

## «A COPIAR LA PUREZA»: MÚSICA PROCEDENTE DE MADRID EN LA CATEDRAL DE JACA \*

MIGUEL ÁNGEL MARÍN \*\*

*La historia del mundo se  
observa mejor desde la frontera*

Pierre Vilar

### Resumen

*El artículo se centra en el estudio de un grupo de 19 obras vinculadas a Madrid que se conservan en el archivo catedralicio de Jaca. A través del soporte físico de las fuentes, de las relaciones entre las instituciones implicadas y de los contactos personales, se intenta explicar las vías a través de las cuales estas obras —sacras y profanas— llegaron a la catedral de Jaca y los copistas, músicos o aficionados que intervinieron en alguna etapa de la transmisión. Un enfoque con esta perspectiva, puede ayudarnos a entender el origen y evolución del archivo catedralicio, reflejo y resultado de las actividades y necesidades de la capilla de música catedralicia, la cual desempeñó un papel activo dentro de su marco urbano.*

*This article focuses on the study of a group of 19 compositions linked to Madrid but preserved in the Jaca Cathedral archive. Following consideration of the nature of the musical sources, the relation of the interrelated institutions and the personal contacts, it tries to explain the channels through which these works —both sacred and secular— reached Jaca Cathedral; it also takes into account the scribes, professional musicians or amateurs who were involved in its dissemination. An approach from this angle may help us to understand the origins of the cathedral archive. It appears to reflect and to be the result of the activities and needs of the Cathedral capilla de música, which played an active role within a wider urban context.*

\* \* \* \* \*

El estudio de los fondos musicales en las catedrales hispanas se ha venido tradicionalmente asociando con la catalogación más o menos precisa del contenido de los mismos. La inmensa mayoría de los trabajos bajo títulos del tipo «La música de la catedral de...» muestran cómo

---

\* Este artículo se enmarca dentro de un trabajo más amplio que bajo el título «La circulación y recepción de la música en España en el siglo XVIII. La formación del archivo de música de la Catedral de Jaca» fue becado por la Institución Fernando el Católico (Zaragoza) dentro de su programa de Becas de Investigación Predoctorales 1996; conste mi agradecimiento a la mencionada Institución por su apoyo económico. Igualmente, deseo mostrar mi gratitud al director del proyecto, Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza), y a Jesús Lizalde, canónigo archivero de la Catedral de Jaca, por sus sugerencias y ayudas.

\*\* Estudiante de postgraduado del Departamento de Música, Royal Holloway College, University of London.

la aproximación a los archivos musicales eclesiásticos se ha desarrollado desde una óptica fuertemente descriptiva, centrándose casi exclusivamente en dar a conocer las obras que se conservan en los archivos. Al mismo tiempo, la investigación sobre los repertorios musicales catedralicios se ha caracterizado por la perspectiva local que los ha regido. Una vez establecida la sucesión de maestros de capilla al servicio de la catedral, prevalece un mayor interés en localizar sus obras dentro del archivo, precisamente las que fueron compuestas para cubrir las necesidades litúrgicas de ese centro. De esta manera, todos los esfuerzos se han centrado en la vía «institucionalizada» de nutrir el archivo de música, esto es, la producción de los propios músicos de la institución.

No hay duda de que ambas aproximaciones pueden ser necesarias y útiles como primeras fases en la investigación. Sin embargo, algunos aspectos tales como la formación y evolución del propio archivo o las necesidades que provocaron la presencia de material «importado» han pasado inevitablemente inadvertidos. Este artículo propone un primer acercamiento al archivo catedralicio de Jaca centrado en el estudio de la recepción de obras financiadas y producidas por otras instituciones y que por distintos canales pasaron con posterioridad a formar parte activa del archivo jacetano<sup>1</sup>. Por razones de espacio, sólo abordaré tres grupos de composiciones vinculadas de alguna forma a Madrid, las cuales aparecen detalladas en la tabla adjunta como apéndice. Intentar desvelar las vías a través de las cuales llegaron a Jaca es uno de los objetivos primordiales. Partiendo de este caso concreto, la intención en última instancia es sugerir la necesidad de tener presente algunos aspectos que ayuden a mejorar nuestro conocimiento sobre la circulación de obras entre las catedrales españolas en la Edad Moderna, y, en consecuencia, sobre el proceso de formación del archivo catedralicio, fenómenos que sólo en tiempos recientes han empezado a recibir atención por parte de los investigadores<sup>2</sup>.

\* \* \*

---

<sup>1</sup>Parece ser que una primera catalogación de los fondos musicales de la Catedral de Jaca fue iniciada por Miguel Querol, según él mismo ha manifestado en QUEROL, M. El cultivo de la cantata en España y la producción musical de Juan Francés de Iribarren (1698-1767). *Eusko-Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos/Cuadernos de sección: Música*, 1982, t. I, p. 117-128. Este trabajo, si realmente se realizó, nunca llegó a publicarse. Posteriormente Pedro CALAHORRA acometió una catalogación completa del archivo de música, permaneciendo el resultado inédito en el propio archivo; las siglas de obras que utilizo en este trabajo corresponden a ese catálogo. Para una síntesis sobre el estado de investigación en torno a la Catedral de Jaca, véase MARÍN, M. A. Jaca, Archivo de música de la Catedral de. *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Apéndice III. Zaragoza, 1997, p. 249-250.

<sup>2</sup>Sin querer ser exhaustivo, las principales publicaciones corresponden a Paul Laird y Juan José Carreras. Del primero pueden consultarse los siguientes trabajos: *The villancico repertory at San Lorenzo el Real del Escorial, c. 1630-c. 1715*. Ann Arbor: University Microfilms International,

Cualquier aproximación a los fenómenos de circulación exige por definición el estudio de la ordenación espacial donde tiene lugar la difusión. Los historiadores de la ciudad, un campo en el que confluyen distintas disciplinas, hace ya tiempo que desvelaron la existencia de redes urbanas, primordialmente definidas con criterios económicos, que garantizaban una fluida conexión entre distintas urbes. La articulación del espacio no era homogénea, ni así se percibía por su pobladores. El distinto papel desempeñado por ciudades desembocó en un sistema escalonadamente jerarquizado en donde aquéllas situadas en los estratos superiores aparecen como «ejes» en torno a las cuales, como satélites, giran las de los niveles inferiores. Esta estructuración aparece articulada fractalmente reproduciendo el esquema centro-periferia en distintos niveles: una ciudad es al mismo tiempo satélite de la que se encuentra inmediatamente en el nivel superior y centro de las que se encuentra por debajo de ella. Se produce, por tanto, una superposición de estructuras imbricadas que forman un sólido armazón en el que cada centro genera su propia periferia, la cual a su vez puede constituirse como centro de un nivel inferior. El resultado final es un conjunto de redes superpuestas y autónomas, aunque fluidamente conectadas<sup>3</sup>.

Parece que la administración eclesiástica de la España de la Edad Moderna se estructuraba de un modo similar. En las catedrales metro-

---

1986 (University of North Carolina); The villancicos of Matias Juan de Veana as a model for the study of the dissemination of the Baroque villancico. *Anuario Musical*, 1989, t. 44, p. 115-136 y el capítulo Villancico texts: Authors, Content and Dissemination. En *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park Press, 1997. Detroit Monographs in Music/Studies in Music, vol. 19, p. 153-184. De Carreras véanse: Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: Tradición y cambio en Hispanoamérica y España. En VICENTE, A. (ed.) *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, Revista de Musicología*, 1993, t. XVI-3, p. 1197-1204 y La música en la diócesis de Huesca en los siglos XVI y XVII. En *Signos. Arte y Cultura en Huesca*, Huesca: Diputación Provincial, 1994, p. 45-51. Además habría que añadir algunas comunicaciones inéditas presentadas recientemente en distintos foros musicológicos, en especial las incluidas en las sesiones «Los circuitos catedralicios: promoción de músicos – circulación de repertorios» en el Seminario *La Catedral como Institución Musical* (Ávila, 10-12 mayo 1996) organizado por Juan José Carreras y «La circolazione dei musicisti nel Mediterraneo: il caso della Spagna» en el Congreso Internacional *I musicisti nel Mediterraneo: Storia e Atropologia* (Bari 27-30 junio 1996) organizado por Dinko Fabris.

<sup>3</sup>Una teoría de estas características fue primeramente expuesta en la década de los 30 por el geógrafo económico Walter Christaller, para quien la «central place theory» estudia «how cities and towns develop hierarchies of economic activity from the population size and the distance inhabitants are prepared to travel for goods and services», tomado de BOTHAMLEY, J. (ed.) *Dictionary of theories*. Londres: Gale Research Internacional Ltd., 1993, p. 84. La influencia de este planteamiento se plasmó décadas después, aunque con objetivos distintos, en la historia económica marxista teorizado bajo el binomio «metropolis-satellites» (vid. SEYMOUR-SMITH, C. (ed.) *Macmillan Dictionary of Anthropology*. Londres: Macmillan, 1986, p. 189-190), con posteriores aplicaciones en otras disciplinas como la sociología o la historia del arte. Una visión amplia en contextos culturales distintos aparece en BRAUDEL, F. *The Structures of Everyday Life: the Limits of the Possible*. Civilization and Capitalism, 15th-18th Century, vol. 1. London: Collins, 1981, p. 504-509. Para el caso concreto español véase la reciente monografía de RINGROSE, D. R. *España, 1700-1900: el mito del fracaso*. Madrid: Alianza, 1996.

politanas se centralizaba la gestión de todos los centros sufragáneos adscritos a sus límites. Por lo general, tenían cuantiosos ingresos económicos y, en consecuencia, la mayoría de ellas terminaron por convertirse en polos de atracción en los traslados de promoción de músicos. Las relaciones entre las catedrales se asentaban sobre una sofisticada red articulada jerárquicamente en distintos planos. Como intentaré demostrar más abajo, esta red era utilizada, en algunas ocasiones, para la transmisión de obras. Entre las catedrales situadas en el plano superior, casi todas las archidiócesanas y otras catedrales bien dotadas, existía horizontalmente una relación fluida a pesar de la gran distancia que en algunos casos les separaba. Al mismo tiempo, cada catedral generaba un área suburbana con relaciones verticales dentro de la cual era el centro de referencia. El lugar que ocupa una institución musical religiosa dentro de este sistema en niveles determinaba en buena medida sus relaciones, y para el tema que ahora nos ocupa, las posibilidades de adquirir música de otros centros<sup>4</sup>.

Las dos primeras obras presentadas en la tabla, las tonadillas de Francisco Coradini y Antonio Guerrero, *No me hables Pepe* y *Mosqueteros de mi vida*, respectivamente, pueden ser un buen caso para ejemplificar este tipo de circulación. Hay pocas dudas en afirmar que estas piezas debieron ser compuestas en Madrid donde ambos compositores desarrollaron prácticamente toda su actividad profesional en torno al segundo tercio del siglo XVIII. La obra de Guerrero, cuyo texto precisamente hace referencia al madrileño teatro de los Caños del Peral, lleva la siguiente inscripción: «La copio Antonio Estevan copiante de Ntra Señora del Pilara [sic] de Zaragoza» (figura 3). La comparación de las grafías que se muestran en las figuras 1 y 2 parece indicar que la obra de Coradini también fue copiada por Antonio Esteban, hipótesis que se refuerza por la coincidencia de la filigrana del papel sobre el que se escriben<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup>La movilidad de músicos también se rige parcialmente por esta estructuración de las instituciones religiosas, como expuse en mi comunicación «Estructura y jerarquía de los circuitos andaluces del siglo XVIII» presentada dentro del Seminario «La Catedral como Institución Musical» (Ávila, 10-12 de mayo, 1996). Partiendo de la movilidad de los maestros de capilla entre las catedrales y colegiadas andaluzas del siglo XVIII, la delimitación de las regiones de circulación en Andalucía coincide en términos generales con las archidiócesis y reinos de Sevilla y Granada, cuyos puestos catedralicios eran precisamente los más apreciados entre los maestros de capilla. Algunas reflexiones al respecto centradas en el caso de Castilla aparecen en la contribución de TORRENTE, A. a esta monografía.

<sup>5</sup>Aunque las filigranas no pertenecen a la misma remesa de papel, es razonablemente seguro afirmar que provienen de algún molino de la familia Font. En VALLS I SUBIRA, O. *The paper and its watermarks in Catalonia*. Monumenta Chartae Papyriceae, vol. XVII. Amsterdam: The Paper Publication Society, 1970, p. 272-73 se reconstruye la actividad de esta familia de molineros. La filigrana que nos ocupa corresponde con bastante precisión al número 423 de los ejemplos dados por Valls. A pesar de que no hay ninguna concordancia con las filigranas tratadas en este

Es complicado fechar la recepción de estas obras en Zaragoza así como su posterior envío a Jaca. La obra de Coradini pudo ser compuesta entre 1743, año de las primeras referencias a interpretaciones de tonadillas en los teatros públicos madrileños, y 1747, cuando pasa al servicio de Isabel de Farnesio como maestro de música de cámara<sup>6</sup>, aunque esto no excluye necesariamente la posibilidad de una fecha posterior. Por extensión, el mismo término *post quem* de 1743 es válido para la tonadilla de Antonio Guerrero, primer músico de número en las compañías teatrales de Madrid desde 1734 hasta su retiro en 1769, por lo que el arco cronológico de composición se amplía considerablemente<sup>7</sup>. Una vez que llegaron a Zaragoza, estas obras fueron copiadas por Antonio Esteban quien presumiblemente también las enviaría a Jaca. El hecho de que, además del mismo copista y marca de agua, también compartan género, plantilla y lugar de composición hace pensar en la petición por parte de algún músico jacetano de un repertorio concreto. En cualquier caso, la presencia en Jaca de este género no es un caso aislado, pues se han conservado tres tonadillas más cuyo contexto interpretativo tendrá que explicarse.

Podría sugerirse que la difusión de estas tonadillas se apoya en el entramado institucional al que hacían referencia los párrafos anteriores. Música compuesta en un lugar de prestigio —Madrid— desde donde se envía a un centro más o menos alejado aunque importante —Zaragoza—, el cual, a su vez, actúa como puente para transmitir las obras a un tercero —Jaca—, definitivamente periférico. Un caso paralelo en Andalucía puede ayudar a argumentar la importancia de este tejido de centros. Un nutrido grupo de composiciones de Pere Rabassa, maestro de la catedral de Sevilla entre 1724 y 1757, se conservan en los archivos de la catedral de Cádiz y de la colegiata de Olivares, no por casualidad ambos pertenecientes al área de influencia sevillana<sup>8</sup>. Visto desde esta

---

artículo, una decena de ejemplares de marcas de agua extraídas de obras conservadas en Valencia y El Escorial aparece en Laird, P. y Olson, G. Watermarks in Selected Seventeenth-Century Spanish Religious Music Manuscripts, *MusicoLOGY Australia*, 1996, t. XIX, p. 49-59.

<sup>6</sup>Estas fechas las tomo respectivamente de LEZA, J. M. *Opera y zarzuela en los teatros públicos de Madrid, 1730-1750*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza (en realización), a quien agradezco el haber compartido conmigo esta información extractada de tu tesis doctoral de inmediata lectura, y DIETZ, H. B. Corradini, Francesco. *The New Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan, Vol. I, p. 957-58.

<sup>7</sup>SUBIRA, J. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930 y COTARELO Y MORI, E. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899.

<sup>8</sup>A las 73 obras en latín incluidas en PAJARES BARÓN, M. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993; hay que añadir las 11 citadas por CARDENAS, I. La música en la Colegiata de Olivares, *Anuario Musical*, 1981, t. XXXVI, p. 91-129 y, sobre todo, las varias decenas de villancicos encontrados recientemente en este mismo archivo por ROMERO LAGAREZ, J., a quien agradezco el haberme facilitado esta información.

perspectiva, no parece complicado establecer algún paralelismo entre, por una parte, la organización eclesiástica en Aragón centralizada en su sede archidiócesana y, por otra, el hecho de que los autores más ampliamente representados en el archivo de la catedral de Jaca, al margen de sus propios maestros de capilla, sean aquéllos que ejercieron en alguna de las capillas de Zaragoza como Luis Serra, Francisco Javier García Fajer, Sebastián de Alfonso o José Cáseda.

Resulta sorprendente que en el proceso de difusión de estas dos tonadillas aparezca Antonio Esteban, copista profesionalmente vinculado a una prestigiosa institución eclesiástica como El Pilar de Zaragoza. El hecho de que copiara una música poco apropiada para el centro que le pagaba, o al menos para las actividades ordinarias y establecidas de su capilla de música, plantea algunas cuestiones de interés. La presencia de un visible «copiante de Ntra Señora del Pilar» paradójicamente rubricado en unas obras profanas copiadas con nitidez, parece que debe interpretarse como símbolo de status o de garantía. No hay aún indicios suficientes para afirmar que este amanuense percibía ingresos económicos extras preparando copias por encargos personales, aunque es probable que así fuese. En cualquier caso, este ejemplo parece indicar que en realidad no existían canales establecidos para la difusión de música profana, sino que ésta utilizaría con frecuencia los mismos por los que circulaba la música religiosa. Algunas de las explicaciones de esta situación habría que buscarlas en el control que ciertas capillas eclesiásticas mantuvieron sobre la actividad musical profana en la ciudad, por una parte, y en la existencia de unas conexiones ya asentadas entre los centros religiosos, por otra.

El segundo grupo de obras intenta ejemplificar otro procedimiento de circulación. Su presencia en Jaca es resultado de contactos personales, al menos lo son las obras numeradas del 3 a 13 en la tabla, y con toda probabilidad también la 14, 15 y 16. Todas las primeras llevan el nombre del propietario, Francisco de Aguilar, de quien aún no hay disponible información sobre su vinculación con la catedral de Jaca. Estas adscripciones de propiedad aparecen de tres formas distintas, como refleja la columna de la derecha en la tabla (agrupadas en bloques: números 3-9, 10-11 y 12-13). Las figuras 4 a 6 muestran que, a pesar de estas diferencias ortográficas, todos los añadidos fueron escritos en Jaca por la misma persona.

Estas discrepancias en las indicaciones de posesión pueden venir derivadas por varias remesas de partituras expedidas en diferentes ocasiones. Las obras con los números 3 a 9, con la inscripción «de Aguilar», posiblemente fueron enviadas directamente desde el Colegio Imperial de Madrid, de la Compañía de Jesús. Así lo hizo constar en la

portada el destinatario (n.ºs 3, 4, 6 y 7) al tiempo que marcaba la posesión. No deja de ser llamativo que cinco de estas obras sean composiciones en castellano a 4 voces dedicadas al Santísimo Sacramento, lo que parece responder a una petición expresa por parte de Aguilar. Los números 10 y 11 están relacionados no sólo por la misma inscripción de «soi de Dn franco Agilar [sic]», sino también por haber sido copiadas por el mismo amanuense, algo que la particular rúbrica de la portada no deja lugar a dudas (figura 5). Éste es también el caso del tercer bloque, obras 12 y 13, puestas en papel por el mismo copista y con la misma indicación de posesión.

La hipótesis más plausible a este continuo envío de partituras es la relación personal que Francisco de Aguilar mantuvo con algún colega o colegas del mismo círculo asentados en la Corte. Además de la inscripción del propio Aguilar, son varios los aspectos comunes de todas estas obras. Un considerable número de ellas llevan la misma marca de agua: Adán, Nebra, dos obras de Ochando —[808] y [809]— y Polo, en ocasiones incluso sobre papel de la misma remesa. Este ejemplar de filigrana, sin concordancia en los repertorios publicados, está formado por las iniciales S y P, y dentro del archivo jacetano sólo se encuentra en los papeles de este grupo de obras y algunas otras cuyos autores trabajaron principalmente en Madrid (figura 7). Este hecho, además de dar homogeneidad evidenciando un mismo origen, también permite suponer con cierto margen de seguridad, que el salmo de Ochando, n.º 14 de la tabla, con idéntica filigrana (figura 8), llegó a Jaca por el mismo procedimiento que el resto, a pesar de la ausencia de la inscripción de posesión. Otro elemento de cohesión es la vinculación de sus autores a la Villa y Corte: José de Nebra ocupó distintos puestos desde 1719 hasta su fallecimiento en 1768; José Mir, en su segunda etapa madrileña como maestro de capilla de La Encarnación desde 1752 (no por casualidad el año de composición de su responsión) hasta 1765; Polo, presumiblemente José Moreno, organista de la Capilla Real desde 1754 y Vicente Adán, quizá organista de la Capilla de la Almudena y no de la Capilla Real como se ha venido afirmando<sup>9</sup>.

<sup>9</sup>Sobre la biografía de Nebra pueden consultarse ÁLVAREZ, M. S. *José de Nebra Blasco. Vida y obra*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993 y LEZA, J. M. Nebra (Blasco), José (Melchor de). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, ed. revisada, (en prensa); sobre José Mir y Llusá MARTÍN MORENO, A. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 83-84; sobre Polo, PRECIADO, D. *Doce compositores aragoneses de tecla (s. XVIII)*. Madrid: Editora Nacional, 1983, p. 27-33; y sobre Vicente Adán, RUIZ DE LIHORY, J. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Domenech, 1903, p. 5 y MARTÍN MORENO, A. *Op. cit.* p. 329 y 430. Sobre Garay, Miras y Ochando no he encontrado referencia biográfica alguna, aunque por el alto número de obras de este último, pudiera pensarse que estuvo de alguna forma relacionado con el Colegio Imperial en torno a mediados de siglo.

Agustín Contreras parece ser el único compositor claramente desvinculado de Madrid. Su cuatro *A copiar la pureza* debió ser compuesto en Córdoba, donde desarrolló toda su carrera profesional desde 1706 hasta su jubilación en 1751. Sin embargo, el hecho de que para la reconstrucción del archivo musical de Palacio tras el incendio de 1734 se mandara traer música de Contreras desde la ciudad andaluza, prueba el prestigio que gozó en su época<sup>10</sup>. La obra de Contreras muestra cómo Madrid podía funcionar en cierto sentido como un amplificador en la diseminación de las partituras que llegaban a la capital desde cualquier otro lugar.

La trayectoria de Pedro Durán es fundamental para entender este caso de circulación a través de la red de contactos personales. Al menos entre 1755 y 1759, ocupó el magisterio del Colegio Imperial lo que sugiere fuertemente que estuvo involucrado en el envío de estas copias a Jaca, siendo quizá el contacto de Aguilar en Madrid. Esta posibilidad se ve reforzada con la presencia de otras dos obras suyas, las número 15 y 16. Ambas llevan las iniciales S P en sus filigranas (aunque de mayor tamaño que las anteriores), son de un solo copista y están datadas en 1768 y 1767 respectivamente, cuando ejercía el magisterio en la Iglesia de la Almudena, tal vez durante los mismos años en que Vicente Adán ocupaba el órgano<sup>11</sup>. El concepto *network* —*red* en castellano—, bien conocido entre los sociólogos, puede ayudar a comprender este tipo de difusión de obras, además de la movilidad de los propios músicos. En este contexto, este término debe entenderse como el estudio de las relaciones interpersonales y la manera en las que se organizan para formar un modelo que puede denominarse *red social*, el cual constituye la base para la movilidad de los individuos<sup>12</sup>. La reconstrucción de estas

<sup>10</sup> Citado por MARTÍN MORENO, A. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 49. Existe también la posibilidad, aunque remota, de que *A copiar la pureza* fuera fruto de su etapa madrileña entre 1695 y 1706; para una biografía de este compositor, MARÍN, M. A. Contreras, Agustín. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, ed. revisada, en prensa.

<sup>11</sup> Los datos de la biografía de Durán los tomo de RUIZ DE ELVIRA, I. (coord). *Catálogo de Villancicos y Oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1990; RUIZ DE ELVIRA, I. (coord). *Catálogo de Villancicos de la Biblioteca Nacional. Siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1992 y QUEROL, M. Notas biobibliográficas sobre compositores de los que existe música en la catedral de Puebla. *Inter-american Music Review*, 1989, t. X-2, p. 49-60, en especial p. 58, donde sitúa a Durán como maestro de capilla del Colegio Imperial en 1789. Del estudio de SIMÓN DÍAZ, J. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Biblioteca de Estudios Madrileños, 2 vols. Madrid: C.S.I.C., 1951 y 1959, donde no hay referencia expresa ni a una capilla de música estable ni al maestro Durán, se deduce que el Colegio Imperial no tuvo puestos específicamente musicales antes de 1730 con la entrada de un maestro de música, bajo cuya coordinación se acabaría formando una capilla de música.

<sup>12</sup> Cfr. la entrada «network» en SEYMOUR-SMITH, C. *Macmillan Dictionary of Anthropology*. Op. cit., p. 208, dentro de la cual también se incluye el concepto «social network» definido como unas «relevant series of linkages existing between individuals which may form a basis for the



redes personales, cuando es posible, constituye una preciosa herramienta para explicar convincentemente la difusión de algunas composiciones.

El tercer y último grupo de obras, como el caso ya expuesto de las tonadillas, apunta hacia la existencia de unos procedimientos comunes en la transmisión de obras profanas y sacras. En dúo al Nacimiento *Toca la gaita Antón* de José Zabal y Rubio<sup>13</sup>, fechado en 1742 (n.º 17 de la tabla), lleva la inscripción «En Jaca me escribía Frai Joseph Zaval y Rubio» (figura 11). Su misma mano se encuentra en otras dos obras del archivo, ahora profanas: el solo humano *Señor cupidillo*, un anónimo de 1744 y la cantada humana *Qué fiero rigor* de Antonio Cabezudo con el añadido en su portada de «En la Villa de Madrid el año de 1735» (n.º 18 y 19 respectivamente, figuras 12 y 13). Sorprende comprobar que la marca de agua de estas piezas incluye el año de la fabricación del papel: 1743 en las tres obras (figuras 9 y 10)<sup>14</sup>, de tal forma que disponemos del caso nada frecuente de tres obras doblemente datadas: la composición o la copia por un lado, y el papel sobre el que se escriben, por otro; esta información aparece resumida en las columnas «año» y «copia» de la tabla. El hecho de compartir esta filigrana datada prueba que Zabal tuvo que copiar estas tres obras en un espacio de tiempo relativamente corto que oscila entre 1744, fecha del solo humano, y *c.* 1748<sup>15</sup>. Para ello se sirvió de unos ejemplares, quizá remitidos directamente desde Madrid, quizá desde cualquier otro lugar, que tras ser copiados enviaría a vuelta de correo a su propietario.

---

mobilization of people for specific purposes under specific conditions». El concepto ha sido utilizado en algunos trabajos musicológicos hispanos como TORRENTE, A. en su comunicación inédita *The Spanish cathedral network in the early 18th century*, *7th Biennial Baroque Music Conference*, (Birmingham 7-9 julio 1996) y RODRÍGUEZ, P. *The personal network: villancico 'imported' texts and music supply at Segovia Cathedral (1650-1700): a sociological approach*, comunicación inédita presentada en *International Musicological Society Congress* (Londres, 14-20 agosto 1997).

<sup>13</sup>José Zabal se formó en la Colegial de Daroca, en donde se conserva un memorial de 1700 que dice «que había servido muchos años de tiple en la Iglesia». Posteriormente se hizo cargo del magisterio de capilla de esta Colegial entre 1710 y, al menos, 1736. A comienzos de la década de los 40 se encontraba en Jaca. Cf. CALAHORRA, P. Dos inventarios de los ss. XVI y XVII de la Colegial de Daroca y dos pequeñas crónicas darocenses. *Revista de Musicología*, 1983, t. III, n.ºs. 1-2, p. 64-65, y el vaciado de noticias musicales de esta colegial, con notables lagunas, de CATALÁN ALGAS, M. C., PASCUAL CEBARIAN, M. I. y RUBER CAPILLA, M. J. *Libros de acuerdos y resoluciones del cabildo de la colegiata de Daroca (Zaragoza) 1529-1852*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1990. Documentación Musicológica Aragonesa, vol. 2.

<sup>14</sup>Ejemplos similares aparecen en VALLS I SUBIRA, O. *La historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1982, p. 63, papel proveniente del sur-oeste francés, una zona molinera que habitualmente suministró este material a Jaca.

<sup>15</sup>Un estudio sistemático del soporte en la producción de los maestros de capilla de la Catedral de Jaca, en especial de las obras compuestas anualmente como los villancicos, revela que el consumo de papel, un bien escaso y preciado, era inmediato a su adquisición. La diferencia entre el año de composición de la pieza y el de fabricación del papel que utiliza no es, en ningún caso, mayor de cuatro años.

Una concordancia de la cantada de Cabezudo, ministril de violón en el convento de las Descalzas de Madrid a comienzos del XVIII, aparece en el manuscrito 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el cual lamentablemente también carece de la parte del acompañamiento. A estas dos copias habría que añadir, al menos, una tercera ilocalizada que Zabal habría tomado como modelo. El lugar y fecha que proporciona la portada del ejemplar de Jaca encajan perfectamente con el lugar y aparente fecha de compilación del manuscrito de la Biblioteca Nacional: Madrid, 1737<sup>16</sup>. El propietario del mismo, fray Anselmo de Lera, pertenecía a la Orden de San Benito, inexistente en Jaca, por lo que es improbable una conexión entre conventos que hiciera llegar esta obra. Ni en el caso de la cantada de Cabezudo, ni en el del solo humano, es posible saber si las datas que rezan en sus portadas (véase la tabla) corresponden bien a la composición de las obras o bien a la copia de los ejemplares usados por Zabal. En cualquier caso, a través del estudio de las marcas de agua se demuestra que estas fechas no pueden referirse al año en que se copiaron en Jaca, donde simplemente se reprodujo con fidelidad el contenido de los originales. Si suponemos, aunque no hay evidencia documental alguna, que el año de 1735 mostrado en la cantada de Cabezudo es el de composición, cercano a los 60 años de edad<sup>17</sup>, habría que posponer ligeramente la compilación del M 2618 sugerida por Juan José Carreras «hacia finales de la segunda década o principios de la tercera».

\* \* \*

Las aproximaciones realizadas hasta la fecha sobre la circulación de música en el contexto hispano han mostrado la complejidad del fenómeno. Aún es prematuro poder ofrecer una explicación conjunta y coherente sobre cómo y por qué se producía. Sin embargo, algunos de los aspectos mostrados por la historiografía más reciente debieran tenerse en cuenta.

La existencia de unas redes ayudaron a trazar unos caminos para la difusión de música. No parece recomendable hacer una separación taxativa entre redes institucionales y personales, ya que las primeras

<sup>16</sup>Al principio del manuscrito aparece la siguiente inscripción: «Cantadas a lo humano del P[adre] M[aestro] fr. Anselmo de Lera, Predicador de Su Magestad en s[an] Martín de Madrid año de 1737». Para una discusión sobre la cronología de este manuscrito, así como del repertorio, relacionado con el teatro madrileño, que contiene véase el estudio de CARRERAS, J. J. La cantata de cámara en España a principios del siglo XVIII: El manuscrito 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En *Actas del Congreso Internacional Música y Literatura en la Península Ibérica 1600-1750*, Valladolid, 19-22 febrero 1995. Valladolid: Universidad de Valladolid, en prensa.

<sup>17</sup>Las noticias biográficas disponibles de Cabezudo aparecen en CARRERAS, J. J. La cantata de cámara en España a principios del siglo XVIII... *Op. cit.*, nota a pie de página n.º 10.

son accionadas por individuos y a través de las segundas se solicita música de las catedrales más prestigiosas. En cualquier caso, son todavía demasiadas las lagunas para reconstruir estas redes, así como para desvelar cómo se articulaban en cada una de las regiones. Pero no hay duda de que el estudio de la organización administrativa del espacio, de las relaciones interinstitucionales, de los contactos personales y de la movilidad de los propios músicos arrojará luz sobre los mecanismos que impulsaron la circulación y los canales que utilizaba. Posiblemente futuros trabajos en esta dirección puedan llegar a establecer unos comportamientos o modelos de difusión que expliquen globalmente el fenómeno.

Del mismo modo, es necesario tener en cuenta la rica información que aporta el soporte físico de la obra. La música en la España de siglo XVIII se transmitía fundamentalmente a través de copias manuscritas. A diferencia de lo que ocurrió en otras zonas europeas, aquí nunca llegó a establecerse de forma regular la impresión de música que habría generado una difusión distinta. Así pues, se mantuvo la cultura manuscrita de la música durante el Barroco; estos manuscritos, a través de la filigrana, del proceso de copia o de la disposición de los pentagramas, reflejan en cierta medida su trayectoria y el fin para el que fueron copiados.

Finalmente, el contexto urbano donde tuvo lugar la importación de obras se revela como elemento indispensable de estudio. El consumo de música en la ciudad de Jaca no se circunscribe a la creación local, a pesar de que, como en otras urbes medianas y pequeñas, apenas había otras instituciones musicales al margen de la catedral. De esta manera, en las ciudades periféricas la recepción de obras pudo venir parcialmente provocada por la demanda de ciertas composiciones —especialmente profanas— que las estructuras locales establecidas no podían ofertar. Como sugiere la presencia de las numerosas obras profanas en el archivo jacetano, los músicos catedralicios debieron asumir coyunturalmente funciones fuera de su ámbito y se vieron obligados a solicitar en bloque obras de las que carecían; éste parece ser el caso de las tonadillas teatrales de Coradini y Guerrero o las obras humanas de Cabezudo y el anónimo *Señor cupidillo*, cada grupo fruto de una misma petición. Las actividades musicales de la ciudad acaban, pues, repercutiendo en los fondos del archivo catedralicio, lo que, en última instancia, confiere cierta identidad y unicidad a cada archivo.

La adquisición de estas obras de marcado carácter italianizante sólo se produjeron tras un cambio de gusto, de mentalidad que hicieron deseable y recomendable la interpretación de música proveniente

de la misma Corte. La recepción en la periferia del italianismo, entendido como un estilo teatral cantado en español que adapta los modelos musical y dramático italianos, viene marcado por unos plazos temporales necesariamente más amplios que en el centro<sup>18</sup>. Mientras que en Madrid se detectan los síntomas más tempranos en torno al cambio de siglo, en Jaca no aparecerán hasta, al menos, dos décadas después. Sólo observando el proceso de italianización desde la frontera se obtiene el distanciamiento suficiente para percibirlo en toda su dimensión, una perspectiva en la que los archivos catedralicios «periféricos» e «insignificantes» se revelan como insustituibles vestigios de la música profana que otras grandes ciudades consumieron pero que no conservaron.

---

<sup>18</sup>La irrupción de la música italiana en Madrid a comienzos del XVIII y las diferentes acepciones del concepto «italianismo», son estudiados en la síntesis de CARRERAS, J. J. *From Literes to Nebra: Spanish dramatic music between tradition and modernity*. En BOYD, M. y CARRERAS, J. J. *Music in Eighteenth-Century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press (en prensa), de donde tomo el uso empleado en estas líneas.

## APÉNDICE. Tabla con la descripción de las obras citadas

N.º	Sigla	Autor	Tipo	Título	Partes	Año	Copia	Comentarios, inscripciones
1	656	Francisco Corradini	Tonadilla	No me hables Pepe	S vln ac			Copiada por Antonio Esteban en Zaragoza
2	707c	Antonio Guerrero	Tonadilla	Mosqueteros de mi vida	S vln ac			Copiada por Antonio Esteban en Zaragoza
3	652	[Agustín] Contreras	Cuatro al SS. Sacramento	A copiar la pureza	SSAT 2vlns ac			«de Aguilar», «Colegio»
4	664	Pedro Durán	Cuatro al SS. Sacramento	Compendio prodigioso	SSAT 2vlns ac			«de Aguilar», «Colegio Imp»
5	683	Garay	Villancico al SS. Sacramento	Contento al verte	SSAT 2vlns clarín ac			«de Aguilar»
6	494	Miras	Villancico al SS. Sacramento	Para lograr el hombre	SSAT 2vlns arpa org			«de Aguilar», «Colegio Imp»
7	804	[José de] Nebra	Cuatro al SS. Sacramento	Hermoso cupido	SSAT 2vlns arpa org			«de Aguilar», «Coll Imp»
8	808	Ochando	Salmo	Laetatus sum	SAT SATB 2vlns arpa			«de Aguilar»
9	809	Ochando	Villancico a la Concepción	Retíren las nubes	SSAT SATB 2vlns 2clarines arpa org			«de Aguilar»
10	1	Vicente Adán	Cuatro al SS. Sacramento	A un certamen misterioso	SSAT 2vlns clarín ac	1758		«soi de D <sup>o</sup> franco Agilar [sic]»
11	784	[José] Mir [y Llusá]	Responsión	Resuene armonioso	SSAT SATB 2vlns clarín ac	1752		«soi de D <sup>o</sup> franco Agilar»
12	806	Ochando	Salmo	Beatus vir	AT SATB 2vlns [2clarines] ac	1752		«es de M <sup>o</sup> Agilar [sic]»
13	831	[José Moreno?] Polo	Versículo y Salmo	Domine ad aiuvantus y Dixit dominus	SSAT SATB arpa			«es de M <sup>o</sup> Agilar»
14	807	Ochando	Salmo	Dixit Dominus	ST SATB ac	1752		
15	662	Pedro Durán	Misa		SSAT SATB 2vlns 2trompas ac	1768		
16	663	Pedro Durán	Salmo	Dixit Dominus	4 y 8 vv, 2vlns 2trompas ac	1767		
17	1000	[José] Zabal [y Rubio]	Dúo al Nacimiento	Toca la gaita Antón	SS vln bajón ac	1742	1743	Copiada por Fr. José Zabal y Rubio en Jaca
18	482	[Antonio] Cabezedo	Cantada humana	Qué fiero rigor	S [ac]	1735	1743	Copiada por Fr. José Zabal y Rubio en Jaca; concordancia en M2618, E-Mn
19	A405	[Anónimo]	Solo humano	Señor Cupidillo	S ac	1744	1743	Copiada por Fr. José Zabal y Rubio en Jaca

*Nota:* En la columna de «partes» aparecen entre corchetes [] las que no se han conservado. El «año» corresponde al que da la portada, mientras que la fecha de la «copia» es un término *post quem* del ejemplar conservado en Jaca tomado del año de la fabricación del papel que utiliza.

*Tonadilla del Su Con violín de D<sup>o</sup> Juan<sup>o</sup> Corradini*

*Resp<sup>o</sup>*

ño me hables pepe en amores pepe en amores mira que estoy eno-  
 jada por q<sup>e</sup> presumo que mientes si si q<sup>e</sup> mueras en todo lo q<sup>e</sup> me bus-  
 cas en todo lo q<sup>e</sup> me bus- cas sea que lindo mezo sea que linda mañada de

Fig. 1. Francisco Corradini, Tonadilla No me hables Pepe [656], partitura.

*Tonadilla de Carrizosa D<sup>o</sup> Antonio Guerrero*

*Resp<sup>o</sup>*

Mosqueteros de mi vida con atención escuchad a los Mosqueteros de  
 una zona dilla chusca con q<sup>e</sup> mosqueteros feste

*Puntada* *Sica* *Puntada* *arco*

*P. D<sup>o</sup> Vista Lira*

Fig. 2. Antonio Guerrero, Tonadilla Mosqueteros de mi vida [707c], partitura.

No hos parezca que está lejos  
el Coliseo Real  
que en Madrid todo está cerca  
sino se llega á Sevilla  
Cartajena &  

---

Que si á caso hos fatigars  
yo hos dare de descansar  
como del sitio no faltan  
los caminos de pasar  
Cartajena &  

---

La virtud junta á mas fuerza  
dice un proverbio ~~de~~ Restan  
discusso q: me entiendo  
no quicxo expl:earme mas  
Cartajena &  

---

Mudito yo pulidito  
nuestros yeños perdendo  
que el amor todo lo vence  
y sa ve distinguido  
Cartajena &

Los Copio Antonio Esteban.  
Copiante en la Señora de  
Plaza de Tarazona

Fig. 3 Anotación de Antonio Esteban al final de la tonadilla Antonio Guerrero [707c].

Cuatro al  $\text{S}^{\text{mo}}$   
Con Violines  
Bajo

Hermoso Cupido =

De  
Nebra

Aguilar

Fig. 4. [José de] Nebra, Cuatro Hermoso cupido [804], portada.

*24*  
*Escritura de Vicente Adán*  
 Quatro al S. mo. #  
 Con Violines y #  
 Clarines #  
 de D. Vicente #  
 Adán #  
 año 1758 #

Fig. 5. Vicente Adán, Cuatro A un certamen misterioso [1], portada.

XXV<sup>ta</sup> de ao M<sup>ca</sup> Aguilax  
 D<sup>na</sup> Ine y D<sup>na</sup> Jose,  
 Dominus //  
 del Señor Mio,  
 Polo //

Fig. 6. Polo, Versículo y Salmo Dixit Dominus [831], portada.



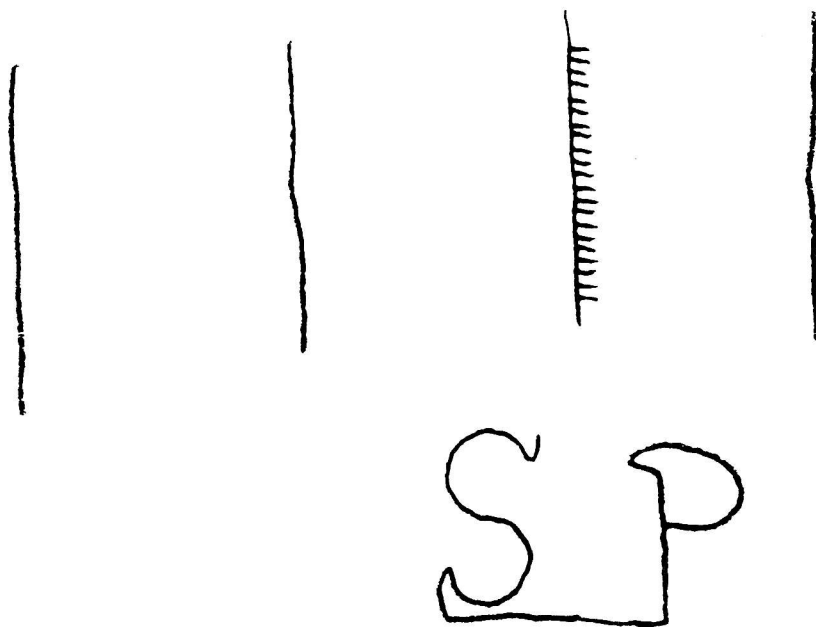


Fig. 7 Ochando, Salmo Laetatus sum [808], marca de agua.

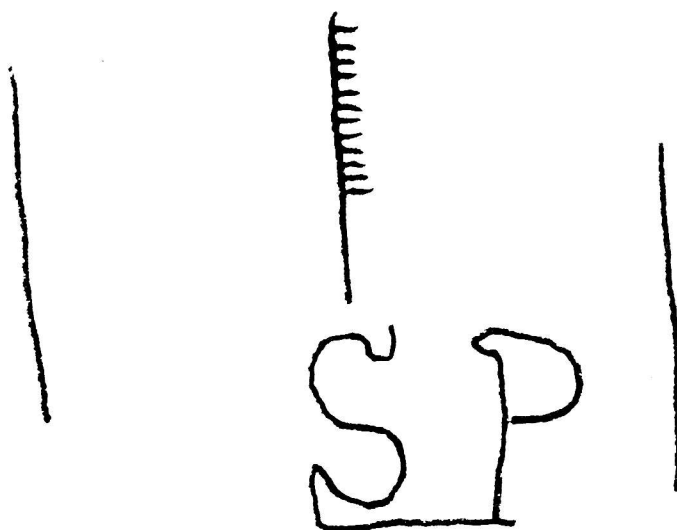
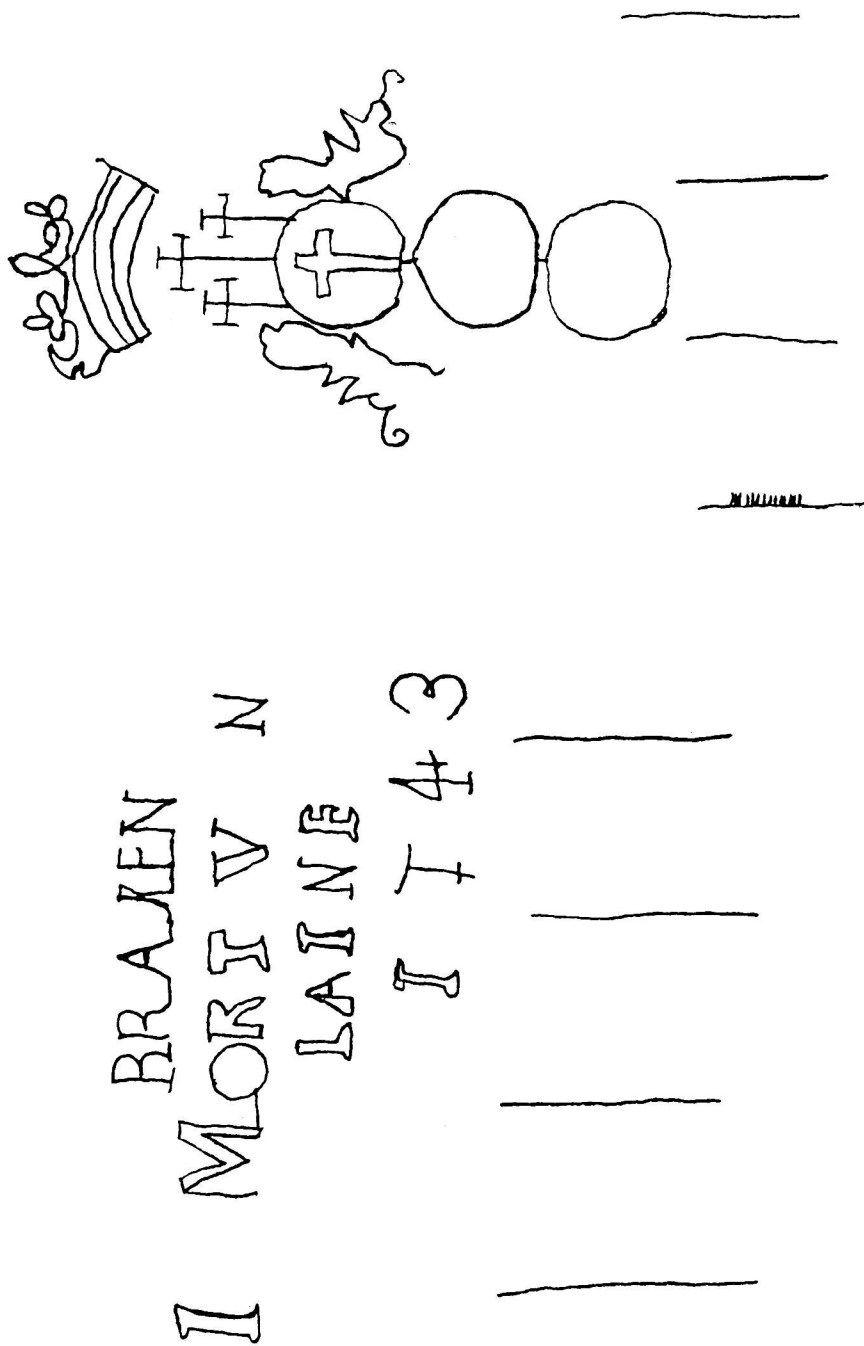


Fig. 8. Ochando, Salmo Dixit dominis [807], marca de agua.



Figs. 9 y 10. Marca y contramarca de agua datada en 1743 del Anónimo, Solo humano Señor cupiddillo [A405].



*Capla. Solo*

1. *Ado* lo que piero o farda Saca fiero nrolo causto tohatures en mi Cupido. *La Cauda de*  
 2. *Sendre* fame mi silencio Sira mudo mi Pecado. *Ciega* Sempae mi Obolencia nra mfecto  
 3. *Sempre* mece raclenars echo cecre acus asto a ffirmade to. *Suspiros* *Oces* *Bras*  
 4. *Goda* miaten con promeó nra alba maumalho entegando mi esperanza ad *Nigra* de.

5. *Proclamo* L meno a ghelede abba Calendo *Proquero* gusto proquero gusto conha pazel mono porquero  
 6. *Disbelado* L meno to faces a celo arano *Proque*  
 7. *Proque* Cabo, peado spura siempre *Leudado* *Proque*  
 8. *mi* *Teato* pezo to dedo miupier *guazado* *Proque* *Proque*

9. *Gusto* no, no, no. *Proquero* gusto deha buapira *Arano* *Proque*

*Amis Capla del Opus*

Fig. 13. Anónimo, Solo humano Señor cupidillo [A405], soprano.