

FRANCISCO VIÑAS Y LA NUEVA CONCEPCIÓN DE LA MÚSICA EN LA CATEDRAL DE JACA (1722-1731)

FRANCISCO VIÑAS AND THE NEW CONCEPTION OF MUSIC IN JACA CATHEDRAL (1722-1731)

Sara Escuer Salcedo

Archivo de Música de la catedral de Jaca

sara@saraescuer.com

ORCID iD: 0000-0003-0887-1751

Resumen

La admisión de Francisco Viñas (*Barcelona, 1698; †Calahorra, 1784) como maestro de capilla de la catedral de Jaca en 1722 supuso el inicio del mayor cambio estilístico desarrollado en la música en la seo altoaragonesa durante la primera mitad del siglo XVIII. Durante su magisterio florecieron en la catedral jaquesa nuevos rasgos estilísticos influenciados por innovadoras técnicas de composición que habían comenzado a llegar a España procedentes de Italia. Francisco Viñas es el autor de las primeras composiciones registradas en la catedral de Jaca con presencia de violines y oboes, así como de nuevas tipologías y secciones en las obras en lengua romance (cantadas, recitados, arias, oberturas...). En esa catedral, en la que permaneció casi diez años, se conserva el 80% de la producción musical de Francisco Viñas, localizada actualmente en seis ciudades de España.

Palabras clave

Jaca, Aragón, siglo XVIII, Francisco Viñas, catedral, música sacra, villancico, cambio estilístico, incorporación de violines y oboes, repertorio, circulación.

Las referencias biográficas publicadas en las últimas décadas del siglo XX por Miguel Querol y Mariano Pérez indican que Francisco Viñas fue maestro de capilla de la catedral de Jaca entre 1716 y 1730¹ –dato que M. Querol justificaba

Abstract

The admission of Francisco Viñas (*Barcelona, 1698; †Calahorra, 1784) as a chapel master at Jaca Cathedral in 1722 marked the beginning of the greatest stylistic change developed in music in that cathedral during the first half of 18th century. During his teaching, new stylistic features influenced by innovative compositional techniques that had begun to arrive in Spain from Italy flourished at Jaca Cathedral. Francisco Viñas is the author of the first compositions located in the Cathedral of Jaca with the presence of violins and oboes, as well as new typologies and sections in the works in Romance language (cantatas, recitatives, arias, overtures...). In that cathedral, where he stayed almost ten years, 80% of the musical production of Francisco Viñas, currently located in six cities of Spain, is preserved.

Key words

Jaca, Aragón, 18th century, Francisco Viñas, cathedral, sacred music, 'villancico', stylistic change, incorporation of violins y oboes, repertoire, circulation.

argumentando que «el centenar de obras suyas que en esta catedral se conserva están fechadas entre los citados años»²-. Estos datos fueron posteriormente corregidos en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, en la entrada dedicada a

1 QUEROL GAVALDÁ (1973): 14 y PÉREZ GUTIÉRREZ (1985): vol. 3, 159.

2 QUEROL GAVALDÁ (1973): 14. (Véase gráfico 2 en este mismo artículo)

Francisco Viñas, realizada por Miguel Ángel Marín³, en la que quedaron establecidas las fechas del magisterio de Francisco Viñas en Jaca entre 1722 y 1731, como así lo recogen las actas capitulares conservadas en el archivo catedralicio.

En los libros de *Gestis Capituli* de la seo jaquesa queda reflejado el interés mostrado por el propio Francisco Viñas en acceder al cargo que había quedado vacante entre tres y cuatro años antes, tras un breve magisterio de Juan Francisco Sayas⁴. La admisión de F. Viñas el 19 de enero de 1722 se acordó de manera inmediata –tras recibir el cabildo un memorial del propio músico– adjudicando al nuevo maestro un salario de 40 libras jaquesas y las correspondientes prebendas de pan. Pese a que no se conoce su procedencia inmediatamente anterior al nombramiento en Jaca, su localidad natal aparece documentada en las actas capitulares jaquesas unos años más tarde, en una resolución de cabildo de 1726, fecha en que «se concedió licencia al maestro de capilla para ir a Barcelona su patria»⁵. Este dato sugiere que pudo haber sido en la ciudad condal donde F. Viñas hubiera recibido su formación musical y aprendido las nuevas técnicas de composición de estilo italiano que comenzaban a introducirse en España.

Durante los nueve años que el músico estuvo al frente de la capilla de música catedralicia en Jaca aspiró al magisterio de otras tres catedrales: en 1727 se presentó, sin éxito, al examen de la catedral metropolitana de Zaragoza:

«Assi mismo se leyo un memorial del Maestro de Capilla, en que suplica el beneplicito y Consentim.^o del Cab.^o para ir a la Oposicion de la Plaza del M.^o de Capilla de la Metropol.^a de Zarag.^a y se le concedio con estimacion de su atencion»⁶.

A este examen concurrieron, además, Joseph Lanuza⁷ –maestro de capilla de la catedral de Huesca– y Manuel Martín:

«Leyose el dictamen de los cinco examinadores Musicos destinados por el Cavildo, para el examen de los puestos

al Magisterio de Capilla del S.^{to} Templo del Salvador, y resultando de el haber graduado conformes, los cinco en primer lugar, â D.ⁿ Joseph La Cura [Lanuza], y D.ⁿ Manuel Martin, y que el Maestro de Jaca [Francisco Viñas] tubo, para el primer lugar dos votos, como que los cinco vniformes declararon, por muy abiles a los demas opuestos, se dudó en el Cavildo, si todos los opuestos deberian ponerse a votos, ó, solos los primeros graduados en primer lugar, por votos conformes, y habiendose reflexionado se resolbio in voçe por la mayor parte, que solos los dos primeros, se pusieran a votos, por considerar esta Provision de Justicia segun todas las circunstancias, y habiendose votado en esta forma, quedó electo para el Magisterio D.ⁿ Joseph Lanuza»⁸.

Tras la votación, Manuel Martín presentó una alegación contra la decisión del tribunal examinador y el nombramiento de Joseph Lanuza, que no fue aceptada:

«Se leyo un Memorial de D.ⁿ Manuel Martin opositor al Magisterio de Capilla del S.^{to} Templo del Salvador, en que pide se declare nula la eleccion hecha, por el Cavildo, alegando, ser incapaz por casado D.ⁿ Joseph Lanuza, para obtener la Racion en Magisterio»⁹.

En 1729, Francisco Viñas aspiró a la plaza de maestro de capilla de El Burgo de Osma, que había quedado vacante a la muerte de Mateo Villavieja el 20 de octubre de 1728. La búsqueda de aspirantes se realizó sin convocatoria de edictos, a través de contactos personales e institucionales. De este modo, Francisco Duarte escribió desde Zaragoza recomendando a F. Viñas, y unos días después se recibieron en El Burgo de Osma nuevas noticias del maestro de Jaca¹⁰.

Tras aspirar sin éxito a los puestos de las catedrales de Zaragoza y El Burgo de Osma, obtuvo por oposición la plaza de maestro de capilla de la catedral de Calahorra el 19 de noviembre de 1731. Seis días después se registró su renuncia en las actas capitulares de la catedral jaquesa en las que, además, quedó constancia del número de composiciones que el maestro de capilla entregó al cabildo:

«[...] Leyo el S. Dean un memorial de despedida de D.ⁿ Fran. Viñas M.^o de Capilla, en que por averle elegido en Cab. de la S.^{ta} Ig.^a Cathl. de Calahorra, para la Prevenda y Magisterio de aquella Ig.^a da al Cab.^o las gracias de las muchas honras que le ha dispensado y pide perdón de las faltas que hubiere incurrido, y suplica un testimonio de los servicios que ha hecho a la Ig.^a y entrega ciento treinta y nueve obras suyas de Missas, Psalmos y varios villancicos Latino y Castellanos, Lamentaciones [...]»¹¹.

3 MARÍN (1999-2002): vol. 10, 955-956.

4 Juan Francisco Sayas fue admitido maestro de capilla en Jaca el 15.06.1717. No se sabe con certeza cuánto duró su magisterio, pero en ningún caso debió de prolongarse más allá de octubre del año siguiente. El 29.10.1718, el bajonista Martín Bandrés solicitó al cabildo una gratificación por cuidar de los infantes, de lo que se deduce que el puesto de maestro de capilla llevaba vacante algún tiempo.

5 *Actas capitulares*, Archivo capitular de la catedral de Jaca (ACJJ), (08.07.1726). «Se concedio licencia al Maestro de Capilla para ir a Barcelona su patria, con dos meses de ausencia y que diga las Missas de tabla, que le tocarian, si estuviese presente, y que se le consolará con las cien Missas mas que suplica cada un año».

6 *Ibidem*, (30.08.1727).

7 Joseph Lanuza, maestro de capilla de la catedral de Huesca desde 1717, accedió al cargo por oposición en La Seo de Zaragoza en 1727. En mayo de 1717, siendo maestro de capilla de la catedral de Barbastro, el cabildo catedralicio de Jaca le envió dos cartas invitándole a regir la capilla musical jaquesa, aunque no llegó a ocupar el cargo por falta de acuerdo económico. En el archivo musical de la catedral de Jaca se conservan dos composiciones en lengua romance de su autoría.

8 *Actas capitulares*, Archivo capitular de El Pilar de Zaragoza (ACPZ), (19.09.1727).

9 *Ibidem*, (25.09.1727).

10 PALACIOS SANZ (1996): 72.

11 *Actas capitulares* (ACJJ), (25.11.1731).

Francisco Viñas ejerció como maestro de capilla del templo calagurritano hasta su jubilación en 1771¹², aunque continuó ejerciendo el cargo de forma interina durante seis años más. Falleció en Calahorra el 11 de abril de 1784.

SU PRODUCCIÓN MUSICAL

De la producción de Francisco Viñas se conservan en el archivo musical catedralicio jaqués al menos 90 composiciones firmadas o atribuidas –47 en latín y 43 en lenguas romances (incluyendo la presencia de lengua aragonesa en los diálogos de algunos personajes en varios villancicos)–. La observación de los cinco inventarios realizados entre los siglos XX y XXI y su comparación con el número de obras entregadas por el maestro de capilla al renunciar a su puesto en 1731 –dato que quedó registrado en las actas capitulares (25.11.1731)– muestra un notable descenso del número de composiciones conservadas dos siglos y medio después.

La siguiente tabla muestra una descripción cuantitativa de la producción de F. Viñas durante su magisterio en Jaca, según los datos localizados en diversas fuentes: en la primera columna se anota el número total de composiciones que el músico entregó al cabildo jaqués al renunciar al cargo. La segunda columna muestra los datos recogidos por Miguel Querol, entre 1955 y 1969, en lo que supuso el primer acercamiento musicológico a los fondos del archivo jaqués, a través del Instituto Español de Musicología¹³. La tercera columna muestra los datos recogidos en una de las publicaciones en las que M. Querol presentó el resumen de la producción de F. Viñas en Jaca, que llamativamente, ofrece datos diferentes a los recogidos en las fichas catalográficas elaboradas por él mismo unas décadas antes. Las siguientes cuatro columnas ofrecen la totalización de las composiciones según los inventarios realizados por Pedro Calahorra en la década de 1980, por Miguel Ángel Marín en 1999¹⁴, por Domingo Jesús Lizalde –canónigo organista y responsable de la biblioteca y archivo de la catedral de Jaca– en la década de 2010, y finalmente el realizado por mí misma en 2017:

	GESTIS CAPITULI 1731	M. QUEROL (1955-1969)	M. QUEROL 1973	P. CALAHORRA 1980c	M. A. MARÍN 1999	D. J. LIZALDE 2010c	S. ESCUER 2017
LENGUAS VERNÁCULAS	<i>Villancicos</i>	26	26	23	27	28	28
	<i>Cantadas</i>	5	5	5	5	5	5
	<i>Cuattros</i>	2	1	1	1	1	1
	<i>Dúos</i>	3	2	2	2	2	2
	<i>Letras</i>						1
	<i>Coplas</i>	5	4	3	7	6	6
	(Suma)	41	38	34	42	42	43
LATÍN	<i>Misas</i>	8	8	9	7	9	7
	<i>Antifonas</i>	1		1	1	2	2
	<i>Lamentaciones</i>	4	5	3	3	4	4
	<i>Salmos</i>		13	11	13	13	14
	<i>Lecciones</i>	2		2	2	2	2
	<i>Magnificat</i>	4	4	4	4	5	4
	<i>Versículos</i>			5	5	8	6
	<i>Secuencias</i>	1		2	2	3	3
	<i>Responsorios</i>	6	5				
	<i>Motetes</i>	2		2	4	4	
	<i>Invitorios</i>	1		1	1	1	1
	<i>(Sin determinar)</i>	14	10				
		(Suma)	43	45	40	42	51
	TOTAL	139	84	83	74	84	93
		84	83	74	84	93	90

Tabla 1. Composiciones de Francisco Viñas en E-J según diversas fuentes

Además de estas obras relacionadas en los diferentes inventarios elaborados a lo largo de las últimas décadas, a mediados de 2017 pude localizar en el Real Monasterio de Benedictinas de Jaca (Monasterio de Santa Cruz) algunos documentos musicales manuscritos que muestran rasgos caligráficos similares a los existentes en las composiciones de Francisco Viñas conservadas en la catedral, lo que con toda probabilidad permite atribuir su copia al maestro de capilla.

Dichos papeles fueron utilizados para recubrir algunos tubos de madera del órgano de la iglesia de dicho monasterio, junto con diversos documentos asimismo atribuíbles a otros maestros de capilla de la catedral a lo largo del siglo XVIII, como Joseph Conejos Igual¹⁵ y Blas

12 ANGULO DÍAZ (2009): vol. 3, 4. Cita: «Francisco Viñas había sido maestro de capilla de la catedral de Calahorra desde 1731. Era medio racionero ya que, a diferencia de Santo Domingo de la Calzada, en Calahorra el magisterio de capilla estaba unido a un beneficio eclesiástico. En 1771 el Cabildo concedió a Francisco Viñas una ración entera, pasando así a ser canónigo, y se declaró vacante la plaza de maestro de capilla».

13 Fruto de ese trabajo de campo son las 84 fichas catalográficas que se conservan actualmente en el departamento de Ciencias Históricas-Musicología de la Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en Barcelona, a las cuales tuve acceso durante el desarrollo de mi tesis doctoral.

14 Inventario inédito facilitado por Miguel Ángel Marín en 2013, que fue incluido como anexo de su tesis doctoral: MARÍN (1999).

15 Joseph Conejos Igual (*Rubiels de Mora, 1709) fue maestro de capilla de la catedral de Jaca entre 1734 y 1749. Durante mi investigación presentada como tesis doctoral pude localizar su partida de bautismo, documentando así su nacimiento, en la localidad bajoaragonesa de Rubiels de Mora (Teruel), estableciendo al mismo tiempo vínculos familiares con otros dos músicos nacidos en la misma localidad: Antonio Teodoro Ortells (*1647; maestro de capilla de la catedral de Valen-

Bosqued¹⁶. La disposición de los papeles y la ubicación de los soportes a los que están adheridos dificultan considerablemente el inventariado de los documentos. Pese a ello, la visualización y digitalización de los materiales ubicados en la parte visible de los tubos y la consulta de las fotografías tomadas por el organero Rubén Pérez Iracheta durante la restauración del órgano en 2016¹⁷ aportan información interesante sobre los manuscritos.

Los papeles parecen corresponder a una misma composición, a juzgar por las concordancias del texto de los cinco papeles documentados, en los que pueden leerse diferentes fragmentos del responsorio 'Domine ad adiuvandum me festina':



Imagen 1. Manuscritos en los tubos del órgano del Monasterio de Benedictinas de Jaca¹⁸

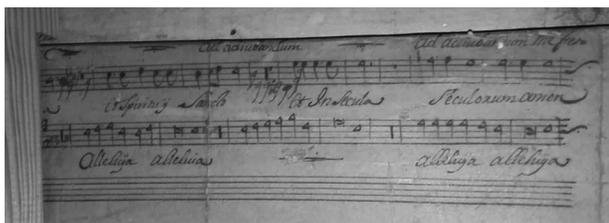


Imagen 2. Manuscritos en los tubos del órgano del Monasterio de Benedictinas de Jaca¹⁹

cia, 1677-†1706) y Joseph Conejos Ortells (*1673; maestro de capilla de la catedral de Segorbe, 1716-†1745).

16 Blas Bosqued (*Jaca, 1727; †*Ibid.*, 1799) fue maestro de capilla de la catedral de Jaca entre 1750 y 1799. Accedió al cargo por oposición tras haber formado parte de la capilla como infante desde 1739.

17 Agradezco al organero Rubén Pérez Iracheta—responsable del Taller Diocesano de organería de Santo Domingo de la Calzada—que me haya facilitado las imágenes tomadas durante la restauración del órgano en 2016. Aunque esas fotografías no digitalizan todos los papeles utilizados en algún proceso anterior de restauración, su consulta me ha permitido acceder a algunos documentos que quedaron ocultos a simple vista tras colocar nuevamente los tubos en su lugar correspondiente.

18 Fotografía realizada por Rubén Pérez Iracheta (organero) durante la restauración del órgano en 2016.

19 Fotografía realizada por Sara Escuer Salcedo (2017) tras hallar de forma inesperada los documentos y reconocer en ellos la grafía

Además de las 91 composiciones localizadas en Jaca—90 en el archivo catedralicio y 1 en el monasterio benedictino—, se conservan al menos 22 obras de Francisco Viñas en los archivos catedralicios de Calahorra (19), Pamplona (1), Albarracín (1) y Burgos (1), todas ellas escritas en latín²⁰. Por otra parte, Miguel Querol publicó en 1973 la transcripción de una Lamentación del Miércoles Santo compuesta por F. Viñas y datada en 1723, durante su magisterio en Jaca. Esta edición fue realizada a partir de una fuente que, según indicaba el propio M. Querol, procedía de su archivo particular²¹, y que no ha sido localizada entre los fondos conservados actualmente por la familia del musicólogo ni entre los materiales procedentes de la biblioteca particular de M. Querol que fueron depositados en la Biblioteca de Catalunya tras su fallecimiento²².

La obra compuesta por F. Viñas en 1723 no se corresponde con ninguna de las cuatro lamentaciones localizadas en el archivo jaqués, por lo que—aun no sabiendo con certeza si se trata de la obra original o de una copia posterior—, debe ser tenida en cuenta a la hora de cuantificar la producción del maestro de capilla.

En cuanto a su producción en lenguas vernáculas, la única referencia a una composición en castellano de F. Viñas—al margen de las localizadas en Jaca— es un 'villancico y ópera' datado en 1748 y compuesto en Calahorra para la entrada del obispo en la ciudad. Esta composición no aparece relacionada en el catálogo del archivo musical de Calahorra realizado por José López-Calo (publicado en 1991) y la única referencia a la misma se encuentra en la entrada dedicada a Francisco Viñas en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*²³.

La obra de Francisco Viñas se encuentra distribuida hasta en siete localizaciones diferentes: Calahorra, Pamplona, Burgos, Albarracín, Barcelona (?) y Jaca—catedral y Monasterio de Benedictinas—. A excepción de los fondos conservados en la catedral de Jaca, todas las composiciones localizadas o menciona-

de los autores de algunos de los papeles de música que recubren los tubos de madera del órgano de la iglesia del Real Monasterio de Benedictinas de Jaca.

20 Fuentes: QUEROL GAVALDÁ (1973): 14 [En *E-CA*: 20 obras, entre ellas 7 motetes; en *E-PAMc*: 2 misas de difuntos; en su archivo particular: 1 lamentación]. LÓPEZ-CALO (1991), [En *E-CA*: 1 misa, 3 antifonas, 1 *Magnificat*, 1 responsorio, 7 motetes y 6 himnos]. SAGASETA ARIZTEGUI (2015): 567, [En *E-PAMc*: 1 misa]. MUNETA MARTÍNEZ DE MORETÍN (1986), [En *ALB*: 1 lamentación]. MARÍN (1999-2002): vol. 10, 956, [En *E-BUc*: 1 antifona].

21 QUEROL GAVALDÁ (1973): 16, cita: «'Lamentación solo. La 3ª del Miércoles. *Jod. De Francisco Viñas. Año 1723*'. Fuente: Manuscrito del archivo particular de M[iguel] Q[uerol]».

22 Agradezco a Dña. Alicia Muñoz, esposa y viuda de Miguel Querol, su atención y la información facilitada a través de correo electrónico en respuesta a mi petición e interés por localizar el manuscrito de la Lamentación de F. Viñas, y a Dña. Rosa Montalt, directora de la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, por la información que me facilitó en relación a los fondos depositados en dicha Biblioteca por Dña. Alicia Muñoz.

23 MARÍN (1999-2002), vol. 10: 956.

das en los demás archivos eclesiásticos y privados, así como los papeles hallados en el órgano del monasterio benedictino, son composiciones en latín, por lo que un análisis de la producción en lenguas vernáculas de F. Viñas necesariamente debe hacerse a partir del legado conservado en la catedral de Jaca.

Más de un tercio del total de villancicos conservados en la catedral altoaragonesa están dedicados a la patrona de la ciudad, santa Orosia, y junto con los dedicados al Santísimo Sacramento suponen la mitad de la producción en lengua romance de F. Viñas. El resto corresponden a otras festividades: la Asunción, Reyes, Navidad y diversas advocaciones como Ntra. Sra. del Carmen, san Francisco de Paula o san Pedro de Alcántara, entre otras. A esta última advocación están dedicadas dos composiciones, entre ellas un villancico de cuya dedicación «a mi padre san Pedro de Alcántara» se deduce la pertenencia de Francisco Viñas a la orden de los franciscanos. A esa misma orden religiosa pertenecieron los tres obispos que ocuparon la cátedra de Jaca coincidiendo con el magisterio de F. Viñas: Francisco Palanco (1717-1720), Miguel Estela (1721-1727) y Pedro Espinosa de los Monteros (1728-1733). Durante el episcopado del segundo de ellos se erigió en el templo catedralicio una capilla en honor al franciscano san Francisco de Paula, fundador de la orden de los Mínimos, ocasión para la que el maestro de capilla compuso en 1726 un villancico «a la consagración de la capilla del patriarca san Francisco de Paula».

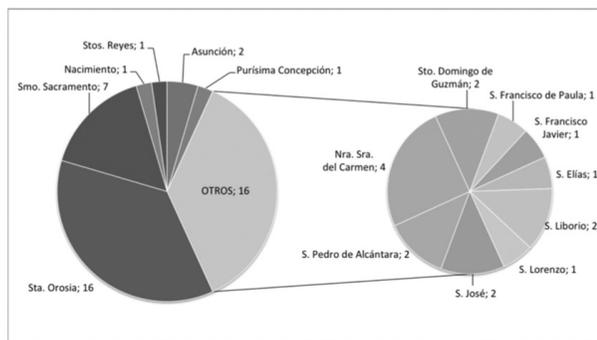


Gráfico 1. Advocaciones de las obras en lenguas romances de F. Viñas en E-J

Del resto de villancicos, resulta llamativo que entre los 43 localizados únicamente uno corresponda a la Navidad, en un período en que la mayoría de los villancicos que se componían estaban dedicados al Nacimiento. Este hecho, sumado a la ausencia de villancicos para el Santísimo Sacramento o la Epifanía datados en los últimos años del magisterio de F. Viñas en Jaca, plantea la hipótesis de que el músico se hubiera llevado consigo algunas composiciones que podría aprovechar en su nueva plaza como maestro de capilla de la catedral de Calahorra, dejando las que correspondían a advocaciones de interés devocional únicamente en la sede en la que presentaba su renuncia. Sin embargo, la respuesta a esta hipótesis no se encuentra en el archivo calagurritano, donde la veintena de obras catalogadas corresponden a composiciones en latín.

Una conclusión similar sugiere el análisis de la datación de las noventa obras conservadas en el archivo catedralicio jaqués. En el siguiente gráfico se muestra el número de obras en latín y en lengua romance clasificadas según el año registrado en los manuscritos. La columna de la derecha agrupa todas aquellas obras en las que no figura anotado el año de composición. Por otra parte, entre paréntesis, se indica la presencia de una composición en latín datada seis años antes de la llegada de F. Viñas a Jaca. Se trata de un *Salve Regina* a 8 compuesto en 1716, lo que sugiere que el músico lo hubiera llevado en el momento de su admisión en la seo altoaragonesa, tal vez incluso con la intención de mostrar al cabildo algún ejemplo acreditativo de sus habilidades como compositor.

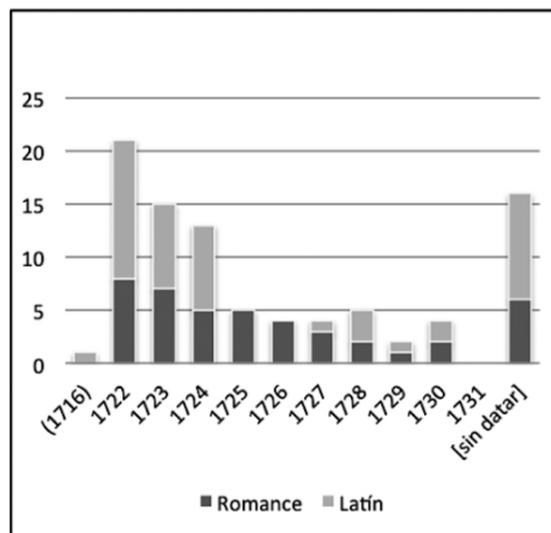


Gráfico 2. Datación de las obras de F. Viñas en E-J

Dos aspectos resultan llamativos al analizar el gráfico; el primero de ellos es el elevado número de composiciones datadas en 1722, el primer año de magisterio de Francisco Viñas en Jaca. De ese año se localizan 8 composiciones en romance que corresponden a 6 villancicos (2 al Smo. Sacramento, 2 a santa Orosia, 1 a los Stos. Reyes y 1 a san José), 1 cantada al Nacimiento y 1 dúo a santo Domingo; por su parte las 13 composiciones en latín datadas en ese año son 4 *Magnificat*, 2 misas, 3 salmos, 3 versículos y 1 motete. Al igual que la composición de 1716 –anterior a la llegada de F. Viñas a Jaca–, algunas de las datadas en 1722 podrían corresponder a obras que el músico pudo haber presentado como méritos y muestra de composiciones realizadas en el momento de su nombramiento como maestro de capilla en Jaca.

El segundo dato llamativo corresponde al descenso progresivo del número de obras según avanza el magisterio, llegando a no registrarse ninguna datada en 1731 –entre enero y finales de noviembre, fecha del cese del maestro de capilla–. Esta disminución no necesariamente debe considerarse el reflejo de una menor producción en esos años, sino que podría sugerir que –pese a la obligatoriedad de entregar sus obras al cabildo al renunciar al

puesto en Jaca— Francisco Viñas se hubiera llevado a Calahorra algunas de sus composiciones más recientes, y por tanto, cabría suponer que de mejor calidad que las más antiguas.

Esta hipótesis se ve reforzada al analizar las dedicatorias de los villancicos datados durante los últimos cinco años de su magisterio. Seis de los ocho villancicos compuestos después de 1727 están dedicados a santa Orosia. Además, no se localiza en los cuatro últimos años de magisterio ningún villancico dedicado al Santísimo Sacramento, al Nacimiento o a la Epifanía—advocaciones que, sin embargo, sí aparecen en los inicios de su magisterio y que, a diferencia de los dedicados a la patrona de Jaca, santa Orosia, podrían resultar de interés devocional en cualquier ciudad—.

En cualquier caso, debe tenerse en cuenta que los datos mostrados en las tablas y gráficos anteriores no son significativos de la producción de Francisco Viñas en Jaca, donde actualmente se localizan 91²⁴ de las 139 obras que, según las actas capitulares, entregó al cabildo al renunciar a su puesto en 1731²⁵. Asimismo, algunas de las obras compuestas durante su estancia en Jaca llegaron a formar parte de otros archivos particulares o fueron utilizadas como material de restauración del órgano de uno de los monasterios de la ciudad.

RASGOS ESTILÍSTICOS DE SU OBRA

La llegada de Francisco Viñas a Jaca en 1722 supuso el inicio de un notable cambio estilístico en la música en el templo catedralicio altoaragonés. El florecimiento de nuevas texturas y combinaciones de los recursos vocales e instrumentales fue consecuencia natural de la incorporación de nuevos instrumentos a la capilla de música, como violines u oboes. Para dar protagonismo a ese nuevo instrumental, comenzaron a componerse secciones exclusivamente instrumentales, introduciendo un lenguaje cada vez más idiomático que permitió que los instrumentos dejaran poco a poco de doblar a las voces, teniendo así una mayor visibilidad dentro de una música puramente vocal. Como consecuencia de ello, fue reduciéndose progresivamente el número de voces, abandonando las prácticas policorales del siglo anterior y surgiendo nuevas tipologías en la música religiosa en lengua romance.

Los casi diez años que duró el magisterio de F. Viñas aportaron cierta estabilidad a la capilla de música de la catedral, que desde hacía al menos cuatro años permanecía sin maestro de capilla. Tras la muerte de Joseph Antonio Betrán en 1716 (y la declinación de Joseph Lanuza en mayo de 1717), el cabildo acordó llamar al aragonés Juan Francisco Sayas, organista de la catedral de Tarazona. El magisterio de Sayas en Jaca— iniciado en junio de 1717— fue notablemente más breve de lo que se con-

24 90 composiciones en el archivo catedralicio y 1 en el Monasterio de Benedictinas, empleada durante alguna reparación de los tubos del órgano de la iglesia.

25 *Actas capitulares* (ACCI) (25.11.1731): «[...] D.^o Franc. Viñas M.^o de Capilla [...] entrega ciento treinta y nueve obras suyas de Missas, Psalmos y varios villancicos Latino y Castellanos, Lamentaciones [...]».

sideraba en diversas publicaciones de comienzos del presente siglo²⁶, no llegando a prolongarse en ningún caso más allá de octubre del año siguiente²⁷.

A partir de los fondos del archivo musical—entre los que no se registra ninguna composición de J. F. Sayas— y de la documentación capitular, en la que la única referencia al músico tarazonense alude a su contratación, puede afirmarse que la incorporación de innovaciones estilísticas en los años posteriores a la Guerra de Sucesión fue consecuencia del nombramiento de Francisco Viñas y de su inquietud y sus buenas habilidades como músico.

Las primeras composiciones con intervención de instrumentos de nueva aparición, como el oboe y el violín, datan del mismo año de la llegada de F. Viñas a Jaca. Contrariamente a lo que se establece de forma generalizada al hablar de la introducción de nuevos instrumentos en las capillas eclesíásticas en España a comienzos del siglo XVIII, en el caso de Jaca el oboe se utilizó en composiciones en latín antes—o, al menos, al mismo tiempo— que en obras en romance.

La primera composición registrada en ese archivo es un *Magnificat* para ocho voces, dos oboes, órgano y acompañamiento compuesto en 1722, y cuya localización permite adelantar las fechas establecidas hasta ahora por Miguel Ángel Marín para la introducción del oboe en la música en la catedral²⁸.

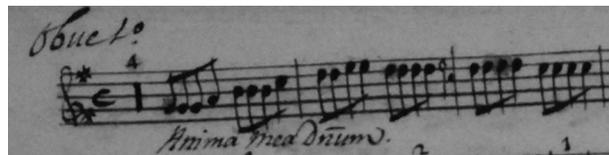


Imagen 3. E-J, B/I-910, *Magnificat* (1722) [oboe 1^o]

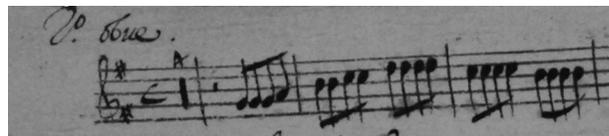


Imagen 4. E-J, B/I-910, *Magnificat* (1722) [oboe 2^o]

26 LIZALDE GIMÉNEZ, 14 (1999): 70, data el magisterio de J. F. Sayas entre 1717 y 1720. Por su parte, MARÍN (1999-2002): vol. 10, 955, indica que Sayas fue maestro de capilla en Jaca desde 15.06.1717 hasta 12.04.1720; MARIN (2002): 311, indica como período del magisterio de J. F. Sayas en Jaca «15.6.1717 [llegado de] (Tarazona) - bf. [antes de] 12.4.1720 [promociona a] (Tarazona?)»; y por último, MARIN (2002b): XXI, cita: «tras su muerte [Joseph Antonio Betrán] fue sustituido entre 1717 y 1721 por Juan Francisco Sayas».

27 Según se indica en el acta capitular del 29.10.1718, el bajonista llevaba algún tiempo al cuidado de los infantes, de lo que puede deducirse que el cargo de maestro de capilla ya estaba vacante.

28 La fecha considerada por M. Á. Marín para la introducción del oboe en la música en la catedral correspondía a 1725. Véase: MARÍN (2002a): 86.

Por su parte, la primera composición en castellano con presencia de oboe es un villancico para 6 voces, oboe, otro instrumento monódico no identificado –probablemente chirimía o violín– y órgano, compuesto en 1725.

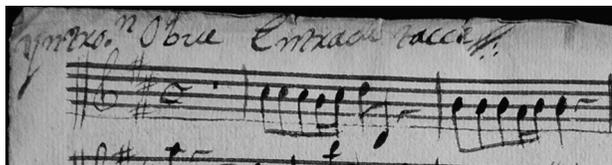


Imagen 5. E-J, B/I-980, *Hoy al campeón sagrado* (1725)
[oboe]

INTRODUCCIÓN
Largo

[i]

oboe

Tiple

Alto

Hoy al cam-pe-on sa-gra-do, cau-di-lló, el más ex-cel-so a-da-lid, so-be-

órgano

Imagen 6. E-J, B/I-980, *Hoy al campeón sagrado* (1725)
[introducción]

En total se localizan en el archivo musical catedralicio cuatro composiciones de F. Viñas con intervención de oboe – una en latín y tres en castellano– datadas en 1722, 1725, 1729 y 1730:

<p>E-J, B/I-910, <i>Magnificat</i> (1722) Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / ob 1, 2 / org, acomp.¹⁰</p>
<p>E-J, B/I-980, <i>Hoy al campeón sagrado</i> (1725) Coro 1: S, A / Coro 2: S, A, T, b / i, ob, / org</p>
<p>E-J, B/I-966, <i>Orosia galana</i> (1729) Coro 1: S / Coro 2: S, A, T, b / ob / bc</p>
<p>E-J, B/I-960, <i>Ah del monte, ah del puerto</i> (1730) S, A, T, b / vl 1, 2 (ob) / org, bc</p>

Tabla 2. Composiciones de Francisco Viñas en E-J con oboe

El otro gran protagonista de la música en las capillas españolas fue el violín que, aunque considerado por muchos musicólogos como un instrumento de nueva aparición a comienzos del Setecientos, ya había comenzado a abrirse paso a finales del siglo XVII en las capillas de música eclesiásticas, aunque fue adquiriendo una mayor visibilidad en las primeras décadas del siglo XVIII. Su llegada a Jaca coincidió asimismo con el magisterio de Francisco Viñas, aunque de forma más discreta que en el caso del oboe, ya que la primera composición en la que se hace referencia al violín, la cantata *Oscura noche fría* –mencionada en varias publicaciones de Miguel Ángel Marín como la primera composición para violín registrada en la catedral de Jaca–, anota el violín únicamente como instrumento opcional, junto a la chirimía (IMAGEN 7), por lo que la primera obra documentada con intervención exclusiva y específica del violín no aparece hasta 1725. Se trata de la cantata para Tiple, dos violines y acompañamiento *Bárbara empresa* (sign. 978.2).

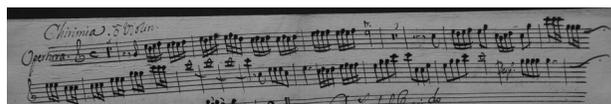


Imagen 7. E-J, B/I-951, *Oscura noche fría* (1722)
[chirimía o violín]

De los casi diez años que duró el magisterio de F. Viñas en Jaca se registran al menos una composición en latín y seis en castellano con violines. A excepción de la citada cantata *Oscura noche fría*, en la que figura un único violín y como instrumento opcional, las seis obras restantes incluyen la habitual pareja de violines.

<p>E-J, B/I-921, <i>Misa</i> (1728) Coro 1: [V] / Coro 2: S, A, T, b / vl 1, [2] / vlne, bajón, acomp.¹⁰</p>
<p>E-J, B/I-951, <i>Oscura noche fría</i> (1722) S / chirimía (vl) / bajón 1, 2 / acomp.¹⁰</p>
<p>E-J, B/I-978.2, <i>Bárbara empresa</i> (1725) S / vl 1, 2 / acomp.¹⁰</p>
<p>E-J, B/I-968, <i>Si es militar el hombre</i> (1728) Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / [vl 1, 2], vlne / org, bc</p>
<p>E-J, B/I-960, <i>Ah del monte, ah del puerto</i> (1730) S, A, T, b / vl 1, 2 (ob) / org, bc</p>
<p>E-J, B/I-950, <i>Prisionero el amor entre cristales</i> [s. f.] S, A / vl 1, 2 / acomp.¹⁰</p>
<p>E-J, B/I-975, <i>Ah del sagrado monte</i> [s. f.] [V] / vl 1, 2, vlne 1, 2 / arp</p>

Tabla 3. Composiciones de F. Viñas en E-J con violín

La localización de estas composiciones muestra que la presencia del violín en la música en la catedral jaquesa fue mayor de lo que se consideraba hasta ahora. Las investigaciones publicadas hasta el momento llevaban a la conclusión de que la escasez de composiciones para este instrumento, y el hecho de que las pocas existentes fuesen para un único violín, era signo de «la ausencia de músicos preparados para tocar este instrumento»²⁹, o que «las obras más tempranas con violines corresponden a mediados de los años treinta»³⁰. Esta segunda afirmación podría estar fundamentada por su autor en los dos acontecimientos directamente relacionados con la presencia del violín en la catedral recogidos en las actas capitulares en los años centrales de la década de 1730, coincidiendo con la admisión del nuevo maestro de capilla Joseph Conejos Igual. El primero de esos acontecimientos está relacionado con Pascual Sánchez, infante desde 1720 que siguió vinculado a la capilla de música tras el cambio de voz, como contralto, al tiempo que fue adquiriendo habilidades como organista. Durante la vacante del magisterio que se produjo tras la promoción de Francisco Viñas a Calahorra en 1731 y hasta la llegada de Joseph Conejos Igual en 1734, Pascual Sánchez quedó al cuidado de los infantes, y un mes antes del nombramiento del nuevo maestro de capilla, el cabildo recibió quejas de los beneficiados contra P. Sánchez, lo que pudo producir una situación tensa en la capilla de música que desembocó en el hecho de que tan solo dos días después de la llegada de J. Conejos Igual a Jaca –momento en el cual Pascual Sánchez quedaría libre de la responsabilidad del cuidado y enseñanza de los infantes–, el músico pidió licencia para irse a Zaragoza a estudiar violín.

Si bien la provisión de la plaza de violinista no está documentada hasta 1735, la existencia de composiciones con violines diez años antes muestra que la introducción de este instrumento en la música en la catedral altoaragonesa estuvo favorecida por la contratación de Francisco Viñas en 1722. Téngase en cuenta que la decisión de llevar a cabo la provisión de una nueva plaza surgiría como consecuencia del interés mostrado por el cabildo de incorporar en plantilla a un músico que tocara un determinado instrumento, en cierto modo innovador, pero que ya formaba parte del paisaje sonoro de la catedral desde hacía algún tiempo. Prueba de ello serían las siete composiciones registradas de Francisco Viñas con violines, compuestas entre cuatro y trece años antes de la provisión de la plaza de violinista, que sugieren que alguno de los miembros de la capilla,

29 MARÍN (2002b): XXII, refiriéndose a *Oscura noche fría* (sign. 951), cita: «Sólo dos obras más de Viñas incluyen violín, una misa fechada en 1728 (sign. 921) y el villancico a Santa Orosia *¿Quién nos llama?* de 1730 (sig. 960). Ambas obras están escritas significativamente para un único violín, frente a la pareja de violines más habituales, lo cual confirma en la práctica la ausencia de músicos preparados para tocar este instrumento que refleja la documentación de la catedral».

30 TORRENTE (2014): vol. 4, 129, cita: «[...] la tendencia en iglesias más periféricas se puede ilustrar con el ejemplo de la catedral de Jaca, donde las obras más tempranas con violines corresponden a mediados de los años treinta».

como Pascual Sánchez, pudieron iniciarse en el manejo de este instrumento –tal vez incluso de la mano del propio maestro de capilla, del que no se conoce con certeza su formación musical anterior– y que después de un tiempo decidieron perfeccionar su técnica trasladándose a Zaragoza a continuar la formación en dicho instrumento.

El interés de F. Viñas por introducir innovaciones en sus obras no estuvo contrapuesto al empleo de instrumentos tradicionales, como la chirimía (TABLA 4), que se registra en tres de las 43 composiciones en lengua romance localizadas en el archivo jaqués (compuestas en 1722, 1725 y 1726):

E-J, B/I-951, *Oscura noche fría* (1722)

S / chirimía (vl) / bajón 1, 2 / acomp.¹⁰

E-J, B/I-970, *En las montañas de Yebra* (1725)

Coro 1: S 1, 2, A, T / Coro 2: S, A, T, b / chirimía / org

E-J, B/I-949, *Qué hermosa nave de pluma* (1726)

Coro 1: A / Coro 2: S, T 1, 2, b / Coro 2: S, A, T, b / chirimía / acomp.¹⁰

Tabla 4. Composiciones de F. Viñas en *E-J* con chirimía

Si se comparan estos datos con los de la TABLA 3, se puede apreciar una evolución cronológica en el empleo de la chirimía y el violín. Las obras compuestas en 1722, 1725 y 1726 incluyen chirimía, mientras que las de 1728, 1729 y 1730 están escritas para violín. El único caso en el que están anotadas las dos opciones es, precisamente, la cantada compuesta para la primera Navidad que F. Viñas pasó en Jaca tras ser admitido maestro de capilla en 1722. Cabría pensar que, tras su llegada a la seo altoaragonesa, F. Viñas inició una modernización instrumental que necesariamente requeriría de cierto tiempo para poder formar a músicos violinistas, dado que anteriormente en la capilla jaquesa no se habían empleado tales instrumentos. Sin embargo, y aunque la documentación capitular no cita a ningún violinista hasta mediados de la década de 1730, Viñas compuso obras con violines a lo largo de todo su magisterio, lo que es indicativo de la presencia en la catedral de músicos habilitados para tocar este instrumento una década antes de la provisión de la plaza de violinista.

En el aspecto vocal, la evolución más notable que se produjo en la música en la catedral jaquesa a lo largo del primer tercio del siglo XVIII fue la progresiva desaparición de la polioralidad para dar paso a nuevas formas musicales con mayor presencia instrumental y menor número de voces. Dentro de los géneros en lengua romance, F. Viñas establecía la diferencia entre villancico y cantada según el empleo de recursos vocales, denominando ‘villancico’ a aquellas composiciones con intervención de uno o dos coros a 4, 5, 6, 7 u 8 voces, ‘cantadas’ a las composiciones para solista o dúo con intervención instrumental, y ‘letras’ y ‘coplas’ a las composiciones para dos y tres voces con acompañamiento.

Otro de los rasgos indicativos de la modernización de la música efectuada por Francisco Viñas en Jaca puede comprobarse analizando la notación empleada. Las composiciones conservadas de su predecesor Joseph Antonio Betrán (1704-1716) –alumno de Miguel Ambiola y, por tanto, claro heredero de la tradición musical del siglo XVII– mantienen un empleo riguroso de compases de proporción y ennegrecimiento de valores rítmicos. Aunque Francisco Viñas continuó empleando compases de proporción a lo largo de los diez años de su magisterio en Jaca –al tiempo que fue introduciendo con prudencia compases quebrados (6/8 y 3/8)³¹, en sus composiciones se observa la aplicación de ennegrecimientos de forma un tanto imprecisa, lo que podría ser indicativo de que el compositor no estuviese familiarizado con un tipo de notación que empezaba a caer en desuso:

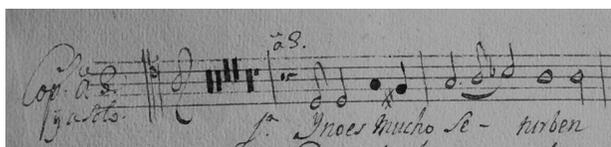


Imagen 8. E-J, B/I-954, Para introducir festivos aplausos (1723) [Contralto; coplas, cc. 1-25]

Imagen 9. E-J, B/I-954, Para introducir festivos aplausos (1723) [coplas, cc. 22-25]

Otra de las innovaciones más significativas llevadas a cabo por F. Viñas en la música catedralicia fue la proliferación de tipologías no registradas por sus predecesores en las obras en lengua romance, en las que fue introduciendo nuevas secciones, instrumentos y combinaciones de las partes vocales e instrumentales, lo que sin duda transformó la forma de hacer música en una capilla regida durante más de dos décadas por músicos de corte tradicional. Su

interés por innovar queda patente ya en la producción de su primer año como maestro de capilla en Jaca, en el que se registran las primeras composiciones que incluyen recitados y arias, combinados con secciones tradicionales –introducción, estribillo y coplas–, en las que, asimismo, intervienen por primera vez oboes y violines, y se anotan nuevas terminologías de origen italiano, adaptadas en algunos casos por los compositores hispánicos a los usos y normas de su lengua, como *cantada*, *opertura*, *recitado* y *aria*.

Pese a esta inicial inclinación a la modernización, el estilo de Francisco Viñas durante su magisterio en Jaca –coincidente en un período de transición entre Pablo Nassarre y los innovadores Francisco Valls o Pedro Rabassa– siguió estando ligado a la tradición, por lo que la transformación estilística en la música en la seo jaquesa, favorecida por la inquietud y buen hacer de su maestro de capilla durante la tercera década del Setecientos, se produjo de forma pausada y prudente.

DEL TEXTO LITERARIO AL DISCURSO MUSICAL

La impresión y publicación de pliegos de villancicos desde finales del Seiscientos, como medio para preservar y difundir los textos de las composiciones cantadas en las principales celebraciones religiosas –intensificando de este modo la función catequizante que debían cumplir–, favoreció la reutilización de unos materiales literarios que, como consecuencia de la mayor difusión que permitía la publicación de los mismos, fueron poco a poco regularizándose y evolucionando hacia nuevas tipologías en cierto modo estandarizadas.

El acceso a unos textos literarios procedentes de composiciones musicales anteriores o publicados en recopilaciones poéticas permitía a los compositores prescindir de la colaboración de un poeta y trabajar directamente sobre los textos preexistentes –que debían adaptarse a sus necesidades, y por tanto, aunque podría considerarse que les facilitaba el trabajo, se traducía en una mayor destreza a nivel musical, ya que debían adecuar la música al texto y, en ocasiones, reelaborar el material literario para adaptarlo a una devoción diferente a la original–. Este recurso, ampliamente utilizado por los compositores durante la Edad Moderna, abre interesantes líneas de investigación acerca de las vías que propiciaron la circulación de esos materiales.

En el archivo musical catedralicio jaqués se conservan algunos villancicos compuestos por Francisco Viñas a partir de textos recogidos anteriormente en publicaciones literarias o en pliegos de villancicos cantados en diversas capillas musicales de la península, así como textos registrados en otras composiciones de su propia creación. En la siguiente tabla se indican cinco ejemplos de obras de F. Viñas –detalladas en la columna de la derecha– cuyos textos presentan concordancias con otras fuentes anteriores –anotadas en la columna de la izquierda, por ser más antiguas–. En ambos casos, se anota el íncipit literario a continuación de la descripción abreviada de cada una de las secciones³².

³¹ La primera de sus obras que incluye compases quebrados es el villancico *Ah del monte, ah del puerto* (sign. 960), compuesto en 1730.

³² Las abreviaturas que preceden a los íncipits corresponden a: I-introducción; E-estribillo; C-coplas; Rom-romance; R-recitado; A-aria.

Zaragoza, El Pilar Villancico V (Reyes, 1673) I: <i>Qué hermosa nave de pluma</i> E: [<i>Hermosa navecilla</i>]	F. VIÑAS (Al Smo. Sacramento, 1726) <i>Qué hermosa nave de pluma.</i> E-J, B/I-949 I: <i>Qué hermosa nave de pluma</i> E: [<i>Tremolando estandartes</i>] C: [<i>Nave del sol cargada</i>]
Zaragoza, El Pilar Villancico VII (Reyes, 1675) E: <i>Despertad, centinelas del puerto</i> C: <i>Nave por el viento</i>	F. VIÑAS (Al Smo. Sacramento, 1723) <i>Qué hermosa nave las ondas.</i> E-J, B/I- 948 I: [<i>Qué hermosa nave las ondas</i>] E: <i>Despertad, centinelas del puerto</i> C: <i>Nave por el viento</i>
Joseph TAFALLA NEGRETE <i>Ramillito poético</i> (Zaragoza, 1706) Rom: <i>Bien es que hoy José celoso</i> E: <i>Porque el más lince</i>	F. VIÑAS (A san José, 1722) <i>Bien es que hoy José celoso,</i> E-J, B/I- 977 C: <i>Bien es que hoy José celoso</i> E: <i>Porque el más lince</i>
Madrid, Capilla Real Villancico VI (Navidad, 1719) R: <i>Oscura noche fría</i> A: <i>Ay, Señor, si a ti no llego</i> R: <i>Mas ya desde la cima</i> A: <i>Luce, bien mío</i>	F. VIÑAS (Navidad, 1722) <i>Oscura noche fría.</i> E-J, B/I- 951 R: <i>Oscura noche fría</i> A: <i>Ay, Señor, si a ti no llego</i> R: <i>Mas ya desde la cima</i> A: <i>Luce, bien mío</i>
F. VIÑAS [1722-1731] <i>Hoy el santo penitente</i> , E-J, B/I- 983.1 C: <i>Hoy el santo penitente</i>	F. VIÑAS (A san Pedro de Alcántara, 1725) <i>Hoy al campeón sagrado,</i> E-J, B/I- 980 I: <i>Hoy al campeón sagrado</i> E: <i>Y así el clarín repita</i> C: <i>Hoy el santo penitente</i>

Tabla 5. Textos de villancicos y cantadas reutilizados por F. Viñas en *E-J*

El tercer ejemplo corresponde al villancico *Bien es que hoy José celoso*, compuesto a partir de un romance del poeta aragonés Joseph Tafalla Negrete³³ (*Zaragoza, 1639; †Madrid, 1696c), abogado de los Reales Consejos de Aragón que vivió en Madrid los últimos dieciocho años de su vida como escritor particular

33 TAFALLA NEGRETE (1706): 231.

del marqués de Alcañices. La recopilación de sus poemas fue publicada por sus amigos a título póstumo en Zaragoza en 1706 y reimpresa en 1714. El quinto ejemplo de reutilización que aparece en la tabla corresponde a dos composiciones del propio F. Viñas, un villancico de 1725 y unas coplas sin datar –posiblemente anteriores al villancico–. Los tres ejemplos restantes corresponden a textos publicados en pliegos de villancicos de Reyes de El Pilar de Zaragoza (de 1673 y 1675) y de la Capilla Real de Madrid en la Navidad de 1719. El empleo de estos textos de gran calidad literaria es indicativo una vez más de la inquietud de Francisco Viñas y del gusto mostrado en su obra por la belleza estética.

Un apartado especial merece la presencia de textos en lengua aragonesa empleados en algunas de las composiciones del maestro Viñas localizadas en el archivo musical de Jaca³⁴. Se trata de al menos cuatro villancicos que emplean esa lengua, ya sea en de forma generalizada a lo largo del texto literario o bien en las intervenciones de algún personaje representativo de la cultura y tradiciones altoaragonesas. Los cuatro villancicos localizados datan de la primera mitad del magisterio de F. Viñas y están dedicados a santa Orosia, patrona de Jaca. Aunque se desconoce la autoría de los textos –que podrían corresponder a algún poeta local o ser obra del propio compositor–, el empleo de esa lengua en las composiciones del joven músico barcelonés muestra la gran versatilidad de Francisco Viñas y su rápida adaptación a un nuevo entorno geográfico y cultural. El primero de estos villancicos está datado el mismo año de la llegada del maestro de capilla a Jaca, por lo que pudo haber sido interpretado en las fiestas locales celebradas en junio de 1722, apenas seis meses después de su nombramiento:

A continuación presento tres fragmentos, correspondientes a dos villancicos a santa Orosia³⁵. El primero de ellos corresponde

34 En el presente caso, se haría casi imprescindible poder ofrecer una transcripción crítica, análisis y estudio de las partituras objeto de estudio (incluida una algo más detallada aproximación filológica), materiales que por otra parte he preparado oportunamente y que espero poder dar a la luz en breve en otro foro. No obstante, la excelente plataforma que me ofrece en esta ocasión, para su difusión, la revista *Anuario Musical*, desaconsejaría aquí su inclusión, dado que dichas partituras ocuparían un espacio muy considerable, al tiempo que se traduciría en unos materiales poco manejables para la lectura, básicamente por su tamaño reducido. Sirva, por tanto, esta breve descripción como anticipo a una posterior publicación específica y exclusiva dedicada a estas composiciones.

35 Diversas publicaciones de las últimas décadas hacen referencia a la existencia de tres textos –conservados en la catedral de Jaca– a los que les atribuyen un origen vinculado al dance, según el cual serían dialogados por los danzantes de santa Orosia –grupo de hombres que cada 25 de junio, festividad de la patrona, danzan durante las celebraciones religiosas dentro y fuera de la catedral–. Esta atribución, a mi juicio errónea –atendiendo a la documentación localizada durante el desarrollo de mi tesis doctoral–, estaría basada en un documento manuscrito que el canónigo archivero Juan Francisco Aznárez (*Ansó, 1908; †Jaca, 1996) habría redactado copiando textos en diversos dialectos altoaragoneses y en el que indicaba que procedían del archivo catedralicio y estaban datados en el siglo XVII. Esos textos fueron editados en la tesis

a un villancico de 1722 que está íntegramente escrito en aragonés (introducción, estribillo, 6 coplas) y hace referencia a la celebración de las fiestas patronales. El segundo, compuesto en 1724, es un villancico de chanza que describe el diálogo entre un habitante de Jaca y un personaje que representa al emir musulmán que, según la historia de la devoción a la santa, quiso casarse con la princesa Orosia –y que, ante la negativa de la joven cristiana, ordenó su martirio–. En este villancico, el empleo de la lengua aragonesa corresponde únicamente a los diálogos del jaqués. Los textos originales los presento transcritos de forma diplomática. He evitado normalizar la ortografía de los mismos, considerando que tal acción supondría una manipulación, dada la ausencia de una normalización del aragonés aún en la actualidad. En la columna de la derecha incluyo la traducción al castellano.

Veniz todos a bailar (E-J, B/I-969), Villancico a santa Orosia (1722).
[Estribillo]

«[...] No se me da cosa,
lo creigaz o creyguez,
quando os pegue porrazos
os desengañarez.
Fuyd, fuyd deban,
que os coxera
el señor sachristan [...].»

[Copla 3ª]

«Yo me clamo Chiroly,
fillo de Juan Pericón,
naxó en lo lugar de Ulle,
mi tiu, retor de Bescós.
No quiero que cantez, no»

«No se me da nada,
lo creáis o creáis,
quando os pegue porrazos
os desengañaréis.
Huid, huid delante,
que os cogerá
el señor sacristán»

«Yo me llamo Chirolí,
hijo de Juan Pericón,
nació en el pueblo de Ulle,
mi tío, rector de Bescós.
No quiero que cantéis, no»

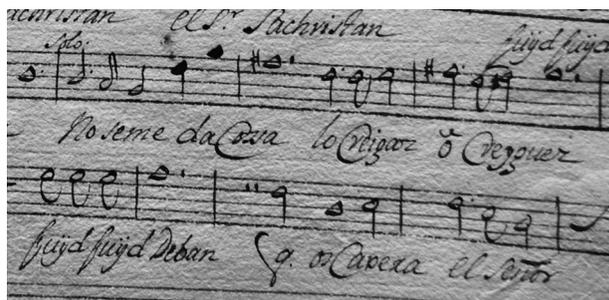


Imagen 10. E-J, B/I-969. *Veniz todos a bailar* (1722)
[Tiple 1, fragmento]

Qué hacéis, montañeses nobles (E-J, B/I-972).
Villancico de chanza a santa Orosia (1724)
[Estribillo]

«[...] ¡Bétene, Muza!
¡bétene, can!
¡bete al infierno!
¡bete a quemar!
–No quiero, no,
que a Orosia me he de
llevar.

–No te cal que escatñiar,
que de Chaca no saldrá.
¡Bétene de aquesta tierra
e no me faygas hablar!
[...].»

«¡Vete, Muza!
¡vete, perro!
¡vete al infierno!
¡vete a quemar!
–No quiero, no,
que a Orosia me he de
llevar.

–No hace falta que te
desgañites,
que de Jaca no saldrá.
¡Vete de esta tierra
y no me hasas hablar!»

RELACIONES CON OTROS MÚSICOS

Las relaciones profesionales, y aun personales, entre músicos vinculados a diferentes sedes musicales fue sin duda una importante vía de transmisión de repertorio en la península durante la Edad Moderna, llegando a favorecer en ocasiones la contratación de músicos.

Hay que tener en cuenta que gracias al apoyo mostrado por Jaca a la causa borbónica durante la Guerra de Sucesión (1700-1715), al término de la misma, el rey Felipe V concedió a la ciudad determinados privilegios –algunos títulos y el derecho a voto en las Cortes Generales– que bien pudieron tener consecuencias directas e indirectas sobre la música catedralicia. Una vez finalizado el conflicto, se iniciaría una etapa caracterizada por el aperturismo mostrado por el cabildo en la contratación de músicos procedentes de localidades relativamente alejadas –Zaragoza, Tarazona o Barcelona–. Además de la influencia que pudieron tener en este hecho los vínculos institucionales o los privilegios políticos, sin duda las relaciones personales y profesionales de los propios integrantes de la capilla de música favorecieron en numerosas ocasiones la contratación de músicos, facilitando al cabildo las gestiones necesarias para cubrir los puestos vacantes.

doctoral de PUEYO ROY (1973): 271-274 y posteriormente incluidos en publicaciones de otros autores: NAGORE (2007): 274-280 y TOMEO, FERNÁNDEZ (2007): 17-19. Los textos publicados por estos autores coinciden casi en su totalidad con los textos de tres villancicos de Francisco Viñas –los dos a los que hago referencia en este apartado del presente artículo, más un tercero de 1727–, si bien muestran algunas diferencias ocasionadas, en algunos casos, por una normalización de los textos –realizada seguramente por el archivero J. F. Aznárez– y en segundo lugar, por la modificación de determinados verbos o sustantivos que sugieren que los textos –procedentes de los villancicos de F. Viñas– fueron adaptados para cumplir una nueva función, destinada al dance. Con tal finalidad, las acepciones referidas al canto (cantar, cántanos, cantor) fueron sustituidas por otras vinculadas al dance (bailar, báilanos, bailador) y algunos vocativos referidos a mujeres (chesas bonitas) habrían sido modificados para hacer referencia a los danzantes –siempre hombres– (chesos farrucos). En este último ejemplo, esta idea se ve reforzada si se atiende a la etimología del término ‘farruco’, adjetivo que no se documenta hasta el siglo XIX, lo que pone en cuestión que el documento realizado en copia manuscrita por el archivero J. F. Aznárez a mediados del siglo XX –y no localizado, según TOMEO, FERNÁNDEZ (2007): 275– correspondiese a una copia fiel de una fuente del siglo XVII (?) [XVIII], como se ha considerado en las mencionadas publicaciones.

Un ejemplo podría ser la participación en las fiestas patronales de 1731 de cuatro músicos de Zaragoza, entre los que se encontraban «el mejor tiple de la capilla del Pilar y el segundo arpista de La Seo»³⁶, que fueron invitados «a cuenta del maestro de capilla»³⁷. Uno de los músicos invitados a participar en esas fiestas pudo ser Gerónimo Deza, arpista de La Seo en Zaragoza, de quien se conservan en el archivo catedralicio jaqués cuatro composiciones, entre ellas un villancico y una cantada a santa Orosia, datados en los dos años siguientes a su visita a Jaca, en 1732 y 1733. Durante ese período Gerónimo Deza obtuvo por oposición la plaza de arpista de El Pilar (26.09.1732), lo que descarta una primera hipótesis de que el músico zaragozano hubiese podido ocupar de forma provisional el cargo de maestro de capilla en Jaca –vacante tras promocionar F. Viñas a Calahorra en 1731–. Posiblemente, la composición de las dos obras dedicadas a santa Orosia fuese consecuencia de un encargo directo del cabildo al músico zaragozano, meses después de su participación en las fiestas de 1731, originado por la ausencia de maestro de capilla y la necesidad de contar con villancicos nuevos para la festividad de la patrona; circunstancia, en cualquier caso, inédita en la capilla altoaragonesa y nada habitual en otras capillas de música.

La invitación a los cuatro músicos de Zaragoza sugiere que muy probablemente F. Viñas pudiera conocerles personalmente, o bien que dicha invitación estuviese favorecida por una posible relación personal entre Francisco Viñas y el maestro de capilla del templo zaragozano, Luis Serra. Ambos músicos habían nacido en Barcelona (Luis Serra en 1680 y Francisco Viñas en 1698), ciudad en la que pudieron haber coincidido durante el magisterio de L. Serra en uno de los templos de la ciudad.

Las referencias a Luis Serra recogidas en numerosas publicaciones indican que había sido maestro de capilla de Santa María del Mar, en Barcelona –cargo que obtuvo por oposición en 1699–, antes de promocionar a Zaragoza. Luis Antonio González Marín indica que su nombramiento en El Pilar en Zaragoza se habría realizado el 23 de marzo de 1717³⁸; sin embargo, he podido documentar que su admisión en el templo aragonés está registrada dos años antes, el 23.03.1715³⁹. Las actas capitulares en Zaragoza –de las que existe copia duplicada, en La Seo y en El Pilar– indican que L. Serra era maestro de capilla de Santa María del Pino, lo que podría indicar, o bien un posible error de los copistas, o bien que

L. Serra hubiese ocupado el magisterio de Santa María del Pino después de haber ejercido en Santa María del Mar y antes de promocionar a El Pilar de Zaragoza. En cualquier caso, no se tiene constancia de esta posible vinculación de Luis Serra con iglesia de Santa María del Pino, tal vez debido a la escasez de investigaciones en relación a la capilla de música del citado templo.

Unos meses después la llegada de Luis Serra a El Pilar de Zaragoza, fue admitido como contralto en el mismo templo su hermano Francisco Serra, cuya vinculación con la capilla de música se registra al menos en dos ocasiones en las actas capitulares: con motivo de su admisión en 1715⁴⁰ y en 1720, cuando el cabildo le advirtió de la posibilidad de ser despedido debido a su inadecuado comportamiento con los infantes⁴¹.

Aunque no se conoce la trayectoria de Francisco Viñas antes de su llegada a Jaca –a la edad de 23 años–, cabe suponer que hubiera podido recibir formación musical en su ciudad natal –tal vez incluso de la mano del propio Luis Serra–, donde pudo haber conocido las nuevas técnicas de composición importadas de Italia que comenzaban a llegar a España a través del nordeste peninsular y que F. Viñas dejó plasmadas en mayor o menor medida en el legado musical que actualmente se conserva en el archivo musical de la catedral de Jaca.

«Varios compositores eclesiásticos catalanes, como Terradellas, José Pujol, Francisco Queralt, Luis Serra y José Teixedor, parecen haberse formado en Nápoles con Durante. También el aragonés Francisco Javier García Fajer estudió en Nápoles y fue maestro de capilla en la catedral de Terni, en Italia, antes de ocupar ese puesto en la catedral de la Seo de Zaragoza. Estos detalles, así como el hecho de que algunos maestros catalanes ejercieran su profesión en el interior de España (Terradellas en Sevilla, Serra en Zaragoza, Jaime de Casellas, Juan Rossell y Francisco Juncá en Toledo, y Teixidor en Madrid), sugiere una filtración continua de estilo napolitano por el nordeste de la Península»⁴²

40 *Actas capitulares* (ACSZ) (07.06.1715). «Se leyó un Mem.^l del Maestro de Capilla D.^o Luis Serra, en q suplica se admita a su Herm.^o Franc.^{co} Serra en la plaza de Contralto de la Capilla del S.^{to} Templo del Pilar; y el Cabildo le admitió con el salario q le señale la Junta de Hazi.^{da} de la Mensa del Pilar».

41 *Actas capitulares* (ACSZ) (26.01.1720). «Dixo el S.^r Dean, que obligado de varias querellas, dadas contra D. Francisco Sierra musico, hermano del Maestro de Capilla del Pilar sobre la correccion, y castigos de los Infantes, avia encargado a dicho Maestro advirtiesse y templase a su hermano de suerte, que los castigos de los Infantes delinquentes se proporcionasen al sugeto, y al delito. Pero, que aviendo ultimamente sido informado del rigor, con que avia maltratado a Francisco Boudoon, satisfecho de la verdad, en nombre del Cabildo avia inhibido al dicho musico de la entrada en el coro, y asistencia en la Capilla, desconfiando de la enmienda por la genial aspereza de este Ministro. Y el Cabildo, indultando de dichas penas á D. Fran.^{co} Sierra, resolvió se le intime, con cominacion de ser despedido de la Iglesia, que se abstenga totalmente del castigo de los Infantes, y que este solamente corra por la discrecion y mano del Maestro de Capilla».

42 GONZÁLEZ VALLE (2000): 77.

36 VILLACAMPA ARA (Jaca, 21.06.1975): 11., cita: «entre ellos el mejor tiple de la capilla del Pilar y el segundo arpista de la Seo, que por las tardes fueron muy agasajados en diversas huertas». Los músicos invitados pudieron ser Joseph Antonio Villanova –tiple de La Seo desde 1716 y registrado como infante en El Pilar en 1720– y Gerónimo Deza –arpista suplente de La Seo–.

37 *Actas capitulares* (ACJ) (08.07.1726), «[...] Y respecto que a cuenta del M.^o de Capilla vienen quatro musicos de Zaragoza.^a a estas fiestas se dispuso que el Procurador les imbiase Cavalleria a Ayerve».

38 GONZÁLEZ MARÍN (1999-2002), vol. 9: 939-941.

39 *Actas capitulares*, Archivo capitular de La Seo de Zaragoza (ACSZ) (23.03.1715). «El Maestro de Capilla y Organista del S.^{to} Templo del Salvador, hizieron relaz.^{on} de la habilidad de los Pretendientes del Magisterio de Capilla del S.^{to} Templo del Pilar; y fue provisto en dho empleo D.^o Luis Serra, M.^o de Capilla de S.^{ta} Maria del Pino de Barzelona».

CONCLUSIONES

No cabe duda de que la admisión de Francisco Viñas como maestro de capilla de la catedral de Jaca supuso uno de los cambios estilísticos más notables que se produjeron en la música catedralicia durante la primera mitad del siglo XVIII. La intervención de instrumentos hasta entonces desconocidos en la seo jaquesa, así como una innovadora estructuración de los villancicos o la introducción de nuevas texturas, condicionadas por el abandono de la policoralidad y el florecimiento de una nueva tipología –la *cantada*–, fueron algunas de las innovaciones que pudieron percibir los asistentes a las celebraciones en el templo altoaragonés, acostumbrados a una sonoridad heredada de la tradición musical del siglo anterior y cultivada durante todo el magisterio de Joseph Antonio Betrán (1704-1716).

Las relaciones –directas o no– de F. Viñas con algunos integrantes de las capillas de música de los principales templos zaragozanos, unidos al aperturismo mostrado por el cabildo jaqués en la invitación de músicos de localidades relativamente alejadas, favorecieron la contratación de músicos por vía directa, sin convocatoria de edictos.

Las buenas habilidades de Francisco Viñas en la gestión de la capilla de música, sumadas a su formación musical y sus inquietudes profesionales, quedaron plasmadas en el legado que se conserva en el archivo musical de la catedral de Jaca, testimonio documental de los casi diez años que permaneció al frente de la capilla de música de la seo aragonesa, antes de obtener por oposición el magisterio de la catedral de Calahorra, en la que permanecería durante más de cincuenta años, hasta su fallecimiento.

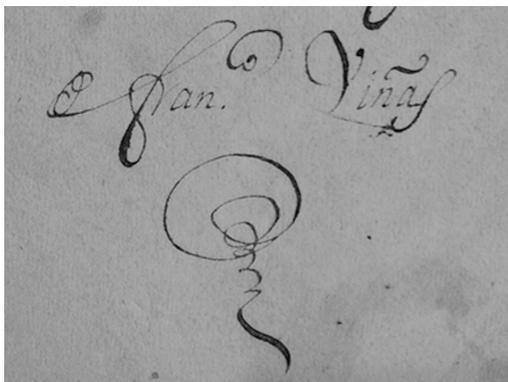


Imagen II. Autógrafo de Francisco Viñas

BIBLIOGRAFÍA

- Angulo Díaz, Raúl, *Diego Pérez de Camino (ca. 1740-1796). Obra selecta* (3 vols.). [s. l.], Fundación Gustavo Bueno, 2009.
- Bordas Ibáñez, Cristina, “Tradicón e innovación en los instrumentos musicales”, Malcom Boyd, Juan José Carreras y José Máximo Leza (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000: 201-217.
- Escuer Salcedo, Sara, “El villancico en la catedral de Jaca durante el reinado de Felipe V (1700-1746): recepción y evolución del nuevo estilo” (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Ezquerro, Antonio, González, Luis Antonio y González, José Vicente (eds.), *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.
- González Marín, Luis Antonio, “Algunas consideraciones sobre la música para conjuntos instrumentales en el siglo XVII español”. *Anuario Musical*, 52 (Barcelona, 1997): 101-141.
- , “Serra, Luis”, Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (10 vols). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 9: 939-941.
- González Valle, José Vicente, “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”, Malcom Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid, Cambridge University Press, 2000: 67-85.
- Lizalde Giménez, Domingo Jesús, “Los Maestros de Capilla de la S. I. Catedral de Jaca en los siglos XVII, XVIII, XIX y XX. Regesta del Fondo ‘Gestis’ del Archivo Catedral (A.C.J.)”, *Aragonia Sacra*, 14 (Zaragoza, 1999): 23-70.
- López-Calo, José, *La música en la catedral de Calahorra. Vol. I Catálogo del archivo de música*. Logroño, Gobierno de La Rioja, 1991.
- Marín, Miguel Ángel, “Music and Musicians in Provincial Towns: The Case of Eighteenth-century Jaca (Spain)”, (tesis doctoral). Royal Holloway-Universidad de Londres, 1999.
- , “Viñas, Francisco”, Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (10 vols.). Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2002, vol. 10: 955-956.
- , *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel, Reichenberger, 2002a.
- , *Antología musical de la catedral de Jaca en el siglo XVIII. Edición crítica y estudio*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2002b.
- , “Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el siglo XVIII”, A. Bombi, J. J. Carreras y M. Á. Marín. (eds.), *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia, Universidad de Valencia, 2005: 115-144.
- Muneta Martínez de Moretín, Jesús María, *Obras de la capilla de música de la catedral de Albarracín (Teruel) de los siglos XVII y XVIII*, Colección ‘Polifonía Aragonesa’, III. Zaragoza, Institución ‘Fernando el Católico’, 1986.
- Nagore Laín, Francho, “As ‘coplas de santa Orosia’ (testos de os danzantes de Chaca, siglo XVII)”, *Fuellas d’información d’o Consello d’a Fabla Aragonesa*, 179 (Huesca, mayo-junio 2007): 17-19.

- Palacios Sanz, José Ignacio, “Relación de maestros de capilla y organistas de la catedral de El Burgo de Osma (Soria) (1562-1996)”, *Revista de Musicología*, XIX, 1-2 (Madrid, 1996): 47-83.
- Pérez Gutiérrez, Mariano, “Viñas, Francisco”, *Diccionario de la música y los músicos*, (3 vols.). Madrid, Istmo, 1985, vol. 3: 159.
- Pueyo Roy, Mercedes, *El dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética* (tesis doctoral). Zaragoza, Imprenta Heraldo de Aragón, 1973.
- Querol Gavaldá, Miguel, *Música barroca española. Vol. V: Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*, Colección ‘Monumentos de la Música Española’, XXXV. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Español de Musicología, 1973.
- Sagaseta Ariztegui, Aurelio, *Catálogo del archivo de música. Catedral de Pamplona*. Pamplona, Analecta Editorial, 2015.
- Tafalla Negrete, Joseph, *Ramillete poético de las discretas flores*. Zaragoza, Manuel Román, 1706.
- Tomeo Turón, Manuel y Fernández Barrio, Guzmán, *Danza, montañés*. Jaca, Pirineum Editorial, 2007.
- Torrente, Álvaro, “La modernización/italianización de la música sacra”, José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 4: La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014: 125-156.
- Villacampa Ara, Antonio, “Fiestas de Santa Orosia en otros tiempos”, *El Pirineo Aragonés*, 4777 (Jaca, 21.06.1975): 11.

Recibido: 09.10.2017

Aceptado: 02.03.2018