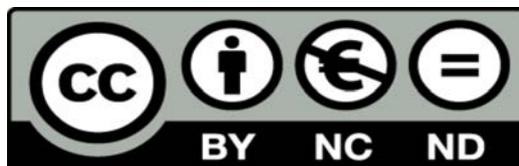




UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título
Música vocal con textos en italiano en el Santuario de Aránzazu
Autor/es
Israel Jaime Martin
Director/es
José María Domínguez Rodríguez
Facultad
Titulación
Máster universitario en Musicología
Departamento
Curso Académico
2015-2016



Música vocal con textos en italiano en el Santuario de Aránzazu, trabajo fin de estudios

de Israel Jaime Martin, dirigido por José María Domínguez Rodríguez (publicado por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones,
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

Música vocal con textos en italiano en el Santuario de Aránzazu

Autor:

Israel Jaime Martín

Tutor: José María Domínguez Rodríguez

Máster en Musicología Histórica

Escuela de Máster y Doctorado



AÑO ACADÉMICO: 2015/2016

Abstract

En los últimos años, la musicología española ha venido interesándose por la música italiana del siglo XVIII como vehículo de modernización. De este modo, se han estudiado los procesos de italianización a través de géneros como el villancico, la cantata, la zarzuela y la ópera. A pesar de que la enorme cantidad de música con textos en italiano, en su mayor parte profanos, conservada en el Santuario de Aránzazu es conocida desde que la catalogara el musicólogo Jon Bagüés en 1979, todavía no se ha realizado una investigación de tipo monográfico sobre estas fuentes. En este trabajo se estudia precisamente un corpus de manuscritos de los siglos XVIII y XIX, caracterizados por contener piezas musicales con texto en italiano, proponiéndose diversas hipótesis de procedencia y justificación de este tipo de piezas en el Santuario.

* * * * *

In recent years, the Spanish musicology has been interested in the 18th century Italian music as a vehicle for modernization. In this way, the italianizing processes across genres such as carol, cantata, zarzuela and opera had been studied. Despite the large amount of music with Italian lyrics, mostly secular, preserved at the Sanctuary of Aranzazu (and known since cataloged by the musicologist Jon Bagüés in 1979), is not been made a monograph type research about these sources yet. This paper examines precisely a corpus of manuscripts from the 18th and 19th centuries, characterized by containing musical works with Italian lyrics; as it intends to propose, at the same time, several hypotheses of origin and justification of these kind of works at the Sanctuary.

Índice

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	1
1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	2
1.3. METODOLOGÍA.....	9
2. PROCEDENCIA Y FUNCIÓN DE LAS FUENTES	11
2.1. EL ENTORNO DE ARÁNZAZU: EL CONDE DE PEÑAFLORENDA Y LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS.....	12
2.2. UN COMPOSITOR ITALIANO AL SERVICIO DE LOS MARQUESES DE CASTELFUERTE	13
2.3. BARCELONA Y PARÍS.....	14
2.4. CANTANTES ITALIANOS EN MADRID Y LISBOA	15
3. CONCLUSIONES	25
4. BIBLIOGRAFÍA	27
ANEXO I: TABLA RESUMEN MANUSCRITOS CON TEXTO EN ITALIANO EN EL SANTUARIO DE ARÁNZAZU	30
ANEXO II: FILIGRANAS DE LOS MANUSCRITOS CON TEXTOS EN ITALIANO.....	35
ANEXO III: ANÁLISIS DE LAS FUENTES	42
ANEXO IV: PORTADA DEL MANUSCRITO 868	50
ANEXO V: CRITERIOS DE CATALOGACIÓN.....	51

1.INTRODUCCIÓN

1.1. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

El objeto de estudio del presente trabajo lo constituye un corpus de manuscritos de finales del siglo XVIII y principios del XIX que se conservan en el Santuario de Aránzazu, en Guipúzcoa. Entre sus fondos se hallan catalogadas obras de música vocal con acompañamiento instrumental y textos en italiano. La mayoría de estas piezas incluyen textos de temática profana (sólo 9 están catalogadas como religiosas), algo que contrasta con la tónica general del Archivo, donde predominan las obras con textos religiosos.

A pesar de la cantidad y el interés de la música italiana conservada en el Archivo, no se ha hecho una investigación sistemática sobre los manuscritos con textos en italiano. El objetivo de este trabajo es realizar un estudio monográfico de estas fuentes y complementar, de este modo, la información contenida en el catálogo que realizó Jon Bagüés en 1979, añadiendo datos como los títulos de las obras a las que pertenecen o su autoría correcta, identificándolas a través de la búsqueda de concordancias. Se estudia el soporte y la circulación de estas obras para formular hipótesis sobre su procedencia y justificación de su presencia en el Santuario.

Para ello, y aunque en la actualidad me encuentro investigando sobre la totalidad de los fondos con textos en italiano, haremos alusión, sobre todo, a una selección de manuscritos que agrupan varias obras y a aquellos que, además del texto en italiano, tienen también un texto en castellano. En concreto, se trata de 8 manuscritos, que contienen piezas correspondientes a un total de 16 obras. En la siguiente tabla se exponen algunos detalles sobre estas fuentes:

Nº catálogo Bagüés	Cronología aproximada	Contenido	Nº de folios*	Nº de piezas	Doble texto
Ms. 196	Finales siglo XVIII	Haydn	15	1	Sí
Ms. 379	Principios siglo XIX	Sabatino	8	1	Sí
Ms. 419	Principios siglo XIX	Traetta	12	1	Sí
Ms. 855	Finales siglo XVIII	Abos, Cafaro, Gluck, [Galuppi], Traetta, Piccino	165	7	---
Ms. 872	Finales siglo XVIII	Righini	39	11**	---
Ms. 874	Principios siglo XIX	Pérez	18	1	Sí
Ms. 878	Principios siglo XIX	Rossini	62	11**	---
Ms. 880	Finales siglo XVIII	Vinci, Terradellas, Jommelli	16	3	Sí

* Nº de folios con música

** Todas las piezas pertenecen a la misma obra

1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.2.1. MÚSICA ITALIANA DEL SIGLO XVIII EN ESPAÑA

La presencia en nuestro país de música de origen italiano del siglo XVIII, ha suscitado el interés de diversos musicólogos en los últimos años. Prueba de ello, es el epígrafe dedicado a las “nuevas músicas para un siglo nuevo”, dentro del volumen *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por José Máximo Leza, que contiene artículos como “La modernización/italianización de la música sacra” o “El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral”.¹

En los estudios sobre este tipo de fuentes ha habido un cambio de enfoque hacia una “perspectiva más integradora”, con trabajos “que tienen en cuenta la relación música-poesía, el entorno socio-cultural de la cantata, y la relación entre la cantata y otros géneros, en particular la ópera y el oratorio”. Al mismo tiempo, se hace hincapié en la necesidad de “abandonar la aproximación ‘formal’ al problema del género y buscar la unidad de la cantata en otros aspectos musicales, a saber, los relacionados con su función”.²

¹ José Máximo Leza (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014).

² José María Domínguez: *La cantata italiana en España a través de sus fuentes en la Biblioteca Nacional de Madrid*, trabajo de DEA, Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 22-30.

José María Domínguez, que ha trabajado sobre fondos similares a los de Aránzazu conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el monasterio de Lluc (Mallorca) y en la Biblioteca Pública de Palma de Mallorca, ha puesto de manifiesto la problemática de fijar los límites de la “cantata”, en base a “la falta de uniformidad en las múltiples manifestaciones del género”. De este modo, se dificulta la “formulación historiográfica de una definición clara y distinta”.³ Domínguez defiende la solución de Colin Timms para “buscar la unidad de la cantata en otros aspectos musicales, a saber, los relacionados con su función”. Según Timms, “cantata” sería un término general para designar todo el repertorio de cámara con acompañamiento de continuo, englobando arias, madrigales, canzonetas, duetos, tercetos, etc.⁴

En este tipo de trabajos se han estudiado los procesos de “italianización” a través de géneros como el villancico, la zarzuela, la ópera y la cantata. Por ejemplo, Álvaro Torrente y Tess Knighton elogian las palabras de Carreras cuando éste aborda las dimensiones profanas y sacras de la cantata italiana importada en España, compartiendo el mismo espacio funcional de los géneros equivalentes en nuestra tradición: el tono humano y el villancico.⁵ Como veremos, en algunos casos estas dos dimensiones van de la mano en las fuentes conservadas en Aránzazu, aunque en ningún momento encontramos la denominación de “cantata” entre sus manuscritos.

Como podemos apreciar, Domínguez, Carreras, Knighton, Torrente... todos ellos abogan por la necesidad de no ser tan dependientes de la forma o la temática a la hora de definir el género, planteando que quizás éste puede determinarse por la función y el contexto en el que se interpretaban este tipo de obras.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Colin Timms: “The Italian Cantata since 1945: Progress and Prospects”, en F. Fanna y M. Talbot (eds.): *Cinquant'anni di produzioni e consumi della musica dell'età di Vivaldi 1947-1997* (Istituto italiano Antonio Vivaldi), pp. 75-94, citado por José María Domínguez: *La cantata italiana...*, *op. cit.*, p. 30.

⁵ Juan José Carreras: “The Spanish cantata to 1800”, en Colin Timms, et al. “Cantata”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04748pg5> (última consulta: Noviembre de 2015). Estos elogios pueden leerse en Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres* (Reino Unido: Ashgate, 2007), p. 6.

1.2.2. CIRCULACIÓN Y RELACIONES DE LAS CAPILLAS MUSICALES DE LAS INSTITUCIONES RELIGIOSAS

La circulación de música entre España e Italia, en una horquilla temporal en la que se enmarcan las fuentes conservadas en Aránzazu, ha sido tratada por Domínguez y Miguel Ángel Marín. Éste último reúne una serie de artículos en torno a la figura del compositor riojano Francisco Javier García Fajer, de quien también se conservan manuscritos en Aránzazu. Figuras como García Fajer, que tras varios años en Italia fue maestro de capilla en La Seo de Zaragoza, son interesantes para este tipo de trabajos por el vínculo que representan entre Italia y España.

Tanto Marín⁶ como Leza⁷ hacen hincapié en la importancia de las relaciones musicales de las instituciones religiosas con su entorno y de la movilidad de los músicos. También señalan la participación de los integrantes de las capillas musicales religiosas en academias y eventos privados, promovidos por la aristocracia o por los propios compositores, siendo la música italiana de “pequeño formato” una de las habituales en este tipo de reuniones.

Estos aspectos están presentes en el caso de la capilla musical de Aránzazu, de la que el musicólogo Jon Bagüés dice lo siguiente:

En los siglos XVII y XVIII se conoce ya una importante Capilla Musical en el Santuario de Aránzazu. Una Capilla formada por niños y religiosos que cantan polifonía en obras compuestas a veces por ellos mismos.

Alrededor de Aránzazu se concitan inquietudes musicales que van produciendo la acumulación de un antiguo e importante Archivo de la Música.⁸

Otros autores, como Estibaliz Gastesi, reconocen igualmente la importancia de la escuela de música y la capilla musical del Santuario en los siglos XVII y XVIII, llegando a considerarlo como “el principal foco de actividad musical del

⁶ Miguel Ángel Marín: “Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos”, en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 461-483.

⁷ José Máximo Leza: “La música en las instituciones eclesiásticas”, en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014), pp. 61-76.

⁸ Jon Bagüés: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu* (Guipúzcoa: Caja de Ahorros provincial de Guipúzcoa, 1979), p. 9.

siglo XVIII en el País Vasco”.⁹ Además de interpretarse música, en sus dependencias se copiaban manuscritos de compositores españoles y europeos, y no sólo de temática religiosa, como cabría esperar, sino también profana.

En palabras de Marín, estas relaciones musicales son fundamentales para entender “el contexto interpretativo de un repertorio tan frecuente en algunos archivos eclesiásticos como inapropiado para las funciones litúrgicas: arias sueltas extraídas de óperas italianas”.¹⁰ El autor hace otra reflexión que sirve perfectamente para contextualizar el presente trabajo:

El hecho de que un considerable número de arias se conserven en ciudades pequeñas tradicionalmente ignoradas parece indicar que la ópera también formó parte de su vida cultural y del acervo musical de sus músicos. Así pues, la recepción de la ópera italiana —entendida aquí como repertorio estrictamente musical— no puede ser un fenómeno asociado en exclusividad a las grandes ciudades y por lo tanto su historia debe escribirse desde premisas más amplias.¹¹

Los fondos musicales del Santuario de Aránzazu no han sido “tradicionalmente ignorados”, puesto que se han realizado diversas catalogaciones de sus fondos y varios de estos autores lo mencionan en sus trabajos,¹² pero también es cierto que no se ha realizado un estudio monográfico sobre esas piezas de las que habla Marín, de ahí la pertinencia de un trabajo de estas características.

1.2.3. EL ARCHIVO MUSICAL DEL SANTUARIO DE ARÁNZAZU Y SUS CATALOGACIONES

El Santuario de Aránzazu ha sido víctima de diversas exclaustraciones e incendios a lo largo de su historia. Como consecuencia del último de ellos, provocado por las tropas del Ejército del norte durante la primera Guerra

⁹ Estibaliz Gastesi: *Basque keyboard music of the eighteenth century: a study of its contribution to the Iberian repertory* (Tesis doctoral, Universidad de Arizona, 1998), p. 42.

¹⁰ Miguel Ángel Marín: “Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos”, en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la música...*, op. cit., p. 472.

¹¹ Miguel Ángel Marín: “Arias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la catedral de Jaca”, en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*, (Madrid: ICCMU, 2001), p. 376.

¹² Estas alusiones pueden verse en Miguel Ángel Marín: “Arias de ópera...”, op. cit., pp. 393, 396 y 398. José Máximo Leza (ed.): *Historia de la música...*, op. cit., pp. 59-60, 242, 282, 384, 386, 472, 486 y 494.

Carlista, en 1834, sus dependencias quedaron reducidas a cenizas, incluyendo archivo y biblioteca. Por este motivo, apenas se conservan documentos anteriores al último tercio del siglo XIX, cuando la actividad del enclave vuelve a florecer.

Tampoco podemos saber con certeza cómo sobrevivieron estos manuscritos a ese último incendio, aunque sí sabemos que la iglesia primitiva y el campanario se salvaron de las llamas.¹³ Esta escasez de información dificulta la tarea de averiguar la procedencia exacta de los manuscritos musicales que llegaron o fueron copiados en Aránzazu, obligándonos a recurrir a otras estrategias metodológicas para procurar reconstruir su genealogía y para darle un sentido, siendo éste uno de los objetivos fundamentales de esta investigación.

El Santuario de Aránzazu está regido por la Orden de los Franciscanos, que fijó su residencia allí a principios del siglo XVI. Algunos siglos más tarde, Fray José de Arrúe escribió las siguientes palabras:

La conservación de esos *venerandos* papeles puede calificarse de casi milagrosa, si se tienen en cuenta los tres incendios ocurridos en el Santuario, en los que fueron pasto de las voraces llamas todas las dependencias del Convento y Santuario, debiendo advertir que la Biblioteca estaba considerada, tal vez, como la mejor del país.

El hallazgo de los mismos venerandos restos de la *Capilla [de Música]* ha sido también providencial. Yacían allá en un oscuro rincón de la subida al campanario, durmiendo el sueño de los justos.¹⁴

Con esos “venerandos papeles”, Arrúe se refería a una serie de manuscritos que él mismo recogió del “oscuro rincón” y con los que realizó un primer catálogo, que en principio incluía 18 obras de autores vascos, 15 de autores no vascos y 5 de autores desconocidos.¹⁵ Todas estas obras eran de temática religiosa, con textos en latín o en castellano.

¹³ Edorta Kortadi: *Arantzazu, tradición y vanguardia*, (San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, Departamento de Cultura y Turismo, 1993), p. 26.

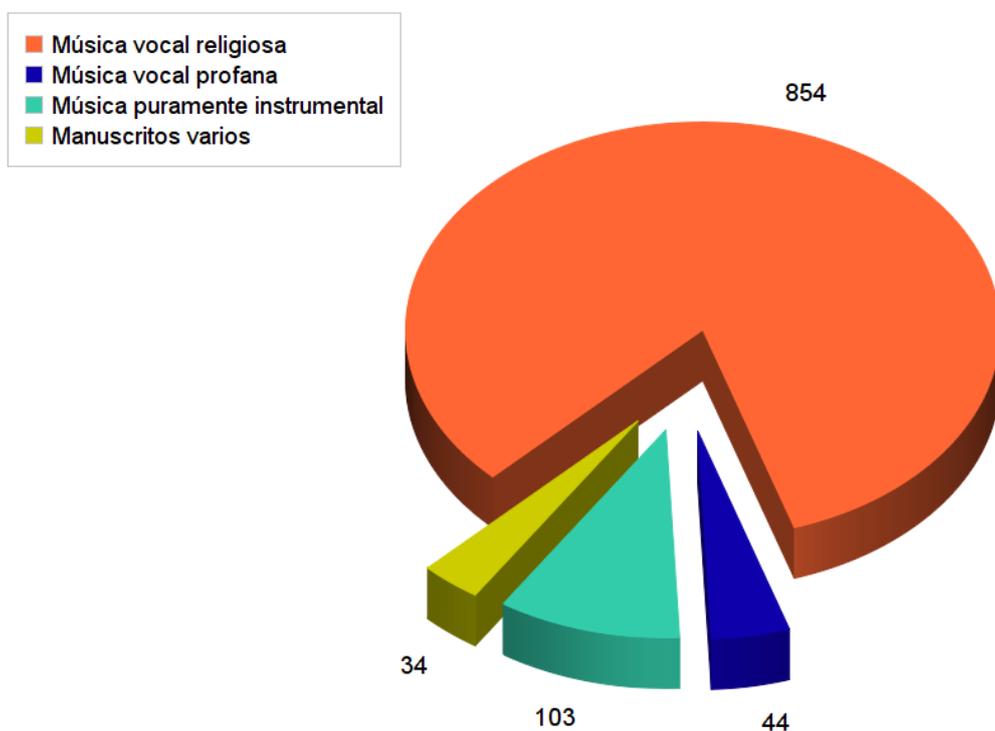
¹⁴ Fray José de Arrúe: “La música de iglesia en la historia del País Vasco”, *Primer Congreso de Estudios Vascos* (Bilbao: Bilbaína de artes gráficas, 1919), pp. 847-848.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 848-849.

Tres de las cinco catalogaciones que se han hecho sobre los fondos de Aránzazu, fueron realizadas por miembros de la Orden Franciscana, mientras que las dos más recientes han sido publicadas por estudiosos ajenos a la entidad. En cualquier caso, todas estas catalogaciones han estado centradas, en mayor o menor medida, en las obras religiosas y en aquellas pertenecientes a compositores de origen vasco.

El último y más completo de los catálogos es el de Jon Bagüés, de 1979, donde se incluyen un total de 1035 manuscritos. El autor divide las obras contenidas en los manuscritos en cuatro grandes grupos temáticos:

- Música vocal religiosa (con acompañamiento instrumental en la mayoría de los casos): 854 mss.
- Música vocal profana, también con acompañamiento instrumental: 44 mss.
- Música puramente instrumental: 103 mss.
- Manuscritos varios, que contienen métodos de solfeo, colecciones de antífonas, partituras de canto llano, etc.: 34 mss.



Atendiendo al índice de íncipits que contiene el catálogo, y teniendo en cuenta que cada volumen puede contener varias obras, encontramos un total

de 60 piezas con textos en italiano, repartidas en 33 mss. 9 de estas piezas son de autor anónimo, al menos hasta la fecha de publicación del catálogo.

Entre las obras con textos en italiano, al menos 8 de ellas tienen también un texto en castellano, lo cual puede ser especialmente relevante para los procesos de circulación y recepción que interesan a los investigadores citados anteriormente. Hasta la fecha, no se ha prestado atención a esta circunstancia, en parte porque en el catálogo de Bagüés sólo aparecen referencias a este hecho en 2 de ellas, indicando simplemente que hay un doble texto: el original en italiano y, por debajo, un texto en castellano, sin aportar más datos al respecto ni especificar si se trata de traducciones o adaptaciones. Los 2 manuscritos citados por Bagüés son el 196, que es un fragmento del oratorio *Il ritorno di Tobia*, Hob XXI, 1, de Haydn y el 419, de Tommaso Traetta, correspondiente a un fragmento de su ópera *Armida*. Los detalles de ambos manuscritos pueden consultarse en el anexo III. Esta ausencia de datos ha sido por tanto una de las principales motivaciones para la realización del presente trabajo.

Giulia Anna Romana Veneziano, que ha estudiado una serie de cantatas napolitanas del siglo XVIII conservadas en los Archivos de las Catedrales de Zaragoza, señala que en esas obras los textos originales en italiano fueron adaptados “a lo divino” en castellano, algo habitual en España y en otros países. Para Veneziano, esta práctica de adaptación justifica la existencia de una colección de cantatas italianas en el repertorio catedralicio español.¹⁶ Estos textos dobles, y las versiones profanas y divinas, conviven también en otros archivos tan lejanos unos de otros como la catedral de Sucre, en Bolivia,¹⁷ o el monasterio de Lluc, en Mallorca.¹⁸

La investigación sobre los fondos de Aránzazu demuestra que las fuentes mencionadas anteriormente no son las únicas que presentan esta característica, puesto que en el Santuario se conservan también varias piezas

¹⁶ Giulia Anna Romana: “Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España”, *Artigrama*, núm. 12 (1996-97), p. 280.

¹⁷ Bernardo Illari: “Metastasio nell’Indie: De óperas ausentes y arias presentes en América colonial”, en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en... , op. cit.*, p. 359.

¹⁸ José María Domínguez: “Between Italy and Spain: new musical sources found in Mallorca (c. 1680- c. 1715)”, conferencia en The 14th Biennial International Conference on Baroque Music (Belfast: julio de 2010).

cuyo texto original en italiano no ha sido traducido, sino adaptado a lo divino en castellano.

1.3. METODOLOGÍA

A partir de la importante aportación que supone el catálogo de Bagüés, he seleccionado los manuscritos que contienen textos en italiano y he realizado una catalogación específica siguiendo en buena medida los criterios del Archivo de la cantata italiana.¹⁹

El trabajo sobre los manuscritos originales en el propio Archivo del Santuario²⁰ me ha permitido entender los soportes materiales de las obras como fuente de información en sí mismos. Gracias a ello, y a pesar de no contar con los medios técnicos adecuados, he creado un pequeño registro de filigranas, que puede consultarse en el anexo II.

La identificación de las obras a las que pertenecen las piezas de los manuscritos ha sido posible gracias a la búsqueda de concordancias en catálogos como el citado Archivo de la cantata italiana, el Repertorio Internacional de Fuentes Musicales (RISM),²¹ el proyecto Corago (Repertorio y archivo de libretos del melodrama italiano del 1600 al 1900),²² el proyecto *Internet Culturale: cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane*²³ y la sección de música del Catálogo del Servicio Bibliotecario Nacional Italiano.²⁴ No obstante, hay que tener en cuenta que la concordancia de los textos literarios no tiene por qué ser siempre definitiva, puesto que el texto de un libreto puede tener varias realizaciones musicales. Por ello, se hace inevitable examinar también numerosas fuentes en busca de correspondencias

¹⁹ Ver anexo V. Para más información sobre el Archivo de la Cantata Italiana, (<http://cantataitaliana.it/>), véase José María Domínguez y Giacomo Sciommeri: “Un nuevo instrumento para el estudio de la difusión europea de la música vocal profana de cámara en la Edad Moderna: ‘Clori. Archivio della cantata italiana’”, comunicación en el *Iº Congreso Internacional sobre Libro Medieval y Moderno*, Zaragoza, 10-12 de Septiembre de 2014.

²⁰ Agradezco a la comunidad Franciscana de Aránzazu, y en especial a Joseba Etxeberría, responsable de la biblioteca y del archivo musical del Santuario, las facilidades que me han dado para poder acceder y trabajar en sus instalaciones.

²¹ <http://www.rism.info/>

²² <http://corago.unibo.it/>

²³ <http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/main/esplora/arti/musica/>

²⁴ <http://www.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/musica.jsp>

musicales, siendo fundamentales para ello los ejemplares que se conservan en diversas bibliotecas y fundaciones europeas.

Gracias a los datos obtenidos tras el estudio de las fuentes, como la presencia de distintos copistas, tipos de papel, filigranas, textos dobles, concordancias, representaciones de las obras o intérpretes que participaron en ellas, se pueden establecer una serie de hipótesis sobre la procedencia de estos manuscritos o sobre su presencia en el Santuario, las cuales se exponen en el siguiente epígrafe.

2. PROCEDENCIA Y FUNCIÓN DE LAS FUENTES

La mayoría de este corpus de obras lo constituyen arias de óperas. Concretamente, tenemos 38 arias, 2 cavatinas, 8 duetos, 5 recitativos, 1 terceto y algunas partes de 1 oratorio (1 aria, 1 dueto y 1 coro). Los autores de estas obras son, entre otros, Leonardo Leo, Domingo Terradellas, Leonardo Vinci, Rossini, Mozart, Haydn o Gluck. También aparecen 9 mss. de autor no identificado. Como expone Juan José Carreras:

La consideración de la difusión de la ópera a través de libretos, cantatas y serenatas, de la difusión de arias sueltas en el marco de fiestas urbanas, academias y reuniones privadas resulta ineludible a la hora de entender la trascendencia musical, cultural y social que este género tuvo en la sociedad del siglo XVIII.²⁵

En el anexo I pueden verse las identificaciones de los mss. anónimos (470-VII, 882, 883, 886, 892, 894 y 895),²⁶ junto con la relación de la totalidad de los fondos con texto en italiano de Aránzazu y las obras a las que pertenecen, identificadas por concordancias. También se expone, en el anexo III una muestra más detallada de varios de los manuscritos que se citan en este trabajo. Como se puede apreciar, muchos de los autores representados provienen de la denominada “escuela napolitana”.

En función de su contenido, de los detalles de sus soportes materiales y de su ubicación en un mapa contextual más amplio, se aprecian indicios para explicar o justificar la posible procedencia de este tipo de fuentes en Aránzazu en relación a algunos entornos cercanos al Santuario, aunque éste no es siempre el caso, como veremos en los siguientes apartados.

²⁵ Juan José Carreras: “Amores difíciles...”, *op. cit.*, p. 206.

²⁶ Israel Jaime: Obras anónimas de procedencia italiana en el Santuario de Aránzazu, comunicación en el I Seminario de Investigación en Musicología Histórica, Universidad de La Rioja, 21 de enero de 2016.

2.1. EL ENTORNO DE ARÁNZAZU: EL CONDE DE PEÑAFLORIDA Y LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAÍS

A la vista del tipo de obras y de los textos literarios encontrados, habría que tener en cuenta la figura de Francisco Xabier María de Munibe, Conde de Peñafiorida e “impulsor de la Ilustración musical en el País Vasco”. Fue compositor e intérprete vocal y, al menos, de violín y viola. De hecho, como cuenta Bagüés, llegó a cantar en Aránzazu en 1756.²⁷ Además, fomentó la creación de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País²⁸, a raíz precisamente de la participación de la Capilla Musical de Aránzazu en las fiestas de Bergara, en 1764. Ambas entidades tuvieron una estrecha relación, tanto es así que, por ejemplo, Fray José de Larrañaga, maestro de capilla de Aránzazu, fue a su vez socio “agregado” de la Sociedad.²⁹ Entre ese año de 1764 y 1785 (año que coincide con la muerte del Conde de Peñafiorida) se representaron en Bergara, gracias a la Sociedad, una serie de representaciones de óperas españolas, francesas e italianas.

La inexistencia de espacios escénicos de cierta entidad en las zonas alejadas de las grandes ciudades de la época o, como expone Marín, la menor demanda musical o la ausencia de otros conjuntos musicales desligados de la Iglesia, explicarían la relevancia que tuvieron las instituciones eclesióásticas a la hora de interpretar este tipo de música, así como en la circulación y posterior conservación de estas obras. De esta forma, cobran importancia los archivos musicales de las catedrales de Astorga, Jaca, Zaragoza, la Colegiata de Roncesvalles o el Santuario de Aránzazu.³⁰ Por ello, cabe la posibilidad de que fuera Larrañaga, como responsable de la Capilla Musical del Santuario y a su vez socio agregado de la Real Sociedad Bascongada, el encargado de guardar

²⁷ Jon Bagüés: “El Conde de Peñafiorida, impulsor de la Ilustración musical en el País Vasco”, *Musiker. Cuadernos de Música*, 4, 1988, p. 124.

²⁸ Esta sociedad fue el objeto de estudio de la tesis doctoral de Jon Bagüés, defendida en la Universidad Autónoma de Barcelona, en 1990, publicada tres años más tarde con el título “La música en la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País”, bajo la dirección de Francesc Bonastre Bertran.

²⁹ *Ibid*, p. 115.

³⁰ Miguel Ángel Marín: “Arias de ópera...”, *op. cit.*, p. 398.

en el Santuario los manuscritos de las obras representadas en diversos lugares, y que a su vez éstos pasaran a utilizarse de alguna forma en las ceremonias religiosas de la congregación, como sugieren los textos en castellano a lo divino de estas fuentes.

En cuanto a las marcas de agua, como podemos observar en el anexo II, las filigranas que aparecen con mayor frecuencia en estas fuentes tienen origen en Bigorre, una localidad francesa cercana a la frontera con España. De hecho, aunque no se ha examinado la totalidad de las fuentes del Archivo del Santuario, algunas filigranas se repiten en otros manuscritos, como por ejemplo la filigrana número 2, que aparece también en otras piezas que no tienen textos en italiano, como por ejemplo en el ms. 887.

Gracias al estudio preliminar realizado sobre los anónimos, sabemos que este tipo de papel era habitual en la zona de Guipúzcoa y alrededores,³¹ lo cual refuerza la idea de que parte de estas fuentes se copiaron en el Santuario. De hecho, en Aránzazu encontramos papel de Bigorre de, al menos, tres décadas, como se puede apreciar en base a las filigranas 2, 5, 10, 17 y la que aparece en el ms. 887, que muestran los años de 1778, 1756, 1767, 1781 y 1788, respectivamente.

2.2. UN COMPOSITOR ITALIANO AL SERVICIO DE LOS MARQUESES DE CASTELFUERTE

Como afirma Alberto Ángel Requejo, entre 1758 y 1760 se representaron en Pamplona, en casa de la familia Armendáriz (marqueses de Castelfuerte), una serie de producciones teatrales privadas con acompañamiento instrumental, tanto serias como cómicas, bajo la dirección del compositor y abad italiano Girolamo Sertori, que trabajaba al servicio de los marqueses. Requejo nombra algunos compositores y libretistas. Es de destacar que todos ellos tienen representación en el Archivo Musical del Santuario de Aránzazu. Entre los compositores están el propio Terradellas (mss. 882, 880-II), Traetta (419, 855-V, 855-VI), Galuppi (855-IV, 861, 862) y Pérez (874, 876), mientras que

³¹ Koro Seguro: "Oikiako Dotrinak: F. Antonio Agirre Gabiria (Marin 1728 - Oikia 1805)", *Lapurdum*, 17, 2013, pp. 223-253.

Metastasio y Zeno serían algunos de los libretistas de las obras serias representadas.³²

En el Archivo Musical apreciamos al menos una marca de agua cuyo lugar de procedencia es Pamplona (filigrana 1). Este dato puede indicar que también se utilizara en Aránzazu papel del molino del Hospital General de Pamplona,³³ dada su proximidad geográfica, o bien apuntar hacia la relación entre Sertori y los Marqueses de Castelfuerte.

En cualquier caso, se puede establecer una conexión entre los Marqueses de Castelfuerte-Sertori-Pamplona y el Conde de Peñafiorida-Real Sociedad Bascongada-Bergara: el Real Seminario Patriótico de Nobles. Éste fue el centro de enseñanza impulsado por la Real Sociedad Bascongada, con sede en Bergara, vinculado a Peñafiorida y, entre otros, a los hermanos Delhuyar, quienes según José Luis Gómez Urdáñez harían llegar al conde de Peñafiorida partituras de Haydn directamente desde Viena.³⁴ En este centro estudió además uno de los hijos de los Marqueses de Castelfuerte, José María Magallón y Armendáriz.³⁵

2.3. BARCELONA Y PARÍS

Aunque esta hipótesis de procedencia sea menos firme, no deja de ser reseñable que diversas obras de los fondos de Aránzazu se estrenaran en nuestro país en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, como es el caso de los mss. 470-VIII, 878, 880-II, 883 y 892.

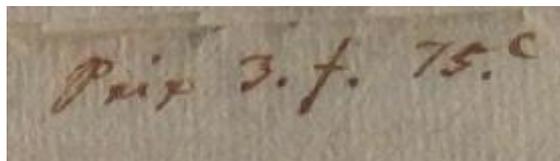
³² Alberto Ángel Requejo: *A study of Jesús Guridi's Lyric Drama Amaya (1910-1920)* (Tesis doctoral, Universidad de Texas, 2003), p. 22. Para el estudio de la relación entre Sertori y Castelfuerte, véase María Gembero: "El repertorio operístico en una corte nobiliaria española del siglo XVIII: la obra de Girolamo Sertori al servicio de los Marqueses de Castelfuerte", en Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en..., op. cit.*, pp. 403-454.

³³ Rafael García: "El molino de papel del Hospital General de Pamplona", *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 16, 1974, pp. 7-21.

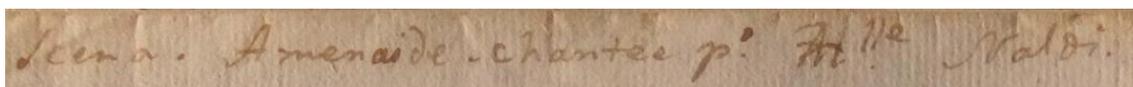
³⁴ José Luis Gómez: *El Rioja histórico, la denominación de origen y su consejo regulador* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2001), p. 33. En el Santuario de Aránzazu se conservan, al menos, 15 manuscritos con música de Haydn.

³⁵ José María Imízcoz: "La 'hora del XVIII'. Cambios sociales y contrastes culturales en la modernidad política española", *Príncipe de Viana*, Año LXII, Nº 254 (Septiembre-Diciembre 2011), p. 54.

En cuanto a la hipótesis de París, en los manuscritos que contienen partes de *Tancredi* de Rossini (878 y 892) podemos leer diversas inscripciones en francés indicando el precio de las partituras:



La obra, estrenada en Venecia en 1813, es bastante más conocida que la mayoría de las de Aránzazu, con lo que el número de concordancias es muy superior a las del resto. En Francia, se estrenó el 25 de abril de 1822, teniendo como intérpretes, entre otros, a “MM. Deville” y “M^{me} Naldi” (en el papel de Amenaide).³⁶ Ambos aparecen en los folios del ms. 878, evidenciando el posible origen de estas fuentes:



2.4. CANTANTES ITALIANOS EN MADRID Y LISBOA

Además de pertenecer a maestros de capilla napolitanos y ser idénticas sus caligrafías, las siguientes obras de Aránzazu tienen algo más en común: en los estrenos de ambas participó el tenor italiano Carlo Carlani:

Nº MS.	TÍTULO UNIFORME	ÓPERA	AUTOR
379	Aria “Sposa addio morir mi sento”	<i>Cleante</i> (II, 11)	Nicola Sabatino
419	Dueto “Ah se lasciar”	<i>Armida</i> (I, 19)	Tommaso Traetta

Carlani estuvo en Madrid entre 1749 y 1751, protagonizando *Demoofonte* de Galuppi,³⁷ autor que también tiene representación en los fondos de Aránzazu.

³⁶ Jean Mongrédien: *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831). Chronologie et documents. Volumen V, 1822-1824* (Lyon: Symétrie, 2008), p. 75.

³⁷ Dale E. Monson: "Carlani, Carlo". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O006267> (última consulta: Febrero de 2016).

A continuación mostramos el contenido del ms. 855, que contiene 7 piezas que nos servirán para seguir estableciendo vínculos entre varios músicos italianos que trabajaron en nuestro país:

Nº MS.	TÍTULO UNIFORME	ÓPERA	AUTOR
855-I	Aria “Allor che armato in campo”	<i>Tito Manlio</i> (I, 2)	Girolamo Abos
855-II	Aria “A chi soffre un mar d'affanni”	<i>La disfatta di Dario</i> (III, 7)	Pasquale Cafaro
855-III	Aria “Se mai senti spirarti”	<i>La clemenza di Tito</i> (II, 10)	Christoph Willibald Gluck
855-IV	Recitativo “O là venga Ernelinda” y Aria “Empia tu mano, e tu scrivesti”	<i>Ricimero re’ de Goti</i> (II, 11)	Baldassare Galuppi
855-V	Ogn'auta disgrazia		Tommaso Traetta
855-VI	Vé squatro, ve vedo		Tommaso Traetta
855-VII	Vado à bota la rota	<i>Le gelosie</i>	Niccolò Piccinni

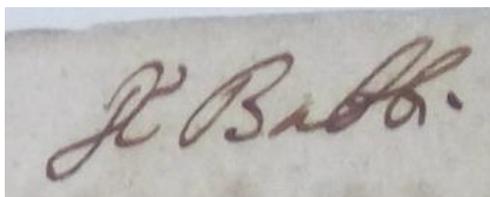
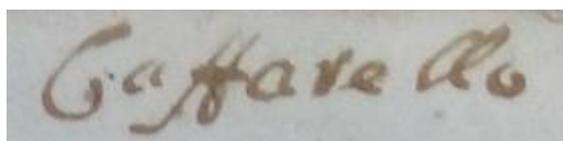
Respecto a la primera de las obras, no he encontrado otros ejemplares con la música de este aria de *Tito Manlio* de Girolamo Abos, pudiendo tratarse por tanto de un ejemplar único de este aria.

Es significativo que todos los compositores que aparecen en el volumen trabajaron o estrenaron obras en Nápoles. A pesar de ello, y de que es un volumen homogéneo en cuanto las medidas del papel empleado, se trata de un códice facticio, de varios copistas y diversos tipos de papel. Cada pieza ocupa un cuadernillo o fascículo de distinto origen, y posteriormente fueron encuadernados todos juntos. Esta costumbre tiene su origen a mediados del siglo XVII, y los volúmenes así conformados han sido denominados “*mixed miscellanies*” por Margaret Murata.³⁸

A pesar de esta condición heterogénea, en el ms. 855 encontramos un nexo de unión: Carlani, Gregorio Lorenzo Babbi y Gaetano Majorano (Gaffarello). Y no sólo porque los tres interpretaran con frecuencia el repertorio de estos compositores que aparecen en el Archivo, sino porque participaron de hecho en las representaciones de varias de las obras de este volumen. Sin ir más

³⁸ Margaret Murata: “Roman cantata scores as traces of musical culture and signs of its place in society”, en A. Pompilio, D. Restani, L. Bianconi y F. A. Gallo (eds.): *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia*. EDT: Torino, vol. I, pp. 276, citado por José María Domínguez: La cantata italiana en España a través de sus fuentes en la Biblioteca Nacional de Madrid, trabajo de DEA, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 22.

lejos, en la primera página de las piezas 855-I y 855-III aparecen, respectivamente, los siguientes nombres:

A close-up photograph of a handwritten signature in brown ink on aged paper. The signature reads "J. Babbi." in a cursive script.A close-up photograph of a handwritten signature in brown ink on aged paper. The signature reads "G. Caffarelli." in a cursive script.

Babbi, tenor italiano de reconocido prestigio en el siglo XVIII, actuó en diversos teatros en su país. Desde 1730, aproximadamente, hasta su retirada en 1759 trabajó fundamentalmente en la Capilla Real de Nápoles y en el Teatro de San Carlos de la misma ciudad.³⁹ A lo largo de su carrera participó en producciones de obras de Giacomelli, Jommelli, Galuppi, Pérez o Abos, entre otros. Después de pasar por Viena y Madrid,⁴⁰ estuvo representando en Lisboa *Alessandro nell'Indie*, de David Pérez, de la cual precisamente también se conserva un fragmento en Aránzazu.⁴¹

Babbi participó en la revisión que hizo Galuppi de *Ricimero re' de Goti* (ms. 855-IV), representada en el Teatro de San Carlos de Nápoles, el 4 de noviembre de 1753. También intervino, al menos, en dos óperas con música de Tommaso Traetta: la primera de ellas, *Farnace*, representada en Nápoles el 4 de noviembre de 1751 (donde coincidió con Caffarelli); y la segunda, *Ifigenia in Aulide*, con música de Jommelli y de Traetta.

Carlani, por su parte, participó en la representación en Viena en 1761 de dos obras de Traetta: *Armida* y *Alessandro nell'India*. No he tenido acceso a ejemplares de estas óperas, pero las dos arias de Traetta que no he podido identificar del ms. 855 podrían pertenecer a alguna de ellas.

³⁹ Gloria Eive: "Babbi". *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42857pg1> (última consulta: Enero de 2016).

⁴⁰ Ada Zapperi: "Babbi, Gregorio". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volumen 4 (1962), http://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-babbi_%28Dizionario-Biografico%29/ (última consulta: Enero de 2016).

⁴¹ Ms. 876 (ver anexo I).

Gaffarello, o Caffarelli, que estrenó en Nápoles *La clemenza di Tito* (ms. 855-III), fue un castrato *mezzosoprano* de origen italiano. Al igual que Babbi, tuvo una importante actividad en Nápoles, y participó en Lisboa en las producciones de tres óperas de David Pérez (una de ellas fue *Alessandro nell'Indie*, en el papel de Poro). Como Babbi, también estuvo en Madrid, en 1756.⁴² Previamente también había estado en la capital española, concretamente en 1739, con motivo de la boda del infante don Felipe y la princesa de Francia Luisa Isabel.⁴³

En Nápoles, participó en el estreno de *Tito Manlio* (ms. 855-I), junto con Babbi, coincidiendo también con él en las obras que se enumeran a continuación:

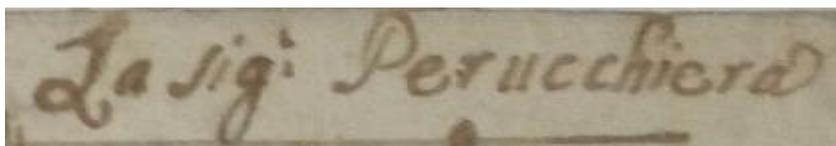
- *Euristeo* (Johann Adolf Hasse), Venecia, Teatro Grimano de San Samuele, 21 de mayo de 1732.
- *Lucio Papirio dittatore* (Gennaro Manna), Roma, Teatro delle Dame, 11 de febrero de 1748.
- *Gli orti esperidi* (Nicolò Conforti), Nápoles, 5 de mayo de 1751.
- *Attalo, re di Bitinia* (Johann Adolf Hasse), Nápoles, Teatro de San Carlos, 20 de enero de 1752.
- *Arsace* (Nicola Sabatino), Nápoles, Teatro de San Carlos, 30 de mayo de 1754.
- *Antigono* (Antonio Mazonni), Lisboa, Teatro Real Corte, 1755.

Por otro lado, Carlaní coincidió con Caffarelli en *Alessandro nell'Indie* de Girolamo Abos (Teatro La Fenice, Ancona –Italia–, 1747).

En el ms. 857 aparece también la siguiente inscripción:

⁴² Winton Dean: "Caffarelli". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04540> (última consulta: Enero de 2016).

⁴³ Juan José Carreras: "Amores difíciles: La ópera de corte en la España del siglo XVIII", en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica. Volumen I*, (Madrid: ICCMU, 2001), p. 214.



Este manuscrito contiene un dueto de *Demetrio* de Pietro Auletta, del que tampoco he encontrado otros ejemplares en los distintos catálogos.

La inscripción que aparece en la fuente de Aránzazu haría referencia a la soprano italiana Anna Maria Peruzzi, que formó parte de la compañía de Farinelli en Madrid.⁴⁴ En 1751, interpretó el papel de Cleonice en *Demetrio* de Jommelli (ms. 880-III) en su estreno en Madrid, en el Teatro del Buen Retiro.

Coincidió con Caffarelli, al menos, en las siguientes óperas:

- *Viriato* (Giovanni Nicola Raniero), Florencia, Teatro del Cocomero, 1729.
- *Alessandro nell'Indie* (Luca Antonio Predieri), Milán, Teatro Regio Ducal, 1731.
- *Siroe re di Persia* (Johann Adolf Hasse), Bolonia, Teatro Malvezzi, 2 de mayo de 1733.
- *Farnace* (Francesco Courcelle), Madrid, Teatro del Buen Retiro, 4 de noviembre de 1739.
- *La Semiramide riconosciuta* (Nicolo Porpora), Nápoles, Teatro de San Carlos, 20 de enero de 1739.

Por su parte, Carlini y Peruzzi participaron juntos en las siguientes representaciones:

- *Il vello d'oro conquistato* (Giovanni Batista Mele), Madrid, Teatro del Buen Retiro, 1749.
- *Armida placata* (Giovanni Batista Mele), Madrid, Teatro del Buen Retiro, 12 de abril de 1750.
- *Demofonte* (Baldassare Galuppi), Madrid, Teatro del Buen Retiro, 18 de diciembre de 1749, y Bolonia, Teatro Formagliari, 15 de mayo de 1756.

⁴⁴ Dennis Libby y John Rosselli: "Peruzzi, Anna." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007438> (última consulta: Febrero de 2016)

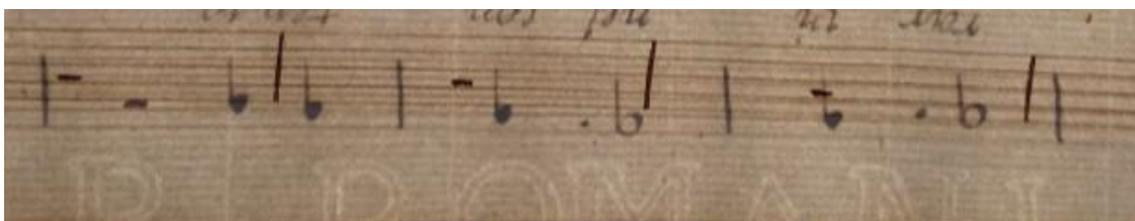
En cualquier caso, llegados a este punto no podemos olvidar lo que expone Marín al respecto de este tipo de inscripciones:

Estas anotaciones en las arias sueltas referidas a las cantantes que participaron o al teatro y año del estreno de la ópera son elementos que aparecen con relativa frecuencia en las fuentes de este repertorio y que se fueron transmitiendo en las sucesivas copias.⁴⁵

No obstante, las piezas de este volumen facticio evidencian unos vínculos entre los cantantes, que aparecen de manera recurrente en diversas óperas, siendo posible por tanto que este manuscrito proceda de Madrid o, en menor medida, de Lisboa.

Otro elemento que puede apuntar a la hipótesis de Madrid es el soporte físico del ms. 872, que contiene dos ejemplares de la misma obra: 11 *canzonettas* del poeta y libretista italiano Paolo Antonio Rolli (1687-1765), musicalizadas por Vincenzo Righini. Rolli tuvo como mentor a Gian Vincenzo Gravina, quien instruyera también a Metastasio. También formó parte de la Academia Arcadia,⁴⁶ junto con otros autores representados en el Archivo del Santuario como Terradellas, Vinci, Zeno, o el propio Metastasio. La temática pastoril y bucólica de estos textos son propias de la poesía que se podría cultivar en las reuniones del Conde de Peñaflores o los Marqueses de Castelfuerte.

El papel empleado en el segundo de los ejemplares de este manuscrito, así como la caligrafía, es distinto, y contiene filigranas como ésta:



Si unimos la filigrana del 872 y del 895 obtenemos:

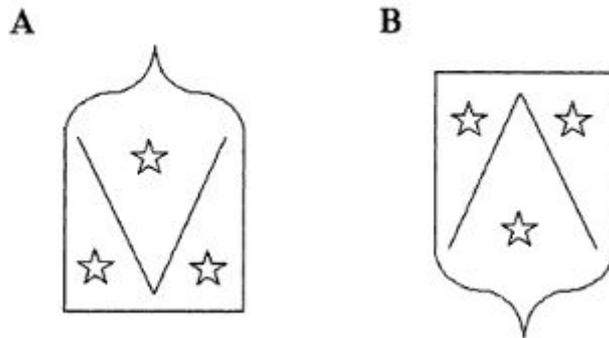
⁴⁵ Miguel Ángel Marín: "Arias de ópera...", *op. cit.*, p. 393. Marín cita, en este sentido, el manuscrito 874 que se conserva en Aránzazu que veremos más adelante.

⁴⁶ Carlo Caruso y Lowell Lindgren: "Rolli, Paolo Antonio". *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46200> (última consulta: Febrero de 2016).



Como expone Germán Labrador, el tipo de papel R. Romaní era empleado por Luigi Boccherini o Gaetano Brunetti, así como “en las particellas elaboradas para instituciones como la Real Capilla y los teatros de Madrid”,⁴⁷ en una cronología que va desde 1775 a 1800. Antes de ese período no se emplea este papel en el Palacio Real.⁴⁸

Según Labrador, hay dos variantes en la disposición del motivo central del escudo heráldico que acompaña a la leyenda R. Romaní a modo de contramarca:



La filigrana del manuscrito de Aránzazu se corresponde con el modelo B, que es el más reciente de los dos, situándose en período que abarcaría desde 1793 hasta 1800, por lo que la copia del manuscrito 872 no podría realizarse antes de ese intervalo.⁴⁹

⁴⁷ Germán Labrador: “El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del S. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini”, *Revista de Musicología*, Vol. 27, núm. 2 (Diciembre 2004), p. 703.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 714.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 715.

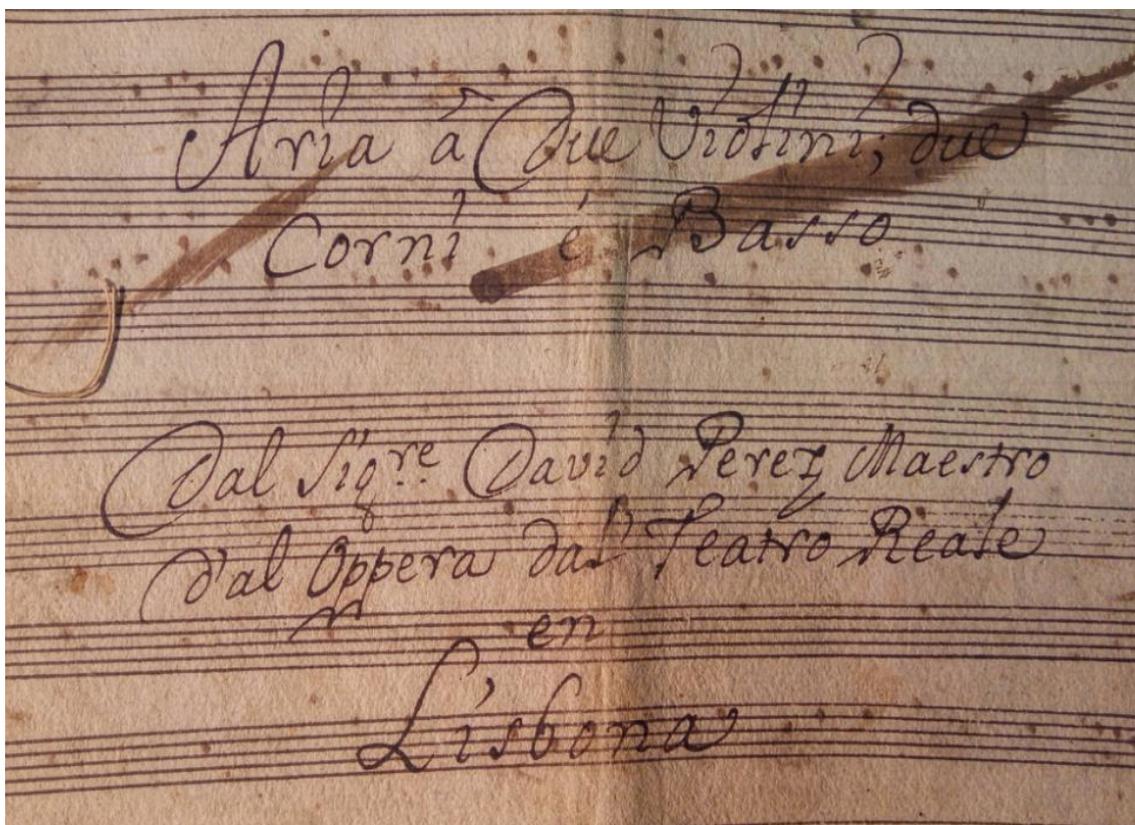


La caligrafía y el papel del segundo ejemplar del ms. 872 es igual a la del ms. 868, en cuya portada (ver anexo IV) aparece el nombre de Juan Núñez. Cabe la posibilidad de que se trate de Fray Juan Núñez, monje de la Orden de San Jerónimo e historiador en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial en el siglo XVIII, aunque hasta la fecha no he podido verificar este dato.

Las filigranas del papel R. Romaní pueden apuntar a la hipótesis de que algunas de las fuentes provinieran de Madrid. Esta idea se ve reforzada por la aparición de ciertos nombres ligados a la capital española en las décadas centrales del siglo XVIII, como Carlani, Babbi, Caffarelli o Peruzzi. El vínculo desde la capital hasta Aránzazu puede encontrarse en la relación entre las clases altas vascas y navarras con el gobierno de los primeros Borbones. Por ejemplo, el conde de Peñaforida (hijo del fundador de la Real Sociedad Bascongada) estaba en contacto con la corte a través de José Aguirre Acharán, en virtud del negocio de las compañías marítimas, en las que numerosos aristócratas de la zona vasco-cántabra tenían intereses.⁵⁰

⁵⁰ Rafael Guerrero: *Las élites vascas en el gobierno de la monarquía borbónica: redes sociales, carreras y hegemonía en el siglo XVIII (1700-1746)* (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2010-2011), p. 565.

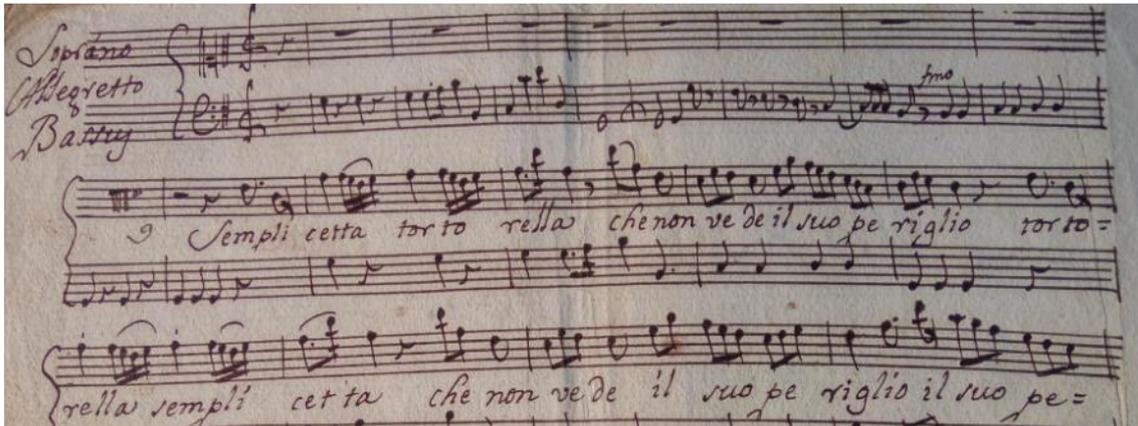
Puesto que también hemos citado la posible conexión con Lisboa, nos detendremos brevemente en el ms. 874, cuya portada se reproduce a continuación:



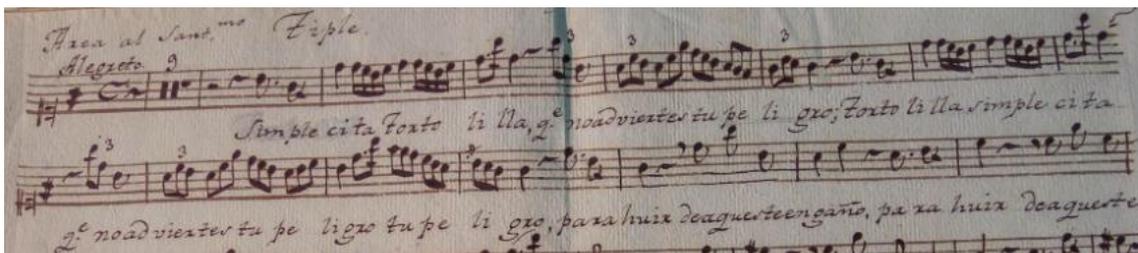
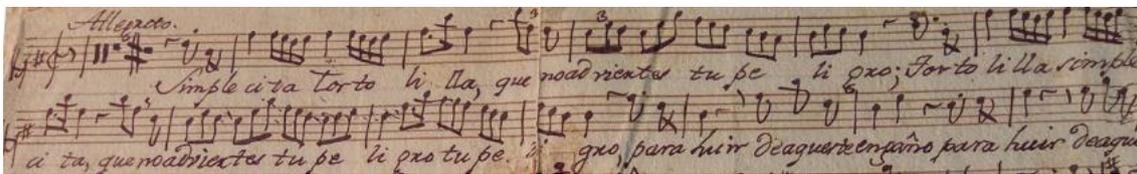
Se trata del aria que canta Barsene (III, 10) en la ópera *Demetrio*, con música de David Pérez y libreto de Metastasio, representada en Lisboa en 1765. De origen napolitano, David Pérez fue nombrado maestro de la Capilla Real de Portugal en 1752, así como maestro de música de las princesas, cargos que ocuparía hasta su muerte en Lisboa, en 1778. Antes de viajar a Portugal estuvo activo en ciudades como Roma y Palermo, donde trabajó con Caffarelli, también ligado a la corte portuguesa.⁵¹

El ms. 874 es interesante porque se conservan hasta tres ejemplares de la parte vocal. Por un lado, el papel de "Soprano", con indicaciones y texto en italiano:

⁵¹ Mauricio Dottori y Paul J. Jackson: "Perez, David". *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21306> (última consulta: Enero de 2016).



Los otros dos ejemplares están copiados en distinto papel, incluyendo una de ellas la inscripción “Area al Sant.^{mo}” y “Tiple” e indicaciones y texto en castellano a lo divino:



También se conservan, con la caligrafía “italiana”, las partes sueltas de violín 1º y 2º, corno 1º y 2º por un lado y dos partes de acompañamiento instrumental con la caligrafía “castellana”. Estos datos sugieren que al menos algunas de las piezas con texto en italiano podrían haber tenido sus copias por separado con textos “al Santísimo”, lo cual podría justificar la presencia en el Santuario de las demás obras que únicamente cuentan con texto en italiano de temática profana.

3. CONCLUSIONES

Hasta la fecha, la investigación que continúo llevando a cabo sobre los fondos musicales de Aránzazu con textos en italiano me ha permitido identificar, con un alto grado de fiabilidad en la mayoría de los casos, 7 de las 9 obras anónimas que se hallan entre las piezas con texto en italiano del Archivo Musical del Santuario de Aránzazu. Del mismo modo, he podido atribuir aquellas piezas que por error u omisión aparecían ligadas a un compositor distinto e identificar las obras a las que pertenecen las distintas partes. Además, se ha constatado la presencia de elementos que revisten cierto interés y que no aparecían en el catálogo realizado por Bagüés, como la existencia de varios textos en castellano a lo divino. Todo esto permite trazar nexos de unión con manuscritos conservados en otros archivos y ubicar, por fin, este corpus de obras en el mapa de fuentes musicales.

La presencia de textos dobles a lo divino permite entender o justificar, al menos en parte, la presencia de este repertorio profano en el repertorio de obras propio de una capilla musical religiosa, algo no obstante que no se puede aplicar a aquellas obras con un único texto en italiano. Aunque cabe la posibilidad de que parte de las obras que no tienen textos en castellano tuvieran sus respectivas copias con textos a lo divino (como ocurre con el ms. 874), y que hoy en día estén perdidas o sin catalogar.

El estudio de la totalidad de los manuscritos me permitirá seguir analizando las representaciones en nuestro país de las obras halladas para observar la circulación de esta música y la influencia que pudieron ejercer los principales centros musicales en la conformación del fondo del Santuario. Si partíamos de una completa ausencia de datos al respecto, gracias a este trabajo tenemos una serie de hipótesis de procedencia, que apuntan hacia la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y su impulsor, el conde de Peñaflores, la relación entre Sertori y los Marqueses de Castelfuerte, y las localizaciones de Bergara, Pamplona, Francia, el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona, y las cortes y los teatros de Nápoles, Madrid y Lisboa. Los tipos de papel y caligrafías identificadas delatan, en buena parte, esa multiplicidad de posibles orígenes de estas fuentes.

Las perspectivas de la investigación sobre estos fondos musicales pasan por la colaboración con los distintos proyectos de catalogación a nivel internacional, incluyendo los datos adicionales descubiertos y los íncipits musicales, así como por la edición crítica de las obras más desconocidas.

4. BIBLIOGRAFÍA

Bagüés, Jon: *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu* (Guipúzcoa: Caja de Ahorros provincial de Guipúzcoa, 1979)

Bagüés, Jon: "El Conde de Peñaflores, impulsor de la Ilustración musical en el País Vasco", *Musiker. Cuadernos de Música*, 4, 1988, pp. 106-148

Carreras, Juan José: "Amores difíciles: La ópera de corte en la España del siglo XVIII", en Casares, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica. Volumen I* (Madrid: ICCMU, 2001), pp. 205-230

Dean, Winton: "Caffarelli". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04540> (última consulta: Enero de 2016)

Domínguez, José María: *La cantata italiana en España a través de sus fuentes en la Biblioteca Nacional de Madrid*, trabajo de DEA, Universidad Complutense de Madrid, 2006

Dottori, Mauricio y Jackson, Paul J.: "Perez, David". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21306> (última consulta: Enero de 2016)

Eive, Gloria: "Babbi". *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42857pg1>
(última consulta: Enero de 2016)

Guerrero, Rafael: *Las élites vascas en el gobierno de la monarquía borbónica: redes sociales, carreras y hegemonía en el siglo XVIII (1700-1746)* (Tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2010-2011)

García, Rafael: "El molino de papel del Hospital General de Pamplona", *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*, 16, 1974, pp. 7-21

Gembero, María: "El repertorio operístico en una corte nobiliaria española del siglo XVIII: la obra de Girolamo Sertori al servicio de los Marqueses de Castelfuerte", en Casares, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia* (Madrid: ICCMU, 2001), pp. 403-454

Knighton, Tess y Torrente, Álvaro (eds.): *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The villancico and related genres* (Reino Unido: Ashgate, 2007)

Labrador, Germán: "El papel R. Romaní y la datación de la música española de finales del S. XVIII (1775-1800). Una nueva vía de investigación en la obra de L. Boccherini", *Revista de Musicología*, Vol. 27, núm. 2 (Diciembre 2004), pp. 699-741

Larrínaga, P. Juan R. de: "Restos del antiguo archivo de la Capilla musical del Santuario Franciscano de Aránzazu (Guipúzcoa)", *Crónica del IV Congreso de Música Sagrada* (Vitoria: Montepío Diocesano, 1930), pp. 202-206

Leza, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en el siglo XVIII* (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2014)

Libby, Dennis y Rosselli, John: "Peruzzi, Anna." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007438>
(última consulta: Febrero de 2016)

Marín, Miguel Ángel: "Árias de ópera en ciudades provincianas: las arias italianas conservadas en la catedral de Jaca", en Casares, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica. Una creación propia*, (Madrid: ICCMU, 2001), pp. 375-401

Mongrédién, Jean: *Le Théâtre-Italien de Paris (1801-1831). Chronologie et documents. Volumen V, 1822-1824* (Lyon: Symétrie, 2008)

Monson, Dale E.: "Carlani, Carlo". *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O006267>
(última consulta: Febrero de 2016)

Requejo, Alberto Ángel: *A study of Jesús Guridi's Lyric Drama Amaya (1910-1920)* (Tesis Doctoral, Universidad de Texas, 2003)

Veneziano, Giulia A. R.: "Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España", *Artigrama*, núm. 12 (1996-97), pp. 277-291

Zapperi, Ana: "Babbi, Gregorio". *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volumen 4 (1962), http://www.treccani.it/enciclopedia/gregorio-babbi_%28Dizionario-Biografico%29/ (última consulta: Enero de 2016)

ANEXO I: TABLA RESUMEN MANUSCRITOS CON TEXTO EN ITALIANO EN EL SANTUARIO DE ARÁNZAZU

Nº	COMPOSITOR	LIBRETISTA	ÍNCIPIT LITERARIO	TÍTULO DEL MANUSCRITO	FORMA	OBRA / CONCORDANCIAS
196*	Haydn, Joseph		<i>Anna m'ascolta quel figlio à te si caro</i>	"Area à voz Sola con VVs oboes / y Clarines in Alamire; Con Viola: / Del Sr. Giusepe Hayden. / Con letra al Smo. Que dice: Piensa alma mia..." [Anna m'ascolta quel figlio...]	Aria	<i>Il Ritorno di Tobia</i> , Hob. XXI, 1
367	Puccini, Niccolò		<i>È giorno, o notte</i>	"Scena del Sir Nicola Puccini" ["E giorno, o notte..."]	Aria	
379**	Sabatino, Nicola		<i>Sposa ad Dio</i>	"Sposa ad Dio / Aria / Con / De Violina / e / Basso / del Sir. Sabatino"	Aria	<i>Cleante</i> (II, 11)
380	Jacomelli, Geminiano	Zeno	<i>Infedel dell'alta impresa gloria</i>	Aria		<i>Alessandro Severo</i> (III, 8)
419*	Traetta, Tommaso	Durazzo y Migliavacca	<i>Ah se lasciar</i>	"Ah Se lasciar / Duetto / Con / Due violini / e / Basso / Del Sigr Tomazo Trajetta"	Duetto	<i>Armida</i> (I, 19)
470-VII**	Anónimo [Mozart, Wolfgang Amadeus]		<i>Mandina amabile</i>	Aria	Terceto	<i>Mandina amabile</i> , KV 480 (<i>La villanella rapita</i> , Francesco Bianchi, pastiche)
855-I	Abos, Girolamo	Roccaforte y Rossi	<i>Allor che armato in campo</i>	"Dell Sr Abbos"	Aria	<i>Tito Manlio</i> (I, 2)
855-II	Abos, Girolamo [Pasquale Cafaro]	Morbilli	<i>A chi soffre un mar d'affanni</i>	"Del Sigr / Dn / Pasquale / Cafarro"	Aria	<i>La disfatta di Dario</i> (III, 7)
855-III	Abos, Girolamo [Gluck, Christoph Willibald]	Metastasio	<i>Se mai senti spirarti</i>	"Del Sig. / Cristof. / Gluch"	Aria	<i>La clemenza di Tito</i> (II, 10)

855-IV	Abos, Gerónimo [Galuppi, Baldassare]	Silvani	<i>O là venga Ernelinda... Empia tu mano, e tu scrivesti</i>	"Recitativo / e / Aria co Violini, oboe / Corni, Traversi / e Basso"	Recit. y aria	<i>Ricimero re' de Goti</i> (II, 11)
855-V	Abos, Gerónimo [Traetta, Tomaso]		<i>Ogn'auta disgrazia</i>	"Aria del Sig. Tomaso / Iraetta / Ogn'auta disgrazia"		
855-VI	Abos, Gerónimo [Traetta, Tomaso]		<i>Vé squatro, ve vedo</i>	"Aria / del Sig. Tomaso Iraetta / Vé squatro"		
855-VII	Abos, Gerónimo Niccolò Piccinni	Lorenzi	<i>Vado à bota la rota</i>	"Duetto / Del Sigr Nicola Piccino"	Duetto	<i>Le gelosie</i>
856	Anfossi, Pasquale	Metastasio	<i>Non temer</i>	"Non temer / Duetto / con Due violini / e / Basso / Del Sigr. pasquale Anfossi"	Duetto	<i>Antigono</i> (II, 12)
857	Auletta, Pietro	Metastasio	<i>Manca sollecito</i>	"Aria del Sigr / Pietro Auletta / Allegro"	Aria	<i>Il Demetrio</i> (II, 13)
860-I	Conti, Nicola	Vitturi	<i>Ramentati ben mio</i>	"de il teatro di Capranica / 1743 / Del R. Nicola / Conti"	Aria	<i>¿Berenice?</i>
860-III	Conti, Nicola		<i>Mia garbata pastorella</i>	"Pastorela"		<i>¿Berenice?</i>
861	Galuppi, Baldassare	Metastasio	<i>Spieg,o sonno</i>	"Parma 1756" / Del Sige / Baldassar Galuppi / Detto Buranello"	Aria	<i>Issipile</i> (II, 10)
862	Galuppi, Baldassare		<i>Cara ti lascio oh Dio</i>	"Area Ytaliana"	Aria	
864	Haydn, Joseph		<i>O di le nostre voci</i>	"Coro"	Coro	<i>Il Ritorno di Tobia,</i> Hob. XXI, 1
865	Jommelli, Niccolò	Roccaforte	<i>Mio caro Padre si vado... Padre sposo</i>	"Aria con Violines e Basso / Padre Sposo / Del / Signor Nicollo Jiommedi / Su Dueno Bautista Alonso y Llopis"	Recit. y Aria	<i>Caio Mario</i> (III, 6)
868	Leo, Leonardo		<i>Dal volto comprendi</i>	"Aria Con Vs / Dal volto Comprendi / Dil Sigr / Leonardo Leo"		<i>Emira</i>
870	Mozart, Wolfgang Amadeus		<i>Oh come siete grazioso e caro</i>	"Tercéto del Sr Caballero Mozart: / Con Violines Flautas, Obues, Trompas / Clarinetes, Viola, Fabotes, y Bajo / Dice: Mandina amabile"	Terceto	<i>Mandina amabile</i> , KV 480 (<i>La villanella rapita</i> , Francesco Bianchi, pastiche)
871	Mozart, Wolfgang Amadeus	Varesco	<i>Vedrommi intorno</i>	Aria ["Vedromi in torno..."]	Aria	<i>Idomeneo, re di Creta</i> (I, 9)
872-I	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Che ti giova cara</i>	Aria 1	Aria	<i>Canzonetta I</i>

872-II	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Lo splendor del primo sguardo</i>	Aria 2.	Aria	<i>Canzonetta V</i>
872-III	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Se tu m'ami se sospiri</i>	Aria N.º 3	Aria	<i>Canzonetta XIII</i>
872-IV	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>D'un visetto lo singhier</i>	Aria N.º 4 ["D'un visetto Lu singhier..."]	Aria	<i>Canzonetta III</i>
872-V	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Compagina, amor láscate</i>	Aria N.º 5	Aria	<i>Canzonetta XVIII</i>
872-VI	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>No mia bella, il sol dilecto</i>	Aria N.º 6 "Con Variaciones" ["No, mia bella, il sol dilecto..."]	Aria	<i>Canzonetta XXI</i>
872-VII	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Affanosso mio pensier</i>	Aria N.º 7	Aria	<i>Canzonetta VIII</i>
872-VIII	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Vence vita del decir</i>	Aria N.º 9	Aria	<i>Canzonetta XVII</i>
872-IX	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Con dulce forzar</i>	Aria N.º 10	Aria	<i>Canzonetta XX</i>
872-X	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Una breve lontananza</i>	Aria N.º 11	Aria	<i>Canzonetta VII</i>
872-XI	Paisiello, Giovanni [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Venni amore nel tuo regno</i>	Aria N.º 12 ["Veni amor en el tuo regno..."]	Aria	<i>Canzonetta IX</i>
873***	Paisiello, Giovanni	Palomba	<i>Tutto da voi dipende</i>	"Duetto Con Guitarra y Baxo del Sr Paisiello"	Duetto	<i>L'amor contrastato (La molinara)</i>
874**	Pérez, David	Metastasio	<i>Semplicetta tortorella</i>	"Aria à due Violini ; due / Corni é Basso / dal Sigre David Perez Maestro / d'al Opperá dal Teatro Reale / en / Lisbona"	Aria	<i>Demetrio (III, 10)</i>
876	Pérez, David	Metastasio	<i>Se mai turbo il tuo riposo</i>	"Alessandro nell'India del Sigr David Perez"	Aria	<i>Alessandro nell'India (I, VII)</i>
878-I	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>Si atra voi concordia eguale</i>	N.º 1	Aria	<i>Tancredi (I, 1)</i>
878-III	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>Si giuriam fede o morte</i>	N.º 3	Coro	<i>Tancredi (I, 2)</i>
878-IV	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>Come dolce all'alma mia</i>	"Come dolce all'alma mia = Cavatina nel Tancredi, musica de Rosini N.º 5. Prix 3 f."	Cavati.	<i>Tancredi (I, 3)</i>
878-V	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>L'aura che in torno aspira</i>	Duetto ["Laura che in torno supra"] N.º 8	Duetto	<i>Tancredi (I, 8)</i>
878-VI	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>Amori sedente</i>	Nº 9	Aria	<i>Tancredi (I, 10)</i>

			<i>paciere</i>			
878-VII	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>Tu che i mi Seri</i>	N. ° 12 Aria di Isaura ["Tu che mi Seri..."]	Aria	<i>Tancredi</i> (II, 3)
[878-VIIIa]	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>No, che il morir non è</i>	Cavatina. N° 13	Cavati.	<i>Tancredi</i> (II, 4)
878-VIII[b]	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>Gran Dio! Deh, tu proteggi</i>	N.° 15 "Sena Almenada"	Aria	<i>Tancredi</i> (II, 10)
878-IX	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>Torni alfin ridente e bella</i>	N.° 18 "Aria chatée por M. Neville"	Aria	<i>Tancredi</i> (II, 15)
878-X	Rossini, Gioacchino	Rossi y Lechi	<i>Traditrice io t'abbandono... Ecco amici Tancredi</i>	"N.° 21 Recitativo é Rondo Tancrede opera Prix 3 -75c" ["Traditrice io t'abbandono..."] [Rondo] ["Ecco amici Tancredi..."] [Recitativo]	Recit. y Rondó	<i>Tancredi</i> (II, 17)
879	Sassone		<i>Tu di saper procura</i>	"Aria = Humana / Con Violines / Tu di saper procura / Sassone"		
880-I	Vinci, Leonardo	Metastasio	<i>Tu vuoi ch'io viva o cara</i>	"Duo Con Violines del Signor Vinci"	Dueto	<i>Artaserse</i> (III, 6)
880-II**	Vinci, Leonardo [Terradellas, Domingo]	Pariati y Zeno	<i>Serba mi al grande Imperio</i>	"Area del Signor Terradellas Roma"	Aria	<i>Sesostri Re de Egitto</i> (I, 7)
880-III**	Vinci, Leonardo [Jommelli, Niccolò]	Metastasio	<i>Piu non sembra ardito</i>	"Area del Signor Jomelli"	Aria	<i>Demetrio</i> (III, 5)
881	Zingarelli, Niccolò Antonio	Foppa	<i>Tranquillo io son... Ombra adorata aspetta</i>	"Recitativo e Aria Ombra adorata aspetta, del Sigr Nicola Zingarelli"	Recit. y Aria	<i>Giuletta e Romeo</i> (III, 1)
882	Anónimo [Terradellas, Domingo]	Zeno y Pariati	<i>Cara non tanto sdegno ritorna</i>	Aria	Aria	<i>Astarto</i> (III, 12)
883**	Anónimo [Piccinni, Niccolò]		<i>Oh che notte</i>	Aria	Aria	<i>Il Barone di Torre Forte</i> (II, 6)
884	Anónimo		<i>Vicenda crudele</i>	"Aria Italiana Con trompas y Violines / tambien puede cantarse sin trompas / dia 11 de Agosto"	Aria	
885	Anónimo		<i>Yo ti quier per vita mia</i>	"Aria a la Francesa"	Aria	
886	Anónimo [Anfossi, Pasquale]	Sertor	<i>Scendi, ah scendi, mio ben... Gia s'aggira a me</i>	"Recitvo é Dueto / Con Violini, oboe, Corni, Fagotto, Viole, é Basso. / Gia s'aggira a me d'intorno"	Recit. y Dueto	<i>Zenobia di Palmira</i> (II, 15)

892	Anónimo [Rossini, Gioacchino]	Rossi y Lechi	<i>d'intorno Eco le trombe al campo di gloria</i>	Sin título [?] ["Ecole trombe al campo di gloria..."]	Aria	<i>Tancredi</i> (II, 8)
894	Anónimo [Haydn, Joseph]		<i>[Dunque, oh Dio, quando sperai Di pr]ovar le gioie estreme</i>	[?] ["Varle gio je estreme..."]	Dueto	<i>Il Ritorno di Tobia</i> , Hob. XXI, 1
895	Anónimo [Vincenzo Righini]	Rolli	<i>Venni amore nel tuo regno</i>	"Num. 12 / Allegro / moderato / con Variac."		

*Con doble texto, en italiano y en castellano, indicado por Bagüés.

**Con doble texto no indicado por Bagüés.

***El texto de Aránzazu sólo está en italiano, pero el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España (MC/4619/26) tiene un texto en italiano y otro en castellano a lo divino.

ANEXO II: FILIGRANAS DE LOS MANUSCRITOS CON TEXTOS EN ITALIANO

ID	FILIGRANA	DESCRIPCIÓN	PROCED. [USO]	MS.
1		León rampante coronado orlado por la leyenda "Hospital General Pamplona"	Pamplona	196
2		Presumiblemente, tres círculos coronados por una cruz, con otra cruz dibujada en el círculo superior, dos ángeles a su alrededor y la leyenda "Fin 1778"	Bigorre [Guipúzcoa]	367

3



Leyenda "Marro"
rodeada de la
parte inferior de
una forma
geométrica

¿Huesca?

379

4



Cruz sobre orbe
encima de motivos
florales
"Vevve I Monie
Bigorre"

Bigorre
[Guipúzcoa]

862

5



Cruz coronada
sobre tres
círculos. En el
superior (rodeado
por dos ángeles),
una cruz, en el
central una
estrella y en el
inferior una cruz
de San Andrés.
"Fin 1756"

Bigorre
[Guipúzcoa]

862

6



865

7



Conejo

868

8



Cruz sobre tres círculos. En el central, un corazón

870

9



León rampante orlado con leyenda no identificada

874

10		"Fin 1767"	Bigorre [Guipúzcoa]	874
11		Formas curvas no identificadas		876
12		Iniciales "M. J. V."	Francia	878
13		Tres círculos coronados por una cruz	Francia	196 878-III 892

14



Escudo heráldico

879

15



Elefante

882

16



Leyenda "J Ferran Bigorre"

Bigorre [Guipúzcoa]

883
894

17



Tres círculos coronados por una cruz. El círculo superior está flanqueado por sendos ángeles, y dentro de él aparece un ancla, al igual que en el inferior. En el central, una flor de lis. Leyenda "Fin 1781"

Bigorre [Guipúzcoa]

883
885

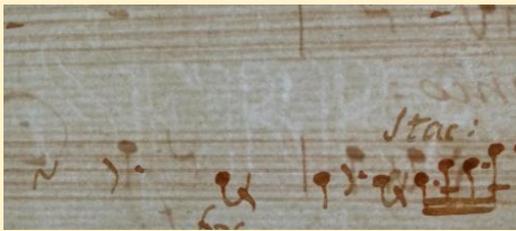
18



Escudo heráldico

884

19

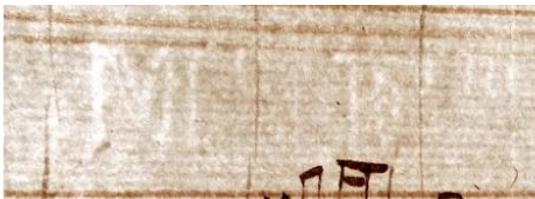


Leyenda "Serra"

Cataluña

886

20



Iniciales "M. F."

Francia

892

21



Leyenda "R. Romani"

Cataluña
[Madrid]

872
895

22



Escudo heráldico

Cataluña
[Madrid]

872
895

ANEXO III: ANÁLISIS DE LAS FUENTES

En este apartado se incluyen fichas de algunos de los manuscritos a los que se hace alusión a lo largo del trabajo. En la parte superior se recogen los datos aportados por Bagüés en su catálogo, mientras que en la inferior se insertan datos nuevos a partir del estudio de las fuentes, como los textos literarios en el caso de las obras con un doble texto, las obras a las que pertenecen los fragmentos musicales, las representaciones más significativas para entender la procedencia o circulación de las mismas, o la filigrana de los manuscritos.

El modo de indicar las concordancias es el siguiente: Nombre de la biblioteca donde se conserva, Ciudad (País), Signatura, (fecha de la fuente concordante), [tipo de concordancia (textual, musical o ambas; T-M)].

De cara al futuro, contemplo la publicación de la base de datos con el estudio de la totalidad de los manuscritos con textos en italiano que se conservan en Aránzazu y que ha sido una herramienta fundamental en la realización de este trabajo. En el anexo V se describe brevemente su estructura y los criterios de catalogación que he seguido.

Ms. 196

		Compositor:	HAYDN, Joseph
Título:	Aria		
Título diplomático:	"Area à voz Sola con VVs oboes / y Clarines in Alamire; Con Viola: / Del Sr. Giusepe Hayden. / Con letra al Smo. que dice: Piensa alma mia..."		
Íncipit textual:	<i>Anna m'ascolta quel figlio...</i>		
Tipología:	Ms. fol. (5 fol. 3 bifol. y 1 Dob. fol. 21'5 x 31) Sin fecha		
Tonalidad:	La M		
Completa:	<input checked="" type="checkbox"/>	Fecha:	Finales del siglo XVIII
Papeles conservados:	"Soprano", Viol. 1, Viol. 2, Vla., Ob. 1, Ob. 2, Cr. 1 "in Alamire", Cr. 2 "in Alamire", "Bajo a la Area" (sin cifrar)		
Observaciones:	La letra original del Ms. es la italiana, y por debajo de ella está escrita la española. [No es una traducción, sino una adaptación]		
Textos literarios:	<p>Anna, m'ascolta! <i>Piensa alma mía</i></p> <p>Quel figlio a te sì caro, <i>Que el Dios a ti tan caro</i> Che alfine il Ciel ti rende, <i>El Verbo por ti humanado</i> Al padre, che l'attende, <i>Presente en esa Hostia</i> La vista renderà. <i>Pide tu corazón</i></p> <p>Sarà ministro il figlio <i>No seas frío testigo</i> Dell'opra portentosa, <i>De obra tan portentosa</i> E la sua man pietosa <i>Humilde y toda amorosa</i> L'opra compir saprà <i>Dale entero tu corazón</i></p>		
Obra a la que pertenece:	<i>Il ritorno di Tobia</i> (Hob. XXI, 1)	Fecha de composición:	1775
ID Filigrana:	1, 13		
Concordancias:	Benediktinerstift, Musikarchiv, Stift Göttweig (Austria), G 29/65 (1790-1799 ca.) [T-M]		
Otras observaciones:	Miguel Ángel Marín: "Aún más extraña es una obra con texto en castellano atribuida a Haydn, como el aria <i>Piensa alma mía</i> que se conserva en el Santuario de Aránzazu (Guipúzcoa), que podría ser un caso particular de arreglo para adaptar la música vienesa a una tradición que le resultaba completamente ajena. Si es éste el caso, no sería un caso aislado, pues son numerosas las versiones en castellano de cantatas y arias italianas de diferentes compositores encontradas en varios archivos eclesiásticos. ⁵²		

⁵² José Máximo Leza (ed.): *Historia de la música... op. cit.*, p. 494.

Ms. 379

		Compositor:	SABATINO, Nicola
Título diplomático:	"Sposa ad Dio / Aria / Con / Due Violini / e / Basso / del Sigr. Sabatino"		
Íncipit textual:	<i>Sposa ad Dio...</i>		
Tipología:	Ms. fol. (2 Dob. fol. y 1 cuad. 22 x 29) Sin fecha		
Tonalidad:	Fa M		
Completa:	<input type="checkbox"/>	Fecha:	Finales del siglo XVIII
Papeles conservados:	Viol. 1, Viol. 2, Ti (solo) y Ac. (sin cifrar)		
Textos literarios:	<p>Sposa ad Dio morir mi sento <i>Mi dios ¿qué es esto? No sé decir lo que siento.</i> nel doverti abandonar <i>al veros hecho manjar</i> Caro padre il mio tormento <i>De buen padre qué es aquesto?</i> non ti posso oh Dio Spiegar <i>queréis con vos incorporarame</i></p> <p>Tu mi Scacci e non mi ascolti <i>con vos incorporarame</i> tu mi guardi e tu sospiri. <i>con vos incorporarame</i></p> <p>Infelice a tuoi martiri <i>Oh qué dicha ese bocado</i> mi si spezza in seno il cor <i>al hombre convierte en Dios</i> Cara sposa a tuoi martiri <i>Qué maravilla qué prodigio</i></p> <p>Lascia o padre il tuo furore <i>venid pues presto hambrientos</i> Tergio Sposa i mestirai <i>comed este bocado vivificante</i> Crudo il ciel di chi fumai <i>Mas mirad que este banquete</i> Troppo ingiusto il... <i>habéis de inbes...</i></p>		
Obra a la que pertenece:	<i>Cleante</i> (II, 11)		
Concordancias:	Benediktinerkloster, Musikbibliothek, Engelberg (Suiza), Ms A 108 (Ms. 5408) (1778) [T-M]		
Representaciones significativas:	Estreno: Roma, Teatro Argentina, 29/01/1752	ID Filigrana:	3

Ms. 419

		Compositor: TRAETTA, Tommaso	
Título diplomático:	"Ah Se lasciar / Duetto / Con / Due violini / e / Basso / Del Sigr Tomaso Trajetta"		
Íncipit textual:	Ah se lasciar...		
Tipología:	Borrador. Ms. fol. (cuad. 7 fol. 21'5 x 28) Sin fecha		
Tonalidad:	Si b M		
Completa:	<input checked="" type="checkbox"/>	Fecha:	Finales del siglo XVIII
Papeles conservados:	Viol. 1 / Viol. 2 / Ti 1 / Ti 2 / Ac. (sin cifrar)		
Observaciones:	Debajo de la letra original italiana, está escrita otra letra en español, con el Incipit: "Pastor de las almas..."		
Textos literarios:	<p>Armida Ah se lasciar mi puoi <i>Pastor de las almas</i> Dammi la morte in dono <i>Que para mi sustento</i> Altro da te non vuó. <i>Eterno alimento liberal</i> <i>las das si</i></p> <p>Rinaldo Calma gli affanni tuoi <i>Manjar tan divino</i> credi, che amico io sono <i>repartes tan super</i> <i>abundante</i> altro bramar non so <i>de celestial sabor</i></p> <p>Armida Anima senza fede <i>Oh mi esposo amado</i> passami prim[a]o il cor. <i>Manjar tan divino</i></p>	<p>Rinaldo Il tuo dolore eccede <i>Repartes amante</i> tu mi trasiggi il cor <i>de celestial sabor</i></p> <p>Armida Ah più crudel tormento <i>Al hombre más ingrato</i></p> <p>Rinaldo Ah più crudel cimento <i>Al hombre más ingrato</i></p> <p>A dúo Io non provai signor <i>Dispensas tal favor</i></p> <p>Rinaldo Che barbaro momento <i>Y libra tu ganado</i></p> <p>Armida Che sfortunato amor <i>Del lobo infernal</i></p>	
Obra a la que pertenece:	<i>Armida</i> (I, 19)	Libretista:	Giacomo conte Durazzo y Giannambrogio Migliavacca
Concordancias:	Conservatorio de música San Pietro a Majella, Nápoles (Italia), Arie 587@4 (1760-1790 ca.) [T-M]		
Representaciones significativas:	Estreno: Viena, 03/01/1761		

Ms. 874

		Compositor:	PÉREZ, David
Título diplomático:	"Aria â due Violini ; due / Corni é Basso / dal Sigre David Perez Maestro / d'al Oppera dal Teatro Reale / en / Lisbona"		
Íncipit textual:	<i>Semplicetta tortorella...</i>		
Tipología:	Ms. fol. (2 fol. 2. Dob. fol. 1 cuad. 23 x 30, 2 fol. 23 x 32, 1 bifol. 21'5 x 29'5) Sin fecha		
Tonalidad:	Sol M		
Completa:	<input checked="" type="checkbox"/>	Fecha:	Principios del siglo XIX
Papeles conservados:	Ti (solo) (2 ej.), Viol. 1, Viol. 2, Cr. 1 "in G", Cr. 2 "in G", "Soprano" y Ac. (sin cifrar), Ac. (cifrado)		
Textos literarios:	<p>Semplicetta tortorella, <i>Simplecita tortolilla</i> che non vede il suo periglio, <i>que no adviertes tu peligro</i> per fuggir dal crudo artiglio <i>para huir de aqueste engaño</i> vola in grembo al cacciator <i>vuela al nido que te atisba el cazador.</i> Voglio anch'io fuggir grazioso <i>Al costado del Salvador</i> La pena d'un amor fin or taciuto <i>es tu nido y tu Guarida</i> E m'espongo ad un rifiuto, <i>donde puedes recogida</i> All' oltraggio ed al rossor. <i>mantenerte sin pavor</i></p>		
Obra a la que pertenece:	<i>Demetrio</i> [2ª vers.] (III, 10)	Libretista:	Metastasio
Concordancias:	Conservatorio de música San Pietro a Majella, Nápoles (Italia), 30.4.2-4 (1766 ca.) [T-M]		
Representaciones significativas:	Estreno: Lisboa, Teatro Salvatierra, 1765	ID Filigrana:	9, 10

Ms. 880-I

	Compositor: VINCI, Leonardo	
Título diplomático:	"Duo Con Violines del Signor Vinci"	
Íncipit textual:	<i>Tu vuoi ch'io...</i>	
Tipología:	Borrador. Ms. fol. (cuad. 8 fol. 21 x 30'5) Sin fecha	
Tonalidad:	Do M	
Completa:	<input checked="" type="checkbox"/>	Fecha: Finales del siglo XVIII
Papeles conservados:	Viol. 1 / Viol. 2 / Ti 1 / Ti 2 / Ac. (sin cifrar)	
Obra a la que pertenece:	<i>Artaserse</i> , (III, 6)	Libretista: Metastasio
Concordancias:	Conservatorio de música San Pietro a Majella, Nápoles (Italia), Rari 7.3.12 (1730-1799 ca.) [T-M]	
Representaciones significativas:	Estreno: Roma, Teatro delle Dame, 04/02/1730; Nápoles, 20/01/1738; Nápoles, 04/11/1743	
Otras observaciones:	Primera ópera con texto de Metastasio representada en España. ⁵³	

⁵³ Juan José Carreras: "Amores difíciles...", *op. cit.*, p. 210.

Ms. 880-II

		Compositor:	TERRADELLAS, Domingo
Título diplomático:	"Area del Signor Terradellas Roma"		
Íncipit textual:	<i>Serba mi al grande Imperio...</i>		
Tipología:	Borrador. Ms. fol. (4 fol. del cuad.) Sin fecha		
Tonalidad:	Mi b M		
Completa:	<input checked="" type="checkbox"/>	Fecha:	Finales del siglo XVIII
Papeles conservados:	Viol. 1 / Viol. 2 / Ti / Ac. (con cifrado)		
Textos literarios:	<p>Serbami al grande Imperio <i>Ah impulso violento</i> Pensa che figlio io son, <i>Que el arco fomenta</i> Ogni nemico altero <i>La flecha se alienta</i> Ha da cadermi al pie. <i>Y aún el vago viento</i></p> <p>Ogni nemico altero <i>Hiere su poder</i></p> <p>Ed il paterno Trono <i>Así un día amante</i> Chi offendera talora, <i>Desciende del cielo</i> Dovrà tremare ognora <i>Y oculto en un velo</i> Senza sperar mercè <i>Dispara la luz de saber</i></p>		
Obra a la que pertenece:	<i>Sesostri Re de Egitto</i> , (I, 7)	Libretista:	Pariati y Zeno
Concordancias:	Museo Internacional y Biblioteca de la Música, Bolonia (Italia), Lo.05300 [T]		
Representaciones significativas:	Estreno: Roma, Teatro delle Dame, 22/01/1751; Estreno en España: Barcelona, Teatro de la Santa Cruz, 04/08/1754		

Ms. 880-III

		Compositor:	JOMMELLI, Niccolò
Título diplomático:	"Area del Signor Jomelli"		
Íncipit textual:	<i>Piu non sembra ardito...</i>		
Tipología:	Borrador. Ms. fol. (12 fol. del cuad.) Sin fecha		
Tonalidad:	Re M		
Completa:	<input checked="" type="checkbox"/>	Fecha:	Finales del siglo XVIII
Papeles conservados:	Viol. 1 / Viol. 2 / Clarín 1 y 2 / Vla. / Ti / Ac. (sin cifrar)		
Textos literarios:	<p>Più non sembra ardito, e fiero <i>Ese trono dulce canto</i> Quel Leon, che prigionero <i>Venerando asombrante</i> A soffrir la sua catena <i>Vuelve amante y vigilante</i> Lungamente s'avezzò. <i>Para gozar de su favor</i></p> <p>Ma se un giorno i lacci spezza <i>Pues llegando....</i> Si ricorda la fierezza, <i>Del cordero.....</i> Ed al primo suo rugito Vede in volto impallidito <i>La fineza del amor</i> Di colui, che l'insultò. <i>La fineza del amor</i></p>		
Obra a la que pertenece:	<i>Demetrio</i> , (III, 5)	Libretista:	Metastasio
Concordancias:	Conservatorio de música San Pietro a Majella, Nápoles (Italia), Rari 1.6.34 (1769) [T-M]		
Representaciones:	Estreno: Parma, Teatro Regio Ducal 1749 Estreno en España: Madrid, Teatro del Buen Retiro, 1751		

ANEXO IV: PORTADA DEL MANUSCRITO 868



ANEXO V: CRITERIOS DE CATALOGACIÓN

Apoyado en el catálogo de Bagüés, he elaborado una base de datos con tres niveles de descripción bibliográfica en la que he volcado la información sobre la música con textos en italiano.⁵⁴ Estos niveles se corresponden con una ficha madre para la descripción de cada uno de los manuscritos que contienen varias obras, una ficha de detalle para cada una de las obras y fichas de concordancias individuales. Los tres niveles se agrupan en distintas tablas relacionadas entre sí por medio de un campo común, en este caso la signatura.

- En el ejemplo 1 incluyo la ficha de detalle del Ms. 470. En esta ficha recojo datos que considero fundamental, como por ejemplo la referente al íncipit musical, a la caligrafía y a las marcas de agua. De esta ficha se extrae la información para establecer concordancias, que se guardan en una tabla relacional. También creo necesario agrupar la información de repertorios previos, como por ejemplo el catálogo de Bagüés.
- En el ejemplo 2 se muestra una ficha de concordancia, con información relativa al tipo de concordancia (musical o textual, o ambas), autor del libreto, ubicación del ejemplar relacionado, tipología, enlace a las fichas del correspondiente catálogo o de las ediciones digitales de la obra, etc.
- En el ejemplo 3 se muestra una ficha madre, donde recojo de una manera resumida los datos de un códice completo, mostrando de manera automática y enlazada cada una de las piezas que lo componen.

⁵⁴ Desde un punto de vista metodológico, el *Manual de Codicología* de Elisa Ruiz (Madrid: Fundación Germán Sánchez) ha constituido el punto de partida para abordar el estudio de estas fuentes.

EJEMPLO 2: FICHA DE CONCORDANCIA

Tipo de concordancia Musical Textual Nº catálogo Jene 57

Título anónimo **Già s'aggia a me d'incorno - scena e duetto del Signor Pasquale Anfossi** Nº de concordancia 9

Título del manuscrito

Compositor **Pasquale Anfossi** País

Autor del libro Ciudad

Género **Dúo vocal con conjunto instrumental** Biblioteca

Inicio en la concordancia Signatura **MC46172**

Nº en la concordancia Tipología

Disposición en la concordancia Procedencia

Catálogo **Biblioteca Digital Hispánica** Poseedor

ID Catálogo **bdn000161056**

Enlace ficha catálogo

Fecha

Personajes **Zencob, Anaco**

Papeles conservados

Organización **Violín 1º, Violín 2º, Viola, Oboe 1º, Oboe 2º, Corno in E, Fagot, Bajo**

Enlace a la edición digital <http://bdh-rd.bne.es/viewer.htm?id=000161056&page=1>

Enlace al libro http://navigador.cim.cineca.khav?d=rol_0138_27&agency=VE0296&agencyT=per2&usm#Type=temat

Observación **El texto no aparece en la primera edición absoluta del libro, publicada en Venecia en 1769. Si lo hace a partir de la siguiente edición, publicada también en Venecia en 1769 por Modesto Feruz.**

Incipit musical

[Volver](#)

Recitativo



Dúo



Otras imágenes



EJEMPLO 3: FICHA MADRE

Nº catálogo Bagóón: 872

Fecha: Fecha aproximada: Finales siglo XVIII

Compositores:

Autores del texto: [Ir a Ficha madre](#)

Propietario:

Título manuscrito: Título uniforme:

Edición:

Descripción codicológica: Sin tapas

Marca de agua y filigrana:

Observaciones generales:

- I. Papeles sueltos, de diversos tamaños. Más bien, particelas
- II. folio a4 una sola cara
- III. Papeles sueltos, diversos tamaños, más bien particelas
- IV. 1 folio que engloba pasajes sueltos tipo particelas, de diverso tamaño y un folio a4 a una sola cara en horizontal.
- V. Encuadernación de folios a4 en horizontal, con triángulos algunas caras pegadas: un par de folios sueltos.
- VI. Dos folios sueltos a4 en horizontal, a una sola cara.
- VII. Como el V. Con algún folio suelto también
- VIII. Como el V, con algún folio suelto.
- IX. LA ENCUADERNACION ES UN poco distinta, con líneas en diagonal, en lugar de triángulos. 3 folios, ninguno suelto s. en triángulos. folios sueltos y alguno de distinto tamaño, como recordado

Contiene:

872	1	Aria 1	<input type="text"/>	<input type="text"/>	Che li gioia cara
872	10	Aria N° 10	<input type="text"/>	<input type="text"/>	Una breve speranza.
872	11	Aria N° 12 ["Veni amor en el tuo regno. "]	<input type="text"/>	<input type="text"/>	Veni amor nel tuo regno.
872	2	Aria 2	<input type="text"/>	<input type="text"/>	Lo splendor del primo sguardo
872	3	Aria N° 3	<input type="text"/>	<input type="text"/>	Se tu m'ami se scappi...
872	4	Aria N° 4 ["Dun virendo Lu zingher. "]	<input type="text"/>	<input type="text"/>	O' un viretto lo zingher...
872	5	Aria N° 5	<input type="text"/>	<input type="text"/>	Compagni, amor teccati...
872	6	Aria N° 6 "Con Variaziones" ["No, ma bella, i' col diavolo. "]	<input type="text"/>	<input type="text"/>	No ma bella, il col diavolo...
872	7	Aria N° 7	<input type="text"/>	<input type="text"/>	Allora si mio pensier...
872	8	Aria N° 8	<input type="text"/>	<input type="text"/>	Senche vita del desir.
872	9	Aria N° 10	<input type="text"/>	<input type="text"/>	Con dolce forza.

Imágenes: