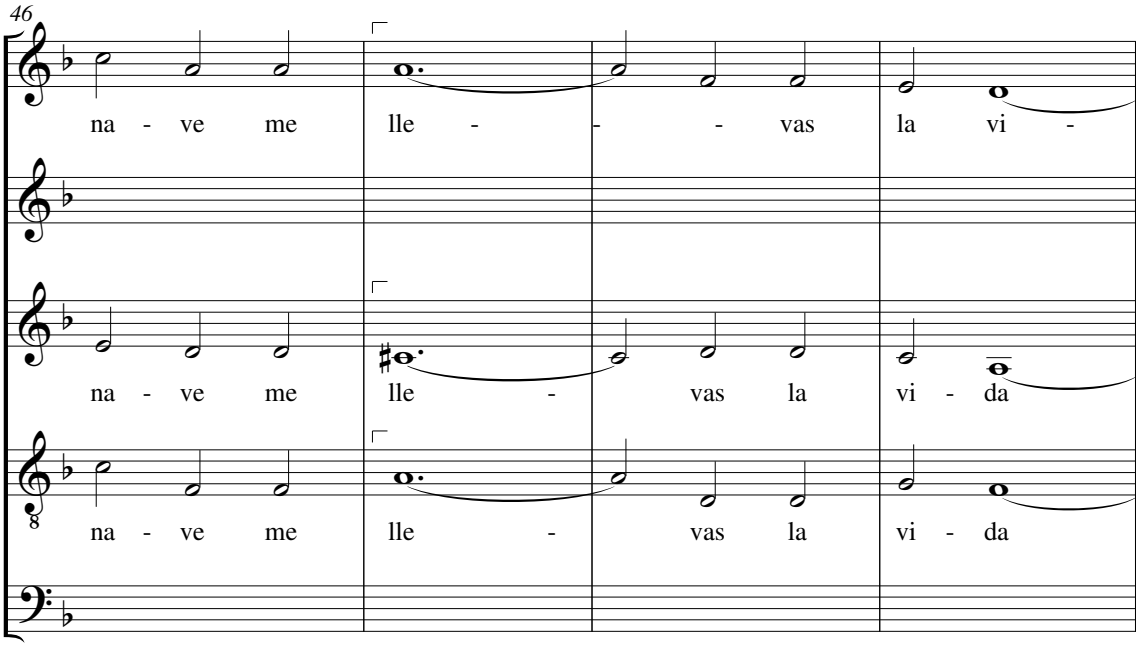
na - ve me lle - vas, la vi - da‿y al -

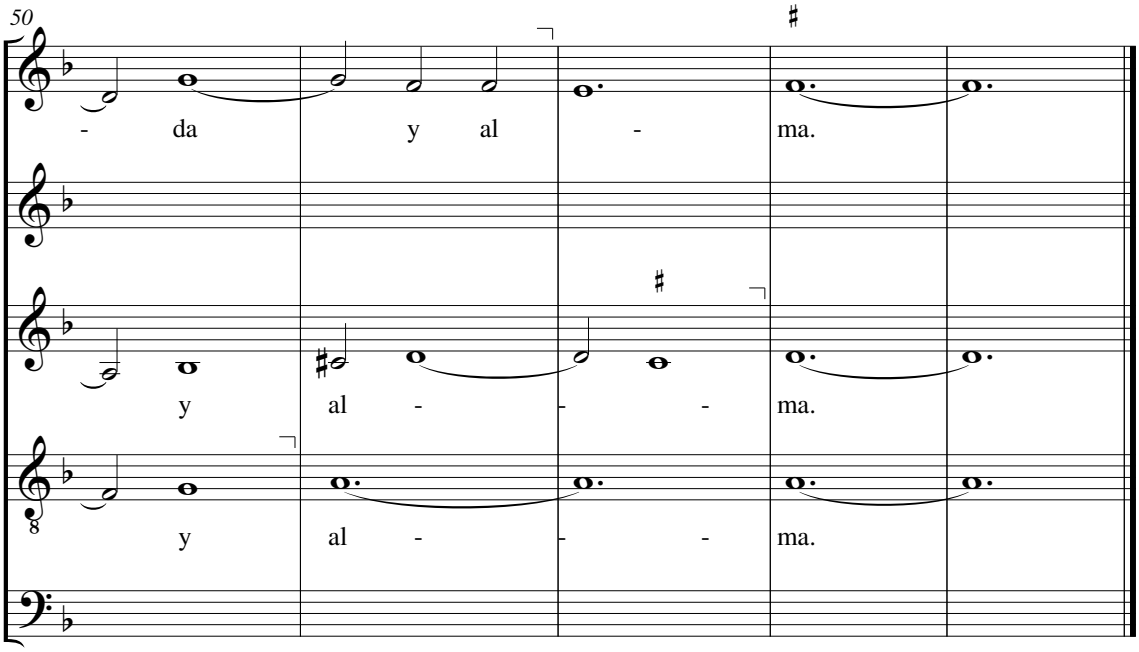
42

-ma, [la vi - da‿y al - ma,] que‿en tu

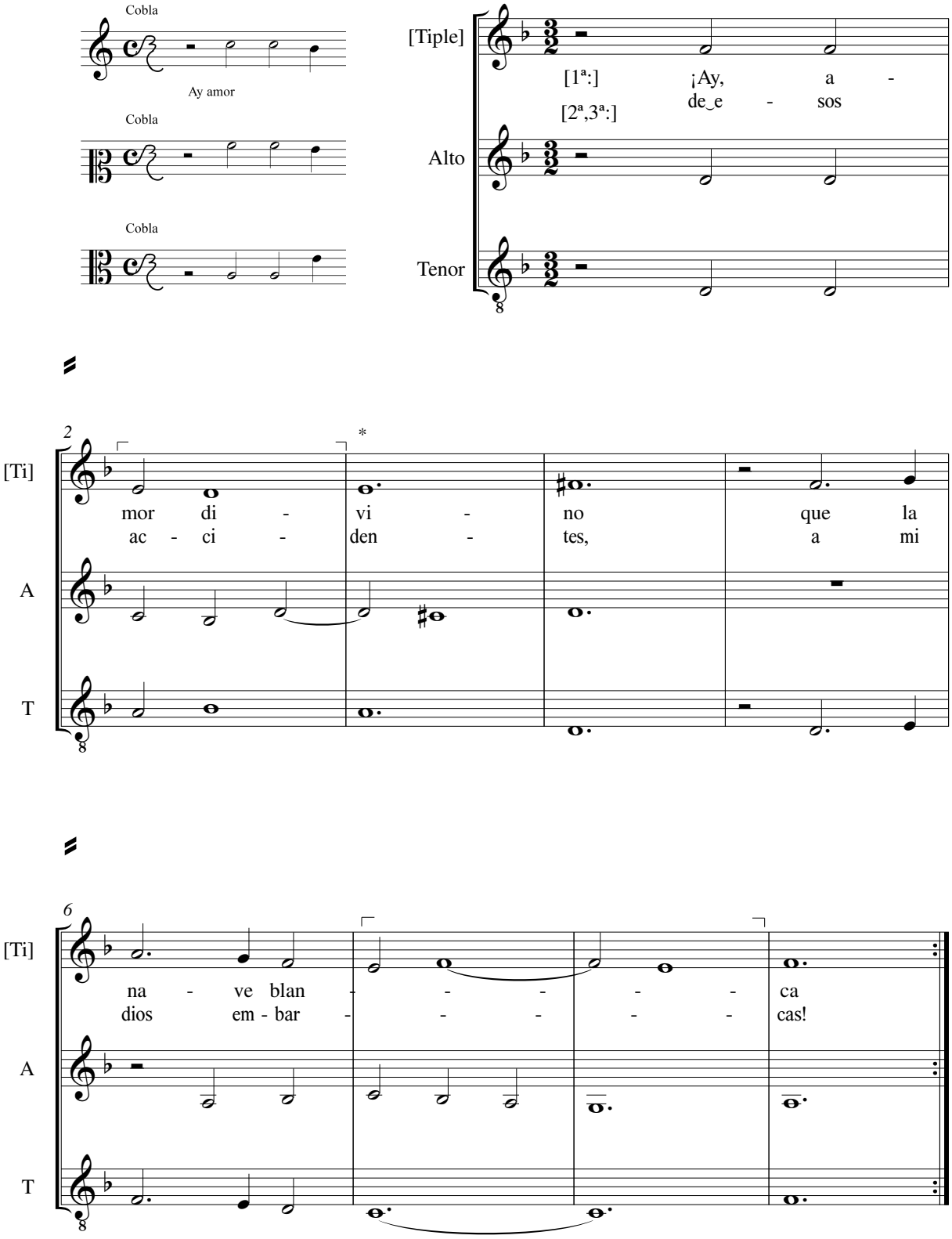
-vas la vi da‿y al - ma, que‿en tu

-ma, la vi - da‿y al - ma, que‿en tu


46
na - ve me lle - - - vas la vi -
na - ve me lle - vas la vi - da
na - ve me lle - vas la vi - da


50
- da y al - ma.
y al - - - ma.
y al - - - ma.

# COPLAS, a 3




** # en ms. Se aplica a la siguiente nota (Fa)*

10

[Ti] ¡A - mai - na las ve - las!,

A

T

** en ms. ( ♩ ♩ ) 𝅗𝅥

14

[Ti] ¡en - co - ge las a - - - las!,

A

T

18

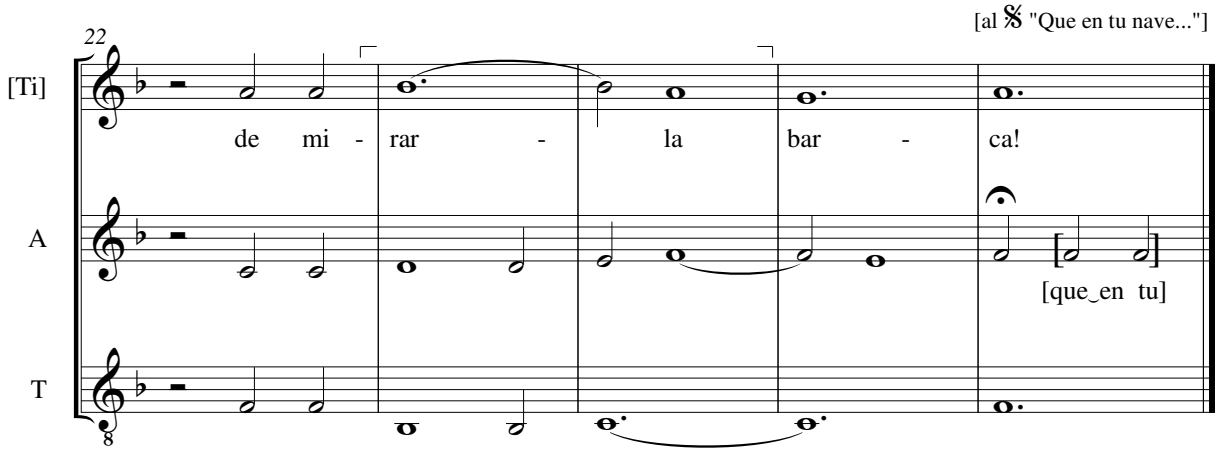
[Ti] ¡dé - je - me que go - ce

A

T

*** en ms. Re (Sol en transporte)

**** En ms. La (Re en transcripción)




[1ª:]
Ay, amor divino
que en la nave blanca
de esos accidentes
a mi dios embarcas
amaina las velas
encoge las alas
déjame que goce
de mirar la barca
*Que en tu nave*

[2ª:]
Noble marinero
mira que en la playa
moriré de pena
luego que tú partes
detente si quieres
mientras que sus ansias
desfoga mi pecho
mirando tu barca
*Que en tu nave*

[3ª:]
Si contigo quieres
que también me vaya
echa a la ribera
el esquife y barca
y si no permites
que merced tan alta
goce el alma mía
arrojarme al agua
*Que en tu nave*