

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irizar sobre música y músicos españoles durante el siglo XVII". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* XXVI (1995), pp. 83-96.

Resumen

La correspondencia del compositor Irizar –conservadas en la catedral de Segovia- recoge un total de 362 cartas, recibidas en el periodo 1663-1684. Son numerosas las peticiones a Irizar para que componga música específica para una capilla, o para intercambiar obras de Galán, Patiño, etc., siendo algunas de estas composiciones el repertorio que se llevan a América los maestros. También escriben los músicos para recomendar a un discípulo o recomendarse ellos mismos, haciendo constar las características y habilidades del candidato, los instrumentos que tocan para realizar el continuo, o su destreza en la composición y ejecución a primera vista.

Abstract

The correspondence of the composer Irizar which is conserved in Segovia Cathedral runs to a total of 362 letters, which were received in the period from 1663 to 1684. Many are requests that Irizar compose pieces of music for a particular chapel, or are offers of an exchange of works by Galán, Patiño, etc., and some of these works composed the repertoire which the music masters took to America. These are letters from musicians recommending pupils, or themselves, in which the writer extols the merits of the candidate, enumerating the instruments he can play as continuo or prasing his skill in composition and sight-reading.

Palabras clave: Irizar, Miguel de, músicos, historia de la música, fuentes documentales, España

Keyword: Irizar, Miguel de, musicians, history of music, documentary sources, Spain

14. ACC, A Cap, Cab Ext 11-VI-1732.
15. ACC, A Cap, Cab Esp 5-IV-1745.
16. ACC, A Cap, Cab Esp 10-V-1745.
17. ACC, Leg. n.º 15: *Estatutos...*, p. 45, D. M. 6.
18. *Respecto que a Francisco Araujo, segundo sochantre por ser casado se a denegado tomar capa plubial, acuerdo el Cabildo la tome y cante el aspersiono todos los domingos Lorenzo Genarte, primero sochantre.*  
(ACC, A Cap, Cab. Esp. 27-IV-1705)
19. ACC, A Cap, Cab Esp 6-X-1597.
20. ACC, A Cap, Cab Esp 7-IX-1626.
21. ACC, A Cap, Cab Ext 22-VI-1692.
22. *Que se advierta al maestro de capilla que en el choro tiene dominio el sochantre sobre los seises y le toca su correccion despues del señor presidente.*  
(ACC, A Cap, Cab Ord 3-VII-1699)
23. ACC, A Cap, Cab Esp 6-XI-1741.
24. ACC, A Cap, Cab Esp 18-V-1744.
25. *Leiose el titulo 13 y 14 de los estatutos que tratta del señor Maestro de Ceremonias y sochantre con cuio motivo se propuso por un señor capitular que Don Juan Cid Salgado no practicaba con el correspondiente arreglo y seriedad las ceremonias devida lo que especialmente teniendo el descuido en las misas maiores era mas digno de remedio por hacerse mas reparables por el maior concurso a ellas, asimismo acuerdo que el señor presidente prevenga a los Sochantres lleven con igualdad el choro conforme la solemnidad de las fiestas, i que si advirtiessen en el choro algun exceso o confussion lo den a entender con alguna señal o voz alta para que se arregle el canto; y que supuesto que se le a amonestado a Thomas Moreno, sochantre maior sobre las faltas al choro i desigualdad en el regimen de el originada por lo commun de la celeridad sin tener atencion a la solemnidad de las fiestas le multe el señor Presidente con el correspondiente rigor que merecen sus repetidas faltas, y si no tubiese hara que tome la providencia que le pareciesse despidiendole siendo necesario.*  
(ACC, A Cap, Cab Esp 26-IV-1751)
26. *Leyose peticion de don Francisco Navarro sochantre de esta Santa Yglesia en que pide se declare que asiento a de tener en el coro como tal sochantre el Cabildo acuerda que tenga la tercera silla en el coro como tal sochantre al lado de donde estuviere la tabla y el ayuda de sochantre quando hiciere la semana tenga el mismo lugar en la parte donde estuviere la tabla y el sochantre principal se pase a la tercera silla de otro coro con que ambos sochantres tengan la tercera silla de ambos coros.*  
(ACC, A Cap, Cab Esp 5-V-1670)
27. Cuando se cita el lugar de procedencia, se señala delante de la fecha de llegada y cuando se cita el destino, detrás de la fecha de partida.

## Aportaciones de la correspondencia epistolar de Miguel de Irizar sobre música y músicos españoles durante el siglo XVII

Miguel de Irizar's correspondence and its contribution to the study of Spanish music and musicians of the 17th century

Olarte Martínez, Matilde \*

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 83-96]

### RESUMEN

La correspondencia del compositor Irizar —conservada en la catedral de Segovia— recoge un total de 362 cartas, recibidas en el período 1663-1684. Son numerosas las peticiones a Irizar para que componga música específica para una capilla, o para intercambiar obras de Galán, Patiño, etc., siendo algunas de estas composiciones el repertorio que se llevan a América los maestros. También escriben los músicos para recomendar a un discípulo o recomendarse ellos mismos, haciendo constar las características y habilidades del candidato, los instrumentos que tocan para realizar el continuo, o su destreza en la composición y ejecución a primera vista.

**Palabras clave:** Irizar, Miguel de; Músicos; Historia de la Música; Fuentes documentales; España.

### ABSTRACT

The correspondence of the composer Irizar which is conserved in Segovia Cathedral runs to a total of 362 letters, which were received in the period from 1663 to 1684. Many are requests that Irizar compose pieces of music for a particular chapel, or are offers of an exchange of works by Galan, Patiño, etc. and some of these works composed the repertoire which the music masters took to America. There are also letters from musicians recommending pupils, or themselves, in which the writer extols the merits of the candidate, enumerating the instruments he can play as a continuo or praising his skill in composition and sight-reading.

**Key words:** Irizar, Miguel de; Musicians; History of Music; Documentary Sources; Spain.

### *Características generales de su correspondencia: valoración*

La correspondencia del compositor navarro Miguel de Irizar y Domenzáin (1635-1684?)<sup>1</sup> que se conserva como parte del legajo 18, perteneciente al Archivo de la Catedral de Segovia, recoge un total de 362 cartas, que dicho compositor recibió desde 1663 a 1684; las que comprenden los años 1663 a 1671 le fueron enviadas a la colegiata de Vitoria durante los años de su magisterio en la misma; al trasladarse en 1671 a la catedral de Segovia, Irizar se llevó

\* Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Salamanca. 37008 Salamanca.

a su nuevo trabajo dichas cartas, a las que fue uniendo las que recibió desde 1671 hasta 1684, año en que desaparecen las referencias a su magisterio en esta catedral y fecha de su posible defunción. Estas cartas constituyen la correspondencia de mayor volumen —hasta ahora conocida— de un maestro de capilla del Barroco español, no sólo por el gran número de cartas, sino sobre todo por la cantidad de músicos que le escriben y la información que aportan.

La procedencia de los remitentes es muy variada. Por una parte, Irizar tiene correspondencia con un gran número de músicos contemporáneos suyos; con algunos de ellos le unen lazos de amistad, bien por haber coincidido como mozos de coro en su etapa de formación (como es el caso de los maestros Ardanaz y Sostre, que se autodenominan «condiscípulos» suyos), bien por ser «paisanos» (como es el caso de los Brocarte o de Simón de Huarte), o bien porque algunos de estos músicos fueron discípulos suyos durante su magisterio en Vitoria<sup>2</sup>: Domingo Ortiz de Zárate —maestro de capilla en el convento de la Merced de Madrid—, el tenor José de Ceballos, el organista Francisco Ximénez, o los cantores Andrés García de Aguilar o Manuel López de Mataúco, o en sus últimos años en la catedral segoviana, como es el caso de Juan Navarro —maestro de capilla en Córdoba—, José de León —maestro en Tafalla—, el cantor Francisco de Cantos en Ávila y el tiple Francisco Velasco Moral. Otros músicos, a pesar de no conocer de antemano al maestro Irizar, le escriben presentándose ellos mismos, o con referencias de otros maestros, siempre para pedirle ayuda en algún tema concreto, y ofreciéndose a su servicio (como es el caso de los maestros de capilla Cristóbal Galán, José Cano, Miguel Gómez Camargo, etc.). Un número más reducido de cartas están remitidas por sus hermanos, su sobrino, vecinos de Vitoria, o su madre; al estar trabajando tres de los hermanos Irizar en capillas musicales, los intercambios de música y de noticias de su centro son frecuentes en sus carteos.

Los temas musicales tratados en la correspondencia de Irizar se clasifican en tres grandes bloques:

— Repertorio musical vigente en las capillas en la segunda mitad del siglo xvii: son numerosas las peticiones a Irizar para componer música específica para una capilla, o para solicitar las obras de Galán, Patiño, etc.; estas composiciones las adquiere Irizar, como también se desprende de la correspondencia, o porque se las mandan otros músicos, o porque las encarga a copistas profesionales, que tienen un auténtico mercado nacional de oferta y demanda desde el norte hasta el sur de la península, como ellos mismos describen; algunas de estas composiciones constituyen el repertorio que los maestros de capilla que van a trabajar a América se llevan para ser interpretadas allí.

— Provisiones de plazas en los centros catedralicios: los músicos escriben bien para recomendar a un discípulo o recomendarse ellos mismos; en sus cartas se hacen constar las características y habilidades del candidato para esa plaza, con las descripciones de los ámbitos (en el caso de los cantores), los instrumentos que tocan para acompañar el continuo, o su destreza en la composición y en la ejecución a primera vista.

— Monjas músicas: una mención especial requiere la valiosa información que se desprende de la correspondencia de Irizar sobre las monjas que se encargaban de la dirección musical de la

capilla de su convento durante la segunda mitad del siglo xvii. Estas monjas, que habían sido discípulas del maestro de capilla —o del organista— de su localidad de origen, recibían una formación musical semejante a la de un niño de coro: voz, instrumentos y composición; además, el hecho de que sirvieran para dirigir musicalmente una capilla, las eximía de tener que pagar una dote al entrar en el convento, y en la mayoría de los casos incluía incluso un pequeño salario por estos trabajos. Las abadesas de los conventos solían recurrir directamente a los maestros para que les recomendaran alguna aspirante. Las discípulas de Irizar que mantienen con él correspondencia le piden, al igual que otros músicos, composiciones escritas por él para el lucimiento de alguna festividad en particular, y pidiéndole que se adapten a las características de las voces e instrumentos de su capilla. Creemos que éste es un aspecto apenas estudiado en la historiografía musical española, salvo alguna excepción<sup>3</sup>, y que además, dada su originalidad, es de especial interés para completar la panorámica de la música barroca española de este período, tanto en lo que respecta a la práctica musical como a la composición.

Concluimos, por tanto, resaltando la importancia de la correspondencia de Miguel de Irizar como fuente documental de la vida musical de la segunda mitad del siglo xvii.

#### *Datos sobre elementos estéticos y técnica interpretativa en el Barroco español*

En el intercambio de música que mantiene Miguel de Irizar con numerosos músicos de toda la geografía española, se describe la preferencia por determinados autores y por ciertas composiciones; al analizar con detalle estos datos sueltos, comprobamos que en ellos convergen varios criterios que responden, bien a los gustos de moda, con la preferencia de composiciones de ciertos maestros de la Corte, o bien a las necesidades de cada capilla musical.

En las actas capitulares de El Burgo de Osma de 1691, en un «Memorial del maestro de capilla sobre la guarda de los papeles de música», se recogen los maestros de «más crédito» para completar el archivo musical de dicha catedral<sup>4</sup>, que son los mismos que los copistas profesionales ofrecen a Irizar: Capitán, Patiño, Micieces, Galán, etc. Hay numerosos testimonios en su correspondencia sobre la valoración de las composiciones y letras del maestro Galán; sobre su música «oy no ay otro maestro, que el maestro Galán en Madrid que componga», a lo que se añade que se revaloriza por lo que cuesta conseguirla, porque «él es el hombre más estricto que he conocido en mi vida en orden a dar papeles, porque ni con su gente se da a partido» (carta [224]), y por eso se cotizan tanto las letras de navidad impresas de la capilla de las Descalzas (c. [125]); concretamente, sus obras más afamadas son las misas *de batalla* y *sobre las letanías*: «las dos missas que remitiré a vmd. me aga favor de copiarlas al punto porque por acá las piden mucho por que son las mejores y más manuales que ai; y la de “Sobre la letanía” la estoi copiando para las Descalças y la tengo de acabar para el martes y me olgara vmd. la biera. Ia escribiré a vmd. un “Alabado” para que bea algo de lo que se trabaja por acá; de nobedades no quiero ablar nada asta ber en que paran las cossas que ban aora corriendo» (c. [215]). [...] «Quatro días que entregué a Espirido una missa sobre la letanía, y un “Miserere” a quatro, todo entero, que son obras de muchísima estimación; y también remitiré por el correo la “Missa de la batalla” por estar en borrador. Lo que io

ofreciere a vmd. y lo que me pidiere, por dificultoso que sea, lo aré, y cumpliré mi palabra en lo que digo. En la otra carta que va con los papeles de la “Letanía de [e]sdrújulos” la tendrá de aguinaldo antes de pasqua, que es una obra que no parece que hombre humano la compusso sino los ángeles» (c. [91]). Sobre la música del maestro Patiño, Ortiz de Zárate nos valora, a su parecer, la mejor composición de dicho maestro: «Yo ando tras alcanzar una letanía del maestro Patiño al Santísimo, que es la mejor cosa que él a echo en todos los días de su vida; aunque es un poquillo larga, y me parece me arán merced, y se la remitiré a vmd. para que la vea, que se a de olgar mucho» (c. [175]); así mismo, él recopila obras de Micieces (que fue maestro de Irizar en las catedrales de León y Toledo) y se las envía a Irizar: «Remito juntamente el quatro de su maestro, que sé que lo estimará mucho porque es mui bueno; y me olgara y infinito tener muchas obras suias, porque es cierto que se pueden guardar sus obras como reliquias [...] iré buscando todas las obras que pudiere del maestro Mizeces, y lo iré remitiendo como y con condición de que a de hazer lo propio» (c. [316]); en cambio, también desde su punto de vista, «Juan Hidalgo, y Bado y otros que si no se ocupan sino es en azer tonos», por lo que para buscar obras en latín tiene que acudir a los autores en boga: «Tengo encargado a un amigo me aga favor de buscarme un “Miserere” de Patiño, Matías Ruiz, o Galán» (c. [174]).

La música que es objeto de intercambio entre capillas presenta como característica el estilo policoral, de un coro solista (tiple o tenor) con instrumentos que rellenan la armonía o el contrapunto, o también dúos, diálogos entre voces y coros o ecos, etc., como nos describe el organista Francisco Ximénez, en una de sus composiciones, «de arta nobedad», que manda a la Seo de Zaragoza y a la catedral de Segovia: «Un villancico de Corpus a 7 de mui buen gusto, y las coplas las dize un tiple, y respuesta con un tenor y contralto de arta nobedad, y algunos quattros» (c. [80]); o los «Misereres» que le pide fray Simón de Irizar —vicario de coro y copista—, indicándole cómo tienen que ir las disposiciones de los versos: «Me remita dos misereres, y a de ser no mas que el primer verso a 4.º, bajo y tiple, tenor y contralto, y a de ser todo semibreves, de quinto el uno, y el otro de sexto tono; el de sexto tono, tendra tres bersos de frentes: el primero, y “Tibi soli”, y el último versso» (c. [343]); así mismo, Mesa le insiste en que «por acá se cantan de muchos coros» (c. [64]), y Lizondo le ofrece el amplio abanico de villancicos policorales que está copiando para la fiesta del Corpus: «En lo que me tiene propuesto, de los seis villancicos para el corpus; y digo que ya se ba por acá començando a traerme a copiar la fiesta, y si aguardamos a entrar más en el tiempo, no tendré yo lugar de açer elección de los villancicos de mi gusto, y que sean también de vmd.; embiándome a deçir si an de pasar de a siete, a seis, y a ocho las bocas» (c. [52]). Esto no invalida que en contraposición con un estilo más grave y severo usado para composiciones —en latín— para la misa y el oficio divino, «si vmd. se hallare con algún villancico de chanza, o auto sacramental, estimaré me lo partizipe, y que todos sean de el Santíssimo» (c. [273]); «se a de servir remitirme algunos quattros de navidad, y si tuviere vmd. entre ellos alguno de grasejo, aunque sea a ocho, que capilla tengo suficiente para mucho más» (c. [162]).

Las obras que le encargan a Irizar son minuciosamente descritas, para que se adapten al personal disponible. Así, del convento de Santa Cruz de Vitoria le mandan unas letras para que «me aga favor de componer esos bersos de latín con su estribillo, para que se canten día del Corpus; y si vmd. puede disponer que los bersos los cante sola Doña Alfonsa, sin que entre

la capilla solo al estribillo [...] el verso último tiene nueve renglones, con que no viene con los otros que están a seis, y así vmd. no aga monta del» (Francisca de Herrera, c. [131]); y para que siga haciendo el *solo* la citada virtuosa doña Alfonsa, «se sirba de componer una misa para que aquí se cante a quatro llebando la querda Alfonsa; ia sabe vmd. nuestro modo de cantar» (c. [149]). Desde el convento de Salvatierra, en Vitoria: «Aí remito esa letra de san Pedro, para que me conponga el estribillo a quatro bocas, y las coplas a solas, y todo sea a la grey de gusto» (Josefa Salinas, c. [171]).

A la hora de intercambiar los repertorios musicales, los maestros describen sus coros para que las composiciones se puedan ajustar a las voces de las que realmente disponen y, cuando acusan recibo de haber llegado a sus manos, exponen su opinión sobre si las piezas se ajustan a la capilla o no. Estos comentarios no se limitan simplemente a una crítica a la obra en sí<sup>5</sup>, sino que son críticas enfocadas a que las obras se ajusten al número de voces existentes, los tipos de gala, etc. En Segovia, por ejemplo, nuestro compositor —como miembro de la escuela policoralista que se forma con Isla y Micieces—, juega con las posibilidades de su capilla para pedir composiciones a dos y tres coros; sin embargo, no se nombran en la correspondencia obras para más de cuatro coros ejecutadas en Segovia, sino que incluso algunas obras a tres coros no pueden ser interpretadas. En las navidades de 1672, Ardanaz le había mandado las obras que él había compuesto para su capilla de Pamplona, aunque piensa que en Segovia, «por no aber tenido capilla suficiente, no se abrá ejercitado en obras semejantes» (c. [177]). Simón de Huarte, maestro de la capilla de Bilbao, para pedirle a Irizar que le conponga música, le describe su capilla: «si es que ser puede, a 8 y, en el 2.º coro el bajón, porque no tengo más que uno; y si no le ay sino con dos, venga, que traeremos un bajonista de S. Francisco; y si no ubiere a 8, podrá venir a 10, y se ajustare con los que ubiere. Y si gusta vmd. le hembiaré uno que se hizo el año pasado, que piense que le quadrará a vmd.; y si es que se hallaran a mano dos villancicos del Santísimo para las 40 horas de la Compañía, el uno a 8 y el otro a 4. Estimaré sobre mis ojos y que sean tambien de vmd., y por amor de Dios, que no aya falta, y venga todo lo más antes que pudiere vmd., que yo los tresladaré y los remitiré luego» (c. [24]).

En la capilla de Úbeda, también el maestro Navarro le pide una música ajustada a sus necesidades, ya que sus tiples no son buenos: «Estimara me remita otros tres o quatro, y que sean de vmd., que aunque estos son tan buenos, no son tan acomodados como yo los e menester, porque los tiples no son mui altos y no tengo mas de dos. Ya si estimaré, los que aguardo sean de dos tiples, contraalto, y tenor; y si ay un dúo, de tiple y tenor, o de ambos tiples, lo estimaré y así mismo algún seis» (c. [141]). En el convento de los mercedarios de Madrid la técnica policoralista es semejante a la de otros centros musicales: «El “Miserere” y los villancicos tienen más dificultad, por quanto en el convento se cantan a siete, y a ocho; pero para dezir la berdad, asta aora el maestro de capilla no a echo nada, y los de casa no balen cosa. Y no se azen vísperas tampoco, porque cantan una letra suelta, o una tonada a solo» (c. [20]). Como no sale la capilla a cantar fuera, no se renueva el repertorio: «El no hallarme con ningunos también es la causa de no salir la música a cantar a ninguna parte, que con esta ocasión se pretenden tener para bariar, pero de aquí en adelante pondré la proa en solicitarlos» (c. [139]). Y en otra petición de Simón de Irizar, para su convento de San Francisco, donde cantan lamentaciones a solo y dúo (c. [121]), le dice cómo los religiosos tienen que aprender

todos los salmos de memoria y que, esto sólo, le llevará quince minutos componerlo: «Estos “Misereres” an de tener el primer verso, y “Tibi solis” dif[e]rentes, y todos los demás de un mismo modo; y esta canturia a de ser de semibreves o mínimas. Esto es negocio que le costará a vmd. el trabajo de un cuarto de ora; a de ser a quatro con acompañamiento, tiple, contralto y tenor; negozio es que lo an de tomar de memoria los religiosos, acostúmbrase en este convento el cantar los tales “Misereres”, y por esso canso a vmd» (c. [327]).

En el convento de San Pedro de Salvatierra, donde se «cantan muchas diferencias y buenas», Josefa Salinas pide «un billancico para san Pedro, y no se le dé nada que sea dificultoso, con que sea bueno, porque ya están más diestras estas señoras; y las coplas, aunque sean solas, no se le dé nada, porque ia tengo quien las cante» (c. [65]). En cambio, en el de Santa Cruz de Vitoria, Francisca de Herrera se queja de que las monjas, por no saber latín, cantan de memoria, sin fijarse en lo que dicen: «Yo los e [e]cho tresladar (*sic*) del misal, puede ser que como no lo entendemos estén mal dispuestos, con que vmd. puede giarse por el misal. Ya sabe vmd. que [e]stas señoras todo lo cogen de memoria» (c. [131]).

Por el testimonio recogido en dos cartas sabemos que Irizar debía tener cierta habilidad para la composición de música para órgano; primero, porque sus obras sirven para estudiar composición al músico de Ávila, Marrodanto, que le pide «borradores con partidos <sup>6</sup> [...] para acerme más en la composición, biendo obras de hombres como vmd» (c. [4]); y segundo, porque comparando sus obras con las del «ciego de Pamplona» <sup>7</sup> «la diferencia es mucho mejor y más ayros pasos» (c. [235]); según explica en la misma carta la monja Mariana de Jesús, del convento de Santa Clara de Vitoria, Irizar ya había compuesto una obra de órgano a cuarto tono para la monja Josefa de Trebiño, basándose en el tratado de Montanos <sup>8</sup>, por lo que la monja le pide otra obra a órgano que «sea otavo tono, pero a de ser de famoso gusto, como vmd. le tiene en co[m]poner», ofreciéndole —para que lo utilice— el libro de Montanos, que «le tengo dado a una persona para que me le guardase, porque es mui secreto».

En la correspondencia se reúnen varios datos sobre el envío de música a las capillas del Nuevo Mundo. Ortiz de Zárate afirma, por ejemplo: «Yo traslado mucho para las Yndias para que me balga alguna cosa por que acá no tenemos conbeniencia ninguna» (c. [316]); el maestro de su capilla, Romero, se ha llevado todo el material de la capilla de los mercedarios de Madrid, por lo que acude a Irizar para pedirle música: «Porque como el padre fr. Joan Romero los llevó todos, nos emos quedado sin traslado ninguno» (c. [213]); «yo traslado mucho para las yndias» (c. [316]); «a beinte y uno de éste se parte el padre maestro, que tanto lo a dilatado, y así estimaré en mucho llegen los papeles, que vmd. me aga favor de enbiar antes, por escusarme de remitirlos a Sevilla. Yo me e quedado sin un solo si quiera que cantar, que aunque es verdad que estamos en Madrid, no obstante después de abérselos dado me pesa siquiera no aberme quedado con un par de solos» (c. [262]); «sólo tengo algunos solos del Santísimo, porque todos los que tenía los remití, como a vmd. dije, con un amigo a las Yndias» (c. [139]); «aora en estos galeones se ba un amigo, y aunque yo no tengo ningunos, haré que me los trasladen asta unos cinquenta más, para embiar por lo menos çiento; para ellos tengo unos diez y siete o beinte solos que echo copiar para esta otava de agosto, y la de septiembre que empezamos el domingo que viene» (c. [120]).

Un hecho que condicionaba el quehacer de músicos y copistas era la necesidad de disponer

de piezas específicas para alguna festividad. Por ejemplo, las nuevas composiciones para los santos próximos a beatificarse, como se observa en algunas cartas —«estoy esperando por oras el traslado de los santos nuevos de Toledo para poner en ejecución la obra» (c. [161])—, ocasionaban grandes problemas ya que, a la hora de copiar libros de coro, es necesario introducir los nuevos santos, sacando primero el canto llano: «Tocante el libro, es negocio de un mes, poco más o menos; y esto de haver tardado es porque en Toledo no tienen apuntado ningún santo nuebo, sino los ymnos; y e menester sacar el canto llano primero, aunque ya está todo sacado» (c. [226]). Con la beatificación de San Juan de la Cruz <sup>9</sup>, el músico Marrodanto en 1674 le pide a Irizar las letras que vaya a usar para tal festividad: «A llegado a mí notizia que se celebra en esa ziudad la fiesta de la canonización de S. Juan de la Cruz, y nezesito que, si acaso a vmd. le dieren algunas letras para dicha festividad, me aga merced para la misma funzió i que en esta ziudad se zelebra» (c. [185]) <sup>10</sup>. También se celebra la fiesta de santa Teresa, como Navarro le comunica: «Mañana día de mi maestra santa Teressa de Jessús ay prozesión jeneral, y se zierra el ospital, y se an de azer grandes fiestas en hacimiento de gracias» (c. [162]); o la celebración de la fiesta del apóstol Santiago, también en la catedral de Córdoba: «Fiesta del apostol Santiago que se zelebra en esta ziudad con billancicos» (c. [9]). Y también se precisan algunas composiciones para devociones típicas de alguna ciudad, como los misereres que compone Ortiz de Zárate al Cristo del Rescate: «Tenemos misereres en el Santo Cristo del Rescate, que es de notable debozió» (c. [175]), al igual que la capilla real «tenía la obligación de cantar el “Miserere” todos los viernes en el convento de Capuchinos de la Paciencia» <sup>11</sup>.

Otro tipo de composiciones son las específicas de una ciudad, con ocasión de alguna necesidad, como las compuestas para las procesiones en Andalucía pidiendo por las lluvias, que le comunica el maestro Navarro de Úbeda: «Me allo mui ocupado con prozesiones por el agua, que está toda esta Andaluzía mui nezessitada» (c. [141]); o al contrario, que deje de llover ya, en el caso de la catedral compostelana: «Esta tierra se ynunda con tempestad de aguas y vientos continuados, no por días sino por meses, sin que bastase a conseguir alguna serenidad, processi[o]nes y octavas en diferentes yglesias» (c. [304]). Cada ciudad guarda además repertorios y música especiales para tradiciones propias, como las fiestas por la noche en Úbeda, donde se cantan tonos humanos: «Para unas fiestas que se ofrezan de todo empeño en esta ziudad, en las quales se cantan en las adbocaciones diferentes noches tonos humanos, se a de servir partiziparme tres o quatro de su buen gusto; a 4, a 3 ó a dúo» (c. [43]).

El continuo intercambio de textos de villancicos entre compositores y músicos, debido a la necesidad de suplir con frecuencia la necesidad de nueva música para las festividades importantes <sup>12</sup>, tiene en cuenta la calidad literaria de los textos, no sólo el estar al día; en palabras del doctor Querol <sup>13</sup>, «el gran problema de los compositores españoles del siglo xvii era el poder encontrar letras que por lo menos tuviesen un valor literario mediano, ya que el peor gusto imperaba en toda línea». Por eso, el intercambio de letras buenas ya publicadas y aun manuscritas, es tema en mucha de la correspondencia de Miguel de Irizar.

Uno de los poetas que escribían letras para los maestros de capilla es Moreto, de Toledo, que en 1676 deja de suministrárselas por lo que, al no poder disponer de sus letras la capilla de dicha catedral, el músico Chávarrri acude a Irizar para que le mande las suyas (c. [111]). Como

ejemplo, están las letras que le envía Blas Palacios, cantor de las Descalzas Reales: «Ay remito esas letras; alegraréme sean nuebas para vmd. Las de el año pasado no le puedo ymbiar, porque no se an ynpreso» (c. [122]). O el testimonio del maestro J. A. Mesa, de Córdoba, que le manda las que él ya considera mejores: «Estimando mucho el aberme participado las letras de corpus, que son como de la elección de vmd., y espero las demás que me ofrezte. Y aora le remito esa de Concepción de Cádiz, porque me an parezido buenas; y en quanto a las de Sevilla, no e hallado entre las que recojí este año ninguna que poder embiar a vmd. [...] Ya hallé a vmd. unas letras de los Reyes, de la Capilla Real, que son muy buenas» (c. [109]).

En los legajos 81 y 82 del archivo de la catedral de Segovia se conservan letras de villancicos, sin catalogar. Por las letras impresas que se conservan en la Biblioteca Nacional, descritas en el estudio del doctor Laird sobre Diego de Torrijos, sabemos qué centros musicales imprimían sus letras, coincidiendo éstos con los que se nombran en la correspondencia de Irizar: Cádiz y Córdoba (como hemos visto en la carta anterior) y la catedral de Málaga<sup>14</sup>: «E bisto las letras de Concepción; son cuadernillos de Málaga, y son el de [16]77, y [16]78, y [16]79 y [16]80; si acaso vmd. tubiere de otros años o otras, estimaré me las participe, que de las que yo tubiere de qualquier festividad será servido, quedando con el cuidado de bolberlas» (c. [33]); en Madrid, los conventos de la Merced y las Descalzas Reales, y la Capilla Real, imprimen periódicamente sus letras, siendo Ortiz de Zárate el encargado de enviárselas a Miguel de Irizar, como recogen varias de sus cartas: «Los villancicos se los remitiré a vmd. en otra estafeta, porque asta aora no están ynpresos» (c. [305]); «en trasladándome podrá vmd. enbiarme las letras, porque quedo sin originales; y la una en particular la e menester, porque tengo un solito de Marín; yo no los e podido trasladar por no tener lugar» (c. [20]). En algunas capillas, los maestros recibían libranzas por la impresión de los villancicos, como en el caso del maestro de Antequera, que describe A. Llordén<sup>15</sup>. Por lo que se refiere a Segovia, Ortiz de Zárate pide a Irizar los villancicos impresos en esa ciudad, valorándolos más que los de la Capilla Real de ese año: «Suplico a vmd. me aga favor de remitirme aquellos tonos, porque los he menester dar, y alguna cosita de vmd.; esto es ablando en que uviere lugar, que lo estimaré como es razón [...]; si acaso se inpremen los villancicos, los estimaré tanto. Yo tengo encomendado los de la Capilla Real, aunque me parece no fueron mui abentajados» (c. [174]). También el maestro de Játiva, Ángel Guitarte, escribe a Irizar pidiéndole «los villancicos impresos y cantados en su festividad», «los del año pasado y los del año antecedente», movido por «la devoción que tengo al Santo Nacimiento» (c. [281]). Realmente, el problema estaba en encontrar quien subvencionara la impresión de los villancicos (c. [300]): «No estaban las próximas que pudiese remitir el papel impreso; todavía no se han dado a imprimir, porque la persona a quien se avían de dedicar se ha excusado, y andamos discurriendo lo que ha de hazer».

Los problemas que rodeaban a la impresión de las letras y de las obras musicales eran numerosos, y el hecho de poder intercambiar obras de una capilla a otra, sin necesidad de copiarlas o «trasladarlas», hubiera facilitado mucho la transmisión de los repertorios musicales en estos años. Ortiz de Zárate, por ejemplo, presta a Miguel de Irizar los borradores de sus obras por tiempo indefinido, «para que aproveche de ellos»: «remitiré a vmd. el tres y el quatro a la primera estafeta, y los salmos que tengo gran deseo de remitírselos para que aproveche de ellos; y los traslade, porque me los an prestado asta todo el tiempo que lo hubiere

menester» (c. [316]); y le pide, en respuesta, que le marque con una cruz las mejores piezas para que ahorre tiempo en los «traslados»: «si puidere enbiar algunas letras sueltas de “Miserere”, lo aré con mucho gusto; y la “Salve” la remitiré con el ordinario, que es con quien vmd. puede enbiar los papeles, que poco porte puede llebarnos; pero me a de abisar vmd. si balen algo, y azerles una cruz que ella servirá de señal; y con eso puedo trasladarlos con seguridad, porque para no ser bueno no quiero gastar el tiempo en balde» (c. [213]). Asimismo, el músico Juan Navarro, de Córdoba, le manda al maestro Irizar la música ya trasladada, «en repartido», para ahorrarle trabajo y, además, adecuada a las características de la capilla de Segovia: «Es de grande trabajo; el cual e experimentado en essa missa, por lo trasladado que remito a vmd., sobre el motete de “Abe virgo santissima” que es todo lo que vmd. puede cantar con su capilla; que a la berdad, a no ser de tan buen gusto, no hubiera trabajado tanto, que sólo Dios lo sabe porque tiene mucho que trasladar; y luego de hir con el conato de el que baya en repartido, para que vmd. la bea, y la enmiende lo que no fuere de su gusto [...] También remito esse villancico, en trasladándolo como los dos que remití a su hermano de vmd. para que lo hiziera en remitirlos su merzed, que por ofrezirme a su servicio» (c. [314]).

Todos coinciden en que un modo de facilitar la tarea de copiar la música es mandarla «rayada» (c. [133]). Su hermano Ascensio le manda los borradores para que lo copie así: «Todos son originales, y assí vmd. los baia trasladando para que me los pueda bolber a llevar, porque me los dieron con esta condición» (c. [75]). Simón también le dice sobre una letanía que le quiere mandar que «la tengo de tresladar muy despacio; avisárame vmd. si le ace falta tan presto para que yo me ponga a trabajarla, porque tengo el original y el que me la dio me dijo que no se la diera a nadie» (c. [267]).

Para el repertorio de la capilla de Segovia, Irizar tiene mucho material, incluso por duplicado: «Suplico a vmd. se sirba de remitirme alguna cosa de latín o romanze, que ya sé que tiene vmd. muchas cosas duplicadas, y estando vmd. desenbarazado, me ará favor de remitirme aquellos borradores antiguos para trasladar» (c. [132]); su hermano Ascensio, conocedor de dicho repertorio en sus viajes a Segovia, le pide el himno «Stabat Mater» para la capilla de Jaén, «puntado en canto llano y [...] en canto de órgano» (c. [98]); «la misa de la batalla, la de Regina Coeli» (c. [85]).

Sobre la transcripción de borradores, Lizondo —copista profesional que proporciona música a Irizar, entre otros—, le explica las condiciones para el traslado de copias: cómo han de mandarse los papeles en caja para que no se estropeen, quién es el portador, etc.: «Dar palabra del aver remitido a vmd. los papeles que ofrecí, junto a la almuçara; tengo un poco de culpa porque a sido gran descuido, y también el no averme respondido Puebla; no enbí aora obra ninguna asta saver de vmd., de qual gusta, y de a como las voçes; y para que baian a dar a manos de vmd., porque enbiaré los originales por no andar açiendo copias. Y no quisiera que se me perdiera, y lo mejor me parece que será tiniendo respuesta de vmd., que baian en una caxa con Espirido, porque por la estafeta questa mucho y se maltratan» (c. [255]); «los villancicos que vmd. me ofrezí me los remita si fuere posible, que yo los que tengo aquí tengo intento de inbiarlos con el arriero, en una caxa porque no se echen a perder; porque a la verdad, sería lástima» (c. [309]).

El precio de la copia de villancicos se lo marca el propio Lizondo, contando con el numeroso



número de copistas que trabajan para él, ayudándole en esta tarea: «Lo que vmd. a de dar por los ocho villancicos puestos en borrador es sesenta reales, que bienen a salir a siete reales cada uno; éste es agasajo que le parece me hace quien los a de copiar; y vmd. dará orden para que me los den aquí, porque como es gente que vive del copiar solo no tienen espera» (c. [53]); por el número de piezas de Corpus que copia Lizondo tan elevado, y por lo que cobraba por la música trasladada, sus ingresos debían ser bastante buenos: «Abré escrito para para este corpus para diferentes partes mas de 6.000 pliegos de papel mire vmd. que mucho que me duela la cabeza» (c. [51]).

Segovia parece ser uno de los centros más importantes, en los siglos XVI y XVII, para la obtención del papel; este dato se recoge en diversas fuentes, como en la Catedral de Zamora<sup>16</sup>, y es reforzado por las peticiones de Lizondo: «Sea de marca mayor o sea de marquilla» (c. [256]); nuestro maestro le consigue, además de las letras, tres rollos de pergamino, de más fácil adquisición en Segovia, a 105 reales cada rollo (c. [112]). Su hermano Simón, también copista, le pide numerosas veces papel para sus libros, y le manda 16 ducados para pergaminos: «Lleva el dinero para dos manojos; las pieles an de ser para escribir libros para el coro. A vmd. le informará qualquiera de essa tierra; 16 ducados lleva» (c. [84]).

Estos datos sobre las distintas fuentes —incluso geográficamente—, de que los copistas disponían para la obtención de papel, así como las numerosas veces que vemos cómo pasan de mano en mano los mismos borradores, ponen en entredicho la aplicación a las particellas o incluso a los borradores de partituras de nuestros archivos españoles —al menos en el siglo que estamos estudiando, el XVII—, criterios identificadores de centros musicales por sus marcas de agua y copistas, sobre todo si las partituras son anónimas.

Por una parte, las marcas de agua no pueden identificar con exactitud un tipo de papel con un centro musical concreto ni, como hemos visto, con un copista determinado; por tanto, aunque el doctor Laird, al hablar sobre este tema en el capítulo «“Type and Watermarks” and “Scribers”» de su estudio sobre los villancicos de El Escorial<sup>17</sup>, aporta interesante documentación sobre la frecuencia de determinadas marcas de agua, las conclusiones que apunta dejan entrever una insuficiencia de información sobre el continuo trasiego de letras, y de todo tipo de obras y papel de un centro musical a otro, y de cómo los copistas acuden a comprar papel en distintas fuentes, según el precio, por lo que no se puede identificar unas marcas de agua con composiciones de un determinado centro o autor. El problema se agrava si a esto añadimos que sus descripciones y recuentos de marcas de agua no le llevan a descubrir realmente la paternidad de ninguna obra, como él mismo afirma: «Las marcas de agua encontradas en los libretos de la Biblioteca Nacional demuestran que papeles con marcas de agua similares se usaban en toda España en este período. [...] La distribución de esas marcas de agua por toda España hace pensar que los mayoristas que suplían el papel al Escorial eran de los más importantes distribuidores de papel de toda España [...]. El papel en el que se copiaron los villancicos del Escorial no se distingue de manera especial del resto, y parece ser que estos manuscritos son representativos del gran corpus de manuscritos musicales del siglo XVII que permanece todavía sin estudiar». La ausencia de un criterio unificador de piezas de distintos autores en torno a una marca de agua, como perteneciente a uno de los copistas de estos años, queda también reflejada en las notas sobre las marcas de agua que presenta el catálogo de la Catedral de Salamanca<sup>18</sup>, donde se muestran los dibujos de varios sellos, con el dibujo de la

marcas de agua, pero sin consignar el nombre del copista o autor, dejando con ello constancia de que la identificación de las obras anónimas a través de dichos sellos «es algo que aún no está decidido»; esperamos que el trabajo futuro en torno a estos sellos, que se menciona como probable más adelante, proporcione más datos sobre el posible origen de los copistas de las obras anónimas que permanecen en tantos archivos españoles.

Muchas de las cartas que sobre provisiones de plazas mantienen músicos con Irizar responden a los edictos que han llegado a sus capillas respectivas sobre una vacante producida en la Catedral de Vitoria o de Segovia; pero son también numerosos los casos en que los remitentes se dirigen a él para ofrecer los servicios de un músico —aunque dicha plaza no haya salido a concurso en esa catedral—, porque no quieren permanecer más en la anterior capilla, o por otras razones. Las descripciones que cada músico hace, bien para opositar a otra capilla o para dar noticias de su persona al maestro de capilla correspondiente, se constituyen en otra valiosa fuente para el conocimiento de las atribuciones de los miembros de una capilla y su técnica interpretativa. Por ejemplo, en cuanto a las atribuciones del organista, se constata un rechazo a la unificación de los instrumentos del continuo —órgano y arpa— para su persona, como lo certifica Falqués, organista de las Descalzas, que pone en claro la distinción de su papel con el del arpista: «En cuanto a lo que vmd. me dice de la arpa, digo que toco algo, pero no soy en eso desmasiado de aficionado; pero sí para dentro de la yglesia en cosas de demasia, que en ella oi dí; funciones se ofrece, lo aré, pero fuera no lo tengo por bueno en una orquesta; a mas, de que tengo un clavicordio de tres órdenes, que es más que bueno, y juzgo que no ará falta el arpa, porque como digo yo acá la e cursado poco, porque ay muchos que la tocan; y así digo que estoy algo remoto, pero en cuatro días que buelva ello se facilita» (c. [211]). Otras de las atribuciones de los organistas son el cubrir la vacante del maestro de capilla y la composición, como nos describe Francisco Ximénez, organista en Vitoria y que suple a Irizar al irse éste a Segovia: «Ya sabe vmd. como lo que es en la quarta voz y tercera, y las demás habilidades como son fugas y contrapuntos, aunque de todo tengo noticias no estoy tan en ello como yo quisiera; y como se a ofrecido la ocaasión de faltar vmd. de este lugar, no e tenido lugar desde que vmd. falta de él, sino todo el tiempo a sido en trabaxar billancicos, para diferentes fiestas, que e sacado por quenta de aber echo 28, dos octabas y otras fiestas particulares» (c. [235]). Bartolomé Longas, organista en Calahorra, describe sus atribuciones: «E tenido grandes empeños a donde e causado admiracion en el desenpeño. Sea en contrapunto de sobre baxo, sobre tiple, de sobre canto de órgano, de todo género de sesquiáleras, no doi ventaxas a quantos an nacido en el tañer; [...] también echo mi tercera voz, de quarta pregúnteme la más dificultosa que aia que yo no me enbaraçaré» (c. [213]); «en los acompañamientos, accidentales, naturales, i diferentes cosas sobre un libro, a Dios gracias, de ningún organista le tengo miedo. [...] ago lo que quiero, así en el órgano como en un libro; si se quieren informar, yo me holgaré [...] Yo aquí tengo una prebenda, mas no la tengo colada por ser aragonés» (c. [216]); «obras son las que dicen quien es cada uno, a la bista me remito. Con la voluntad de Dios, el día nombrado a los tales que suelen ablar, me olgara yo que tañeran siete cuartos de ora sin cesar, como yo los e tañido, con diferentes sainetes; esto fue voluntad del señor obispo de quererme oír, i era día que la santa iglesia estaba que no coxía de gente, con todo el cabildo» (c. [99]).

En cuanto a los sochantres, el cantor Blas de Palacios describe sus cualidades: «Mi boz es

clara, y doy a “ge sol re ut”, y a “la mi re” a[r]riba, y abaxo açe “sol fa ut” y a “be fa be mi” (en lo diestro no lo doy a nadie la bentaxa); el arpa toco, de dos órdenes, y acompaño un papel biéndole, que como no lo tengo por ejercicio es menester berle, pero esto se a de entender que si lo yciere a de ser por serbir a esa santa yglesia boluntariamente, pero no de obligación» (c. [122]). También necesitan de la composición, como manifiesta el cantor Zárate, que acude a Irizar para que le enseñe: «Tengo grandes deseos de irme a esa ziudad a estudiar música, que sólo eso será mi total remedio; porque yo, en mi facultad, no puedo baler de otra suerte. Y sabiendo conponer alguna cosa, tendré alguna estimación. Y así, si acaso puedo sacar lizenzia para este efecto, no ay sino es tener paziencia, porque yo no quiero conozer otro maestro, porque sé que ninguno me a de enseñar más, ni con tanta boluntad, como vmd. me enseñará» (c. [231]). Y en algunas capillas también son copistas, como nos lo indica Simón de Irizar de uno de sus discípulos: «Para qualquiera cosa tiene abilidad, sea en trasladar u otra qualquiera cosa» (c. [313]).

Un inconveniente para el cantor puede ser, como aporta esta carta, el ser corto de vista: «Aquí esta un contralto de Calatayu[d], mui diestro, que era racionero; canta mui bien, y buen gusto; es sacerdote; sólo que se pone ant[e]ojos, pero con ellos be lindamente, y no le falta vista, aunque sea desde lejos; tendrá 40 años. Dize irá de buena gana a Segobia; es lindo le[c]tor; todo es bueno para el coro, y lindo [...]; mui afable, de mucha virtud es cierto» (c. [237]).

Para terminar, haremos referencia a los «tiples de gala» o capones, como el que apadrina el maestro Romero: «Es lindo tiple de buena gala, y la garganta mui grana [...]; aunque capón i honrrado» (c. [97]); y el de Ortiz de Zárate: «Por aver tenido notizia de que en esta santa yglesia nezesitara de un tiple de gala, canso a vmd. suplicándole se sirva de avisarme si es zierto nezesita del; el manzebo tiene diez y ocho años, la voz es buena, save vastantemente, entiende muy vien el contrapunto; tiene muchos altos, y lindo modo de cantar» (c. [42]). No en todas las catedrales se siguen las mismas prácticas en este punto, ya que en la capilla de Pamplona, por ejemplo, no se quieren voces de tiples castrados: «No hay plaça baca, y aunque ubiera, prueban tan mal aquí, que dos que ay no son de provecho» (c. [341]). Sin embargo, en Jaén no tienen capones, y Ascensio le recomienda a su hermano que reserve a dos por si les hicieran falta en la capilla de Segovia: «Si están en el estado que vmd. dize los pollos, antes que se hagan gallos mejor será hazerlos capones, por si huviere falta de ellos en essa santa yglesia, que en la de Jaén carezemos de ellos» (c. [79]). Desde la capilla de Vitoria, los datos sobre los cantores en general —no sólo los tiples— no son muy halagüeños, ya que según uno de los sochantres, «la capilla está algo rematada por que no ai tiples ni tenores ni contraltos y así ya sabe vmd. como la dejó» (c. [260]).

## NOTAS

1. En los artículos LÓPEZ CALO, José. «Corresponsales de Miguel de Irizar», I y II. *Anuario Musical*, 17 (1963), pp. 197-222 y *Anuario Musical*, 20 (1965), pp. 209-33, se publicaron fragmentos de 142 cartas dirigidas a este maestro de capilla. La transcripción completa de dicha correspondencia ha sido estudiada en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *Miguel de Irizar y Domenzán (1635-84?): Biografía, epistolario y estudio de sus lamentaciones* (tesis doctoral inédita, Universidad de Valladolid, 1992).

2. Al consultar las cuentas de mayordomía de los años en que Irizar fue maestro de capilla en la colegiata

de Vitoria, hemos podido comprobar la autenticidad de los que afirman ser sus discípulos, algunos de los cuales destacan posteriormente por su carrera musical.

3. VIRGILI BLANQUET, M.<sup>a</sup> Antonia y CABEZA RODRÍGUEZ, Antonio. «La música y las órdenes religiosas en Palencia». *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia*. Palencia, Diputación, 1990, pp. 215-31. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. «Las “monjas músicas” en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica». *Revista de Folklore*, 146 (1993), pp. 56-63.

4. «[...] Puede mandar el cabildo traer obras del maestro Torices de Málaga, que lo fué de esta santa iglesia, del que hoy hay en Málaga, del de Toledo, de los de la Corte, de los maestros Capitán, Patiño, Vargas, Vicente García, Micieces, Galán, que estos han sido los de más crédito; que si el cabildo da orden escribirá a sus amigos de la Corte y verá las que se pueden hallar, pues hallándose con ellas, no contará más que el trasladarlas». AC-El Burgo de Osma, 7-II-1691, f. 199 r. y v. Cf. la cita del acta en PRECIADO, Dionisio. «Juan García de Salazar, maestro de capilla», *AnM*, 31-32 (1976-77), p. 82.

5. «La calidad de las obras habría sido importante para los maestros que recibían las piezas; las cartas entre maestros demuestran que ellos estaban ansiosos de obtener villancicos, pero recibían las obras nuevas con ojos críticos y oídos inmutables». LAIRD, Paul. «The villancicos of Matías Juan de Veana». *Anuario Musical*, 44 (1985), p. 136.

6. «Partido de mano derecha»: Tiento o pieza musical para órgano, muy en boga en la España de los siglos XVI-XVII, en la cual la mano derecha lleva la parte solista, mientras que la mano izquierda procede con acordes armónicos, al revés del partido de mano izquierda, en el cual la parte solista, con pasajes de virtuosismo florido, va confiada a la mano izquierda. Cf. ANGLÉS, A. y PENA, J. *Diccionario de la Música*, II, p. 2.117.

7. Se puede referir al organista de Pamplona Jaime de Acirón (1580-1608); cf. en GOÑI GAZTAMBIDE, José. «La Capilla Musical de la Catedral de Pamplona en el siglo XVII». *Música en la Catedral de Pamplona*, 5, 1986, pp. 31-32.

8. Por los datos que aporta la carta debe tratarse del libro *Arte de música Theórica y Práctica*, editado por Diego Fernández de Córdoba y Oviedo en Valladolid en 1592. Cf. sobre dicho tratado en LLORENS CISTERÓ, José M.<sup>a</sup> «Literatura organística del siglo XVII. Fuentes, concordancias, autores, transcripciones musicales, estudios, comentarios y síntesis». *I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza, Diputación, 1981, p. 129.

9. San Juan de la Cruz, que murió en 1591 en Madrigal de las Altas Torres, fue beatificado por Clemente VI el 25-I-1675; en 1593 su cuerpo fue raptado y llevado a Segovia.

10. En el archivo de Segovia aparecen varios villancicos de Irizar dedicados a este santo: en los borradores personales de Irizar, o legado 18, se recogen «dos villancicos, el uno a doce y el otro a ocho; es un torneo para San Juan de la Cruz» [leg. 18/1], «un villancico a 3 a San Juan de la Cruz, que comienza Pajarillos, ruiseñores» [leg. 18/9]; en el legajo 12 se dedican a este santo los n.<sup>os</sup> 1.083 [leg. 12/20], 1.160 [leg. 12/18], 1.170 [leg. 12/22], 1.172 [leg. 12/21], 1.196 [leg. 12/19].

11. MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1985, p. 29. El convento de Capuchinos de la Paciencia (situado en la calle de las Infantas, lo que hoy es la plaza de Bilbao), fue fundado en 1639 por el rey Felipe IV, y su iglesia -donde cantarían los misereres- se concluyó en 1654. Cf. MADDOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, X, p. 722.

12. LAIRD, Paul. «Fray Diego de Torrijos and the villancico». *Revista de Musicología*, 12 (1989), p. 467: «Villancico texts were also actively exchanged by composers, usually in the form of booklets printed for congregations at villancico performances. On major feasts, “maestros de capilla” were expected to supply as many as 9 or 10 new works; fresh texts were in constant demand».

13. QUEROL GAVALDÁ, Miguel. «Nuevos datos para la biografía de Miguel Gómez Camargo». *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*. Barcelona, C. S. I. C., 1958-61, p. 712.

14. Sobre los villancicos de la Catedral de Málaga destaca el estudio de ALVAR, Manuel. *Los villancicos dieciochescos de legación*. Málaga, Ayuntamiento, 1973.

15. «Las notas restantes [de las actas capitulares] del maestro Bernardo de Monteagudo hasta 1670 se refieren a las libranzas que recibe por la impresión de los villancicos que se cantaban en Navidad, y le advierten en 19 de mayo de 1663 no diera lugar a que se cantasen en el discurso de la procesión en casas particulares, sino solamente donde hubiere altares, so pena de 4 ducados». Cf. LLORDÉN, Andrés. «Notas históricas de los maestros de capilla en la colegiata de Antequera». *Anuario Musical*, 31-32 (1976-77), p. 140.



16. «212 reales que por libranza del cabildo pago [presente] a Pedro de Palazuelo, vecino de esta ciudad [Zamora], por los mismos que contaron dos rollos de pergaminos, que hizo traer el Sr. Fabriquero Mayor, de Segovia, para los libros de salmear y adrezar los demás de canto» (Libros de Cuentas Zamora, 1671, f. 55). «Dióse licencia a Jaime Montano, ministril de esta santa iglesia [catedral de Zamora], para ir a Segovia por pergaminos, para servir los libros que faltan para el servicio del coro» (Actas capitulares, Zamora, 10-VII-1682, vol. 24, f. 15).

17. LAIRD, Paul. *The villancico Repertory at San Lorenzo El Real del Escorial*. Michigan, U. M. I., 1990. En las páginas 226-28-30-31 afirma: «I have established that many of the Escorial watermarks are also to be found in these sources of the 17th-century paper. [...] The watermarks found in the villancico text booklets at the Biblioteca Nacional demonstrate that papers with similar watermarks were used through Spain during this period [...] The distribution of these watermarks elsewhere in Spain makes it appear that the paper manufacturers who supplied this paper to the Escorial were among the major paper suppliers on the Iberian peninsula. [...] The paper on which the Escorial villancicos are copied is therefore of no special distinction and it would appear that these manuscripts are representative of the largely unstudied corpus of 17th-century Spanish music manuscripts».

18. GARCÍA FRAILE, Dámaso. *Catálogo del Archivo de música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1981, p. XIV.

## Joan Cabanilles: rasgos estilísticos e innovaciones en su obra de teclado

Joan Cabanilles: stylistic and innovative features of his keyboard works

Pedrero Encabo, Águeda \*

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 97-112]

### RESUMEN

En esta comunicación se resaltan ciertos elementos de la escritura organística de Cabanilles que suponen una novedad en el contexto teclístico de la época —finales del siglo XVII— y abren las puertas a la nueva tendencia estilística del siglo XVIII. Se analizan en segundo lugar sus tocatas, como uno de los tipos compositivos de nuevo cuño en el repertorio de la música de teclado española.

**Palabras clave:** Cabanilles, Joan; Compositores; Músicos; Música para tecla; Formas musicales; España; S. 18.

### ABSTRACT

In this paper the author discusses certain features of the organ music of Cabanilles which represented a considerable novelty in the context of keyboard writing at the end of the 17th century and which opened the way for the development of the new style of the 18th century. Further, his toccatas are analyzed, since they can be considered a new and original type of composition in the Spanish keyboard repertoire.

**Key words:** Cabanilles, Joan; Musicians; Composers; Keyboard music; Musical forms; Spain; 18th century.

Parece necesario dedicar a este músico un importante paréntesis ante una afirmación como la expresada hace años por el profesor Santiago Kastner en sus *Comentarios a las obras para el teclado de Cabanilles*:

«Al igual que sus contemporáneos italianos como Bernardo Pasquini y Alessandro Scarlatti, Joan Cabanilles pertenece a los precursores de la sonata para el teclado binaria del siglo XVIII y de esta manera llegó a participar como creador de nuevos conceptos y funciones en el campo de la armonía»<sup>1</sup>.

«Aunque Cabanilles todavía no haya alcanzado un molde, sea nítido, sea definitivo, de la sonata bipartida, no cabe duda de que dejó la idea en un estado bastante adelantado, de suerte que sus discípulos y sucesores pudieron completar la integración»<sup>2</sup>.

\* Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Valladolid. 47002 Valladolid.