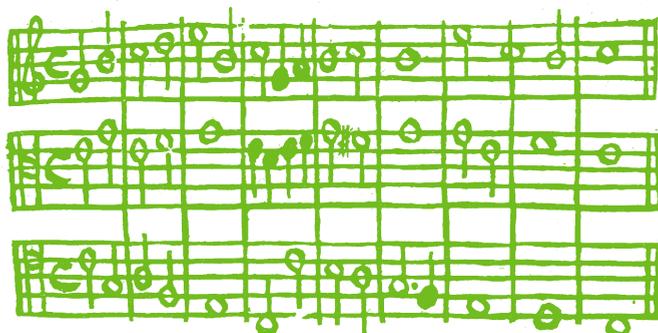




# NASSARRE

REVISTA ARAGONESA  
DE  
MUSICOLOGÍA  
XXII

*In honorem*  
José Luis González Uriol



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO»

*Excma. Diputación de Zaragoza*

# Una nueva fuente para la música de tecla de Sebastián Aguilera de Heredia y Andrés de Sola

MIGUEL BERNAL RIPOLL

## INTRODUCCIÓN

A excepción de las *Flores de Musica* de Manoel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620) y de la *Facultad Organica* de Francisco Correa de Arauxo (Alcalá de Henares, 1626), toda la música para órgano del siglo XVII en España se ha conservado en fuentes manuscritas no autógrafas, muchas de las cuales son copias posteriores del siglo XVIII. Un hecho a señalar es que aproximadamente el 40 % del total de obras conservadas son anónimas<sup>1</sup>. En algunos casos, entre estas se pueden encontrar obras con atribución a un compositor determinado en otra fuente, no faltando los casos de contradicciones. Por ejemplo, se da el caso de un tiento de falsas atribuido a Bruna en E: Bbc M 729<sup>2</sup> y E: E LP 30, a Cabanilles en E: Bbc M 387 y anónimo en E: Mn [Ms] M 1360. Dicho tiento es publicado atribuido a Cabanilles por Anglés<sup>3</sup>, y atribuido a Bruna por Sagasta y Stella<sup>4</sup>. O el caso de un tiento de Contras que se encuentra en E: Bbc M 386. En éste

---

1. José María LLORENS CISTERÓ. "Literatura organística del siglo XVII" en *I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 29-132. — "Joan Baptista Cabanilles, Organista de Excepción (1644-1712)" en *Joan Baptista Cabanilles músico valenciano universal*. Valencia: Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano, 1981, pp. 9-50.

2. Se emplean en este artículo las siglas RISM para los archivos citados. E: Bbc = Barcelona, Biblioteca de Catalunya. E: Mn = Madrid, Biblioteca Nacional. E: E El Escorial (Madrid), Real Monasterio. P: Pm = Oporto, Biblioteca Municipal.

3. Joan CABANILLES. *Opera Omnia, vol. IV*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1956. n.º XII(66), pp. 9-50.

4. Pablo BRUNA. *Obras completas para órgano*. Ed. Julián Sagasta. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1979. n.º 11, pp. 150-152. Pablo BRUNA. *Obras completas para órgano*. Ed. Carlo Stella. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993. n.º 12, p. 207-213.

el encabezamiento reza “Tiento de 8º tono de Contras del G.de Maº Joan Cabanillas pº”, y tachadas las tres últimas palabras escribe debajo “Pablo Bruna”. El manuscrito estaba en origen monográficamente dedicado a Cabanilles, el copista pudo copiar por error la obra entre las del organista valenciano y quizás tuvo otra noticia posterior sobre la paternidad de la obra. Mi opinión, en cualquier caso, es que el citado tiento de contras es efectivamente de Cabanilles, mientras que el tiento que le precede en la misma fuente es el que sería de Bruna, opinión basada en la escritura musical de ambas piezas<sup>5</sup>. El trabajo de examinar con detenimiento todas las obras anónimas y comprobar si corresponden a alguno de los autores conocidos está todavía inconcluso, sobre todo en el caso de los versos, dada la gran cantidad de éstos que se conservan en fuentes de los siglos XVII y XVIII<sup>6</sup>.

#### “LA REINA DE LOS PANGELINGUAS” DE AGUILERA

El manuscrito E: Bbc M 387 es uno de los que más minuciosamente he examinado en el curso del estudio que hace años realicé sobre la música de Cabanilles, al ser quizás la más importante fuente de este autor. En su elaboración intervienen varios copistas, uno de los cuales se declara alumno de Cabanilles, y trabaja entre 1694 y 1697, al parecer en colaboración con algunos de los otros copistas. El manuscrito es encuadernado después con nuevo orden, y contiene muchas obras anónimas, algunas de Ximénez, otras italianas, otras de Froberger e incluso otra atribuida al músico austríaco Kaspar Kerll (la “Batalla Imperial”)<sup>7</sup>. Precisamente, en el examen de este manuscrito he podido reconocer entre las obras anónimas una copia de un Pange Lingua, atribuido a Aguilera de Heredia en E: Bbc M 450. Se trata de “La Reina de los Pange Linguas”, pieza bien conocida de la que hay al menos cinco ediciones<sup>8</sup>. Este hallazgo amplía, por tanto, el repertorio de fuentes de la música del organista aragonés.

5. Aun así, y siguiendo el criterio de respetar la atribución que aparece en las fuentes, el tiento partido en cuestión lo incluyo con el nº 111 en mi catálogo de obras de tecla de Cabanilles, mientras que el tiento de contras lo consigno entre las obras de dudosa atribución. *Cfr.* Miguel BERNAL RIPOLL. *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*. Madrid: UAM Ediciones, 2004, pp. 121 y 600.

6. Se conservan un total de 2415 versos e himnos, además de 366 tientos y obras diversas. LLORENS CISTERÓ, *op. cit.*

7. Para una descripción completa del manuscrito E: Bbc M 387 y de la caligrafía de los diferentes copistas, *cfr.* BERNAL RIPOLL, *op. cit.* pp. 77-88.

8. *Antología de organistas españoles del siglo XVII Vol. I*. Ed. Higinio Anglés. Barcelona: Biblioteca Central, 1965, pp. 1-6. *Spanish Organ Masters after Antonio de Cabezón*. Ed. Willi

La pieza aparece sin encabezamiento, título ni autor. He tenido dudas para asignar la mano que lo copia a uno de los copistas del libro, quizás sea una añadidura posterior aprovechando pentagramas vacíos. El texto es casi idéntico en ambas fuentes, variando sólo en algunos puntillos, ennegrecimientos y valores de notas, que pudieran ser simplemente descuidos del copista de E: Bbc M 387, que comete además una pequeña incorrección en uno de los valores en c. 21. Es de señalar que en ambas fuentes el tercer periodo del Canto Llano no se ajusta al texto habitual del Pange Lingua More Hispano: en lugar de do-mi-sol es mi-fa-sol, en ambas fuentes. Las claves son las mismas, y también es idéntica la señal indicial, que es la de Proporción Mayor: C partida seguida de 3/2. Ambas fuentes obvian indicar la sesquiáltera para las mínimas.

La importancia de este hallazgo es que podría tratarse de una fuente más antigua que la ya conocida. En efecto, E: Bbc M 450 es un manuscrito copiado por un alumno de Elías<sup>9</sup> –tal como se desprende del encabezamiento de algunas de las obras: “Tiento de 1º tono lleno de Elías mi Maestro”, p. 6–, por lo que podemos suponer que se copia en torno a 1722, fecha en la que también un alumno de Elías copia E: Bbc M 386<sup>10</sup>. Por el contrario, ya se ha señalado que el grueso de E: Bbc M 387 está copiado entre 1694 y 1697. La similitud entre ambas fuentes de “la reina de los pangelinguas” podría indicar que 450 copia 387, pero el caso es que E: Bbc M 450 contiene cuatro obras de Cabanilles, ninguna de las cuales está en E: Bbc M 387. Quizás ambos copiaron de una misma fuente hoy perdida, pero no podemos descartar que se copiara en E: Bbc M 387 posteriormente, aprovechando pentagramas vacíos.

Se consignan a continuación las diferencias entre ambas fuentes:

En E: Bbc M 450 encabezamiento: “Pangelingu [sic] de Aguilera la Rieina [sic] de los Pangelinguas”. Sin encabezamiento ni atribución en E: Bbc M 387.

c. 5 Bajo, en E: Bbc M 387 falta punto de perfección al semibreve, necesario al seguir silencio de mínima.

c. 10 En E: Bbc M 450 el copista empezó a copiar por error el 11, lo tachó y copió el correcto. En E: Bbc M 387 hay unos sostenidos tachados.

---

Apel. American Institute of Musicology, 1971, pp. 120-121. *Tesoro Sacro Musical* 1972/1. Ed. Samuel Rubio, pp. 12-13. Sebastián AGUILERA DE HEREDIA. *Obras para órgano*. Ed. Lothar Siemens. Madrid: Alpuerto, 1978, pp. 39-40. Sebastián AGUILERA DE HEREDIA. *L'Oeuvre pour orgue. Vol. II*. Ed. Claude Gay. Paris: Editions Gras, 1980, pp. 43-46.

9. BERNAL RIPOLL, *op. cit.*, pp. 88-89.

10. *Ibid.* 75-77.

c. 18 sin sostenido.

c. 15 Tiple, segunda nota, el sostenido se aprecia mejor en E: Bbc M 387. Bajo, notas 4ª y 5ª ennegrecidas en E: Bbc M 450 y blancas en E: Bbc M 387.

c. 18, Bajo último semibreve tiene punto de perfección en E: Bbc M 450.

c. 21 Tiple. En E: Bbc M 450 una sola nota Sol3 breve con puntillo. Bajo, en Bbc M 387 la penúltima nota es mínima en lugar de semibreve.

En E: Bbc M 450, tras el explicit: "fin". Ninguna de ambas fuentes escribe la repetición de las dos primeras frases, como suele ser habitual en los versos de Pange Lingua.

Los apéndices 1 y 2 reproducen la fuente nuevamente encontrada y la ya conocida. En el apéndice 3, se transcribe textualmente el verso en cuestión. Se respeta la partitura en todos sus elementos, incluso la dirección de las plicas. Se mantiene también la escritura a tres pentagramas.

## VERSOS DE ANDRÉS DE SOLA

También en E: Bbc M 387 encontramos un juego de 4 versos anónimos de primer tono atribuidos a Andrés de Sola en P: Pm Ms. 1577. En este último caso forman parte de una colección de versos de todos los tonos de dicho autor, editados por Lothar Siemens<sup>11</sup>. El manuscrito de Barcelona los presenta sin encabezamiento, título ni atribución a autor alguno. Están insertos en una serie de versos de primer tono, la mayoría de Cabanilles pero también otros muchos anónimos así como algunos de Ximénez. En esta colección se han compilado versos copiados por diferentes manos. En el caso que nos ocupa no se trata del autodenominado alumno de Cabanilles, copista principal del manuscrito, sino de un copista que aparece muy poco, copiando siempre versos anónimos, así como todos los de Ximénez que aparecen en este manuscrito. En ocasiones, este copista continúa la copia de obras de Cabanilles empezadas por el copista principal en f. 171v y en f. 350. Observamos que a continuación de este último (f. 350v) el mismo copista copia un tiento anónimo atribuido a Cabanilles en otras dos fuentes. No completándose el folio, encontramos de nuevo en otro sistema la escritura del copista principal, alumno de Cabanilles. Podemos colegir que ambos copistas se han alternado,

---

11. Andrés de SOLA y Jerónimo LATORRE. *Versos para órgano*. Ed. Lothar Siemens. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1988, pp. 6-9.

actuando en combinación, serían quizás condiscípulos o colegas y trabajarían por lo tanto en la misma época, a saber 1694-1697. Las características caligráficas que nos permiten reconocerlo son el guión (trazo corto y calderón, en ff. 171v-172 sin punto), la señal de Compasillo con el borde superior de la C algo torcido hacia arriba, el signo de Proporción Menor, y las claves de Do con los trazos horizontales algo curvos (formando como una lente) e inclinados hacia abajo de izquierda a derecha<sup>12</sup>.

El manuscrito de Oporto, anónimo, está escrito en la misma cifra española que emplearon Venegas, Cabezón y Correa. Puesto que aparecen obras de José de Torres (1665-1738) no debe ser anterior a la última década del siglo XVII. Es posible que sea de la misma época que el de Barcelona. Un dato de interés es que la explicación de la cifra que hay en las primeras páginas de este manuscrito está copiada literalmente del tratado anónimo *Arte de Canto Llano, Organo y Cifra* publicado en Madrid en 1649 (Imprenta Real), tratado citado por Lorente y atribuido por el mismo a un fraile llamado Tomás Gómez<sup>13</sup>.

El manuscrito de Barcelona ofrece una versión de los versos atribuidos a Sola más correcta que la de Oporto, de ahí el interés de este hallazgo, pues se pueden corregir los errores e interrogantes que planteaba la fuente hasta ahora conocida. La diferencia más llamativa la constituye el hecho de que el copista de Oporto omitió cinco compases enteros del tercer verso.

El hecho de las grandes incorrecciones de Oporto, así como el hecho de que en Barcelona los versos aparezcan anónimos y aislados de la colección nos indica que ambas fuentes son secundarias, y que deben de haber copiado de una fuente anterior más cercana al autor, suposición que quizás pueda extenderse a prácticamente toda la música ibérica de órgano del XVII (exceptuando obviamente Correa y Coelho), pudiendo concluir que se han perdido las auténticas fuentes primarias para toda esta música.

Los versos son del tipo denominado “de Canto Llano” o “para Salmos”, por estar compuestos sobre la fórmula de canto llano sobre la que se cantan los Salmos y el Magnificat, lo que indica su destino para el Oficio. El manuscrito de Barcelona señala las mediaciones con calderones, indicando claramente la función litúrgica aludida.

---

12. BERNAL RIPOLL, *op. cit.*, p. 87.

13. Andrés LORENTE. *El porqué de la Música*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672. f. 50. Cfr. Miguel BERNAL RIPOLL. “Una nueva contribución a la técnica de la música de tecla antigua ibérica: unas digitaciones para órgano de 1649” en *Anuario Musical*, 55 (2000), pp. 87-98.

Una importante y quizás trivial conclusión de estos hallazgos es que no se pueden atribuir versos anónimos a un autor porque estén intercalados en colecciones con atribución determinada. En efecto, vemos que en E: Bbc M 387 no todos los versos son de Cabanilles, aunque el 95% lo sean<sup>14</sup>. Tradicionalmente, los catalogadores de la obra de Cabanilles habían atribuido a éste los versos anónimos intercalados en colecciones monográficas, pero el hecho es que entre éstos se pueden identificar versos de otros autores, lo que invalida la supuesta interpolación. Nos movemos, empero, en un terreno pantanoso, pues sólo un autógrafo o una edición contemporánea del autor serían la prueba de autenticidad, según el criterio más aceptado actualmente en la musicología histórica. Quizás podamos suponer la existencia de una fuente anterior a las conocidas, en la que se basarían los copistas de ambos manuscritos.

Es interesante observar también cómo en el final de todos los versos de Sola, el copista de Oporto da una versión que representa un *ritardando* escrito respecto de la versión de Barcelona. Este hecho puede dar pie a consideraciones concernientes a la práctica interpretativa sobre si se deben y cómo realizar el *ritardando* al final de las piezas –en este caso doblando el valor de las figuras–, así como a diferentes reflexiones sobre la relación entre grafía musical y realidad sonora. Véase, a continuación, el final del primer verso en ambas fuentes.

Antes de señalar las diferencias entre ambos manuscritos, se señalan las divergencias entre la fuente original portuguesa y la edición de Siemens.

P: Pm Ms. 1577 ff. 100-101. [Encabezamiento] “Jogo de uersos de todos os tomõs de D. Andre de Sola” / Versos de 1<sup>o</sup> tom” [En el encabezamiento de cada verso] “V<sup>o</sup>.1<sup>o</sup>”, “V<sup>o</sup>2<sup>o</sup>”, “V<sup>o</sup>3<sup>o</sup>”, “V<sup>o</sup>4<sup>o</sup>”).

14. Un caso similar son los manuscritos de Felanitx, con una casi totalidad de versos de Cabanilles, excepto unos pocos de Esteve y Bruna.

Verso 1º: c. 5 Tenor. En el original no hay nada, por lo que siguiendo la costumbre de este manuscrito debería por tanto prolongarse el 6 con rasgo (Re2) anterior, o bien se trata de un error (Siemens interpreta un silencio). c. 6 Alto: cuarta nota sin becuadro. Como es habitual en la época, se entiende que las alteraciones valen sólo para la nota, de manera que no es necesaria alteración alguna para destruir el efecto de una alteración anterior. No obstante se encuentran ya en la *Facultad Organica* de Correa algunas “alteraciones de precaución”. c. 12 Tenor: tercera nota (1 ó Fa2), el sostenido que la edición pone como sugerencia sí está efectivamente en el original. Contralto, 5ª nota (4 ó Si 2) no lleva expresamente becuadro, aunque efectivamente es natural al no llevar alteración alguna.

Verso 2º: c. 4 Tiple. 2ª nota (Fa3) añadida por el editor, falta en el manuscrito. c. 7. No hay ninguna indicación de ritmo en el manuscrito. Pienso que si se hubieran querido fusas, tal como interpreta Siemens, éstas se habrían indicado sobre el pentagrama. c. 8 Tenor. 3ª nota (2 ó Sol2) no lleva señal expresa de becuadro. c. 10 Tiple. 7ª nota sin becuadro en el original. c. 13 Tiple nota 2ª original 4 ó Si2.

Verso 3º: c. 1 Alto, segunda nota (5 ó Do3) con sostenido. c. 2 Bajo segunda nota (5 con rasgo o Do2) con sostenido. c. 4 Alto: original sin silencio. El sostenido de la segunda nota del tenor es en realidad de la primera del bajo.

Verso 4º: c. 2 Tenor, notas 2ª a 5ª escritas en la regla de bajo. Bajo, no hay ninguna nota, Siemens añade el Do2 que falta para completar el canto llano de la salmodia. c. 4 Tenor: nota 4ª original 3 ó La2 en lugar de Si2. Quizás hubiera sido mejor solución La2 Si2 corcheas. c. 8 Tiple: no hay nada. c. 13 Bajo: No hay nada. c. 14 Alto: 3ª nota falta en el original. c. 16 Bajo: falta el bemol en el original.

A continuación las diferencias en E: Bbc M 387:

Verso 1: c. 2 Bajo Do2 Si1 semínimas La1 mínima. c. 3 Alto, primera nota sin sostenido. c. 5 Tenor, Re2 blanca ligada del compás anterior, silencio de semínima, La2 Si2 corcheas. Bajo, Re1 semínima, Re2 Mi2 corcheas, Fa2 mínima. c. 7 Alto, 1ª nota con sostenido. Es natural para tener la tercera mayor en el final de la primera parte del verso, indicada con calderones en Tiple, Tenor y Bajo. c. 8 Bajo, primera nota silencio de semínima en lugar de prolongación de la del compás anterior. c. 9 Alto, primera Do3 #, lógico si aplicamos las reglas de la semitonía subintelecta. En efecto, se trata de una cláusula en Delasolre en el primer tono, que debe ser sostenida si no está duplicada la nota a alterar. Además se trata de una sexta que va a octava por movimiento contrario, y por tanto debe

ser sexta mayor. Tenor, primera nota Do3 en lugar de La2, mucho más lógico pues se trata de una pauta muy empleada en la música española del siglo XVII<sup>15</sup>. c. 10 Alto, primera nota, silencio en lugar de Re3 ligado desde el compás anterior. c. 11 Alto, no hay ningún sostenido. Tenor, La2 mínima, Sib2 semínima, La2 Sol2 corcheas. c. 12 Alto, el ritmo es semínima con puntillo, dos semicorcheas, dos corcheas, semínima ligada al compás siguiente. Parece más lógico, porque de este modo tenemos La2 en el alzar del compás, de modo que la cláusula del tenor queda realizada con disonancia en su mitad (nótese que la cláusula tiene valor de mínima, estamos pues en el contexto rítmico de “compás diminuto” o “nota negra”<sup>16</sup>. Tenor, dos mínimas Sol 2 en lugar de un semibreve. c. 13 Alto, 2ª nota Si2 con bemol. Bajo 4ª nota Si1 con bemol. c. 14, Sol2 semínima ligada desde el compás anterior (escrita como puntillo después de la barra de compás), dos corcheas Fa2# Mi2 y blanca Fa2#.

Verso 2: c. 3 Tiple, Do4 mínima, silencio de semínima, Mi3 semínima ligada al compás siguiente. Lógico, pues se reconstruye así una entrada del tema inicial. c. 4 Tenor, notas 3ª y 4ª unidas en un sólo valor de semínima con puntillo. Bajo, 2ª nota Fa2 sostenido. c. 6 Alto, semínima, mínima, semínima. El ritmo “3+3+2” del copista portugués era quizás un error. c. 7 Tiple, el ritmo es semínima, blanca, corchea, cuatro semicorcheas. He interpretado la mínima como una semínima con puntillo, para que cuadre el compás, en una pauta bastante habitual en la ornamentación de las cláusulas. Hay sostenidos sólo en las notas segunda, tercera y última. Tenor, el ritmo es semínima, dos corcheas, mínima. Calderón en Alto y Bajo para señalar la mitad del verso. c. 8 Tiple, segunda nota sin sostenido. c. 10 Tiple última nota sin alteración. c. 13 Alto, cambia el texto musical, La2 semínima con puntillo, Si2 Do3 La2 corcheas, Si2 semínima. c. 14 Alto, notas 5ª y 7ª sin sostenidos. c. 16 Tiple, primera nota La3, más lógico que el Sol3 del manuscrito portugués, que crearía una disonancia en el dar no justificable, ni siquiera en el repertorio de figuras de tratamiento más libre de la disonancia de la época. Bajo, primera nota Fa1 con sostenido. El copista disponía por tanto de un órgano con octava tendida, al menos con el Fa1# y Sol#, lo que era habitual desde finales del siglo XVII en Valencia y Cataluña. Desde este compás ya no hay más barras. Alto, como en el primer verso, las últimas notas son dos corcheas, mínima, breve.

15. Cfr. BERNAL RIPOLL, *Procedimientos constructivos...*, pp. 309-310. — “Francisco Correa de Arauxo, teórico de la *seconda prattica*: Tratamiento de la disonancia y casuística moral”, en *Revista de Musicología*, XXVIII, 2 (2005), pp. 891-917.

16. Cfr. BERNAL RIPOLL, *Procedimientos constructivos...*, pp. 405 y 410.

Verso 3. c. 1 Alto, segunda nota Do3 con sostenido. c. 2, Bajo segunda nota Do2 con sostenido. c. 3 Tiple, segunda nota Do4 con sostenido. c. 3-4 Entre ambos compases hay cinco compases que faltaban en P:Pm, se reconstruye así el proceso de la imitación. c. 4 Tiple, la primera nota no está en E:Bbc, en P:Pm tampoco hay nada, por lo que Siemens ha interpretado la prolongación de la nota anterior: Alto, Re3 semínima ligada desde el compás anterior, Do3 sostenido semínima, Re3 mínima. Bajo, en lugar del silencio Re2 semínima ligada del compás anterior, Do2 semínima, Re3 mínima. Esto crea octavas, de manera que propongo sustituir la segunda nota por un La1. c. 6 Tiple, La3 mínima, La3 semínima con puntillo, Sol3 corchea. Bajo, 4<sup>a</sup> nota Si1 con bemol. c. 7, última nota Si3 sin bemol. Tenor, dos mínimas en lugar de mínima con puntillo y semínima. c. 8 Alto, última nota ligada al compás siguiente. A partir de c. 9 ya no hay barras. Tiple, últimas notas mínima, dos corcheas, breve. Alto, Tenor y Bajo, en lugar de las dos últimas notas una sola nota breve. En c. 8, el Fa1 del bajo podría ser sostenido según las reglas de la semitonía, y no habría ningún inconveniente dado que en el verso anterior se ha empleado dicha nota, indicando que el copista disponía de un órgano sin octava corta.

Verso 4. c. 2 Tenor, en el manuscrito portugués las cuatro últimas notas están escritas en la regla de Bajo. c. 3 Tenor, La2 semínima ligado al primer la2 semínima del compás siguiente. c. 4 tenor, última nota Si2 semínima, cuando en el manuscrito portugués hay La2. Por cierto, coincide esta variante con la corrección de Siemens. c. 6 Alto, última nota La3 mínima ligada al compás siguiente. Bajo sin ligar al compás siguiente. c. 7 Alto, sin sostenidos el Sol3, lo que sin embargo es lógico según las reglas de semitonía. Quizás el sostenido encima de las notas se refiere a toda la cláusula. c. 8 Tiple, Do4 semínima, que falta en el manuscrito portugués. c. 13 Tenor, primera nota Sol2 con sostenido, mientras el manuscrito portugués altera sólo los Fa2 anterior y posterior. Bajo, Si1 semibreve que falta en el manuscrito portugués. c. 14 Alto, primera nota Do3 con sostenido. Tercera nota Do3 que falta en el manuscrito portugués. c. 16 Bajo, primera nota con bemol. c. 18, como en los versos anteriores las últimas notas son mínima, dos corcheas, semibreve.

Ambas versiones de Barcelona y Oporto se encuentran en los apéndices 4 y 5, mientras el apéndice 6 aporta una transcripción basada fundamentalmente en la versión de Barcelona, en la que se ha indicado en tamaño más pequeño las alteraciones de Oporto. Las alteraciones encima del pentagrama son sugerencias, y las alteraciones entre paréntesis son de precaución, ambas añadidas por mi parte.

## CONCLUSIONES

En cuanto a las fuentes para la música de tecla española del siglo XVII, el presente trabajo aporta nuevas fuentes para obras conocidas de Aguilera de Heredia y de Andrés de Sola. Dichas obras están en un volumen que reúne el trabajo de varios copistas de fines del siglo XVII o principios del XVIII. El copista de estas obras debió pertenecer al círculo de alumnos de Cabanilles, pues actúa –si bien en otras ocasiones– en combinación con otro copista que se confiesa alumno del maestro valenciano y trabaja entre 1694 y 1697.

En cuanto a la música en sí, en el caso de Aguilera no hay prácticamente diferencias con la fuente ya conocida. En el caso de Sola, sin embargo, la nueva fuente aporta interesantes diferencias que esclarecen las incorrecciones de texto que presentaba la fuente ya conocida, y aporta nuevas indicaciones de semitonía.

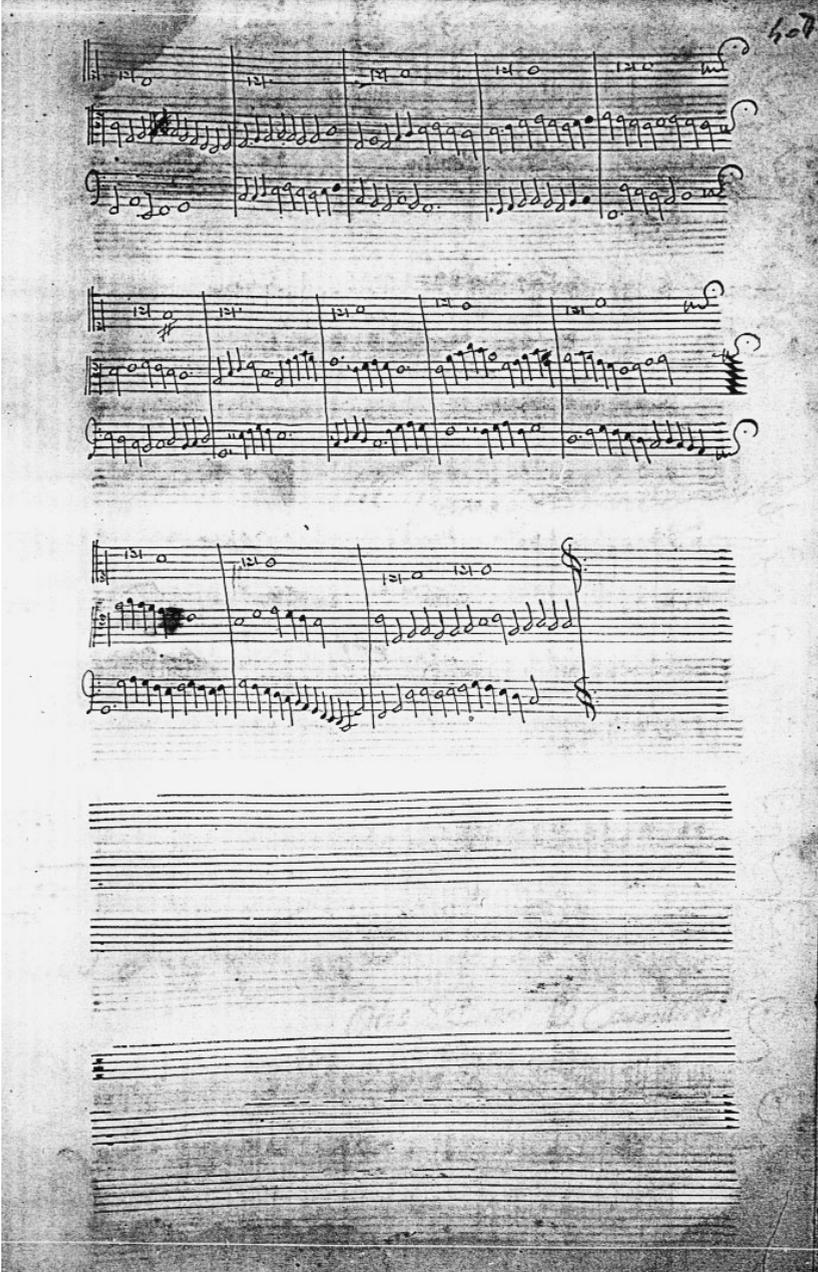
En cuanto al campo de la praxis interpretativa, además de ayudar a establecer un texto musical más correcto, se muestra además un ejemplo de dos maneras de escribir una misma música, una de las cuales constituye una manera de escribir un *ritardando* final.

En cuanto a la crítica de fuentes, este hallazgo desvela el tipo de errores que pudo cometer el copista del manuscrito de Oporto, y puede servir de modelo para corregir otras obras del mismo manuscrito, o de otros que presenten una problemática similar. También en este aspecto el hallazgo nos advierte contra la práctica de atribuir a un autor determinado obras anónimas sólo por el hecho de que estén intercaladas entre las suyas: estos versos se habían atribuido a Cabanilles sin otro fundamento que éste. Finalmente, se pueden hacer también algunas consideraciones sobre el proceso de transmisión de la música para tecla del siglo XVII, que reafirman la suposición de que los copistas debieron basarse en fuentes primarias, hoy perdidas.

Las nuevas fuentes que han aparecido se refieren, es cierto, a breves obras, modestos versillos que en mi opinión son miniaturas de gran valor artístico. Con esta aportación espero haber contribuido al conocimiento y recuperación de la obra de estos dos grandes organistas aragoneses.



Apéndice 1 (1)



Apéndice 1 (2)



Apéndice 2

MIGUEL BERNAL RIPOLL

[Pange Lingua] (Sin título en el original)

E: Bbc M 387 ff. 406v-407

Anónimo (S. Aguilera de Heredia según E: Bbc M 450)

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line in 3/2 time, featuring a single whole note in each of the three measures. The middle staff is an alto line, and the bottom staff is a bass line. The bass line begins with a series of eighth notes in the first measure, followed by quarter notes in the second and eighth notes in the third.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line with whole notes. The middle staff continues the vocal line with quarter notes and a half note. The bass line continues with quarter notes and a half note.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line with whole notes. The middle staff continues the vocal line with quarter notes. The bass line continues with quarter notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line with whole notes. The middle staff continues the vocal line with quarter notes. The bass line continues with quarter notes.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a series of notes and rests across three measures.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a series of notes and rests across three measures.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a series of notes and rests across three measures. A small asterisk (\*) is located at the end of the bottom staff.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The middle and bottom staves are in bass clef. The music features a series of notes and rests across three measures. A vertical dashed line with the label (\*\*) is positioned between the second and third measures. The system ends with a double bar line and repeat signs.

(\*) sic. mejor semibreve

(\*\*) barra de compás no original

Apéndice 3 (2)



Apéndice 4 (1)



Apéndice 4 (2)

100

Jogo de ueros de losos os longos de D. Andre de Sela  
Ueros de S. lom

Apéndice 5 (1)



Apéndice 5 (2)

201

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar, numbered 201 in the top right corner. The notation is arranged in eight systems, each consisting of a five-line staff with numbers (1-6) and symbols (accents, slurs, and a large 'C' time signature) written above and below the lines. The notation is dense and appears to be a form of guitar tablature. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system features a large 'C' time signature. The third system has a key signature of one sharp. The fourth system includes a key signature of one sharp and a '2.' marking. The fifth system has a key signature of one sharp and a '3.' marking. The sixth system has a key signature of one sharp and a '4.' marking. The seventh system has a key signature of one sharp. The eighth system has a key signature of one sharp. The notation is written in black ink on aged, slightly yellowed paper.

Apéndice 5 (3)

[Verso 1]

The musical score for 'Verso 1' consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked with a common time signature (C) and a piano (p) dynamic. The melody in the treble clef features a series of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic line with some chromatic movement. The third system shows a change in the bass line's rhythm. The fourth system features a more complex melodic phrase with some accidentals. The fifth system concludes the first verse with a final cadence.

[Verso 2]

The musical score for 'Verso 2' consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked with a common time signature (C) and a piano (p) dynamic. It begins with a melodic phrase in the treble clef and a bass line. The second system continues the piece, showing a change in the bass line's rhythm and a final melodic flourish in the treble clef.

MIGUEL BERNAL RIPOLL

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, with a sharp sign above the staff. The bass clef accompaniment consists of a steady eighth-note pattern.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef melody features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment continues with eighth notes, including a chromatic descent.

Third system of musical notation, concluding the first section. The treble clef melody includes a half note G4 and a quarter note F#4. The bass clef accompaniment features a final cadence with a whole note chord in the right hand.

Fourth system of musical notation, starting with the label "[Verso 3]". The treble clef melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Fifth system of musical notation, continuing the "Verso 3" section. The treble clef melody includes a half note G4 and a quarter note F#4. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Apéndice 6 (2)

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a double bar line.

[Verso 4]

The second system begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system ends with a double bar line.

The third system features a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff provides accompaniment with a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a double bar line.

The fourth system continues the piece with a treble and bass clef. The treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system ends with a double bar line.

The fifth and final system on the page features a treble and bass clef. The treble staff has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass staff has a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The system concludes with a double bar line.

Apéndice 6 (3)