

LA PRIMERA EDICIÓN CONOCIDA DE GOZOS POLIFÓNICOS A LA MANERA DE LAS HOJAS VOLANTES (BARCELONA, 1702)

GLÒRIA BALLÚS I CASÓLIVA*
ANTONIO EZQUERRO ESTEBAN

RESUMEN

Desde la aparición del cultivo musical de gozos a la Virgen María hacia finales de la edad media (con el paradigmático caso insertado en el *Llibre vermell de Montserrat*), y con el posterior avance tecnológico que supuso la invención de la imprenta, fueron muchos los casos de textos de gozos dedicados a la Virgen o a los santos que se musicalizaron, e incluso que se llegaron a imprimir. No obstante, éstos fueron siempre de carácter monódico, y a menudo reducidos a unos simples compases, que recogían melodías sencillas para ser memorizadas y reproducidas por la devoción popular. El presente caso, verdaderamente excepcional desde múltiples puntos de vista, recoge el primer testimonio impreso de unos gozos polifónicos (aquí dedicados a san Bruno, fundador de la orden de la Cartuja) «a la manera de» las hojas volantes, ya que comparte con éstas su disposición formal y gráfica, aunque no las dimensiones. De manera sobresaliente —por lo infrecuente del caso—, se conoce el nombre de su compositor, Jerónimo de la Torre, así como el lugar de edición, el nombre del impresor y la datación del documento, que por fortuna se conserva, hoy día, en la barcelonesa Biblioteca de Catalunya.

PALABRAS CLAVE: gozos, polifonía, edición musical, Jerónimo de la Torre, Biblioteca de Catalunya, orden de la Cartuja, Barcelona, Francisco Gazán, siglos XVII-XVIII, hojas volantes.

* El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto del Grup de Recerca Emergent reconocido por la Generalitat de Catalunya (Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca, AGAUR), titulado *Música i patrimoni a la Corona d'Aragó (s. XVI-XIX)* [SGR 2009-2013; n° expediente: 2009 SGR 863; n° referencia AGAUR: AE056228], así como del proyecto de investigación financiado (Plan Nacional de I + D + I) titulado *Orígenes y articulación de la musicología hispánica en Europa. Felipe Pedrell (1841-1922) e Higinio Anglés (1888-1969)* [referencia HAR2008-06058/ARTE]. Por otro lado, una parte de la presente investigación se generó gracias a unos estudios más amplios, que obtuvieron financiación por parte del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, a través de su Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana, con el fin de realizar un proyecto en investigación etnomusicológica (años 2007 y 2008, respectivamente).

LA PRIMERA EDICIÓ CONEGUDA DE GOIGS POLIFÒNICS
A LA MANERA DELS FULLS VOLANDERS (BARCELONA, 1702)

RESUM

Des de l'aparició del cultiu musical de goigs a la Verge Maria cap a finals de l'edat mitjana (amb el paradigmàtic cas inserit en el *Llibre vermell de Montserrat*), i amb el posterior avenç tecnològic que va suposar la invenció de la impremta, foren molts els casos de textos de goigs dedicats a la Verge o als sants que es musicaren i, fins i tot, que s'arribaren a imprimir. No obstant això, aquests foren sempre de caràcter monòdic, i sovint reduïts a uns simples compassos, que recollien melodies senzilles per a ser memoritzades i reproduïdes per la devoció popular. El cas que presentem, veritablement excepcional des de múltiples punts de vista, recull el primer testimoni imprès d'uns goigs polifònics (aquí dedicats a sant Bru, fundador de l'orde de la Cartoixa) «a la manera» dels fulls volanders, ja que comparteix amb aquests la seva disposició formal i gràfica, encara que no les dimensions. De manera destacada —per la infreqüència del cas—, es coneix el nom del seu compositor, Jerónimo de la Torre, així com el lloc d'edició, el nom de l'impressor i la datació del document que, per sort, es conserva, avui, a la barcelonina Biblioteca de Catalunya.

PARAULES CLAU: goigs, polifonia, edició musical, Jerónimo de la Torre, Biblioteca de Catalunya, orde de la Cartoixa, Barcelona, Francisco Gazán, segles XVII-XVIII, fulls volanders.

THE EARLIEST KNOWN PUBLICATION OF POLYPHONIC COUPLETS
("GOZOS") IN THE STYLE OF FLYSHEETS (BARCELONA, 1702)

ABSTRACT

From the very beginning of the musical development of "gozos" (literally joy or glee) or couplets to the Virgin Mary around the 15th century (with the famous case included in the *Llibre vermell de Montserrat*), and with the technological advantages brought by the invention of Gutenberg's printing press, there were many cases of "gozo" texts ("goigs" in Catalan) dedicated to Mary or the saints which were set to music and even printed. Nevertheless, these "gozos" were always monophonic and very often limited to a few bars, using simple tunes that could be learnt by heart and reproduced in popular worship. Since then, these musical "gozos" spread widely and internationally (from the old Aragon kingdom and particularly from Catalonia to France, Italy and Latin America). The present case, truly exceptional in many respects, represents the oldest known printed document of polyphonic "gozos" (here dedicated to Saint Bruno, founder of the Carthusian order), keeping the traditional formal and graphic layout of flysheets (with the exception of its size). This is a particularly remarkable example because the name of the composer, Jerónimo de la Torre, is given (a rarity in general), as well as the place where it was published, the name of the printer and the date of the document, fortunately preserved today at the Biblioteca de Catalunya (Catalonia National Library) in Barcelona.

KEYWORDS: "gozos", polyphony, music publishing, Jerónimo de la Torre, Biblioteca de Catalunya (Catalonia National Library), Carthusian order, Barcelona, Francisco Gazán, 17th and 18th century, flysheets.

Sobre el cultivo de los gozos musicalizados se ha escrito abundantemente a lo largo del tiempo. El presente estudio se centra en un caso concreto, en el que hasta la fecha no había reparado la investigación musicológica (y del que ofrecemos aquí, por vez primera, su transcripción a notación actual y en partitura). Dicho caso se revela como sobresaliente por muchos aspectos, que lo hacen excepcional, desde su propia presentación física documental, hasta su autoría, pasando, no con menor importancia, por la rareza de su musicalización polifónica.

El protagonista de nuestra investigación es un documento impreso (editado en un formato muy infrecuente, por su gran tamaño), cuyo título dice: *Gozos de las virtudes y milagros del seráfico y gran patriarca san Bruno, fundador de la sagrada orden de la Cartuja*.¹

1. Estos gozos reflejan la vida del monje alemán san Bruno (Colonia (Alemania), 1030 - Serra San Bruno (cerca de Catanzaro, Italia), 1101), fundador de la orden religiosa contemplativa de los cartujos. Dotado de grandes cualidades intelectuales y aptitudes para la dirección espiritual, Bruno disfrutó en vida de riquezas y de la amistad de personajes preeminentes, y gozó de enorme estima entre la gente, aunque lo abandonó todo a favor de una vida retirada y de oración. (Parece que decidió alejarse del mundo por un relato que había oído: un buen hombre había hablado tres veces en su propio funeral (!), siendo lanzado al fondo de un río por los asistentes asustados.) Bruno estudió letras —seculares y teológicas—, y fue canónigo en Colonia. Ordenado sacerdote, enseñó teología durante dieciocho años en Reims (Francia), donde fue maestrescuela y catedrático (1057), profesor del futuro papa Urbano II y canciller de aquella diócesis. Censuró la conducta de su arzobispo, lo que le supuso el cese de su cargo. Acudió al sínodo de Autun (1080), donde, precisamente, se destituyó al arzobispo. Entonces le ofrecieron a él la prelatura, pero declinó, retirándose como ermitaño, con seis compañeros, a Sèche-Fontaine, diócesis de Langres. Allí, sintió que aunque tenían reglamentos estrictos, lo que él quería era un silencio total y un alejamiento del mundo, para lo cual decidió irse a un lugar más apartado. Mientras, Hugo, obispo de Grenoble (después, san Hugo), vio en un sueño que siete estrellas le conducían hacia un bosque apartado y que allí construían un faro que lo iluminaba todo. A la mañana siguiente, llegaron Bruno y seis compañeros a pedir al obispo que les dijera un lugar apartado para dedicarse a la oración y a la penitencia; Hugo les llevó hacia el montículo que había visto en su sueño, llamado *Chartreuse* (de donde proviene el nombre de *cartujos*). Allí, en una zona montañosa cerca de Grenoble, Bruno construyó un oratorio rodeado de celdas, fundando así la orden de la Cartuja (la «Grande-Chartreuse», hoy en la localidad de Saint-Pierre-de-Chartreuse, Isère), en 1084. Las actuales construcciones de esta primera fundación datan de 1676, fecha cercana a la época de actividad musical del maestro J. de la Torre, autor de los gozos editados en Barcelona, objeto de estudio. Bruno redactó, para sus monjes, las normas de funcionamiento interno y costumbres más austeras y severas que existieron para una comunidad: silencio perpetuo, levantarse a media noche para rezar durante más de una hora, y nuevamente ir a la iglesia a las cinco y media de la madrugada para rezar en la capilla otra hora, todo en coro, y repitiendo lo mismo, a mediodía, y al atardecer (reuniéndose sólo para los oficios); no comer nunca carne ni beber licores; hacer penitencia; recibir visitas sólo una vez al año; dedicarse varias horas diarias al estudio o a labores manuales (como la copia de libros); vivir incomunicados del mundo; y hacer penitencia por los pecadores para conseguir un alto grado de santidad. Finalmente, Hugo escogió a Bruno como su director espiritual, e iba siempre que podía al convento de la Cartuja para compartir el silencio y la oración, y para pedir consejos al santo fundador. Llamado después a Roma por el papa y el conde Rogerio para ser su consejero, tuvo que marchar, obedeciendo y dejando su vida retirada; fueron con él algunos de sus monjes. Entonces, el conde (que había recibido una amenaza de muerte) le obsequió con una finca donde pudiera dedicarse a la vida contemplativa y fundar un nuevo convento, con los mismos reglamentos de la Cartuja, de manera que, cuatro

Custodiado en la Biblioteca de Catalunya (*E-Bbc*, M 581), este pliego impreso (los citados *Gozos de las virtudes y milagros del seráfico y gran patriarca san Bruno...*, véase la figura 1), de medidas extraordinariamente grandes (de 58 cm de alto, es decir, cercanas a un A3 o doble carta) —seguramente para colgarlo en algún lugar muy visible—, se conserva dentro de un estuche de tapas de cartón duro forrado con tela de color granate, doblado en varios pliegues. La calidad del papel, grueso, es muy llamativa, del estilo de una tela para pintar, lo que sugiere su posible destino, a manera de texto expuesto —permanentemente o puntualmente, de donde la razón del estuche, portátil— como si fuera un cuadro o un tapiz.

El pliego impreso se encabeza con un grabado profusamente decorado (una estampa calcográfica), con la figura de san Bruno orante y al fondo una imagen del exterior y alrededores de la cartuja («Cartusia Montis Hilaris»), unos lemas en latín, etc.

El paisaje se refiere, sin duda, a la cartuja de Santa María de Montealegre (1415),² emplazada cerca de la localidad de Tiana, en la comarca barcelonesa del

años después de llegar a Roma, Bruno regresó a la soledad, renunciando al arzobispado de Reggio (en Calabria, donde fundó la cartuja Della Torre, en 1094). Allí vivió en soledad con unos pocos seglares y clérigos, hasta su muerte, dedicándose de vez en cuando a las misiones que le encargaba el papa; y allí murió y fue enterrado, sin poder volver a Grenoble (a la «Grande-Chartreuse»). No dejó ninguna regla, siguiendo sus discípulos la de san Benito, con costumbres propias. En 1515 se encontró su cuerpo incorrupto, y León X concedió el rezo de un oficio propio en su honor, lo que equivalía a una beatificación. En el siglo XVII, Gregorio XV y Clemente X (1674) extendieron la fiesta del fundador de la Cartuja a toda la Iglesia, como la de los santos canonizados. Pero, en realidad, no ha sido canonizado, aunque se autorice su culto a los cartujos (y por dicha razón, es incorrecto hablar de «san» Bruno), ya que ellos rechazan todas las manifestaciones públicas. Precisamente, la primera misión jesuita que se estableció en la península de la Baja California (1683), en América, fue la «Misión de San Bruno». Es también muy popular en Calabria (Italia). El culto en su honor (con fiesta el día 6 de octubre) refleja el doble aspecto, activo y contemplativo, de su vida. Iconográficamente, se le representa con hábito blanco, una estrella sobre el pecho, la mitra a sus pies, la calavera, el crucifijo arborecente y un ramo de olivo. Entre los ciclos pictóricos que narran la vida del santo, sobresalen las representaciones hechas en el siglo XVII por Francisco de Zurbarán, así como el conocido cuadro de Vicente Carducho *Bruno renuncia al arzobispado*.

2. El edificio comenzó a construirse en 1247, en un lugar entonces desértico, para monjas agustinas. Aquel primer monasterio se enriqueció con el legado de tierras que ofrecieron el señor de Campcentelles (Ramón de Sentmenat) y su esposa, en 1286. Pero la comunidad partió hacia Barcelona en 1362, quedando a partir de entonces el recinto en manos de diversos compradores. En 1409 lo adquirió el Hospital de la Santa Creu de Barcelona, que lo vendió a su vez seis años después, pasando a ser su propietario el prior de Vallparadís (necesitado de un edificio más grande). Ese mismo año comenzaron las obras de la nueva cartuja. En 1434 se les agregó una pequeña comunidad de monjes procedentes del monasterio de Sant Pol de Mar. Las obras de la cartuja finalizaron en 1463. A partir de entonces y hasta el siglo XIX (que resultaría bastante aciago para la cartuja), no se producirían obras de relevancia. Con la guerra napoleónica (1808-1814), la comunidad se vio obligada a abandonar el recinto, para regresar más tarde, a pesar de que, de nuevo, entre 1820 y 1824, el malestar general del país obligó a un nuevo abandono. Finalmente, en 1835, la desamortización de Mendizábal condujo a la comunidad a su exclaustración y a la confiscación de sus bienes, con los posteriores saqueo e incendio de las instalaciones monásticas. Mucho tiempo después, en 1867, el procurador de la gran cartuja inició nuevas gestiones con la intención de recomprar Montealegre, las cuales quedaron paralizadas

GOZOS
VIRTVES
DEL SERAPHICO Y
S. BRUNO FVNDADEF
ORDEN DE

DE LAS
Y MILAGROS
GRAN PATRIARCHA
DE LA SAGRADA
LA GARTVXA

Pues Dios diuino esplendor en caridad encendido...
 imitate Dios a que Hagan a su copia la uana...
 naufragan con gran portento y al tra foró el dolor...
 de suera mano, al Conuento guarda en su esfera el primo...
 De dos ciencias con el grado nuestras siues illud...
 Alo nos con que en inferno un difino Day melior...
 En el herno haieci maniois con esse pur sus libertades que en estrellas figurados...
 imitate Dios a que Hagan a su copia la uana...
 Zaratte ardiente uerde esta nuevo frate a Dios le forma en el herno y se transforma la Carlissa en bryce Ocho donde se inclina de Am...
 De asperas cordas cuberit con pauca y padre comido nuestra soharria vida fue otro fuce en el desierto y contra el Dios clamor del Cielo aunque enmudecido...
 Prais en apena alguna recordado al grande Elas...
 De Colabria al Cenda quise entrar en Casuaris, mas tus del pedia uido en Dios...
 Dal tempo y su ingratia oment mearon el bati dura conque puoia clauru...
 de suera mano, al Conuento guarda en su esfera el primo...
 La tonta que llego a ser Quiera como portante en su espacia, no conuente alguna planta nacen...
 En suera mano, al Conuento guarda en su esfera el primo...
 que mas pofinde a suua...
 En suera mano, al Conuento guarda en su esfera el primo...

OREMVS

Tono nax en y progre a las adre d'hois q'gu'cuoq'ue por el Mactro Geroamo de la Torre

Pues uno diuino esplendor en caridad encendido...
 imitate Dios a que Hagan a su copia la uana...
 naufragan con gran portento y al tra foró el dolor...
 de suera mano, al Conuento guarda en su esfera el primo...
 De dos ciencias con el grado nuestras siues illud...
 Alo nos con que en inferno un difino Day melior...
 En el herno haieci maniois con esse pur sus libertades que en estrellas figurados...
 imitate Dios a que Hagan a su copia la uana...
 Zaratte ardiente uerde esta nuevo frate a Dios le forma en el herno y se transforma la Carlissa en bryce Ocho donde se inclina de Am...
 De asperas cordas cuberit con pauca y padre comido nuestra soharria vida fue otro fuce en el desierto y contra el Dios clamor del Cielo aunque enmudecido...
 Prais en apena alguna recordado al grande Elas...
 De Colabria al Cenda quise entrar en Casuaris, mas tus del pedia uido en Dios...
 Dal tempo y su ingratia oment mearon el bati dura conque puoia clauru...
 de suera mano, al Conuento guarda en su esfera el primo...
 La tonta que llego a ser Quiera como portante en su espacia, no conuente alguna planta nacen...
 En suera mano, al Conuento guarda en su esfera el primo...
 que mas pofinde a suua...
 En suera mano, al Conuento guarda en su esfera el primo...

FIGURA 1. Jerónimo de la Torre, «Pues sois divino esplendor», Gozos a San Bruno, a 4 (1702).



FIGURA 2. *San Bruno*, por José de Ribera «Lo Spagnoletto» (1591-1652) (1643, Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles).



FIGURA 3. *San Bruno*, por Juan Martínez Montañés (1568-1649) (1634, Museo de Bellas Artes, Sevilla).



FIGURA 4. *San Bruno*, por José de Mora (1642-1724) (sacristía de la cartuja de Granada).



FIGURA 5. *Apoteosis de San Bruno*, por Francisco de Zurbarán (1598-1664) (1637-1639, procedente de la cartuja de Santa María de la Defensa, de Jerez de la Frontera, Museo de Cádiz).



FIGURA 6. *San Bruno*, por Manuel Pereira (1588-1683) (1652, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).



FIGURA 7. *San Bruno y sus seis compañeros se presentan ante san Hugo, obispo de Grenoble*, por Vicente Carducho (1576-1638) (1628, Museo del Prado, Madrid).



FIGURA 8. *Virgen de los cartujos*, por Francisco de Zurbarán (1598-1664) (1630-1635, Museo de Bellas Artes, Sevilla).



FIGURA 9. *San Bruno y el papa Urbano II*, por Francisco de Zurbarán (1598-1664) (Convento de la Merced Calzada, Museo de Bellas Artes, Sevilla).



FIGURA 10. *San Hugo en el comedor de los cartujos*, por Francisco de Zurbarán (1598-1664) (1630-1635, Museo de Bellas Artes, Sevilla).



FIGURA 11. *San Bruno renuncia a la mitra de Reggio Calabria*, por Vicente Carducho (1576-1638) (1626-1632, Museo del Prado, Madrid).



FIGURA 12. La cartuja de Montealegre (Tiana, Maresme, Barcelona) en la actualidad.

Maresme, la cual, curiosamente, es la única catalana que conserva todavía una comunidad de monjes cartujos.³

La zona principal del pliego incluye hasta dieciséis estrofas de textos para los gozos, insertando, en su parte inferior, la partitura polifónica, en notación mensural blanca propia del siglo XVII (con compás ternario de proporción menor), la cual se encabeza como sigue: «Tono nuevo, y propio a los sobredichos gozos, compuesto por el maestro Gerónimo de La Torre». Musicalmente (véase su transcripción textual y musical al final del presente artículo), estos gozos están concebidos para dos tiples, alto, tenor y acompañamiento. Únicamente se pone música a los textos del estribillo y de las cuatro primeras coplas.

Al final de los versos (es decir, al final del estribillo, más las quince estrofas y la mudanza), se añade la letra correspondiente a su contexto en la función religiosa o festividad concreta: 1) el *Versus* —«Exaltasti super terram habitationem eius»—; 2) el *Responsus* —«Ut investigaret sapientiam in oratione sua»—; y 3) la *Oratio* (aquí, «Oremus») —«Deus qui excelso montis vertice, omnigenae virtutis splendore radiantem, eremiticae professionis restauratorem, et formam Beatum Brunonem esse voluisti da per seculi circumfusum caligine pelagiis errantibus, ut illum caelestis eius vitae Pharum intuentes, aeternae quietis portum subire valeamus. Per Christum, &c.».⁴

en 1868 al ser destronada Isabel II. Durante el tiempo que los monjes estuvieron fuera de la cartuja, ésta sirvió, primero, como caserna militar, para convertirse más tarde en hospital. En 1901 se volvió a instalar una nueva comunidad, ahora procedente de Francia, y compuesta por 29 padres y 23 hermanos. Durante los sucesos de la Semana Trágica de 1909, se instaló, anexa al edificio, una dotación de la Guardia Civil para proteger a la comunidad de posibles ataques. Dicha dotación, instalada en lo que hoy se conoce como «la casa de las monjas», permaneció hasta 1915. Pero la Guerra Civil iba a afectar, otra vez, a la comunidad. Los 21 padres y 16 hermanos que quedaban se dispersaron. Seis de ellos murieron durante los primeros días de la contienda, cuando instaló en su edificio el Ayuntamiento de Badalona un hospital para tuberculosos, que funcionó hasta el final de la Guerra. En 1939, los monjes regresaron a la cartuja, en donde se ubica el seminario menor de la diócesis. El seminario, inviable económicamente, se cerró en 1998, cediéndose entonces su antiguo edificio a la Fundación Pere Tarrés; en la actualidad, se utiliza como casa de colonias.

3. La cartuja dispone sus edificios alrededor de dos claustros contiguos. El primero en erigirse fue el claustro interior, de gran tamaño (con 55 m de lado), acabado en 1448 en estilo gótico simple, a cuyo alrededor se construyeron diecisiete celdas o *cubicula* (de igual tamaño y distribución), ampliadas hasta las treinta actuales en 1636. Los monjes sólo comían en el refectorio en festividades señaladas, por lo que todas las celdas disponen de una pequeña chimenea para cocinar; la parte antiguamente destinada a cocina es la zona que se conoce como del «Ave María». Cada celda (de 7 × 4 m) cuenta con una pequeña zona destinada a la oración, una ventana al jardín que permite la entrada de luz, y unas austeras mesa y camastro, así como un pequeño armario donde guardar los escasos objetos personales de cada monje. En 1901 se añadió a las celdas una pequeña habitación donde realizar pequeños trabajos manuales. La iglesia, también de estilo gótico (1415-1463), de extremada e intencionada sencillez, es un recinto alargado y estrecho, organizado en torno a dos coros: uno para los padres y otro para los hermanos. No se contempla una zona destinada a la feligresía, pues no se permite la entrada a los oficios religiosos a quien no resida en la propia cartuja.

4. 1) *Versus*: «Elevaste sobre la tierra su morada»; 2) *Responsus*: «Para que descubriese la sabiduría en su oración»; y 3) *Oratio*: «Oh Dios, que quisiste que san Bruno, radiante por el esplendor de

Finalmente, como cierre de todos los gozos (textos y música), se garantiza que «Los Ill^{mos}. Y Rev^{mos}. S^{res}. Obispos de Barce^a. y de Gerona concedieron 40 días de indulgencia a todos los que canten y oigan los sobredichos gozos». A mano derecha, aparece la identificación del grabador: «Fran, Gazàn esculp^t. Bar^e. 1702».

Este grabador-platero, Francisco Gazán, nacido hacia 1650, se documenta con obras de su producción desde 1684. Fue autor del escudo de armas del valenciano Guillén de Rocafull, conde de Peralada.⁵ En 1688 ilustró las láminas de los *Synodales del Obispado de Gerona*, que incluían el sepulcro de san Narciso, dos perspectivas de batallas y varios símbolos.⁶ Entretanto, realizó diversas estampas devotas y escudos de armas (como por ejemplo, un grabado sin datar, *Imagen de Ntra. Sera. de la Gleba. Exvoto*, hoy en el Fondo Bonsoms de la barcelonesa Biblioteca de Catalunya, o el *Escudo de armas de Guillermo Ramón de Moncada*, de hacia 1697), así como abundantes vistas de ciudades como fondo de sus composiciones, pudiéndose observar en sus trabajos cierta novedad en sus orlas decorativas, así como un progresivo dominio del oficio y un destacado gusto compositivo. En 1699 esculpió, en colaboración con el ingeniero Giovanni Gianola (que lo delineó), un *Plano de Barcelona sitiada por las armas de Francia el día 12 de junio y defendida asta 5 de agosto del año 1697, que fue entregada [...] capitulando [...]*

todas las virtudes, fuese el restaurador y el modelo de la profesión eremítica, en el supremo vértice del monte, concede a los que andamos extraviados por causa de la tiniebla / (ignorancia) por los mares, que teniendo la vista fija en el faro de su vida celestial, logremos alcanzar el puerto del eterno descanso. Por Jesucristo, Nuestro Señor. Amén». (Agradecemos la inestimable y siempre desinteresada ayuda y colaboración del buen amigo y colega doctor Josep Pavia i Simó, que se ha brindado a traducir estos textos latinos.)

5. Guillén de Rocafull (1672-1728) (antes llamado Guillén Manuel de Puixmarín Rocabertí), conde de Albaterra, entre otros títulos (VI conde de Peralada, III marqués de Anglesola, V vizconde de Rocabertí, conde de Santa María de Formiguera y barón de Bétera..., nombrado caballero de Calatrava en 1688), y grande de España —por título concedido por Felipe V— desde 1703. El linaje Rocabertí se había extinguido en 1672, pero, anexo a los condes de Peralada, se conservó su título. En dicha fecha, su patrimonio y títulos pasaron a la familia de los Rocafull, condes de Albaterra, y a otra de las importantes familias catalanas como los Boixadors, condes de Savallà (1728). Llama la atención la conexión entre el conde de Peralada, el jesuita José Rocabertí, y los condes de Savallà (protagonistas de la Academia de los Desconfiados de Barcelona), con el grabador Francisco Gazán, que esculpiera la lámina con el emblema de dicha academia y grabara la música compuesta por Jerónimo de la Torre para los gozos aquí objeto de estudio. De este destacado personaje de la nobleza, Guillén de Rocafull, se publicó, hacia 1670, la obra titulada *Al acierto con que ha toreado el ilustre Don Guillem de Rocafull y Rocabertí [...] en las fiestas de la canonización de San Pasqual Baylón*. Precisamente, el conde de Peralada realizó notables aportaciones económicas en la primera mitad del siglo XVIII a la fábrica de la basílica del Pilar de Zaragoza, proponiendo unas reformas que solamente se llevarían a cabo años más tarde (a partir de 1725, entre 1737 y 1782). Para llevar a cabo sus pretendidas reformas (erigir algunas cúpulas y linternas, y modificar la santa capilla), nombró como director de su proyecto al arquitecto zaragozano Domingo Yarza, que fue destituido en 1729 por el arzobispo Tomás Crespo. (Nótese una nueva conexión entre el grabador Francisco Gazán y la ciudad de Zaragoza, que supuestamente conectaría con el compositor Jerónimo de la Torre.)

6. Repárese en la relación del grabador Gazán con las sedes episcopales de Barcelona y Gerona.

el *Excmo. Sr. Don Jorge Landgrave de Hassia, virrey y capitán general del Principado y ejército de Catalunya*, que se conserva actualmente, en cuatro folios montados, en el Arxiu Històric de la Ciutat, de Barcelona.

Aquel mismo año realizó, también, la obra titulada *Ad Maiorem Deiparae Gloriam cuius fundamenta in montibus sanctis cuius in capite Corona stellarum duodecim* (Barcelona, tipografía de Martín Gelabert, 1699). Hacia el año siguiente, aproximadamente, todavía trabajó en el *Escudo de armas de Juan Bautista de Bassecourt* (que hoy custodia la Calcografía Nacional, en Madrid), y apenas un año más tarde, en 1701, realizó, todavía en Barcelona, las láminas para una obra del jesuita José Rocabertí, que editara Juan Pablo Martí e imprimiera Francisco Barnola, para las exequias de Carlos II (*Lágrimas amantes de la excelentísima ciudad de Barcelona...*).



FIGURA 13. Josep de ROCABERTÍ, *Lágrimas amantes de la excelentísima ciudad de Barcelona, con que agradecida a las reales finezas, y beneficios, demuestra su amor, y su dolor, en las magníficas exequias, que celebrò á las amadas, y venerables memorias de su difunto rey y señor, Don Carlos II (que de Dios goza)*, Barcelona, Imprenta de Ivan Pablo Martí, Francisco Barnola Impresor, 1701. Lámina de 19,8 × 14,5 cm (p. 90) dibujada por José Vives y abierta en cobre por Francisco Gazán.

Grabó, también, el emblema de la barcelonesa Academia de los Desconfiados, de la que, como es sabido, formó parte el compositor y tratadista musical Francisco Valls (c. 1671-1747), que fuera maestro de capilla de la catedral de Barcelona.

Según parece, poco después, ya a principios del siglo XVIII, prosiguió su actividad en Madrid, donde se le documenta al menos entre 1710 y 1732, esculpiendo estampas devotas, un juego de cartas heráldicas, el retrato de fray Tomás Reluz (1719) y grabando con arte y gracia un retrato de medio cuerpo de Francisco de Quevedo en actitud de escribir y coronado por un genio, a partir de un diseño de Salvador Rodríguez Jordán.



FIGURA 14. Emblema de la Academia de los Desconfiados de Barcelona (1700-1703) —«Tuta, quia diffidens» ('Segura, porque desconfía')—, grabado por Francisco Gazán, para el frontispicio del libro *Neniae Reales* (Barcelona, Figueró, 1701), publicado con motivo de las exequias de Carlos II.

Tenemos, por tanto, en un solo documento (figura 1), todo un entramado del ceremonial que rodeaba la práctica rezada y cantada de estos gozos, con indicación expresa de su engarce ritual (oraciones, respuestas, intervenciones del preste, del pueblo...). De acuerdo con la tradición editorial generalizada para la impresión de gozos en hojas volantes, se compartimenta el espacio del papel impreso en una serie concreta de elementos tipográficos ornamentales y organizadores del espacio, a pesar de que, gráfica o visualmente —y debido, seguramente, a la inclusión musical polifónica, que ocupa buena parte del pliego—, su disposición presenta ciertas diferencias con los habituales impresos de gozos de la época.

Así, por ejemplo, nuestro impreso, grabado al buril y al aguafuerte, presenta la habitual cabecera (encabezamiento o título de la advocación), incluye un grabado o imagen principal de la advocación (una viñeta con la imagen de san Bruno orante y el paisaje de la cartuja al fondo), muestra asimismo unos ornamentos (aquí, dos *putti* con cartelas en los laterales de la viñeta principal), se rodea todo mediante una orla calcográfica o cenefa, sustituye el tradicional corondel por tres filetes que articulan el texto en cuatro columnas, e inserta los habituales texto, oración en latín, partitura, indulgencias y pie de imprenta o estampa, careciendo de censura.⁷

7. Respecto al texto de estos gozos (de su estribillo y coplas), puede verse anotado íntegramente al final de nuestra transcripción en partitura, al final del presente artículo.

En cuanto al compositor autor de la música puesta en polifonía de estos gozos, Jerónimo (de) La Torre (? , 17.me - Zaragoza?, 18.1t), se ha especulado recientemente —argumentando dicha hipótesis documentalmente hasta donde ha sido posible— con la posibilidad de que fueran realmente dos, homónimos, los cuales habrían solapado en el tiempo sus respectivas producciones musicales, lo que dificultaría su correcta atribución.⁸

No obstante este problema grave de atribución, optamos por adjudicar los gozos de nuestro interés al llamado Jerónimo de la Torre, alias «El Joven» y «El Cojo», que fue organista ayudante del célebre Andrés de Sola en la seo de Zaragoza, y poco después (1677) organista titular de la catedral-basílica del Pilar, en la misma ciudad, y su maestro de capilla (de 1695 en adelante).

Las fechas más tardías de la actividad musical del músico zaragozano (ya que el otro compositor homónimo —alias «El Viejo»—, activo en Tarragona y Barcelona, murió en Valencia en 1672), así como su relación con el mundo de las órdenes religiosas, nos hacen inclinarnos hacia este autor zaragozano para la atribución de estos *Gozos a san Bruno* que se conservan hoy en la Biblioteca de Catalunya en Barcelona.⁹

8. Josep PAVIA I SIMÓ, «Torre, Jerónimo de la [Jerónimo Latorre] (I)», en Emilio CASARES (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, SGAE, 2002, p. 384. Josep PAVIA I SIMÓ, «Torre, Jerónimo de la [Jerónimo Latorre] (II)», en Emilio CASARES (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 10, Madrid, SGAE, 2002, p. 385-386. Antonio EZQUERRO ESTEBAN y Josep PAVIA I SIMÓ (ed.), *Música de atril en la Colegiata de Santa María de Catalunya*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, p. 15-18.

9. Existe una gran dificultad para distinguir las producciones musicales de uno y otro compositor homónimos «La Torre». Pero, de hecho, el único que hasta el momento ofrece ciertas pistas dignas de crédito es el músico de Tarragona-Barcelona-Valencia. Era ya organista en la catedral primada de Tarragona en 1627 y murió en 1672; por tanto, por la fecha de edición de nuestros gozos, de 1702, llevaría treinta años muerto, lo que no imposibilita en absoluto la edición de una composición suya, aunque la hace bastante improbable (particularmente, conocida la costumbre de la época —excepto en contadísimos casos de compositores reconocidos como «clásicos»— de actualizar casi constantemente los repertorios). Frente a eso, tenemos constancia de la actividad musical del otro compositor, el de Zaragoza, desde el año 1674, y hasta 1699 (fecha muy cercana a nuestros gozos), en que se jubiló (dejó el magisterio de capilla del Pilar, aunque fuera solicitado en diversas ocasiones por los capítulos de canónigos para formar parte del jurado de oposiciones a cargos musicales en los dos templos catedralicios zaragozanos), para ingresar como dominico en el convento de San Ildefonso de la capital aragonesa, momento a partir del cual se le pierde el rastro. Con estas premisas, la aparición de un impreso en 1702 lleva naturalmente a inclinarse más por el músico zaragozano, aunque llama la atención su lugar de edición: Barcelona. Teniendo como tenía en la época Zaragoza algunas de las oficinas editoriales más activas y prestigiosas del país, ¿habría pasado el dominico zaragozano La Torre después de 1699 a la ciudad condal?, o, partiendo de Zaragoza, ¿habrían concurrido algunas otras circunstancias —acaso relacionadas con la orden de la Cartuja— que hubiesen aconsejado su edición en otra ciudad?, o, lo que sería un poco más complicado, ¿se habrían grabado los gozos en Barcelona por alguna razón que desconocemos, y se habrían impreso en otro lugar, que no nos especifica la edición?, o, incluso, en un caso aún más extraño pero no improbable: en su caso, ¿qué habría aconsejado grabar unas composiciones del otro La Torre (es decir, el de Tarragona-Barcelona-Valencia), precisamente en Barcelona y, sobre todo, treinta años después de su muerte?... Se trata, por tanto, aún hoy en día, de una serie de incógnitas que quedan pendientes de resolver.

Con la inclusión de textos complementarios, ilustraciones, ofrecimiento de indulgencias, etc., y todo este tipo de información, disponemos en este impreso del primer ejemplo completo, tanto literaria como musicalmente, de gozos polifónicos, y de su contexto en una función religiosa concreta. Esta pequeña joya nos ofrece una fecha muy antigua (1702), un nombre concreto de compositor, la hoja volante propiamente dicha —como ejemplo editorial, gráfico, artístico, etc.—, un nombre concreto de grabador, una distribución y estructura seguramente «modélica» o estándar de coplas y estribillo, etc., así como toda una serie de indicios, muy valiosos, para la reconstrucción y comprensión de todo lo que envuelve este fenómeno histórico multidisciplinar que son los gozos.

Su contexto monástico, en este caso concreto, cartujo,¹⁰ hecho muy probablemente por un músico catedralicio que se hizo dominico, y en una época de cierta intensidad en el cultivo de los gozos, resulta paradigmático en la evolución del género musical, dentro de su multidisciplinariedad.

Desde otro punto de vista, e independientemente de cuál de los dos músicos La Torre hubiera podido componer los gozos polifónicos de nuestro interés, parece lógico que, si la edición publicada en 1702 recogía expresamente la imagen gráfica del exterior de la cartuja de Tiana —localidad muy cercana a Barcelona—, hubiera sido en esta última ciudad donde se hubiera encargado la impresión deseada, acaso (más allá de condicionantes puramente musicales, sino, más bien, más estrechamente relacionado con cuestiones propiamente de organización religiosa —recuérdese que intervienen en su difusión los obispos de Barcelona y Gerona—), con una clara intencionalidad propagandística de la orden cartuja y, más concretamente, de la labor desarrollada por el monasterio catalán de Montealegre. Y desde esta perspectiva, considerando que la idea de publicar estos gozos hubiera salido de la propia cartuja catalana, o de alguno de sus benefactores (que

10. Los cartujos viven en edificios monásticos (cartujas), construidos para la vida eremítica, constando, básicamente, de una serie de casitas o celdas, ocupada cada una por un monje. Las primeras fundaciones en la península Ibérica se levantaron en Cataluña: la cartuja de Scala Dei (1163), en el Priorato, y la de Sant Pol, en la actual comarca del Maresme (1269). Las siguientes estuvieron ya en Porta Caeli (Valencia, 1272), Sant Jaume de Vallparadís (Terrassa, 1345), Santa María del Paular (cerca de Segovia, 1390), Valldemosa (Mallorca, 1399), Montealegre (cerca de Barcelona, 1415), Aula Dei (cerca de Zaragoza, 1563), Scala Caeli (Évora, Portugal, 1587), etc. La mayoría de cartujas hispánicas se ubicaron en los territorios de la antigua corona de Aragón (primero, en Cataluña, después en Valencia, y finalmente en Aragón y Mallorca), lo que casa muy bien con los gozos musicados por Jerónimo de la Torre, que fueron editados en Barcelona (ya sea su autor el de Tarragona-Barcelona-Valencia —el viejo—, ya sea el de Zaragoza —el joven—). Un factor importante de la historia cartujana es el movimiento secesionista que, desde tiempos del rey Fernando el Católico, quería instaurar una congregación propiamente hispánica, apareciendo y desapareciendo a lo largo del tiempo. Uno de estos momentos claves, aunque sin éxito definitivo, fue el año 1694 (muy cercano a la fecha de nuestro impreso de los gozos). Hasta que, en 1784, por bula de Pío VI, se estableció una congregación de cartujos españoles (que —con las sucesivas desamortizaciones eclesiásticas emprendidas por los gobiernos liberales del siglo XIX— se extinguiría hacia el año 1835, y sería oficialmente suprimida en 1867; poco después, se inició la restauración de la orden, ya en 1880, con la cartuja de Miraflores, en Burgos, a la que siguieron otras cuatro cartujas más, que se mantienen en la actualidad).

hubiera podido costear una edición extraordinaria como ésta), no habría tenido mucho sentido imprimir los gozos en la lejana ciudad de Zaragoza, sino en la cercana, y tipográficamente bien relevante, Ciudad Condal.

Siguiendo con este mismo razonamiento, acaso el encargo musical para la composición de unos gozos polifónicos realizado por los patrocinadores o jerarcas eclesiásticos responsables de la iniciativa de esta edición (posiblemente, algún devoto o simpatizante de la orden cartuja —¿alguno de los obispos citados?—, dado que no es particularmente concebible que un proyecto así—en cierto modo, propagandístico— surgiera desde dentro de la propia orden, que predicaba los votos de pobreza y obediencia), hubiera conducido, con cierta naturalidad, a buscar un músico directamente relacionado con el espíritu de la orden cartuja, razón, tal vez, por la que se hubiera acudido al Jerónimo de la Torre de la, desde Tiana, apartada Zaragoza (un músico anteriormente destacado por los puestos que había desempeñado, y que abandonara todo para ingresar en la orden cartujana), antes que a cualquier otro músico del entorno barcelonés pero no especialmente vinculado a la orden.

A pesar de todo lo anterior, y dado que los inventarios disponibles de la obra de ambos compositores reúnen la producción de los dos «La Torre» (el del músico «viejo», de Tarragona-Barcelona-Valencia, y el del «joven», de Zaragoza), sin tratar de averiguar en concreto qué obras podrían ser de uno, y cuáles del otro, hemos de constatar que no se citan más gozos que, precisamente, estos dedicados a san Bruno.

ANÁLISIS DE LA PARTITURA

La obra está escrita a cuatro voces (tiple 1, tiple 2, contralto y tenor)¹¹ y acompañamiento. El original está en primer tono transportado por bemol (sol dórico), de manera que la transcripción, siguiendo las indicaciones de la teoría musical de la época, se ha realizado transportando una 4ª descendente, es decir, a re dórico (primer tono, por natura).

El signo de compás (la señal «indicial») indica que se trata de un ternario de proporción menor, y presenta un total de 682 compases, distribuidos de acuerdo con la siguiente estructura (que recuerda la tradicional y más generalizada estructura de los villancicos, pero también la de los gozos):

Estribillo / Coplas / Estribillo

11. En todas las referencias a las voces y a los instrumentos, seguiremos las normas internacionales del Répertoire International des Sources Musicales (RISM), y anotaremos las abreviaturas siguientes: tiple: S; contralto: A; tenor: T; bajo: B. Conviene indicar, también, que las iniciales de las voces irán anotadas con mayúscula, y las de los instrumentos musicales con minúscula. También abreviaremos la palabra *compases* con una «c.».

Es decir: en primer término, se ha de ejecutar el estribillo (= 29 compases); a continuación, las dieciséis coplas, de las cuales la última es algo más corta (a razón de 40 compases cada una de las quince primeras coplas, más 24 compases en el caso de la última copla = 624 compases); y, finalmente, se repite el estribillo por extenso (= 29 compases).

Como queda dicho, esta obra (su texto) consta de dieciséis coplas,¹² con el estribillo delante de la primera copla y detrás de la última; la tornada se repite después de cada copla.

<i>Estribillo (29 c.) [+ vuelta (= 29 c.)] = 58 c.</i>		<i>Coplas (40 c.) × 15 + [(8 + 16)] = 624 c.</i>	
<i>Entrada</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla (propiamente dicha)</i>	<i>Tornada</i>
13 compases	16 compases	24 compases	16 compases

Su estructura global (atendiendo, aquí, solamente a la parte del texto que se ha musicalizado) es:

<i>Formación</i>	<i>Estructura</i>	<i>Compases</i>
4 voces y acompañamiento	Entrada o introducción	13 compases
4 voces y acompañamiento	Estribillo	16 c.
Tiple 1 y acompañamiento	1ª copla	24 c.
4 voces y acompañamiento	Tornada	16 c.
Tenor y acompañamiento	2ª copla	24 c.
4 voces y acompañamiento	Tornada	16 c.
Contralto y acompañamiento	3ª copla	24 c.
4 voces y acompañamiento	Tornada	16 c.
Tiple 2 y acompañamiento	4ª copla	24 c.
4 voces y acompañamiento	Tornada	16 c.
Subtotal de la obra (total de la musicalización)		189 c.

Seguirán las coplas y la tornada, hasta la copla 16, que enlaza de nuevo (termina) con el estribillo.

12. Cada copla está formada por ocho versos, de los cuales los dos últimos constituyen la tornada. La última de las coplas (16a) es, en cambio, más corta, y presenta únicamente cuatro versos, de los cuales los dos últimos son, asimismo, la tornada. A su vez, los cuatro versos de esta última copla, más corta, se «completan» con los otros cuatro versos del estribillo, de suerte que, sumados ahora ocho versos, se redondea el principio y final de la obra.

En la obra figura la música de las primeras cuatro coplas, que son cantadas en el siguiente orden: tiple 1, tenor, contralto y tiple 2. Sin embargo, no sabemos con certeza cómo se distribuirían las restantes coplas (dado que la fuente no aporta indicación alguna al respecto), a pesar de lo cual todo hace suponer que seguirían el mismo orden y esquema.

Por tanto, podemos suponer que, en el caso que se aplicara todo el texto, el tiple 1 cantaría la copla 1, 5, 9 y 13; el tenor, la 2, 6, 10 y 14; el contralto, la 3, 7, 11 y 15; y el tiple 2, la 4, 8, 12 y 16.

<i>Entrada</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla 1</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla 2</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla 3</i>	<i>Tornada</i>	<i>Copla 4</i>	<i>Tornada</i>	<i>Coplas siguientes y tornada</i>
<i>Estribillo</i>										
S 1, S 2, A, T acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	S 1 acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	T acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	A acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	S 2 acomp.	S 1, S 2, A, T acomp.	

Es una obra que utiliza el estilo del contrapunto imitativo, con una imitación canónica, a la 5ª y por parejas (S1 y S2, A y T). Las primeras entradas (tiple 2, contralto, tiple 1 y tenor) tienen una estructura rítmica y melódica semejante, durante toda la obra, entre el tiple 1 y el tiple 2, y entre el contralto y el tenor. Por la propia naturaleza de la imitación, el texto no se desarrolla de manera homófona.

Literariamente, la estructura es la siguiente:¹³

Estribillo: entrada o introducción: 2 versos / tornada: 2 versos = 4

Copla: 4 versos / 4 versos: 2 versos + 2 versos de la tornada = 8

Conviene advertir que, según los parámetros actuales para la valoración del tiempo y la duración razonables de las composiciones musicales, esta obra podría considerarse muy larga (debido, en gran parte, a que narra un texto, de nada menos que dieciséis coplas, que glosa la vida de un santo), de manera que si hoy se quisiera, en una ejecución musical, desarrollar todo el texto, y se cantasen todas las coplas que va repitiendo, posiblemente la audición se hiciera tediosa. En cambio, hay que valorar que algo parecido sucede con el texto de todos los gozos, pues narran la vida y milagros del santo o virgen dedicatarios, de modo que requieren, frecuentemente, un elevado número de coplas (para compartimentar y hacer más digerible el relato).

El tiempo, tan dilatado, que exige este tipo de composiciones, es, sin embargo, algo subjetivo, y susceptible de ser estirado o encogido en función de las necesidades del momento: en la propia fiesta de la advocación (el día de san Bruno en

13. Puede verse el texto completo anotado al final de nuestra transcripción en partitura.

nuestro presente caso), por ejemplo, podrían ejecutarse todas las coplas, mientras que en otras ocasiones podrían abreviarse el número de coplas a ejecutar, seleccionar unas cuantas, etc. Y esto, seguramente, ya se hacía en la época en que estos gozos se imprimieron, los cuales, de hecho, únicamente anotan musicalmente las cuatro primeras coplas. Por otro lado, hay que tener en cuenta que una composición polifónica como esta sería interpretada por músicos profesionales, y no por el pueblo, como hoy se hacen la inmensa mayoría de los gozos. A lo que todavía se puede añadir que se trata, aquí, de música a propósito de los cartujos (se narra la vida y fundación de la orden monástica cartuja), monjes que observan el voto de silencio y viven retirados en sus celdas, por lo que una composición de este tipo, ya no sólo rezada o semitonada monódicamente (lo que la comunidad hacía con regularidad), sino aquí cantada a varias voces y posiblemente con participación añadida instrumental, tendría una valoración extraordinaria, de gran y excepcional festividad y solemnidad, de modo que su larga duración pudiera haber sido, muy probablemente, lo menos relevante, particularmente en un mundo (un contexto: religioso, de silencio, alejado de núcleos urbanos...) y en un tiempo (comienzos del siglo XVIII) en el que la manera en que se vivía el transcurrir del tiempo e incluso la percepción sonora de la voz y de la música era muy diferente a la actual. En este sentido, acaso, su larga duración habría sido, antes al contrario, lo más destacado e intencionado, con vistas a realzar al máximo su ejecución, entendida como una gran y excepcional obra.

De otro lado, el hecho de que la música que finalmente se imprimió anotara únicamente los textos de las cuatro primeras coplas ofrecía un carácter versátil o flexible a la posible utilización del material impreso, según fueran las condiciones y situación concreta en que esta composición musical pudiera ser utilizada (en una catedral, un monasterio, una romería, incluso una procesión, etc.). Y es preciso resaltar, asimismo, el carácter de enorme alegría que, sin duda, esta edición debió llevar aparejada: se trata de una impresión excepcional (en su formato físico y tamaño, en el modo en que se guarda el impreso en un estuche, en el hecho de que su música se compusiera en polifonía...) para una situación, sin duda, excepcional también (de alegría desbordada, y en la que el mejor testimonio son las indulgencias concedidas por los obispos de Barcelona y de Gerona a quienes cantaran y oyesen estos gozos).

En definitiva: el hecho de anotar sólo las cuatro primeras coplas puede indicar que tal vez sólo se cantarían estas cuatro, ya que, para esta musicalización, una repetición excesiva de lo anotado habría supuesto una obra muy larga; aunque podemos pensar que en algunas festividades o celebraciones, más o menos solemnes, sí se cantarían todas.

Desconocemos si los cartujos llegaron a tener capilla de música propia para interpretar la polifonía, pero todo parece indicar que no fuera así, habida cuenta del voto de silencio a que estaban sujetos, que habría dificultado enormemente los ensayos y la necesaria coordinación vocal del material (desacostumbrado, por otra parte, para estos monjes), seguramente más compleja que la exigida por la práctica del canto llano. Además, obviamente no disponían de niños cantores y

seguramente ellos mismos (pues sería extraña la presencia de monjes capones) no podrían cantar la parte de tiple anotada en la obra. Lo que hace suponer que esta obra habría sido interpretada por una «capilla de música» invitada por los cartujos (o no, simplemente interpretada por músicos profesionales en un contexto religioso que no necesariamente tenía por qué involucrar a los monjes), para una festividad importante. En este caso, esto podría significar que como los que ejecutaban la obra eran profesionales, no se diera, en este caso concreto, la intervención de los fieles, limitados (como se desprende de la alusión impresa a las indulgencias) a escuchar los gozos con devoción.

También ignoramos hasta qué punto la intervención del papel impreso conservado (que tiene un formato muy grande y excepcional) habría servido para ser interpretado. Tal vez, únicamente, se colocaba en la entrada de una iglesia, en una sala privada, o en la sacristía del monasterio, en un facistol. O incluso podía enmarcarse, o colgarse de una pared, como si fuera un cartel, gracias a su carácter «portátil» (recordemos el estuche con el que viene resguardado). De este modo, estos gozos (tal vez junto a otros objetos a propósito como velas, flores, etc.) podían convertirse en un improvisado altarcito doméstico portátil, o lugar de devoción, que invitara al fiel o incluso al viajero al rezo (como se invita y propugna episcopalmente por medio de la concesión de indulgencias en tal sentido). Lo que resulta evidente es que este papel impreso, por su formato tan grande, no tendría necesariamente la misma función genérica que tienen las hojas volantes de otros gozos que conocemos.

Sin embargo, esta obra se adecua perfectamente, musicalmente hablando, a la funcionalidad que tenía. Por un lado, la reiteración de la tornada favorece que los fieles la asimilaran y la pudiesen cantar y recordar, y por otro lado, la alternancia sonora de las voces contribuía, a partir del diferente colorido tímbrico y «metal» de éstas, a que tampoco se hiciera pesada, al tiempo que hacía que fuera calando el significado del texto (la vida y milagros de san Bruno), en un objetivo catequizador.

Llama la atención el hecho de que fueran los obispos de Barcelona y de Gerona, conjuntamente, quienes concedieron indulgencias a quienes cantaran y oyeran estos gozos, ya que la cartuja catalana más destacada que conocemos, la de Tiana —precisamente aquélla cuya imagen se representa en el grabado que nos ocupa—, en la actual comarca del Maresme, se halla ubicada en una zona fronteriza entre las demarcaciones eclesiásticas de ambas diócesis.

Analizado hasta aquí el entorno que rodea la excepcional edición de estos gozos polifónicos, cuya música se encargó al maestro Jerónimo de la Torre, son todavía muchas las incógnitas pendientes, aunque creemos que se han podido, al menos, dar los primeros pasos de cara a averiguar el entramado que pudo haber favorecido la publicación, en un formato tan infrecuente y para un ámbito tan poco esperable (los cartujos, una orden austera —de vida y espíritu retirado y silencioso—, poco dada a la exteriorización de celebraciones), de obra tan extraordinaria: una obra fuera de lo común por su musicalización a varias voces (que requeriría de la intervención de músicos profesionales), así como también por su

fecha, tan temprana (1702), al menos en lo tocante a que se hubiera dado a la imprenta, lo cual se hizo, además, en Barcelona, inaugurando así, en cierto modo, una tradición, no igual pero tampoco muy lejana, como fuera la de publicar hojas volantes de gozos, en una costumbre que arraigaría muy particularmente en tierras catalanas, llegando incluso a convertirse en «seña de identidad» (constituyendo, de hecho, uno de los elementos comunes a todo el pueblo catalán) hasta la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; PAVIA I SIMÓ, Josep (ed.). *Música de atril en la Colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2002, p. 15-18.
- PAVIA I SIMÓ, Josep. «Torre, Jerónimo de la [Jerónimo Latorre] (I)». En: CASARES, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE, 2002, p. 384.
- «Torre, Jerónimo de la [Jerónimo Latorre] (II)». En: CASARES, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE, 2002, p. 385-386.

**Gozos de las virtudes y milagros del seráfico
y gran patriarca san Bruno,
fundador de la sagrada orden de La Cartuja**

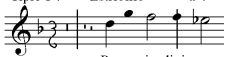
(Tono nuevo, y propio a los sobredichos gozos, compuesto por el maestro Gerónimo de la Torre)

E - Bbc, M 581

[1702]

ESTRIBILLO, a 4

Tiple 1º. Estribillo a 4



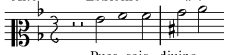
Pues sois diuino

Tiple 2º. Estribillo a 4



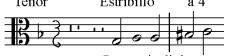
Pues sois diuino

Alto. Estribillo a 4



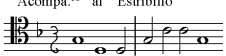
Pues sois diuino

Tenor. Estribillo a 4



Pues sois diuino

Acompa.¹⁰ al Estribillo



Pues sois diuino esplendor.

Transcripción: Antonio Ezquerro Esteban.

10

S 1 en ca - ri - dad en - cen - di - - - do, 15

S 2 - di - - - do, en - cen - di - - - do,

A en ca - ri - dad en - cen - di - - - do, dad Bru - no, de Dios que - ri - - -

T - di - - - do, en - cen - di - - - do,

ac.to

20

S 1 de Dios que - ri - - - do, que - ri - - - do, al

S 2 dad Bru - no, de Dios que - ri - - - do, al que os

A - do, que - ri - - - do, que - ri - - - do,

T dad Bru - no, de Dios que - ri - - - do, que - ri - - - do,

ac.to

25

S 1 que os in - vo - ca fa - vor, fa - - vor, in - vo - ca fa - vor

S 2 in - vo - ca fa - vor, fa - - vor, in - vo - ca fa - vor

A al que os in - vo - ca fa - vor

T al que os in - vo - ca fa - vor

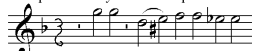
ac.to

* El ms. añade un compás de silencio.

COPLAS*, a solo y a 4
[1ª a 16ª]

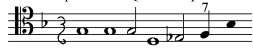
COPLA 1ª

Coplas a solo y a 4 Tiple 1º.



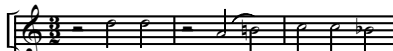
Copla 1ª. Cuna, blason y nobleza,

Acompañamiento¹⁰ a las Cuatro Coplas



Cuna, blason y nobleza.

Tiple 1º



1ª Cu - na, bla - són y no -
 [5ª, 9ª, 13ª]

acompañamiento¹⁰



Cuna, blason y nobleza.

First system of musical notation for the second copla. It includes a vocal line (S 1) and an accompaniment line (ac. 10). The vocal line starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The accompaniment line starts with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The lyrics are: "ble - za, Co - lo - nia os dio; pe - ro, a - man - te de más luz,". The system includes a double bar line and a repeat sign.

Second system of musical notation for the second copla. It includes a vocal line (S 1) and an accompaniment line (ac. 10). The vocal line starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The accompaniment line starts with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The lyrics are: "nue - vo bri - llan - te pre - ten - de - rá en la po - bre - za, por - que". The system includes a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation for the second copla. It includes a vocal line (S 1) and an accompaniment line (ac. 10). The vocal line starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The accompaniment line starts with a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The lyrics are: "del na - ti - vo al bor, re - al - ce lo, es - cla - re - ci - do." The system includes a double bar line, a repeat sign, and a "Al segno" marking.

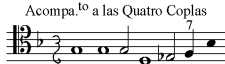
* Redondillas octosilabas con rima abrazada.

COPLA 2ª

Tenor Copla 2ª.



De dos ciencias



Cuna, blason y nobleza.

Tenor

2ª. De dos cien - cias con el gra -
[6ª, 10ª, 14ª.]

acomp.10

T

do vues - tras sie - nes i - lus - - - - - tró Pa - ris; y

ac.10

7 b6 b5 5

T

Reims os vis - tió, el pu - ro ar - mi - ño sa - gra - do: con

ac.10

7 6

T

que del Al - ma, el can - dor, re - tra - tó el blan - co ves - ti - - - do.

ac.10

6 b3 6 b6 6 7 6

[Al segno ♩]

COPLA 3ª

Alto Copla 3ª.

A la voz con que

Acomp.¹⁰ a las Quatro Coplas

Cuna, blason y nobleza.

Alto

3ª. A la voz con que su in -

[7ª., 11ª., 15ª.]

acomp.¹⁰

A

5

f

hi - fier - no, un di - fun - to hi - zo no - to - rio; pi - san - do lo

ac.¹⁰

7 b6 b5 5

A

10

f

15

tran - si - to - rio, por a - se - gu - rar lo e - ter - no; vais del

ac.¹⁰

7 6

A

20

b

[Al segno ♩]

su - mo mal, y ho - rror, al su - mo bien, con - ven - ci - do.

ac.¹⁰

6 b3 6 b6 6 7 6

COPLA 4ª

Tiple 2º. Copla 4

En el hierno haceis

Acompa.^{to} a las Quatro Coplas

Cuna, blason y nobleza.

Tiple 2ª

4ª. En el yer - mo ha - céis man -
[8ª, 12ª, 16ª.]

acomp.to

S 2

- sión con seis por vos lí - ber - ta - dos; que enes - tre - llas,

ac.to

7 b6 b5 5

S 2

fi - gu - ra - dos mos - tró Dios a San Hu - gón: a vos

ac.to

7 6

S 2

co - pia la ma - yor, has - ta en las som - bras lu - ci - - do. [Al segno]

ac.to

6 b3 6 b6 6 7 6

[ESTRIBILLO:]

Pues sois divino esplendor,
en caridad encendido,
dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.

[COPLAS:]

1ª
Cuna, blasón y nobleza
Colonia os dio; pero amante
de más luz, nuevo brillante
preténdela en la pobreza:
porque del nativo albor
realce lo esclarecido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

2ª
De dos ciencias con el grado
vuestras sienes ilustró
Paris y Reims os vistió
el puro armiño sagrado:
con que del Alma el candor
retrató el blanco vestido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

3ª
A la voz con que su infierno
un difunto hizo notorio;
pisando lo transitorio,
por asegurar lo eterno;
vais del sumo mal, y horror,
al sumo Bien, convencido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

4ª
En el yermo hacéis mansión
con seis por vos libertados;
que en estrellas, figurados
mostró Dios a San Hugón:
a vos copia la mayor,
hasta en las sombras lucido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

5ª
Zarza ardiente vuestro cielo,
nuevo trono a Dios le forma
en el yermo: y se transforma
la Cartuja en breve Cielo:
donde es víctima de Amor
el penitente gemido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

6ª
De ásperas cerdas cubierto,
con parca, y pobre comida,
vuestra solitaria vida
fue otro Juan en el desierto:
y contra el vicio, clamor
del Cielo, aunque enmudecido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

7ª
Pasáis sin sustento alguno,
excediendo al grande Elias,
justos cuarenta y seis días,
por no comer carne, ayuno:
del Cordero, Pan mejor
divino, fortalecido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

8ª
Socorristeis al sediento
con dos claros manantiales,
en cuyas aguas, los males
naufragan con gran portento:
y al ir a fondo el dolor,
halla puerto el afligido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

9ª
De vuestra insigne doctrina
Roma codició gozar,
sabiéndose acreditar,
en tres Concilios, divina:
de doctísimo escritor
el timbre habéis obtenido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

10ª
A dos Palios os negáis
con humilde resistencia;
logrando con excelencia
la gloria que renunciáis:
y de más sublime honor
dulce prenda en lo abatido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

11ª
De Calabria al Conde quiso
matar su Guarda, mas vos
del peligro visto en Dios,
le dais milagroso aviso:
sin permitir que el rigor
dé el castigo al atrevido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

12ª
Del tiempo y su injuria exento,
misterioso el valle, dura,
conque pusisteis clausura
de vuestra mano, al Convento
guarda en su hechura el primor,
sin arte, limpio y barrido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

13ª
La tierra, que llegó a ser
vuestra cama penitente,
en su espacio, no consiente
alguna planta nacer:
tan de raíz, el verdor
consumió el pecho encendido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

14ª
En vuestra muerte, decreta
llantos, Dios, por todo el Mundo;
porque fuisteis sin segundo,
Virgen, Patriarca, Profeta,
Anacoreta, doctor,
y mártir por lo sufrido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

15ª
La pena, o enfermedad,
que más combate o aqueja,
vuestro nombre la despeja,
y trueca en serenidad:
sobre quien sois valedor
se derrama el bien llovido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

16ª
Pues con Jesús, triunfador
ceñis laurel merecido.
*Dad, Bruno de Dios querido
al que os invoca favor.*

V. Exaltasti super terram habitationem eius.
R. Ut investigaret sapientiam in oratione sua.

OREMUS.

Deus qui excelso montis vertice, omnigenae virtutis splendore radiantem, eremiticae professionis restauratorem, et formam Beatum Brunonem esse voluisti da per seculi circumfusum caligine pelagiis errantibus, ut illum caelestis eius vitae Pharus intuentes, aeternae quietis portum subire valeamus. *Per Christum, & c.*

Los III^{mos} y Rev.^{mos} S.^{tes} Obispos de Barce.^a y de Gerona concedieron 40 días de indulgencia a todos los que [canten] y oigan los sobredichos gozos.

Fran.^o Gazan los imp.^o Bar.^a 1702

ANEXOS¹⁴

Los textos latinos que se incorporan en el grabado (figura 1) son los siguientes:¹⁵

[1]

Et silet, et loquitur, supplexque in imagine adorat:

Quodque silet Bruno, fatur imago sui.

Calla y habla y adora suplicante en [su] imagen;

y lo que calla Bruno, [lo] dice su imagen (su actitud).

[2]

Archetypum effigies, Typus est imitatus eadem:

Ille ut imago silet, haec velut Ille tacet.

Su efigie al Arquetipo, el Tipo imitó a ella;

él como imagen calla, ésta calla como él.

[3]

[Angelote de la izda.:]

Fixus adest Christo.

Fixit amor: summum

Christi et Brunonis confer

A cruce Saluatō

Clavado está a Cristo.

unió el amor: sumo

de Cristo y de Bruno compara

de la cruz el Salvador

Christus crucifixus utrumque

nactus uterque decus

nunc stemma: pependi

Brunoque ab ore Dei

Cristo crucificado; a ambos

honor alcanzó el uno y el otro.

Ahora la corona: cuelga

y Bruno de la boca de Dios.

[4]

[Angelote de la dcha.:]

Incola syderei montis

licet abditus antro.

14. Traducción del doctor Josep Pavia i Simó.

15. En una cartela (véase la parte superior central de la figura 1), en el cielo nocturno y estrellado del paisaje —con las siete estrellas que aluden al sueño de Hugo y a la inmediata llegada de san Bruno con sus seis compañeros a un paraje donde fundaron la primera cartuja—, se lee: «Cartvsia M[o]ntis Hilaris». Es decir, ‘Cartuja de Monte alegre’. El paisaje incorpora otra edificación al fondo, en la que se distingue una torre (iglesia o monasterio). Pueden apreciarse, también, algunos monjes en el huerto, que dinamizan la composición. En la representación iconográfica del santo (un monje vestido con hábito talar y rapado al cero o con bonete, y con las manos abiertas mientras gesticula con los brazos en aspa sobre el pecho) y entre sus atributos aparecen la calavera, el crucifijo, el reloj de arena, un cilicio y una guirnalda de flores o frutas. Al pie del santo, en primer término, se pueden ver tres libros, según se anota en sus lomos respectivos, con las obras de san Bruno (*OpuseS. Bru.*, *Psal. S. Bru.* y *Opera S. Bru.*), y esparcidos por el suelo, además de los citados libros, se incluyen dos mitras y un báculo episcopales, además de un capelo de tres o cuatro picos y una cruz patriarcal.

ad caelum surgit
Fallor: ad orantem
Sol ibi Christus erit,
*Habitante del monte sidéreo
se eleva hasta el cielo
Me equivoco: al que ora
allí Cristo será el sol,*

poplite flexus humi
totus descendit olympus
Sydera Bruno dabit.
*aunque escondido en una cueva.
Inclinado con la rodilla en la tierra.
Desciende todo el olimpo;
Bruno alcanzará las estrellas.*