

DEPARTAMENT HISTÒRIA DE L'ANTIGUITAT I LA
CULTURA ESCRITA

MÚSICA RELIGIOSA EN LOS PUEBLOS DEL VALLE DE
ALBAIDA (DEL S.XVII HASTA LOS INICIOS DE S. XX)

MARÍA ELVIRA JUAN LLOVET

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 16 de desembre de 2008 davant un tribunal format per:

- D. Javier Fernández Nieto
- D. Vicente Ros Pérez
- D. Joaquín Arnau Amo
- D. Bartomeu Jaume Bauzá
- D. Vicente Pons Alós

Va ser dirigida per:

D^a. Carmen Alfaro Giner

©Copyright: Servei de Publicacions
María Elvira Juan Llovet

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-7453-5

D.L.:V-1344-2009

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

**MÚSICA RELIGIOSA EN LOS PUEBLOS DEL
VALLE DE ALBAIDA
(DEL S. XVII HASTA LOS INICIOS DEL S. XX)**

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DE LA ANTIGUEDAD Y LA CULTURA
ESCRITA

DIRECTORA: Dña. Carmen Alfaro Giner

TESIS DOCTORAL DE: M^a Elvira Juan Llovet

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

Abreviaturas.....	5
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPITULO I. EL ENTORNO GEOGRÁFICO-HISTÓRICO DEL VALLE DE ALBAIDA.	21
I. 1. El territorio y el paisaje.....	22
I. 2. Economía y Sociedad.....	27
I. 3. La Toponimia.....	33
CAPITULO II. LA MÚSICA RELIGIOSA EN LOS PUEBLOS DEL VALLE DE ALBAIDA.	55
II.1. Las Capillas Musicales.....	56
II.2. El Barroco Valenciano.....	67
II.3. El siglo XVIII y el Clasicismo en Valencia.....	86
II.4. El Romanticismo y la Renaixença Valenciana.....	106
II.5. Motu Proprio de Pío X " <i>Tra le sollecitudini</i> "	126
II. 5. 1. Ideario.....	127
II. 5. 2. Músicos del Valle de Albaida, relacionados con el Motu Proprio.....	142
CAPITULO III. EL ÓRGANO EN EL VALLE DE ALBAIDA.	151
III.1. Su historia: generalidades.....	152
III.2. Órganos del Valle de Albaida.....	197
III.3. Organeros.....	227
III.4. Organistas destacados; su biografía y obras.....	246
CAPITULO IV. LA INFLUENCIA DE LA ESTÉTICA POPULAR EN LA MÚSICA	

RELIGIOSA DE ESTOS PUEBLOS.....	261
IV.1. Generalidades.....	262
IV.2. Música Popular y Sociedad.....	267
IV.3. Tipos d Canciones Populares de Género Religioso en el Valle d Albaida.....	273
IV.4. Resumen valoración personal sobre este capítulo.....	286
CAPÍTULO V: COMPOSITORES Y ORGANÍSTAS DEL VALLE ALBAIDA..	290
CAPÍTULO VI REPERTORIO EN EL VALLE DE ALBAIDA A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.	307
VI .1. Relacion de obras manuscritas encontradas	308
VI . 2.Comentario sobre alguna de estas obras de autor ignoto.....	314
VI . 3. Comentario sobre alguno de los autores de las obras de este repertorio.	315
VI . 4. Obras impresas encontradas, pertenecientes al mismo repertorio.	323.
VI. 5. Comentario y valoración personal de este capítulo.....	325
CONCLUSIONES.....	326
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	338
1. Documentos aportados a esta tesis.....	339
2. Transcripción de los documentos aportados a esta tesis	343.
INDICES.....	436
Índice 1. Índice Analítico.(Análisis terminológico).....	437
Índice 2. Relación de Compositores y Organistas del Valle de Albaida.	449
Índice 3. Índice de Comunicantes.	453
Índice 4. Relación de documentos aportados en el Apéndice Documental.....	455
BIBLIOGRAFÍA.....	459
1 Autores y Libros.....	460
2. Revistas y monografías de Música.....	486
3. Revistas de otras materias, consultadas para esta tesis	488

4. Fondos hemerográficos consultados	489
5. Fondos documentales consultados.	489

TOMO II

ANEXOS

ANEXO 1: LOS PUEBLOS DEL VALLE DE ALBAIDA.	2
ANEXO 2: RECOPIACION DE MUSICA GRABADA EN EL CD.	61
ANEXO 3: GOZOS QUE SE CANTAN EN EL VALLE DE ALBAIDA	71
ANEXO 4: REPRODUCCION DE LOS DOCUMENTOS TRANSCRITOS.	89
ANEXO 5: CANTOS POPULARIZADOS EN EL VALLE DE ALBAIDA	162
ANEXO 6: . MÚSICA MANUSCRITA DEL REPERTORIO ENCONTRADO... ..	190
ANEXO 7 MÚSICA IMPRESA DEL MISMO REPERTORIO	316

“La música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu”

(Miguel de Cervantes en el “Quijote”, I. cap. XXVIII).

ABREVIATURAS

ABREVIATURAS Y SIGLAS DE ORGANISMOS Y PUBLICACIONES

AAV: Archivo Arzobispal de Valencia.

ACAO: Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano.

ACPV: Archivo del Colegio del Patriarca de Valencia.

ACS: Archivo de la Catedral de Segorbe.

AM: Anuario Musical.

AMA: Archivo Municipal de Albaida.

AMCV: Archivo Metropolitano de la Catedral de Valencia.

AMAM: Archivo Municipal de Ayelo de Malferit.

AMd'A: Revista de la Agrupación Musical de Agullent.

AMB: Archivo Municipal de Bocairente.

AMME: Archivo de Música del Monasterio del Escorial.

AMO: Archivo Municipal de Onteniente.

ARV: Archivo del Reino de Valencia.

BOE: Boletín Oficial del Estado.

BRAH: Boletín de la Real Academia de la Historia.

BUV: Biblioteca Universitaria de Valencia. Archivo Histórico.

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CVC: Consell Valencià de Cultura.

ESM: España Sacro Musical (revista).

IEM: Instituto Español de Musicología del CSIC.

GV: Generalitat Valenciana.

op.cit.: Obra citada.

OPV: Órganos del País Valenciano.

R: Recerques (revista).

RM: Revista de Musicología.

RSEAPV: Real Sociedad Económica de Amigos del País.

SEM: Sociedad Española de Musicología.

t: Tomo.

TSM: Tesoro Sacro Musical (revista de Musicología. Madrid).

v: Volumen.

“La música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu”

(Miguel de Cervantes en el “Quijote”, I. cap. XXVIII).

INTRODUCCIÓN

Quiero exponer, en primer lugar, alguno de los motivos que me llevaron a elegir el tema de esta tesis doctoral.

Yo pertenezco por nacimiento y también por afecto, a uno de los pueblos del Valle de Albaida. Hace bastantes años comencé a recopilar música autóctona de mi pueblo natal, Ayelo de Malferit. Esto me llevó, con el tiempo, a realizar un trabajo de investigación que me dirigió el Catedrático de Musicología del Conservatorio de Valencia D. José María Vives Ramiro y D^a Carmen Alfaro y que presenté en la Facultad de Geografía e Historia. Este trabajo llevaba por título: “*Música y Tradición en Ayelo de Malferit desde sus orígenes hasta 1990*”. Al cabo de un tiempo se editó en forma de libro, y observé que había interés por su contenido, tanto el día de su presentación en el Palau de la Música, en donde intervino como presentador D. Salvador Seguí, como en los comentarios de los lectores. Todo esto me animó a continuar en esa tarea investigadora que había dejado temporalmente, ampliando el ámbito del estudio a toda la comarca del Valle de Albaida, pues sabía que era zona de muy ricas melodías autóctonas y cuna de grandes músicos, algunos menos conocidos de lo que merecerían por la calidad de sus obras así como por la influencia que tuvieron, en su época, en el panorama musical español y evidentemente valenciano. Este es pues un motivo personal, aunque hay otros que expondré a continuación.

Podemos observar que los pueblos de este Valle están hermanados y unidos en pequeños núcleos que hace que se relacionen mucho entre sí. Esta circunstancia es debida a su situación geográfica y a su economía común (agricultura e industria). Por ello, todas sus manifestaciones, tanto culturales como religiosas y por tanto las musicales, también se interrelacionan de alguna manera en esta comarca, como veremos a lo largo de esta tesis doctoral.

El objetivo principal de esta investigación es estudiar la música religiosa de los pueblos del Valle de Albaida, ya que ha sido el género musical menos estudiado, a pesar de su extraordinaria riqueza, tanto en música de autor como en música popular o folklórica. Mi trabajo trata de ser un estudio de ambas, tanto en lo documental como en su transcripción.

Por fortuna existían algunos trabajos sobre música religiosa valenciana, pero aún quedaba mucho camino por recorrer en esta materia, sobre todo en lo referente a los pueblos del Valle de Albaida. Evidentemente no ha finalizado el estudio de nuestra historia musical, ni tampoco toda la de los instrumentos de órgano de nuestros pueblos valencianos. Fue éste, pues, otro motivo para que me decidiera por el tema de esta tesis doctoral, y así contribuir

con mi aportación a divulgar la gran creatividad musical y artística de estos pueblos del Valle de Albaida y descubrir la historia de los órganos de sus iglesias y las características de los mismos, así como conocer el nombre de los organeros que trabajaron en los instrumentos de esta zona.

Es interesante el estudio que lleva al conocimiento de los músicos autóctonos que tuvieron una importancia decisiva en el mundo musical de su época y representan una parte, nada desdeñable, dentro del conjunto de nuestra historia, no sólo en el ámbito musical valenciano, sino también en el español e incluso algunos en el europeo.

El hecho de haber encontrado documentos interesantes, algunos inéditos hasta esta investigación, hizo que variara un tanto el proyecto primitivo de esta tesis doctoral. Hemos rescatado escrituras notariales en los protocolos de algunos notarios valencianos en los que aparecen contratos de fabricación de determinados órganos como el del órgano de Ayelo de Malferit del siglo XIX (1835) y el de Albaida del XVII (1633), entre otros. Se encontró también algún testamento, partida de bautismo etc. de músicos ilustres de esta zona que aportan nuevos datos sobre su biografía, así como aranceles parroquiales y partituras que se creían perdidas, alguna de ellas, manuscrita por los mismos autores que las compusieron y todas del repertorio de organistas de una época determinada y que hoy, por el cambio de gustos y de liturgia, corren peligro de desaparecer. Creí que estudiando y exponiendo este material, enriquecería el conocimiento del panorama músico-religioso de esta comarca y por tanto el de la historia musical valenciana.

ASPECTOS METODOLÓGICOS:

LA METODOLOGÍA DE TRABAJO que se ha aplicado, de forma sistemática en este estudio de naturaleza histórico-musical, comprende tres frentes distintos: **Compilación de materiales**, **estudio de los mismos**, e **interpretación de estos documentos** y de esta forma extraer conclusiones de carácter estético-histórico.

1) **La recopilación de documentos** y datos es importante, pero también su conservación para el futuro, ya que el nivel actual del estudio de la historia local y, también de la universal, así lo demandan. Así pues, luego de recopilados los documentos los he inventariado y he documentado las fuentes, procurando fijarme sobre todo en las cuestiones relacionadas con la actividad musical-religiosa valenciana, especialmente la de estos pueblos del Valle de Albaida.

2) **El estudio de estos documentos**, una vez inventariados y habiendo documentado las

fuentes y junto con el conocimiento del contexto social de la época, me ha permitido valorarlos en sí mismos y en su trascendencia dentro de la cultura valenciana, y en muchas ocasiones también en la europea.

3) En lo que se refiere a la **interpretación de los documentos**, aparte de las conclusiones musicales a las que hemos llegado y que expondré al final de esta tesis doctoral, ha contribuido a conocer su entorno, no sólo el geográfico-histórico, sino también el sociológico de la época estudiada.

Para las cuestiones históricas y de investigación, hemos estudiado documentos de distintos archivos y consultado libros que consideramos que pudieran ser de interés, en bibliotecas universitarias y en otras especializadas. Así pues, las principales fuentes de información en el conjunto total de la documentación de base han sido: Archivo Municipal de Albaida, Archivo Parroquial de Albaida, Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia, Archivo Municipal de Ayelo de Malferit, Archivo Parroquial de Ayelo de Malferit, Archivo Municipal de Bocairente, Archivo Parroquial de Bocairente, Archivo Municipal de Onteniente, Archivo Parroquial (de la iglesia de Santa María) de Onteniente, Archivo del Patriarca de Valencia, Archivo del Reino de Valencia.

Siendo la Iglesia el gran mecenas de la formación musical en los siglos estudiados en esta tesis, y la que potenció los órganos para el culto en los templos, he recurrido a los Libros de Actas, Libros de Fábrica, Libros de Visita, Aranceles Parroquiales, etc. He constatado que los Contratos de Órgano no se encontraban en los archivos parroquiales de estos pueblos, sino en archivos municipales y no siempre en los del pueblo correspondiente. Este es el caso del Contrato del órgano de Ayelo de Malferit, que se encontraba en el Archivo Municipal de Onteniente.

En cuanto a las bibliotecas consultadas han sido las siguientes: Bibliotecas Universitarias “Joan Reglá” de Valencia, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Valencia, Biblioteca Valenciana (San Miguel de los Reyes), Biblioteca Musical Municipal (Padre Tena) de Valencia, Biblioteca del Instituto de la Música de Valencia, Biblioteca del Patriarca, Bibliotecas Municipales de Valencia y de alguno de los pueblos estudiados, Biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País etc. El catálogo informatizado de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca Autonómica Valenciana y el Catálogo Rebiun que ayuda a poder acceder a fondos documentales que están en bibliotecas españolas universitarias y en donde poder encontrar datos interesantes.

Los documentos orales los han proporcionado personas de avanzada edad, habitantes de estos pueblos del Valle de Albaida. Solemos, a veces, pensar que la Historia sólo se encuentra en los archivos y bibliotecas, escrita en pergamino o papel, sin embargo, hay una parte que la forman también los recuerdos y la tradición y que forma parte de la historia viva de la gente. He procurado fundamentar estos documentos orales de forma rigurosa, tanto en la recogida, recuperación y transcripción de canciones como en el análisis de éstas. Así mismo he tenido mucho cuidado en el proceso de selección de las obras en aras de procurar la autenticidad del material aportado, dado que estamos completamente de acuerdo en que, como dijo López-Chavarri: *“En arte no basta la novedad, ha de estar la verdad”*¹.

ASPECTOS CONCRETOS DE LA METODOLOGÍA EMPLEADA:

En el capítulo que se inicia después de esta introducción y que figura en el índice con el número I, se trata el **Entorno geográfico e histórico de este valle** de tan marcado sabor valenciano, sus costumbres y también su toponimia. Puesto que el hecho musical no es un elemento aislado de la cultura de un pueblo ni de una comarca, es necesario enmarcarlo dentro de las particularidades históricas, socioeconómicas y costumbristas y de su evolución, entre otras, con el fin de contextualizarlo y conocer así, la idiosincrasia de los habitantes del Valle de Albaida, su conciencia colectiva y la forma peculiar de exteriorizarla.

El ambiente histórico general influyó, evidentemente, favoreciendo o estancando el desarrollo de la música religiosa en cada momento y, por eso se ha considerado conveniente dar algunas pinceladas de estos temas, ya que, como lo hacía J. A. Maravall en su estudio sobre la cultura del Barroco, diciendo que *“todos los campos de la cultura coinciden como factores de una situación histórica, repercuten en ella y unos sobre otros”*, entiendo, por tanto, que las expresiones musicales hemos de contextualizarlas, atendiendo a las circunstancias culturales, ideológicas, sociales y políticas del momento en que se produjeron, para que sea más profunda su comprensión.

En el capítulo II se estudia **La Música Religiosa de los siglos XVII- XVIII - XIX y principios del XX, en el Valle de Albaida**. Pero hay que destacar que la música y, en general cualquier manifestación cultural, no nace por generación espontánea en un momento dado y, por ello, se considerará algún rasgo de tiempos anteriores que puedan ser incluidos como antecedentes de lo que aconteció más tarde, en el plano estilístico. La música religiosa hay que enmarcarla dentro de las manifestaciones religioso-festivas; ahí es donde se

¹ LOPEZ –CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Cien años de Música valenciana*. Marí Montañana. Valencia, 1978. p. 142.

encuentra, de un modo clarísimo, el componente musical.

En el primer apartado de este capítulo se estudia el interesante fenómeno de las Capillas Musicales, más o menos importantes, según las poblaciones, en el conjunto de este territorio y la participación de sus músicos que contribuían a dar solemnidad a los oficios religiosos en los templos de estos pueblos. Estas Capillas de Música estaban dirigidas por un Maestro de Capilla y compuestas por un grupo de cantores e instrumentistas, y entre ellos había, casi siempre, un organista (ya que en esta época todos los templos importantes gozaban de un órgano); a todos los organistas se les pagaba por sus servicios; también si las Capillas Musicales eran itinerantes..

En Valencia, la música religiosa se puede considerar como exponente del mundo musical valenciano hasta entrado el siglo XX y también en la *Vall Blanca* o Valle de Albaida se pondrá de manifiesto el significado social y la gran importancia que alcanzó en estos siglos la actividad musical religiosa, formando parte de su riqueza cultural y artística.

En los treinta y cuatro pueblos del Valle de Albaida se encontraron eminentes músicos, compositores, organistas y maestros de capilla, en todas las épocas, que pertenecieron a esta comarca, bien por nacimiento o porque se afincaron en ella. Su trayectoria personal y profesional se expondrá detenidamente a lo largo de este trabajo. El estudio musical permitirá comprobar que algunos fueron innovadores en el panorama musical de su época. En este trabajo adjunto partituras, y fotocopias o fotografías digitales de los documentos encontrados y que he creído interesantes a lo largo de la revisión archivística, situándolos en el apartado correspondiente al Apéndice Documental, y en los Anexos de esta tesis doctoral.

El órgano en los pueblos del Valle d Albaida es el enunciado del capítulo III de esta tesis. Es sabido que el órgano hispano ha sido base de estudio de la musicología occidental, y había razones suficientes para que los instrumentos históricos que pertenecieron a los pueblos del Valle de Albaida, casi todos desaparecidos, fueran objeto de atención y estudio y liberarlos así del olvido. También era de gran interés estudiar las figuras de maestros de capilla, organistas y organeros y su influencia en la organería valenciana y que ello contribuyera a conocer mejor la historia de los instrumentos de los templos de la comarca, que acompañaron la vida musical religiosa de los habitantes de ella, así como recuperar la música sacra de los compositores que crearon obras para ser interpretadas, en muchos casos, en esos órganos; música que logró popularizarse, incluso fuera de los límites de estas tierras.

Otro motivo para el estudio de estos órganos ha sido por que ellos fueron testigos de la

creación de las obras, e hicieron posible la audición de las mismas. Su historia es paralela a la de las obras para ellos compuestas, así como a las transformaciones técnicas que fueron sufriendo estos instrumentos con el esfuerzo de los maestros organeros que trabajaron en su evolución.

Era necesario relacionar la música organística encontrada con las posibilidades técnicas conseguidas por los organeros, pues es indudable la influencia que los instrumentos tuvieron en los compositores, así como la de éstos en el desarrollo de aquellos. La relación entre las obras y los órganos de estos pueblos puede ayudar a conocer mejor las características de estos instrumentos partiendo de las obras de los compositores de estas tierras. En el apartado tercero del capítulo III se mencionará a los organeros que nos consta que trabajaron en los instrumentos de estos pueblos del Valle de Albaida.

Las fuentes para el estudio de la organería a veces son de difícil consecución. Por eso creo que lo aportado en el trabajo de esta tesis puede ser interesante para adjuntarlo a lo conseguido por otros estudiosos del tema y seguir en la construcción de la historia orgánica valenciana. Se ha procurado indagar, a través de los datos más insignificantes, para conocer los órganos parroquiales de los pueblos de este valle y trazar, dentro de lo posible, su historia y su objetivo cultural.

La investigación en este campo ha sido amplia, a pesar de las dificultades encontradas por haber desaparecido la mayoría de los órganos en 1936 y también mucha documentación de los archivos, sobre todo de los diocesanos y parroquiales, pero la exploración de cada una de las fuentes consultadas ha sido imprescindible para un estudio serio de la historia de estos instrumentos. Los datos de salarios de los organistas o de *adobo* de los órganos, los contratos y otros documentos que presento, contienen valiosas indicaciones para la elaboración de esta tesis. En concreto, alguno de los documentos aportados, como por ejemplo el N° XXVI y el N° XXVII del Apéndice Documental son de fecha anterior a las referencias más antiguas habidas hasta ahora en los libros de Madoz, Sarthou, Belda Soler u otros autores respecto al órgano parroquial de Ayelo de Malferit.

Se ha estudiado no sólo los órganos grandes si no también los de las más modestas iglesias rurales y conventos, pues prácticamente, en todos ellos existieron órganos de mayor o menor tamaño y calidad. *Dar vida* de alguna manera, a los viejos instrumentos que tuvieron nuestros pueblos, es fomentar la afición musical de sus gentes y elevar su cultura, al tiempo de conocer su relación con otros parámetros de la vida social, económica y cultural de estos pueblos del

Valle de Albaida.

En el capítulo IV se expone la **Influencia de la Estética Popular en la música religiosa, de estos pueblos**, pues las gentes vibran de diferente manera según el medio étnico y geográfico. Diferencio entre Canto Popular y el Canto Tradicional religiosos, que se transmite como legado sagrado ancestral de unas a otras generaciones, aunque no sean incompatibles entre sí. He consultado con personas de edad avanzada para que buscaran en sus recuerdos y cantaran “sus canciones”, desgraciadamente bastante olvidadas por la mayoría de la gente de estos pueblos.

Así pues, he recogido, recopilado y transcrito las canciones religiosas populares en trance de desaparecer y que he considerado que aún no se habían recogido; he realizando un estudio comparativo entre el material conseguido y lo aportado anteriormente por otros investigadores; lo he estudiado en su contexto rural, recuperando de esta forma, tradiciones que forman parte del acervo histórico y cultural de estos pueblos, para que este tesoro no quede olvidado en la memoria de los mayores y desconocido en las generaciones actuales y futuras.

El estudio melódico y armónico de estas canciones, consiste en un análisis de cada uno de los aspectos como son el ámbito, la tonalidad, la forma, los intervalos, la acentuación prosódica y musical, el compás, el principio, el final, el silabismo y los adornos como recurso estético. Pero, sobre todo, he tratado de discernir entre lo autóctono y lo importado, entre lo folklórico y lo popularizado.

He creído conveniente incluir en el Capítulo V de esta tesis, **una relación de compositores organistas y maestros de capilla** de esta época, relacionados con estos pueblos del Valle de Albaida y , aunque no de manera exhaustiva, estudiar someramente su biografía y obras , pues, en muchos casos, pasarían al olvido totalmente. De hecho me ha costado bastante esfuerzo encontrar datos de varios de ellos.

El Capítulo VI lo dedico a la **clasificación de la música encontrada de repertorio** de alguno de estos pueblos del Valle de Albaida, y, aparte de intentar averiguar los autores de muchas de estas obras manuscritas, que estaban sin firma, he procurado dar una opinión personal respecto a ellas y lo que su estudio me sugiere desde el punto de vista sociológico. Referente a la **música de autor**, adjunto en este trabajo partituras, y fotocopias de documentos musicales encontrados a lo largo de esta investigación y los sitúo en el apartado correspondiente que figura en los anexos. Esto servirá para ilustrar lo afirmado en esta tesis

respecto a la música en los pueblos del Valle de Albaida. Se incluyen partituras que se usaron, como he dicho, en el repertorio de las iglesias de estas poblaciones y que permite conocer la obra de los maestros de estos pueblos, y los gustos de la época en que se utilizaron estas partituras. He considerado interesante incluir estas partituras, pues he podido comprobar que algún canto de fiestas patronales y muy querido en uno de estos pueblos no tenían partitura para órgano pues se había perdido y he podido proporcionársela gracias a esta investigación. Unas cuantas obras impresas en esa época y que se utilizaban en el mismo repertorio, nos aclaran los gustos y calidad de los cantos que se oían en estos pueblos.

Conclusiones, Al final de cada capítulo he ofrecido un **resumen** o **síntesis**, con mi opinión personal sobre lo dicho en él, siendo en realidad como unas conclusiones parciales. No obstante, luego del último capítulo, expongo las **conclusiones generales** a las que he llegado, y veremos que son numerosas, después de finalizar esta tesis doctoral. Se podrá comprobar (entre otras muchas cosas) que realmente la música valenciana no sacra que se produjo hasta principios del siglo XX, deja ver un trasfondo, una influencia marcada, de la música religiosa de entonces. Y se relacionarán los documentos aportados en esta investigación, con los datos históricos, sociológicos y musicales expuestos a lo largo de los capítulos anteriores.

El **Apéndice Documental** que viene a continuación de las Conclusiones, contiene las transcripciones de documentos biográficos, musicales, contratos de construcción o reforma de órganos, aranceles parroquiales y otros encontrados en esta investigación. Dichos documentos, aparecen en este capítulo por orden cronológico. En ocasiones la transcripción se ha realizado con mucha dificultad dada la antigüedad y el deterioro de los mismos, teniendo que recurrir en algún momento puntual a la ayuda de paleógrafos. Anoto signatura (si la hay), los números de folio y demás datos para su localización, así como el año o los años de su redacción. Esto, sin perjuicio de haber hecho comentario de ellos a lo largo de esta tesis doctoral y haciendo mención de su importancia en el apartado correspondiente, y también un comentario al principio de cada documento.

Por haber desaparecido gran parte de los documentos de archivo de estos pueblos durante la guerra civil de 1936-1939, como he comentado antes, creo interesante haber podido rescatar éstos que presento, a veces veces con gran esfuerzo.

Los documentos notariales de la ciudad de Valencia se conservan en su mayoría en el A.R.V. y en el Colegio del Corpus Cristi, pero la mayor parte de los que se muestran en esta tesis han aparecido en archivos de pueblos de esta zona del Valle de Albaida, tales como

Onteniente, Albaida, Bocairente y Ayelo de Malferit, entre otros. También se adjuntan los encontrados en el Archivo Metropolitano Arzobispal de Valencia. El acontecer musical aparece reflejado, desde el punto de vista institucional, en las actas de sesiones capitulares que se conservan en los Libros de Cabildos municipales y eclesiásticos. Algún documento, como por ejemplo el encontrado en el Archivo parroquial de Ayelo de Malferit, que figura en el Apéndice documental de esta tesis, con el nº XXVII, nos permiten reconstruir la formación de la capilla musical así como los cargos, salarios y gratificaciones de organista, cantores etc.; otros documentos presentados pertenecientes a los Libros de Cuentas de Propios y Arbitrios, posibilita conocer los ingresos de las capillas musicales y de sus maestros; otros, en cambio, nos ilustran acerca de fechas de nombramientos de plazas de organista o maestros de Capilla, mediante oposición o sin ella; por tanto creo que este Apéndice Documental que se presenta permitirá ampliar el conocimiento del panorama cultural de estos pueblos con datos interesantes.

Los fondos bibliográficos así como los hemerográficos consultados para confeccionar esta tesis me han aportado muchos datos referentes a distintas cuestiones, que me han ayudado a documentar circunstancias del contexto histórico de cada una de las etapas en que la he dividido y esto lo encuentro interesante aunque complementario pues contribuirá al conocimiento de algunos aspectos sociales o económicos relacionados también con la música valenciana de ese tiempo.

Podemos observar que la escritura original de estos documentos es el latín o el valenciano en los más antiguos mientras que los posteriores lo están en castellano. Esto se debe a que tras la derrota de Almansa, Felipe V suprimió los fueros valencianos y se adaptaron a las leyes de Castilla en todo lo referente a la justicia y a lo notarial en Valencia.

En cuanto a la transcripción de los textos de los documentos, cuando hay alguna palabra cuya lectura de la grafía original no es posible, lo señalo con tres puntos entre paréntesis (...).

Viene a continuación el apartado de **Indices** preceptivo, que comprende: **1.) el Índice Analítico**, que podríamos llamar también **Análisis Terminológico** y en el que defino palabras técnicas o bien palabras muy antiguas caídas en desuso. Para ello, he utilizado varios diccionarios, alguno editado hace muchos años, entre otros, el Diccionario Oxford de la Música, el Diccionario de la Lengua Castellana (de autoridades), Diccionario de la Música Labor, Dizionario Enciclopédico Universal della Música e del Musicisti, Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Dictionnaire de musique, de Roland de Candé, el

UTET, UTET. 2 París Firmin-Didot, 1894-1899; Dictionnaire de Musique, París, Payot, 1931, Biographie universelle des musiciens, 8v y otros que cito en la Bibliografía. **2.) Relación de Compositores y Organistas** se plantea por orden alfabético y no por la mayor o menor importancia de los autores o su mayor o menor antigüedad. **3.) El Índice de Comunicantes** en el que figura la relación con nombre y apellidos de personas que me han aportado datos de primera mano; muchas de estas personas son de edad avanzada, incluso alguna de ellas han fallecido durante el tiempo de confección de este laborioso trabajo. **4.) Relación de documentos aportados en el Apéndice Documental.** Al ser tan numerosos los documentos aportados he creído oportuno ponerlos numerados en un índice, para su mayor facilidad.

El trabajo termina con la exposición de la **Bibliografía** consultada. Toda ella ha servido para afianzar mis asertos e ilustrar el trabajo. He dividido este capítulo en dos apartados: **1) Autores y Libros, 2.) Revistas y Monografías de Música y 3.) Revistas de otras materias.** He utilizado numerosos artículos de revistas, la mayoría de ellas musicales, pero otras de tipo cultural, alguna de las cuales se editan en pueblos importantes del Valle de Albaida; hago constar el nombre en apartado de abreviaturas, dado que en el texto se citan abreviadas.

Añado, sin embargo un abultado apartado de **Anexos**, que abarca varios. Y así el **Anexo nº 1** incluyo una breve historia de cada uno de **los pueblos que conforman este valle**, nombrándolos por orden alfabético con los datos más representativos que de ellos he conseguido: su origen, sus monumentos y sus recursos, entre otros que me parecen interesantes.

En el **Anexo nº 2** figura **música y letra de alguno de los autores** más relevantes estudiados, así como al **ejemplos de música popular autóctona, que podremos escuchar en el CD** que incluyo en la solapa del libro. En el **Anexo nº 3**, incluyo algunos de los Gozos que se canta en estos pueblos y corrían peligro de perderse. Y en el **Anexo nº 4** presento la reproducción de los documentos transcritos en esta tesis, aunque los encontrados en castellano obviamente he omitido el hacerlo.

Finalmente, debo decir que espero conseguir una mayor profundización y una revisión documental que aporte nuevos elementos de juicio para el conocimiento pormenorizado de la música religiosa del Valle de Albaida, en su contexto cultural y social, y que este estudio constituya un trabajo importante y válido, puesto que ha sido hecho con toda honestidad. He procurado siempre interpretar los datos con objetividad, documentándolos y exponiéndolos

de la manera más clara posible y aportar algunos elementos desconocidos de la música religiosa de estas tierras, así como dar a conocer algunas partituras del repertorio de las capillas musicales de aquella época y, que en nuestros días, como he dicho antes, por el cambio de gustos y de la liturgia, corren peligro de olvidarse.

Sería para mí una gran satisfacción que este esfuerzo musicológico fructificara también con la edición de alguna de las obras encontradas pertenecientes a músicos de estas tierras.

Además de lo expuesto hasta aquí, debo expresar que uno de mis objetivos, el más emotivo quizás, ha sido rendir homenaje con este trabajo a los músicos de todas las épocas que se dedicaron a la composición religiosa en los pueblos del Valle de Albaida, músicos cuyas obras no han tenido la divulgación que merecían por la calidad de las mismas. Sería una satisfacción personal haber ayudado a engrandecer las figuras musicales de estas tierras, así como poner de relieve la importancia de su música.

En el capítulo de agradecimientos, mi familia merece una mención especial, por el apoyo incondicional que siempre me ha brindado y especialmente mi hija que además me ha ayudado con la tecnología informática, imprescindible en estos tiempos.

Deseo agradecer, muy sinceramente la ayuda prestada a todas las personas que han colaborado en el feliz término de esta investigación, así como a los miembros de los Archivos Municipales y Parroquiales de estos pueblos que me han brindado su apoyo, facilitándome la consulta de la documentación para la realización de esta tesis doctoral. Todos ellos me han animado siempre a seguir adelante, diciéndome que valía la pena esta investigación. He de confesar que, en más de una ocasión, durante los años que llevo trabajando en ella, me he visto tentada a dejarla, dada la complejidad de la misma y las dificultades para llevarla a cabo. Por ello... ¡gracias a todos!.

Sería prolijo enumerarlos a todos, no obstante, deseo mencionar a alguna de estas personas. En primer lugar quiero recordar con agradecimiento al Profesor Salvador Seguí, mi Jefe de Departamento en el Conservatorio de Valencia durante muchos años que, sabiendo de mi trabajo, me animaba a ir recogiendo datos al efecto. Al Profesor Vicente Ros, por el interés que ha mostrado en todo momento, al conocer que estaba trabajando con documentos recuperados (muchos de ellos, perdidos) sobre los órganos antiguos de los pueblos del Valle de Albaida. Me decía que este trabajo podría ser una aportación para ir completando la historia de los órganos de la Comunidad Valenciana que él mismo inició hace tiempo junto con sus colaboradores. Al Profesor Marc Baldó, por escuchar la contextualización

geográfico-histórica de este trabajo, que trata de una zona que le es harto conocida, entre otras razones, por la proximidad a su tierra natal. Al profesor Blanes Arques por sus acertados cometarios sobre músicos bien conocidos por él. A la Profesora del Conservatorio y Académica de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, María Teresa Oller, con quien cursé estudios de Armonía y que ha tenido la deferencia de incluirme en una relación de investigadores sobre música autóctona que figura en uno de sus libros; ella escuchó pacientemente mis ideas sobre la estética popular-musical, en lo que es experta y me animó y orientó en todo momento. A Don Emilio Meseguer, Maestro de Capilla del Patriarca, siempre dispuesto a atenderme, cuando he solicitado su ayuda. A Don Fernando Goberna, médico e historiador, afincado en el Valle de Albaida y que siempre ha estado dispuesto a colaborar conmigo en la revisión de los archivos de la comarca. También a los PP. Franciscanos: Beltrán y Agulló. Por último a la directora de este trabajo, la Profesora Carmen Alfaro, que durante estos años ha ido ayudándome a dar forma a mis ideas y a seguir la dura metodología académica; para ella mi agradecimiento por su labor desinteresada.

Por último, de un modo especial, mi reconocimiento más sincero a los miembros del tribunal, por el trabajo de lectura de esta tesis. Comprendo la dedicación y el esfuerzo que esto les habrá ocasionado. Así pues a todos los miembros de este tribunal, muchas gracias.

“Todos los campos de la cultura coinciden como factores de una situación histórica, repercuten en ella y unos sobre otros”.

(J. A. Maravall).

CAPÍTULO I

EL ENTORNO GEOGRÁFICO HISTÓRICO DEL VALLE DE ALBAIDA

I. 1. EL TERRITORIO Y EL PAISAJE

El Valle de Albaida es un territorio del interior de la Comunidad Valenciana que se encuentra en la parte sur de la provincia de Valencia. Se extiende entre la huerta de Gandía al Noroeste y la comarca de Villena al Sureste. Está limitado por las cordilleras de Benicadell y Serra Grossa. El Benicadell para el Valle de Albaida es algo más que una montaña; es una referencia, un verdadero símbolo de identidad ².

El nombre de Valle de Albaida se debe al río homónimo que nace en la sierra de Agullent-Benicadell, y cruza transversalmente la comarca por el centro y junto al pueblo de Montaverner recibe a su afluente el Clariano. El paisaje de este valle está dominado por sierras y ríos y tiene parajes de gran plasticidad. Es una de sus características la extensa gama de colores suaves que contrasta con la coloración intensa de ésta y otras comarcas. Las montañas que lo circundan, al quebrarse en sus estribaciones, descomponen la gama de grises y añiles, y los tonos se vuelven más claros, hasta casi el blanco en algunas zonas. No debe extrañarnos pues el nombre de *la Vall Blanca*, que es como, traduciendo su significado, se le llama también a este valle. Cavanilles habla de los materiales de *margas azules*, de origen marino sedimentado y *margas blanquecinas* del período Mioceno, *margas "roxizas"* con arenas y cantos y fue observando directamente en sus viajes, concretamente los que hizo por esta zona, la evolución y formación geológica de estos parajes ³.

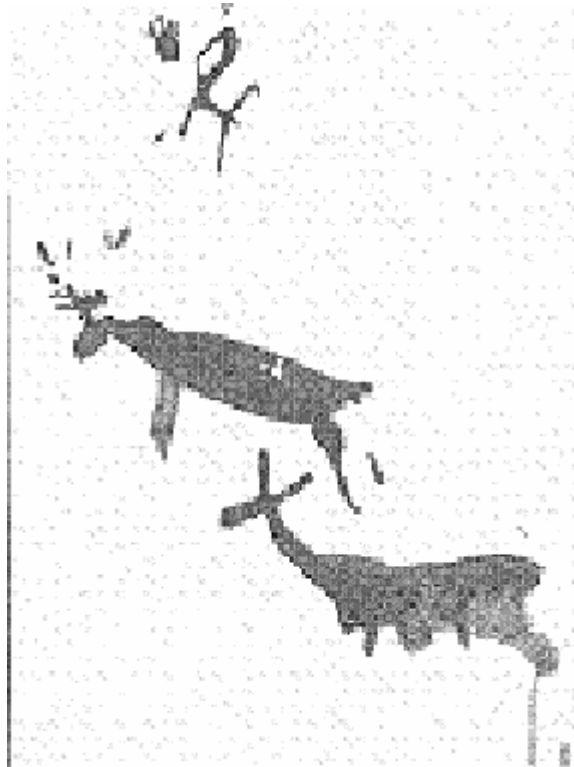
Una de las características de esta zona es la multitud de pueblos, unos mayores que otros, pero muy cercanos todos y situados, la mayoría de ellos sobre los montículos, herencia, probablemente, de su pasado ibérico ya que se ha encontrado señales, en las partes más altas, de haber sido habitados ya tiempos prehistóricos y luego por iberos y romanos ⁴. Los estudios posteriores han confirmado estos asertos, pues es sabido que por el rigor de sus investigaciones, la escuela valenciana de arqueólogos y prehistoriadores goza de un merecido prestigio internacional.

Por costumbre y por tradición prehistórica, así como por su situación geográfica, se agrupan

² LACARRA, J. y SÁNCHEZ, X.: Comenta que: "Es el lugar al que hay que subir necesariamente andando por lo menos una vez en la vida". En *Las observaciones de Cavanilles. Doscientos años después*. Presval. Bancaja. Valencia, 1997, p. 46.

³ LACARRA, J. y SÁNCHEZ, X.: Dice: "La sutileza con que introduce el concepto del tiempo geológico es uno de los aspectos que hacen que le consideremos moderno en su momento y clásico en el nuestro". En : op.cit., p. 22.

⁴ SANCHIS SIVERA, J.: Dice: "Especialmente en los pináculos de los montes, se han encontrado vestigios de haber sido habitados en los tiempos prehistóricos, y posteriormente por los iberos y romanos". En *Nomenclator... Tipografía moderna*. Valencia, 1922. p. 436.



Por costumbre y por tradición histórica, así como por su situación geográfica, se formando formando diferentes núcleos, como por ejemplo Adzaneta, Palomar, Benisoda, Otos y Aljorj, que en su día pertenecieron al Marquesado de Albaida. Otro ejemplo puede ser: Castelló de Rugat, Ayelo de Rugat, Pobla del Duc, que pertenecieron primitivamente a la Baronía de Rugat, etc. Forma pues la Vall d'Albaida una unidad geográfica bastante perfecta⁵.

Bajando hacia la parte de Onteniente, la cabecera del río Cãñoles, en el *Valle dels Alforins*, el *Pou Clar* y las estrechas gargantas cercanas a Ayelo de Malferit, confieren a esta zona un encanto especial, y lo mismo ocurre en el lugar por donde pasa el río Albaida que atraviesa la *Serra Grossa* y sale con fuerza por el *Estret de les Aigües*. Ofrece este Valle un aspecto montañoso en muchas zonas, con variada vegetación en la que abundan hierbas aromáticas y medicinales, como ya lo reflejó Cavanilles, hace tanto tiempo en su libro, por haberlo observado personalmente en sus viajes por estas tierras ⁶ y ⁷. Habla Cavanilles del río y del

⁵ LACARRA, J. y SÁNCHEZ, X.: Dice: "Es un ejemplo típico para los estudiosos de esta ciencia.... y esta situación de considerar parte de La Vall lo que no lo era se aceptó como casi normal hasta que el geógrafo Abel Soler puso las cosas en su sitio en la *Geografía de les Comarques Valencianes*, estudiando la Vall como la unidad op.cit., p. 10.

⁶ CAVANILLES, A. J. Dijo en su día que: "El suelo aparece tapizado de plantas: doradilla, polipodio, culantrillo, palomilla de nueve hojas, zapatillas de la Virgen, pipirigallo, jara, tomillo... Algunas endémicas como la pibrella" natural que es de por sí, sin añadidos histórico-políticos". En *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia*. Imprenta Real. Madrid,

llamado *Pou Clar* o Pozo Claro, admirándose de su caudal, claridad de sus aguas, peces etc. Desgraciadamente todo esto ha ido a menos por la extracción de su acuífero subterráneo aguas arriba. Desde el Pozo Claro sigue el río hacia el Norte, hasta más allá de Ontinyent, donde tuerce hacia levante en busca de Ayelo de Malferit y del río Albayda. Además de estos dos ríos citados, el Valle de Albaida contiene también el *rierol Berxeta, el Clariano, el Misena, el Torralba y el Vernissa y la rambla dels Pilarets*.

En el Valle de Albaida, la erosión producida por el río de ese nombre y sus afluentes ha configurado su orografía ondulada y cortada por pequeños barrancos. La abundancia de fuentes contribuyó al elevado número de poblaciones que pertenecen a este valle y que son treinta y cuatro ⁸.



Posteriormente, la industria también ha contribuido a la transformación del territorio, con polígonos industriales etc. que han hecho variar el paisaje. Pero tendremos en cuenta los datos y comentarios de Cavanilles y de otros autores de la época, dado que la música que vamos a estudiar en esta tesis abarca una larga etapa, en parte contemporánea de Cavanilles, y por tanto nos parece de gran interés poder observar los datos de su tiempo y del entorno de entonces pues estamos seguros de que éstos nos ayudarán a la mejor contextualización de nuestro trabajo.⁹

1797, en el libro *Las Observaciones de Cavanilles*, doscientos años después. Presval. Bancaja. Valencia, 1997. p. 34.

⁷ La pebrella (*Thymus piperella* L., es una hierba que sólo se encuentra en determinadas zonas de la Comunidad Valenciana; el Valle de Albaida es una de ellas. Se utiliza como condimento en platos como el gazpacho de pastor, las acitunas etc.

⁸ ALMELA Y VIVES, F.: *Valencia y su Reino*, Mariola. Valencia, 1965, p, 133-134.

⁹ CAVANILLES, A. J..Dice: “Hállase este valle entre las cordilleras de montes casi paralelas que corren de Nordeste a Sudeste desde el Coll de Llargó, y distan entre sí como legua y media: la septentrional se llama Serra Grossa, la meridional se compone de los montes de Benicadell y Agullent, extendiéndose como diez leguas, y se

Las sierras que atraviesan esta comarca además de las citadas son: Águila, Buixcarró, la Creu y la Solana ¹⁰. Los montes más altos son: Port d'Albaida, Alt del Barranc Verd, les Bateries, Benicadell, Cabeçó de Mariola, els Cabeços, la Cadolla, Tossal Calderó, Mont Covalta, Alt de la Creu, Eixea, Figueroles, Alt de la Font Freda, Alt de l'Hedra, Lloma Plana, Tossal Redó. Sant Jaume y la Soterranya ¹¹. Los montes que forman estas sierras siguen siempre tan unidos, que los septentrionales solo dejan el boquete, o *estrets*, por donde el río de Albaida, engrosado con varios riachuelos, va desde el valle de su nombre a las llanuras de San Felipe; y los meridionales: la garganta, o bien el puerto de Albaida, va desde este valle hacia el Condado de Cocentaina y Alcoy. Por la parte occidental el Valle queda abierto, comunicándose con Villena, pero por la parte más occidental, las faldas de los montes se van uniendo al llamado "Coll de Llartó" y forma entonces como una barrera que divide la huerta de Gandía y el Valle d Albaida ¹².

En la época de Cavanilles la comarca estaba formada por 33 pueblos. En el siglo XIX se le añadió el pueblo de Bocairent por razones políticas, pero esto se aceptó y desde entonces forma parte del Valle de Albaida con pleno derecho. Así pues, dentro de la comarca natural e histórica del Valle de Albaida, se encuentran las siguientes poblaciones: *Agullent, Ayelo de Malferit, Ayelo de Rugat, Albaida, Alfarrasí, Aljorj, l'Alforí, els Ansarins, l'Asceit, Atzeneta d'Albaida, Bélgida, Beniatjar, Benicolet, Beniganim, Benissoda, Benissuera, Bocairent, Bufali, Carrícola, Casas de Cubells, Castelló de les Gerres, Guadassequies, Llutxent, Montaverner, Montixelvo, el Morqui, l'Ollería, Ontinyent, Otos, el Palomar, Pinet, La Pobla del Duc, Quatretonda, Cases del Racó del Cirerer, Ráfol de Salem, Casa Reiner, Rugat, Salem, Sant Pere d'Albaida o de la Cartaina, Terrateig y Torre Vellisca* ¹³.

El pueblo más occidental de todos es Ontinyent. Este tiene gran desnivel en sus calles y muchos edificios nobles y señoriales. Sus vecinos eran labradores, aunque también había muchas personas empleadas en fábricas textiles y de papel. Linda con Ayelo de Malferit, con Vallada, Moixent y Font de la Figuera por el Norte, por el mediodía con Alfafara, Bocairent y Bíar. En esa época Fontanares del Alforins pertenecía a Ontinyent ya que se separó como municipio en 1927. Hay una cita de Escolano, de comienzos del siglo XVII

introduce en el Reino de Murcia; la de Serra Grossa tendrá unas ocho, terminándose en humildes lomas entre Moixent y la Font de la Figuera". En op.cit. p. 10.

¹⁰ La sierra de Agullent, recibe también en esas tierras el nombre de la Filosa.

¹¹ MELCHOR y RAMÓN-BAVIERA, F. y otros: *Aproximació a la toponimia del País Valencià*. Foco-Berthe. Valencia, 1978. pp. 205-206.

¹² CAVANILLES, A. J.. op.cit., p.12.

¹³ MELCHOR y RAMÓN-BAVIERA, F. y otros: op.cit. p. 205.

que dice así: “*Al remate del Valle de Albayda tiene su asiento la Real villa de Ontiñente que así por el número populoso de sus vecinos, como por el comercio de mercadurías, y mucha urbanidad en lo espiritual y temporal, merece el primado entre todas las de la serranía*”.

En Onteniente había un embalse que hoy está abandonado. También allí, en la parte alta de la montaña, hacia el Nordeste, se encuentra la ermita de Sant Esteve. Desde allí, se puede disfrutar de una vista panorámica impresionante. El monte de la ermita se prolonga hacia levante, disminuyendo de altura, y junto a Ayelo de Malferit queda ya separado de la cordillera septentrional, dejando allí un espacioso recodo, y en él lo más fértil del término de este pueblo. En toda la comarca predomina una orografía de pequeños barrancos donde crece una vegetación de frutales, viña, olivos, etc. y predomina, como complemento natural, el *baladre*¹⁴. Los barrancos que podemos encontrarnos al visitar este valle son los de *Carbonera, els Pilarets, Pou Clar, el Pregó* etc. La abundancia de cuevas propició que fuera un territorio habitado desde tiempos prehistóricos. Lo indican los hallazgos de la cova Alta, de Albaida; en la cova Negra, de Bellús, de Bocairente¹⁵.

El clima del Valle de Albaida, con variantes notables entre las tierras bajas orientales y el alto valle de Bocairente, viene determinado por la altitud, la configuración topográfica y la orientación de las montañas que lo cierran. Aunque está dentro del llamado clima mediterráneo, los inviernos son menos suaves que en las comarcas costeras, con graves riesgos de heladas hasta comienzos de la primavera. Los veranos son calurosos y secos a excepción de las zonas más altas. La lluvia es más abundante en otoño.

En el Valle de Albaida aún quedan vestigios interesantísimos, como los de los castillos de *Benicadell o Penya Cadiella, Rugat y Xió*. En Agullent se encuentra un santuario dedicado a San Vicente Ferrer, y en el pueblo de Bellús está el famoso balneario de ese nombre, pero estos aspectos los trato al hablar de cada uno de los pueblos pertenecientes a ste valle y que incluyo en el Anexo I de esta tesis doctoral.

¹⁴ Baladre es el arbusto que crece junto a los cauces de los ríos; tiene flor blanca o rosa y es planta venenosa; en castellano se llama adelfa.

¹⁵ ALMELA Y VIVES, F.:A En *Valencia y su Reino*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 2004. p.133, 134.

I. 2. ECONOMÍA Y SOCIEDAD

Desde la época de Cavanilles, en muchos pueblos del Valle de Albaida se ha producido grandes cambios y ha habido un aumento en el número de habitantes. Esta comarca es además de agrícola, industrial y artesana y ofrece, hoy en día, una industria textil importante; también, aunque en menor escala, de velas y cristal, como veremos más adelante.

En cuanto a agricultura, pueden considerarse cultivos básicos de este valle: los olivos, almendros, y sobre todo la viña, de gran calidad, que se cultiva en esta zona desde tiempos antiguos.

Parece que la viticultura propiamente dicha no se estableció en España hasta la dominación romana. Y en el siglo I a. de C. ya eran mencionadas las tierras valencianas como ricas en viñedos. Cuenta Domingo Fletcher que se encontró entre las ruinas de una masía romana, en las cercanías del pueblo del Valle de Albaida, llamado Guadasequies, una estampilla circular de arcilla roja destinada a sellar los tapones de las ánforas, una vez recubiertas de una capa de escayola que, como aún se hace actualmente; servía para preservar su contenido de posibles sustracciones o manipulaciones. Esta estampilla está ornamentada en hueco, con la figura de un conejo rodeado de racimos de uva¹⁶. Refiriéndonos a la agricultura debemos decir que, aunque hacia la parte de poniente de este valle hay buenos viñedos que dan excelente vino, los campos de secano, en general, han disminuido y los cultivos, antes mayoritariamente de algarrobas, olivos y viña, se han ido transformando en frutales. Esto está causado, en parte, por la búsqueda de un mayor rendimiento y, últimamente, favorecido por las subvenciones de la Comunidad Económica Europea que han potenciado su arranque. En la actualidad la situación agrícola e industrial de esta comarca es bien distinta. Las huertas han cambiado la estructura existente de riego procedente de los musulmanes y bereberes y que había continuado hasta los años sesenta del siglo XX. Antiguamente los barrancos tenían azudes y galerías llamados *alcavons* que, desde los montes, se introducían

¹⁶ALMELA Y VIVES, F.: P. El conejo es un animal típicamente español, ya que los romanos no conocieron este animal hasta ocupar España; pudo ser por tanto elegido como emblema, con el propósito de indicar que el vino contenido en las ánforas selladas con esta estampilla procedía de España o bien que el tema esté relacionado con un trasfondo dionisiaco; pero de lo que no hay duda es de que estamos en presencia de la marca valenciana de vinos más antigua, con la que el cosechero quiso singularizarse en el mercado, seguro de la bondad de sus caldos. La elaboración difería en algunos casos de la actual, pues se les adicionaban resinas, sal, arcilla, polvo de mármol, etc., según las necesidades preventivas o curativas que exigían los vinos. En op.cit., p. 398.

en la tierra para buscar los acuíferos. Actualmente se ha cambiado por el sistema de goteo, sacando el agua subterránea.

En cuanto a los olivos he podido constatar que el Valle de Albaida produce un aceite suave y de gran calidad, con muy bajo grado de acidez, pues tiene variedades autóctonas de aceitunas que consiguen que este aceite sea muy apreciado, aunque no demasiado conocido fuera de la zona. La recogida de la aceituna se hace de modo muy diferente a como se hacía antiguamente; se colocan “mantas” bajo los árboles y bien, delicadamente con las manos o por medio de unas modernas máquinas pequeñas que llevan los labradores sujetas a la espalda u otras grandes todavía más modernas, agitan las ramas del árbol para que las aceitunas caigan sobre las mantas y facilitar de este modo su recogida.

Durante el siglo XIX, las almazaras dejaron de ser una *regalía* del *señor* tras el creciente empuje de una nueva clase social, la burguesía. El constante endeudamiento de los señores feudales con los burgueses adinerados y el crecimiento demográfico hacía muy difícil el mantenimiento de estas *regalías*. La abolición de los derechos feudales sobre almazaras o molinos motivó la proliferación de ellas durante ese siglo, muchas de las cuales perduraron hasta mediados del siglo XX. La disminución del cultivo del olivar, se debe, entre otras causas, a la conversión de tierras de secano en regadío y a la falta de una buena comercialización del aceite. A pesar de todo, esta comarca ha contribuido en gran manera al desarrollo de la riqueza nacional, tanto por la agricultura como sobre todo por la exportación de sus productos ¹⁷.

Los llamados *pueblos del río* son los de menos población e industrialización del Valle de Albaida. Sus huertas, abandonadas por estar en el límite de la presa de Bellús, eran de las más fértiles de la zona. Los de la parte izquierda del río: Alfarrasí, Benisuera, San Pere, Guadasequies y Bellús. Los de la derecha son los del Marquesado de Albaida y Agullent. Los pueblos más pequeños han tenido que acudir a trabajar a los pueblos más grandes o más industrializados, aunque algunos, como Palomar, han transformado sus oficios tradicionales y han creado fábricas sustituyendo el esparto que utilizaban en otros tiempos, por el plástico. En otros casos han transformado sus históricas huertas, incluso algunas zonas de secano, en naranjales, como por ejemplo en Carrícola.

La antigua industria de la seda, que introdujeron los moros, fue menos importante de lo que

¹⁷ LLORA, A.: Dice que: “*Nuestra comarca, muy destacada en todos los sentidos, es contribuyente de primera categoría al desarrollo de la riqueza nacional tanto por su contribución dineraria, como por la enorme cantidad de exportación de sus productos de indudable beneficio para España*”. “Datos sobre los pueblos de nuestra comarca” en revista anual *Almaig*. Ontinyent, 1999. pp. 9-30.

se creía y la industrialización se concentró en algunos pueblos de esta comarca entre ellos Onteniente, Ayelo de Malferit y algún otro. En la actualidad han desaparecido casi todas las moreras que tanto abundaban en estos pueblos, y cuyas hojas servían de alimento a los gusanos de seda que solían criar en las andanas (cambras) de las casas de estos pueblos¹⁸. Así pues las moreras formaban parte del paisaje de estas tierras¹⁹. Pero decayó su cultivo debido a las enfermedades del gusano de seda, que hizo que los agricultores se plantearan arrancar estos árboles para mejor aprovechar el terreno con otra clase de arbolado.

La economía del Valle de Albaida se fundamenta, como he dicho, en la agricultura y en la industria. En la agricultura destacan actualmente los frutales, pero sigue cultivándose en todo el Valle de Albaida la clásica trilogía mediterránea: trigo, olivo y vid, además de algarrobos, almendros, y algunos cereales.

Dice R.I. Burns que entre las donaciones del *Repartiment* del siglo XIII se incluían viñas y que los vinos de la región se exportaban desde antiguo. Y también que, dominaban los cereales, lo que demuestra la importancia del secano sobre la huerta. Entre los cultivos de secano afirma que destacaba la vid siendo además el más característico de la comarca. Más tarde, en el siglo XVIII, el desarrollo de la agricultura en la región fue importante, tanto por la extensión de los cultivos como por su relativa diversidad de ellos²⁰. En la actualidad, aunque persiste aún la existencia de un buen número de grandes propiedades, en general, dentro de las tierras cultivadas predomina el minifundismo, desde finales del siglo XIX.

La industria es importante, sobre todo la textil y no sólo en Albaida, Alfarrasí, Bocairente y Onteniente sino también en otros pueblos como Ayelo de Malferit, Agullent etc. Y esto a pesar de las pocas dotaciones naturales para el desarrollo de la industria, pero los largos periodos de tiempos libres que les permitía la agricultura autóctona, hizo que pudieran sus habitantes dedicarse a otros menesteres relacionados con la artesanía a domicilio. Ha sido durante siglos la más importante región formada por los pueblos del Valle de Albaida,

¹⁸ Todavía puede verse en alguna casa de estos pueblos, unos cañizos separados unos cuarenta centímetros entre ellos que servían para la cría de gusanos de seda, que luego comercializaban en Valencia.

¹⁹ ALMELA Y VIVES, F.: Dice acerca de estos árboles que: *"No dejaban de llamar la atención de viajeros, geógrafos y tratadistas de materia agrícola. Don Pascual Madoz, por ejemplo, decía refiriéndose a Valencia: "Casi todas las huertas de la provincia se hallan plantadas de moreras, cuyo cultivo ha tenido un aumento asombroso, extendiéndose hasta los terrenos de secano, como sucedió por los años 1760 a 1800, en que hubo este mismo movimiento y afición a la seda"* En *Valencia y su Reino* Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Valencia. Valencia 2004. p. 381..

²⁰ MORALES MOYA, A.: Comenta acerca de esto: *"Tanto por la extensión de los cultivos, como por su intensificación y relativa diversidad: algarrobo, olivo, vid, morera..."*. En el capítulo "El Reino de Valencia y su nobleza en el siglo XVIII" en *Nobleza y Sociedad*. Nobel. Oviedo, 1999. p. 215.

Alcoy y otros pueblos contiguos; hoy aún lo sigue siendo ²¹.

Las primeras manifestaciones de la dedicación textil tuvieron al principio un carácter artesano y se remontan al siglo XIII. En Ontinyent hay noticia de esta actividad, al menos desde el siglo XV. Los cronistas hablan de unas famosas mantas de pelo de cabra. Es curioso constatar que en 1271, en un privilegio que da el Rey Jaume I a Ontinyent, como lugar cristiano representativo y privilegiado en lana y otros tejidos, da por sentado la existencia de “*tallers*” y “*llocs de venda*” en la *Vila*. Incluso el territorio de Játiva-Onteniente era conocido por una producción famosa de lana saetebense ²². Durante el siglo XVIII, se produce en esta zona una transformación de la sociedad que, a partir de unos cuantos núcleos urbanos, llevó a una revolución industrial que continuó durante los siglos siguientes. Ha sido especialmente importante a lo largo del tiempo de la industrialización textil de esta región económica, la aportación clara y constatable, por un lado, de la gestión de los empresarios para establecer su actividad con batalla dialéctica con los trabajadores locales, los cuales tenían sus propias exigencias, y llevando una actividad coherente ante la política gubernamental de cada momento ²³. Es a finales del siglo XVIII, cuando Onteniente comenzó a concentrar población de los núcleos próximos o *llogarets* que había en su término, al trasladarse a la villa los habitantes de aquellos, creciendo en población ostensiblemente ²⁴. Hay autores, entre otros como Castelló que establecen una posible jerarquía de los núcleos, sin omitir la diversidad industrial existente de otras ramas, aparte de la textil, como la jabonera y la cerera. Pero la industrialización en esta zona tuvo sus problemas en esa época, pues las dificultades de la incipiente industrialización y los problemas políticos provenientes de la Guerra de Sucesión, fueron algunas de las causas. En la actualidad la situación agrícola e industrial de esta comarca es bien distinta ²⁵. De todos modos hay que hablar de la frustración industrial del siglo XIX valenciano. Esta ha sido analizada por diversos autores que apuntan como causa de esta

²¹ PÉREZ PUCHAL, P.: Dice: “Una agricultura de secano, favorecida por las precipitaciones un poco superiores debido a su altitud, permitía largos períodos de tiempos libres que se podían dedicar a otras actividades complementarias (a tiempo parcial como diríamos ahora) suponía una abundante y barata mano de obra para trabajos industriales y artesanos a domicilio”. En el prólogo del libro de VALLÉS, I. *Industria textil i Societat a la Regió Alcoi-Ontinyent 1780-1930*. Universitat de Valencia, Valencia, 1986, p. 7.

²² Ha llegado a mi poder, una elegante prenda de indumentaria, característica del pueblo de Onteniente, y con más de doscientos años de antigüedad; de características diferentes a la manta bocairentina.

²³ VALLÉS Y SANCHIS, I.: *Industria textil i Societat a la Regió Alcoi-Ontinyent*. Universidad. de Valencia. Valencia, 1986. p. 11.

²⁴ CASTELLÓ, J. J. Comenta: “La población mayor, más rica y poblada de toda la Governació, se asienta sobre una montañita... el Raval Nou ha crecido mucho, después que se retiraran a vivir en la villa los habitantes y vecinos de los llogarets que había en su término, de manera que en el presente es mucho mayor el Raval que la Vila” En *Descripción del Reyno de Valencia por Corregimientos*, Manuscrito inédito, Biblioteca Pública de Valencia, 1783.

²⁵ IGLESIAS, C. :En la introducción del libro *Nobleza y Sociedad*. Nobel. Oviedo, 1999. p. 24.

frustrada industrialización de esa época (en contra de lo que se suponía, después de la expansión del siglo XVIII) a la falta de inversiones y distracción de los capitales que debían financiar a la industria y que, por el contrario, eran absorbidos por la agricultura, o bien exportados a otras zonas a través de la banca.

La industria papelera tuvo cierta importancia en esta zona, aunque ahora ha disminuido. De todos modos hay que nombrar en el campo textil a Onteniente y Bocairente, entre otros pueblos cercanos. Éstos tuvieron y tienen una fisonomía industrial muy acusada. García Bonafé y Aracil Martí, en contra de otros autores, no relacionan los pueblos del Valle de Albaida con la región de Alcoy²⁶. Sin embargo Cavanilles, por ejemplo, en su tiempo sí que consideraba unidas las dos comarcas. Abundando en el mismo sentido, lo afirma también P. Deffontaines que las ve profundamente relacionadas²⁷. Lo que nadie puede negar es la importancia en el plano textil especializado sobre todo en productos de lana a partir del siglo XVIII y su comienzo a partir de telares en las casas, siendo Alcoy, Onteniente y Bocairente los pueblos de mayor producción textil especializada²⁸ y como dice Martínez Santos: “*Por intermedio del “putting out”, la hilatura doméstica fue una vía de aprendizaje de un trabajo no estrictamente agrícola, sino artesanal*”²⁹.

En definitiva podemos decir que la tónica de estos pueblos del Valle de Albaida fue la Agricultura, sin que desaparecieran algunas actividades artesanales de amplia tradición y, en determinados centros, como hemos visto, la industria textil con sus épocas de auge y sus crisis, según las circunstancias y situaciones. En Albaida se mantiene todavía una industria

²⁶ GARCÍA BONAFÉ, M. y ARACIL MARTÍ, R. “Els inicis de la industrializació a Alcoi”, en revista *Recerques* Barcelona, 1974, pp. 23-46.

²⁷ DEFFONTAINES, P. “Horizontes de trabajo en el macizo de Alcoy” en *Estudios Geográficos*, nº, 71, pp. 275-281.

²⁸ HERNÁNDEZ MARCO, J.L.: Lo afirma “*Alcoy, Onteniente y Bocairente son los núcleos laneros de mayor relevancia en el siglo XVIII*” diciendo: En *Historia del País Valencià*. Edicions 62. Barcelona, 1990. p. 74.

²⁹ MARTÍNEZ SANTOS, V.: Dice que: “*Por intermedio del “putting out”, la hilatura doméstica fue una vía de aprendizaje de un trabajo no estrictamente agrícola, sino artesanal*” En op.cit., p. 79.



peculiar: la fabricación de velas y bujías de cera, documentada desde el siglo XVIII, y que es en la actualidad cerca de la mitad de la producción nacional. Se desarrollaron manufacturas de carácter comarcal y local, jabón, esparto, etc., además de las ya citadas anteriormente.

Podemos observar que el crecimiento demográfico es mayor en las poblaciones industriales, mientras que las solamente agrícolas pierden población. En aquellas, ha sido enorme el aumento de población, aunque, en general, se ha sabido conservar el encanto de sus barrios antiguos con sus plazuelas y calles estrechas y tortuosas. Y como ejemplo de esto, podemos destacar la Alcazaba mora de Onteniente, que está situada sobre la colina, dominando la ciudad al borde del río y que estuvo, antiguamente, junto a las murallas, en el barrio de la Vila.

I. 3. TOPONIMIA

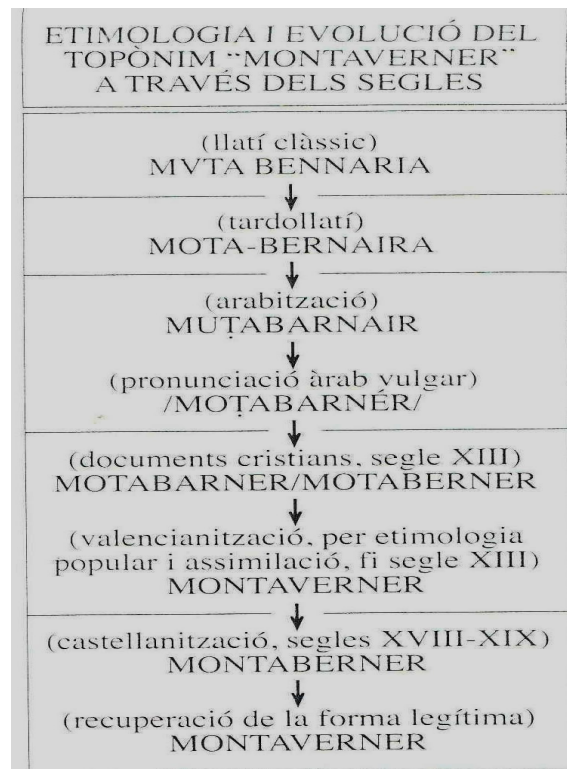
Toponimia es el conjunto de los nombres de lugar y constituye el objeto de la toponomástica, una de las ramas de la Filosofía que más despierta la curiosidad. La ciencia toponímica tiene algo más de un siglo de existencia y unos cincuenta años de estatuto consolidado. El motivo de estudiar la toponimia de estos pueblos es para tratar de saber algo más de su pasado histórico y ayudar, con ello, a conocerlos mejor. Intento saber la evolución de estos nombres para averiguar porqué los antiguos habitantes los asignaron a estos grupos de población. Pienso que no se trata sólo de dar una relación de nombres geográficos, más o menos ordenada, sino que una mirada hacia la toponimia de estos pueblos del Valle de Albaida puede darnos una perspectiva de su lengua y su cultura, incluso en el plano musical, así como de su geografía y su historia., porque entiendo que el nombre de estos pueblos va unido a lo que constituyó su lento proceso de formación, fuera su comienzo como predios, alquerías, castillos, talleres artesanos o cualquier otro principio. Al fin y al cabo la palabra tiene una fuerza indiscutible, y esos nombres que perduran a través del tiempo, permanecen en la memoria de sus habitantes, sin que, a veces, recuerden ya su significado ³⁰. y ³¹. Hay que tener en cuenta también que un cambio fonético de una localidad necesita para desarrollarse varias generaciones. Su observación limitada a un momento, estudia esas generaciones convivientes entre sí: la vieja, la madura, la joven; y ese espacio de tiempo es insignificante para el desarrollo de un cambio; la dialectología para dar sus resultados completos necesitará observaciones reiteradas sobre una misma localidad hechas con bastantes años de intervalo. Las generaciones no cambian cada veinte o treinta años, sino que cada día nacen y se renuevan imperceptiblemente

Hay autores que así lo afirman, como por ejemplo Menéndez Pidal, que además comenta algún caso concreto, diciendo que Saussure, se queda corto al decir que para la propagación de un cambio lingüístico se necesitan trescientos años ³² y ³³.

³⁰ ROSELLÓ y VERGER, V.: Dice referente a la Toponimia que. “*Se publican unas cuantas revistas internacionales. Entre nosotros la toponimia no se “corneaba” antes de 1970*”. *Toponimia, Geografía I Cartografía*. Universitat de Valencia. Quiles Artes Gráficas. Valencia, 2004. p. 51.

³¹ BLAZQUEZ, A.: Afirma la fuerza de la palabra diciendo: “*Yacen ocultas y enterradas poblaciones y edificios sin que quede más que su recuerdo, y persisten - en cambio- en la memoria de los aldeanos voces de lugares cuya significación ignoran, pero que pronuncian seguramente, al cabo de los siglos, del mismo modo que los que las dieron a los montes, pueblos, ríos y ciudades*”. En “La persistencia de los nombres geográficos a través de los tiempos, en *Homenaje a M. Pidal* , Madrid 1925, en *Documentos y datos para un estudio toponímico*. op.cit., p. 9.

³² MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Estudios de lingüística* Espasa-Calpe. Madrid, 1961. p. 16.



Los nombres de estos pueblos podríamos agruparlos en tres apartados: **Por la significación de su geografía, por la actividad de sus habitantes, o bien por los nombres:**

Sean apellidos, gentilicios o nombres de santos. La toponimia de esta zona, aporta un importante contenido de información, entre otros aspectos, sobre el estado lingüístico de Valencia en el transcurso de los tiempos. Buen ejemplo de lo que afirmamos son los topónimos llamados *sincréticos*, es decir, topónimos de origen ibérico latinizados y posteriormente arabizados. Hay autores que afirman que el topónimo puede conservar en Valencia rasgos o huellas de lastres de lenguas habladas sucesivamente³⁴. Por tanto, se puede afirmar que en la toponimia no hubo cambios drásticos, sino una tradición con cambios graduales a través de adaptaciones fonéticas y morfológicas que se fueron superponiendo.

Esto es un aserto de muchos autores, entre ellos Menéndez Pidal, o Meillet, y con quienes me identifico plenamente. Sin embargo hay autores que no conciben el estado latente y rechazan el efecto del substrato yacente y así, Meyer-Lubke no comprende la existencia de fuerzas que

³³ MENÉNDEZ PIDAL, R.: Dice que: "Los trescientos años señalados por Saussure como caso notable de duración para la propagación de un cambio lingüístico, son todavía poca cosa en muchos casos" op.cit., p. 18.

³⁴ CABANES PECOURT, D. y otros: *Documentos y Datos para un estudio Toponímico de la Región Valenciana*. Gráficas Ferrando. Valencia, 1981. p. 11.

permanecen inactivas durante generaciones y que luego reaparecen ³⁵ y ³⁶.

En esta Comarca del Valle de Albaida, nos encontramos con nombres de origen prerromano, como el de *Bélgida* con sustrato céltico. Algunos lo han estado presentando como céltico. El nombre de Otos, que Corominas lo relaciona con el vasco; pero también se le nombra entre los ibéricos, pero esto es un tanto hipotético ³⁷. Onteniente, al que se ha relacionado con Fontinius; siendo la forma Ontinyent, escrita antiguamente Ontinyén, un topónimo de origen romano, derivado de un nombre propio: Antonius o Antinius, al que se le ha añadido el sufijo “anus”: éste indica posesión. Por lo que hay estudiosos que piensan que Ontenyent sería una villa rústica en la época romana ³⁸.

El Valle de Albaida es una de las pocas comarcas valencianas que tienen nombre árabe. *Los libros del Repartiment* nos muestra muchos de los topónimos árabes, sin embargo hoy no quedan todos, debido a la repoblación posterior por gentes cristianas; reflejan los nombres toponímicos árabes de ese momento pero luego son sustituidos por nuevos nombres románicos, aunque en zonas de arrabal y de algunos barrios perdura el nombre árabe. Pero en estas tierras de la parte meridional valenciana, es donde hay gran número de topónimos de origen árabe. Representan un 14’6 % de los topónimos de la provincia de Valencia y un 26’6 % de los de Alicante. Por ejemplo, *Al-baida (El Beida)*, es decir *La Blanca* es nombre árabe de castillo, lo cual hace suponer que la geografía de los castillos estaba establecida antes de la época árabe ³⁹ y ⁴⁰. La existencia de alquerías con nombres árabes o arabizados es mucho mayor, según comentan algunos autores y tenemos, por ejemplo, *Adzaneta de Albaida* que procede su nombre de tribus beréberes; *Al-hori* = el granero; *Benisoda* = bani sawda; *Ráfol* es topónimo descriptivo de un tipo de explotación rural es palabra que procede de rahl = propiedad rural ⁴¹.

³⁵ MEYER- LÜBKE, W.: Afirma: “*Que no puede comprender la existencia de fuerzas que permanecen inactivas a través de las generaciones, para salir a luz más tarde*” Der Schwund des “n” im Baskischen” en revista Intern. de Est. Vascos, XV, 1924. p. 223.

³⁶ MEILLET, A: Comenta sobre esto que: “*Se explica mediante la acción profunda de tendencias hereditarias ... y que no obra de un modo inmediato, sino por efecto lejano de hábitos adquiridos, transmitidos por herencia*”. En *Esquisse d’une Histoire de la Langue Latine*. París 1928. pp. 233-234. y *La méthode comparative en lingüistique historique*. Oslo, 1925, pp. 80-81.

³⁷ ROSELLÓ y VERGER, V.: op.cit. p. 55

³⁸ BERNABEU AUBAN, J.: En “Ontinyent: Prehistoria, Protohistoria y Antigüedad” en separata de la revista *Moros y Cristianos*. Onteniente, 1983.

³⁹ GUICHARD, P.: op.cit. de Cabanes y otros, p. 17.

⁴⁰ GUICHARD, P.: Dice respecto al nombre de Albaida que “*hace suponer que la geografía de los castillos ya estaba establecida antes de la arabización*” op.cit. de Cabanes y otros, p.12 –14.

⁴¹ MOURELLE DE LEMA, M.: *La identidad etnolingüística de Valencia, desde la antigüedad hasta el s. XIV*. Grugalma, colección Aula abierta. Madrid, 1996. pp. 387-390.

También podemos clasificar los topónimos valencianos del Valle de Albaida desde otros puntos de vista. **Observando la estructura morfológica** vemos que en esta zona hay topónimos simples como *Ráfol*, *Otos* etc. y topónimos compuestos de elementos diversos como *Benisoda* etc. Dentro de este grupo tiene importancia el elemento “de” que unas veces alude a la comarca en donde está la población (*Ráfol de Salem*) pero que otras alude al señor territorial: *Ayelo de Rugat* o *Ayelo de Malferit* ⁴².

Los gremios tendían a ubicarse en un lugar determinado y la lengua árabe utilizaba para designarlos un nombre de oficio en plural, cosa corriente también en las lenguas románicas; como ejemplo podemos encontrar en esta comarca los nombres de *Alfarrasí* que proviene de *d'al-jarrazin* que significa *los zapateros* o la partida de *Albaida*, *d' al- haddadin*, que significa *los herreros*. Se pueden encontrar topónimos formados por nombres propios o apodos, entre otros casos en esta zona se encuentra *Bufali* = *Abu Halid*. También podemos distinguir nombres relacionados con la Divinidad, así *Salem* (antiguamente *Abducalem*= ‘*Abd as- Salam*). A veces, reflejan la orografía, como “*Aljorf*”= alto, o *Montaverner* = confluencia de dos ríos ⁴³.



Algunos pueblos entre ellos *Beniganim* comienzan por Beni, que designaba a un conjunto de personas emparentadas y el final del nombre distinguía el pueblo: *Beniganim*. Y entre las tribus beréberes, la de *Zanata*, puede vincularse a *Atzaneta* de Albaida. *Beniatjar* está documentado desde mediados del siglo XIII, pues Sanchis Sivera en su obra *Nomenclator* comenta lo que dice al respecto Escolano y es que consta en un documento fechado el 17 de junio de 1258, que entonces era una alquería de varias casas que concedió D. Jaime por heredad propia, franca y libre, a Polo de Tarazona y descendientes suyos, y sigue diciendo que: el nombre de este lugar significa “*los descendientes de los alquilados*” ⁴⁴.

El nombre de *Adzaneta* es una corrupción del griego *Andrianta*, sinónimo de *Statuae*, población que se indica en el Itinerario de Antonino, a la que se le añadió la preposición *ad*.

⁴² CABANES PECOURT, D. y otros: op.cit. p. , 26.

⁴³SANCHIS GUARNER, M.: “Toponimia árabe” en *Enciclopedia de la Región Valenciana. t., 11*. García Cantos. Valencia, 1972. p. 250.

⁴⁴ SANCHIS SIVERA, J. :*Nomenclator*. Tipografía moderna. Valencia, 1922. pp. 107-108.

Sanchis Sivera afirma esto y haber visto mencionada la población con las formas documentales “Adzaneta”, “Adsaneta”, “Adseneta”, “Atzaneta”, “Atzeneta”, “Azeneta”, y “Azzeneta”⁴⁵.

El nombre de *L'Ollería* (Alquería de les Olles) se nombra en varios lugares del Repartiment (R. 340 y 492) como “terre in alchería de las Ollas” Y así podemos leer: “ *P. Vualart de Vilagrassa et J. De Navata et uxori tue Daroce et Sancie filie P. Vualart; uniuque vestrum scilicet P. Vualart et sancie Singulas domos in Xativa franchas et liberas et Illjo. Terre in alchería de las Ollas que est in valle de Albayda*”⁴⁶.

Rugat. Castellón de Rugat, Pobla de Rugat, Ayelo de Rugat. Este, topónimo parece ser el apellido valenciano Rugat, del que había algunos individuos con ese apellido en Játiva. En 1598 D. Lois Ferriol y Lucrecia Rugat, cónyuges, y en 1574 los magnífichs Gaspar Joan Abril e Isabel Rugat cónyuges. Podemos leer en el Llibre del Repartiment: “*Terre in alchería que vocatur Metrien que est in termino de Rogat, y terre in termino de Rogat et de Carbonera*”.⁴⁷ *Salem*, proviene de Salam, nombre de persona, según opinión de Asín Palacios

En Játiva había un moro llamado Çalema, como se lee en el llibre del Repartiment: : “*Çalema Hoto sarracenus Xative: alcheriam que dicitur Muru que est Inter. Aldeas Consoltaniecum furnis et molendinis*”⁴⁸. Y el término de Bélgida existe la partida de Zalema, según Badía⁴⁹. Hay varios autores que consideran el nombre prerromano, entre ellos Meyer Lübke, que lo relaciona con los nombres prerromanos de sufijo *Ita*⁵⁰.

Por influjo de una transformación arábiga, hay nombres en los que se han analizado la terminación, después reforzada por una t final, como Agullent, Bocairent, Ontenient (Antonianum) etc. Podemos observar, por ejemplo, que las aguas que forman lagunas o estanques en árabe se llaman “*buhayra*” que significa pequeño mar, como por ejemplo en la llamada *Albufera* de Bélgida o *Buferá* de Otos⁵¹. Terrateig en cambio, es un topónimo de origen romance, según parece, del cual poco o nada nos dicen los autores. En 1590 era señor de la baronía de Terrateig D. Luis Belvís Desplugues, y según Teixidor lo era en 1604 D.

⁴⁵ SANCHIS SIVERA, J.: op.cit., p. 14.

⁴⁶ En *Repartiment.*, 340 y R. 492.

⁴⁷ En *Repartiment* nº.. 343

⁴⁸ *Repartiment* nº 377.

⁴⁹ BADÍA: En revista *Valencia Atracción* Valencia, septiembre, 1946.

⁵⁰ La cita de este autor se encuentra en *Documentos y datos para un estudio toponímico...*p. 46.

⁵¹ ROSELLÓ I VERGER, V.:o c. p. 55 y sig.

Luis Bellvís, que acaso sea el mismo ⁵².

Podemos terminar diciendo que en esta comarca hubo poblados prehistóricos; que hubo también pobladores de antiguas civilizaciones; que hubo romanización y más tarde arabización, de la que quedan numerosos vestigios; que hubo contactos entre la lengua árabe y la lengua romance. Por lo tanto puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que en la actual toponimia de los pueblos del Valle de Albaida sobrevive el substrato de las distintas lenguas de los pobladores de estas tierras.

⁵²CABANES PECOURT, A. y otros ". op.cit., p. 230.

I. 4. HISTORIA

La historia del Valle de Albaida se remonta a épocas remotas. La abundancia de cuevas determinó que el mencionado territorio fuera habitado en tiempos prehistóricos, como lo indican, entre otros muchos, los hallazgos de la Cova Alta de Albaida; de la Cova Negra de Bellús; de la Cova de la Sarsa, de Bocairente, etc. En esta zona del Valle de Albaida también se han encontrado vestigios de culturas muy antiguas; queremos mencionar como ejemplo de ello, entre otros monumentos de esta clase, el dolmen llamado *Castellet del porquet* en Ollería, la cueva de San Nicolás también en Ollería y el dolmen de Ayelo de Malferit. Sobre este último, en un documentado artículo de Fernando Goberna se nos cuenta todas las peripecias que pasó el naturalista Juan Vilanova y Piera (Valencia 1821-Madrid 1893, catedrático de Geología y Paleontología

de la Universidad Central de Madrid (pero

muy vinculado a su Valencia natal), en sus dos viajes a Ayelo de Malferit, para estudiar en el llamado *Mulló de les mentires* los hallazgos arqueológicos encontrados en dicho lugar (dentro del término de Ayelo de Malferit) entre ellos el mencionado dolmen⁵³.

La comarca, con marcado carácter propio, tuvo su expresión histórica en el Marquesado de Albaida, que comprendía parte del territorio. En la Edad Media, Europa (y esta zona no podía ser una excepción) se hallaba organizada tanto social como económicamente, en función de la tierra. Era un régimen feudal; de señores y vasallos. Dentro de la Corona de Aragón, el Reino de Valencia era uno de los cuatro Estados autónomos de la Confederación, con sus propias instituciones y Cortes, bajo la autoridad superior del rey⁵⁴.

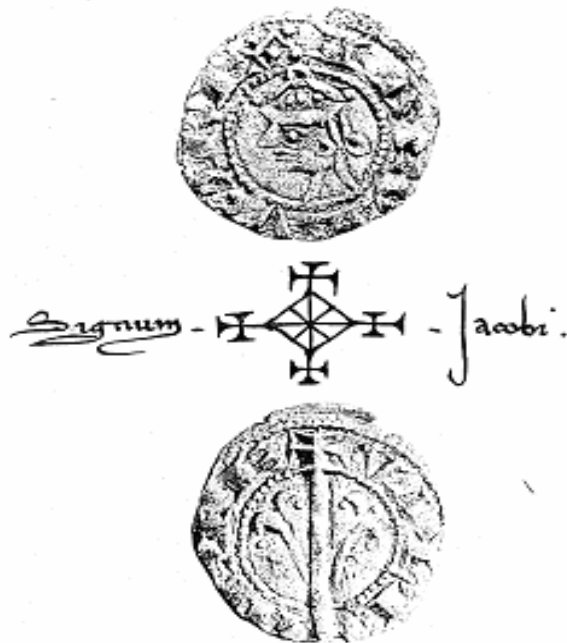
Si leemos el documento que habla de las instituciones de los fueros y privilegios de Valencia, perteneciente al libro segundo y que lleva el título primero, vemos como detalla los términos del Reino de Valencia. Sabemos que los Fueros, para los valencianos no son puro objeto científico, sino que son la base de nuestro pueblo valenciano como tal, y nos dicen como sería su ejecutoria a través de los siglos.

Este documento nombra a la población de Onteniente, dentro de los límites del Reino de Valencia. El documento dice así: “*Los termens del Regne de València fon del canal de*

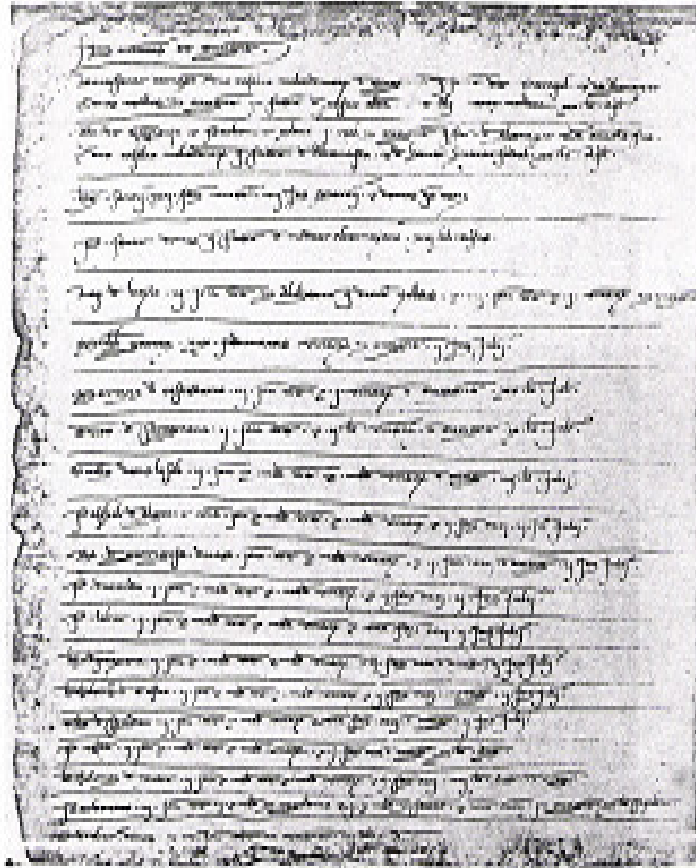
⁵³ GOBERNA ORTIZ, F: Explica todo esto detalladamente en el artículo titulado “Les expedicions científiques al molló de les mentires en els anys 1867 i 1869” en la revista *Moros y Cristianos*. Ayelo de Malferit, 2002. pp. 132-146.

⁵⁴ IGLESIAS, C.: op.cit., p. 23.

Ulldecona, que es en la riba del mar, axí com va lo riu amunt, e passa per la Cènia, e ix a Benifaçà restant Benifaçà ab Morella y sos termens, del Regne de Valencia; e axí com partís ab Monroig, e ix al riu de les Truytes, que es prop de la Glesiola... e al port de Biar, que parteix lo terme aa Villena, e axí com va la serra de Biar, fins la mola, e fins a la mar que parteix ab Busot, e ab aygues, a) Y pendent lo pleyt que pendéis entre la villa de Capdet y la ciutat de Villena; sobre los termens, los de Moxent, Ontinyent, o altres viles de aquelles parts, anaran envés la governació de Oriola passant per dit terme litigiós, passen liberament com si passassen per lo Regne de València. b) Y lo camí que va desd Castell Phabis e Ademuç a Valencia de quin terme sia, facen commissió. c) Y dins lo terme del Regne de València ès hi c omprés Alacant y Oriola”⁵⁵.



⁵⁵ De les Institucions del Furs y Privilegis de Valencia. (Llibre segon). Títol primer. Les termès del regne.



Al tiempo que los Reyes de Aragón conquistaban el Reino de Valencia iban manifestando

Al tiempo que los Reyes de Aragón conquistaban el Reino de Valencia, iban manifestando su agradecimiento a los que les habían ayudado a conseguir sus victorias, repartiendo entre ellos las tierras conquistadas. Y así podemos leer, referente al pueblo de Montaverner lo siguiente: *“Per nos et per nostros damus et concedimus tibi, Dominico Yvaynes de Arbeca, et tuis, imperpetuum, per hereditatem propriam, francham et liberam, quinque iovatas terre in alcahu...los, competentes in dicto loco, inter alcheriam de Almoroc. Quas quinque iovatas terre, cum introitibus et exitibus et terminis, ac) suis pertinenciis universis, habeatis tu et tui ad dandum, vendendum, et cetera; exceptis et cetera. Talim cum pacto, quod ibi facies residenciam per(sonalem et quod non ptes?) hereditatem vendere hinc ad X em, annos proxime venturus et continuos completos. Datum in valle de Albayda, XI kalendas iunii. Anno D(omini) M o CCo.LXX) primo⁵⁶.*

⁵⁶ ACA. Real Cancillería, reg. Núm. 16, f. 243 v. 22 de 1271. Pobla de Montaverner.

Rey Don Jacme

qui era de leyda fo lo primer hom qui era en tra en la cerca del mur
de la Vila e axi haqueren en esta mana. la Vila el castell segl
era buquet noy era .x. pedres e, pus que surca fo fosa moltes beades
hi venqueren hales d'erraym e la rince de deu pieren hi toia via
major mal que noy pogueren fer. ~



Tras el llamado derecho alfonsino que se había decretado en Valencia por privilegio de 1328, se habían ido convirtiendo algunos de estos pueblos en *lugares o universidades*. Más tarde y por real privilegio dado en Valencia el 10 de mayo de 1404, dio fuero propio a Játiva para que no se tuviera que acudir a Valencia para cuestiones tributarias. Este derecho lo confirmó Carlos I por un privilegio del 20 de diciembre de 1533. Los pueblos que tenían que contribuir a Játiva tuvieron distinta consideración según las distintas circunstancias o por el estatus político-social de los mismos. Entre los pueblos comprendidos en los cuatro “cuarters” o sisados nos han interesado los pertenecientes al Valle de Albaida. El segundo “cuarter” lo componía solamete Ayelo con su anejo Cairent (que pertenecía all Marqués de Malferit) que tributaba a Játiva con 195 libras al año por sisas, muros y otros impuestos, y aparte la *peita* en arriendo por 160 libras más (esto ya en el año 1618)⁵⁷. El pueblo de Ayelo

⁵⁷ Podemos leer: el siguiente documento: “Yo Pere Joseph Albinyana, notari, scrivà de la Salay concell de la ilustre present ciutat de Xàtiva, certifique y fas fe a petició del Sindich y de orde dels nobles y magnífichs jurats, com havent vist algunes determinacions conciliars, arrendaments y concerts als drets de sisas dela ilustre ciutat, he trobat que percibia, per arrendament demenjadors y demés sisas del cuarter de Ayelo de Malferit (ans de que dit lloch mogues pleit contra la ciutat sobre dites sisas en 1683), la cantitat de cent noranta lliures reals de Valencia, comprenentse en dites sisas lo pret de menjadors (que es lo pret demolia), que es a rahó de set sous y sinc diners per cascun menjador y tres sous y nou diners per cascun mitj menjador (que es de

de Malferit había conseguido un privilegio de Alfonso V el Magnánimo que le fue concedido en la persona de Jaime de Malferit que era “milite” (caballero) lugarteniente del gobernador del Reino de Valencia, de “más allá del Jucar”. Este documento (originariamente escrito en latín) emitido en Nápoles, concretamente en el Castillo de Tertebaruli el 28 de Marzo de 1445, no da idea de la fecha en que los señores de Malferit tomaron posesión de Ayelo. Con este documento comienza el “señorío de derecho” (o de jure) de los Malferit, aunque se supone que el “señorío de hecho” (o de facto) debió ser muy anterior ⁵⁸. La frase que contiene este documento: “vuestro lugar de Ayelo” así parece indicarlo. Aunque sólo dice confirmar el “*mero y mixto imperio*”, este privilegio suponía todas las relaciones jurídico-económicas del régimen señorial de entonces. La frase “*mero y mixto imperio*” suponía la concesión de la justicia, que, siendo privilegio real, concedía el rey a alguno de sus súbditos para juzgar a los vasallos de sus señoríos.

(Ver documento I en el Apéndice Documental).

Entre otros lugares, al principio había tres de realengo que eran: Enova, la Llosa de Ranés y Montaverner (éste dell Valle de Albaida) y que pertenecía al tercer “cuarter” y que en el siglo XVII junto con los otros pueblos de ese “cuarter” daban a Játiva 200 libras al año, de tributación ⁵⁹.

La expulsión de los moriscos, decretada por Felipe III de España y II de Valencia y por el duque de Lerma, dio lugar a un trauma económico y demográfico largo y de costoso remedio. En Valencia fue publicado el decreto por el Virrey don Luís Carrillo de Toledo, Marqués de Caracena. El bando conminatorio de la expulsión que se publicó el 22 de septiembre de 1609. Por orden y mandato del Virrey, los cristianos organizaron las fuerzas de los tercios de las Milicias Efectivas, pertenecientes a los cuarteles de Játiva, Alcira y Onteniente Al frente de los tercios de Játiva estaba don Francisco Milán de Aragón, su Gobernador; de los tercios de Alcira don Jorge de Castellví. Conde de Carlet; y de los tercios de Onteniente don Macián Sanz, señor de Vallés, a quien acompañaban los

la edad de tres anys fin la de set); quatre diners per cascuna lliura de carn que es ven en dit lloch de Ayelo, per rahó de la sisa de un cater de vi; sis diners per lliura de moneda quees traurá de mercaderies que es vendrán comprarán en dit lloch; y dos sous per cascuna arroba de peix. Y según dit arrendament de Ayelo y demés que percibia la ciutat dels llochs de la Costera ans del pleit, importa el util que cascun any percibia pus de huicentes lliures per totss los dits drets y sises; y al present, un ters mes per estar molt aumentades les poblacions, de moradors y vehins. Em certifique a huit dies de Agost del any de la Nativ. De Ntre. Senyor Deu Jesucrist, mil setsens y hu, en Xátiva”. (Signo notarial y sello curial de la antigua Játiva del siglo XVII, en papel circular sobre lacre rojo).

⁵⁸ Esta es la opinión de Iacatedrática e historiadora, D^a Angeles Belda.

⁵⁹ SARTHOU CARRERES, C.: *Datos para la Historia de Játiva*.(3v.) Ayuntamiento de Játiva. Imprenta. Sucesores de Bellver. Játiva, 1933-1935. p. 170.

Capitanes don Luís Albuixech y don Pedro Barber, el comendador Febrer y otros muchos de infantería y caballería ⁶⁰.

En Valencia se inició desde el Grao el 3 de octubre siguiente. Todo esto dejó despoblado el campo entre otras consecuencias y la repoblación posterior fue lenta. En aquel momento los moriscos eran los que cultivaban las tierras, y por tanto la acción tuvo consecuencias decisivas en la economía del Reino de Valencia. Toda la sociedad se vio afectada de un modo u otro, sobre todo en lo económico, a causa de esta acción. Los que tenían tierras y los que tenían censo sobre las tierras de los moriscos sufrieron más directamente las secuelas de esta decisión. Heredaron de los expulsados los bienes raíces y muebles; pero por falta de brazos quedaban infructíferas las vegas y campos fértiles del Reino.

Para remediar estos daños buscaron colonos y, rotos los tratados o encartaciones antiguas, se hicieron nuevos pactos, llamados también capítulos de población. Especialmente importante fue todo lo relativo a los cambios a que dio lugar la expulsión de los moriscos y la dureza de un régimen señorial implantado sobre los nuevos colonos ⁶¹.

Se editó una Pragmática en ese año de 1609, obligando a los señores a sembrar las tierras en el plazo de diez días o bien a cederlas para que otros las sembraran. El señor Lucas Malferit repobló su señorío, otorgando una Carta-Puebla ⁶².

(Ver doc. II del Apéndice Documental).

Los señores territoriales, al quedar como dueños absolutos de los bienes dejados por los moriscos, establecieron tales condiciones, que en algunos pueblos se llegó a alcanzar hasta una tercera parte de los frutos. Los diputados de la Región, Aparici, Lloret y Villanueva, hicieron constar sus quejas en las Cortes de Cádiz ⁶³. Como en el tiempo de la expulsión muchos cristianos viejos poseían las haciendas que cultivaban, la confiscación se extendió solamente a las que dejaron los expulsos; y como al venderlas de nuevo, los señores ponían condiciones muy gravosas, resultó haber diferencia entre *tierras libres* y tierras no libres o *pechadas* en un mismo señorío. Los reyes de Aragón donaban algunos pueblos, a veces sólo por un tiempo limitado para que se aprovecharan de sus réditos, hasta que hubiesen cumplido con los deberes contraídos con los magnates como compensación por haberles ayudado en

⁶⁰REIG, J.L.: *Bosquejo histórico de Onteniente*. Diputación de Valencia. Valencia, 1957 p. 76.

⁶¹ IGLESIAS, C op.cit., p. 24.

⁶² Las Carta-Pueblas son documentos que se establecieron en el siglo XVII y se mantuvieron durante bastante tiempo; hasta la crisis del Antiguo Régimen.-

⁶³ MORALES: Dice: "*El régimen feudal valenciano resultaría, pues, especialmente duro*". En "Els Valencians de les Corts de Cadis" en op.cit., p. 216.

sus contiendas. La nobleza propiamente valenciana, tuvo su exponente en este Valle de Albaida, y así, en su nivel más alto, estuvo el título de marqués de Bélgida, con dignidad de Grandeza de España y posesión de gran riqueza⁶⁴.

(Ver la continuación del doc. II del Apéndice Documental)

El régimen señorial valenciano presentó una gran variedad de tipos y de situaciones concretas, en todo el territorio y, por tanto, también en pueblos del Valle de Albaida. Hubo señoríos donde el poder señorial fue muy notorio y donde los conflictos entre señores y vasallos fueron constantes a lo largo de la crisis del régimen señorial⁶⁵ y⁶⁶. Uno de estos casos fue el de Ayelo de Malferit, en donde el marqués de Malferit y conde de Buñol (que obtuvo, más tarde, el título de Grande de España en 1802), ofreció una vigorosa oposición a la abolición de los derechos señori según comenta Goberna Ortíz⁶⁷.

Pero también existieron señoríos donde la renta territorial se devaluó con los años y en donde muchos vasallos estuvieron libres de pagar rentas territoriales, poseyendo tierras francas de renta señorial⁶⁸.

El siglo XVII, podemos decir que es considerado por la historiografía, como tiempo de decadencia, y así no es raro encontrar frases como la de G. Céspedes y Meneses: “*no vio el orbe más depravado siglo*” o la de Cervantes en el Quijote: “*depravada edad nuestra*”. La expulsión de los moriscos, dictada por el rey Felipe III y el Duque de Lerma, es considerada por las fuentes y la historiografía como una de las circunstancias que de manera más importante afectó a España y especialmente a Valencia a lo largo de todo el siglo XVII, como comentan distintos autores⁶⁹. Otra de las circunstancias negativas de esta época fueron las pestes que se produjeron en estos años, así como la pertinaz sequía que también azotó a nuestras tierras. La situación de las tierras valencianas no fue distinta a la vivida por el resto

⁶⁴FULLANA MIRA, L.: Comenta al respecto que. “*Los Reyes de Aragón para los compromisos de su misma familia, así como para las compensaciones que venían obligados a conceder a los magnates de sus Reinos, valíanse, con harta frecuencia, de la donación o entrega de algunas de las villas del Reino de Valencia, siquiera fuese durante un tiempo limitado, para que se aprovecharan de sus réditos hasta que ya dichos Reyes hubiesen cumplido, o con los miembros de su real familia o con los deberes contraídos con dichos magnates*”. En *Historia de la Ciudad de Onteniente*, Transcripción del original. Ontinyent. Caixa d’Estalvis d’Ontinyent. Onteniente.1997, p, 51.

⁶⁵MAHÍQUES ALBEROLA, D “ La renda senyorial en l’etapa final ... : el marqués de Bélgida” en revista *Alba*, 7 . Onteniente,1992. pp. 39-46.

⁶⁶RUÍZ TORRES, P.: ”Epoca Contemporánea” en *Historia del País Valenciano*, VI. Planeta, 1981. p, 21.

⁶⁷GOBERNA ORTÍZ, F.: “ Abolició del régim senyorial en Ayelo de Malferit (1792-18589” en revista *Alba*, 2-3,. Onteniente 1968-1988. pp. 38-47. RUÍZ TORRES, P.: op.cit., pp. 148-149.

⁶⁸SARTHOU CARRERES, C: op.cit. pp. 169- 170.

⁶⁹MORIL VALLE, R.: “La dialéctica del barroco” en revista *Tribuna Cabanilles.. Ayuntamiento d Algemesí. Valencia*, 2006. p. 121..

de España, pues las circunstancias fueron similares ⁷⁰.

Este contexto social, económico y político, es contradictorio con el renacimiento cultural que al mismo tiempo se produjo, tanto en las artes (Arquitectura, Pintura, Escultura o Música) como en las ciencias. Una de las características del siglo XVII valenciano es su profunda religiosidad. Que Maravall denomina “*fideísta*”, que se traduce (como veremos luego al estudiar la Música Religiosa de los pueblos del Valle de Albaida) en el auge musical-religioso valenciano.

El inicio del siglo XVIII supone para Valencia una nueva época en todos los aspectos. Este siglo comienza en España con las luchas por el Trono entre los dos pretendientes, el Duque de Anjou, nieto de Luis XIV, Rey de Francia, y el Archiduque de Austria, hijo segundo de Leopoldo I, Emperador de Alemania. El primero toma el nombre de Felipe V y el segundo el de Carlos III. . En Valencia el Conde de las Torres representaba a Felipe V y el general Basset a Carlos III. La lucha entre los dos bandos fue sangrienta y prolongada, inclinándose la fortuna unas veces a favor del austriaco y otras por el francés, hasta que se decidió por éste en la célebre batalla de Almansa ganada por el general Berwick en 1707. En un primer momento, Játiva, se defendió bravamente capitaneada por Basset y no la pudieron vencer. Basset persiguió al caudillo del rey Borbón, obligándole a internarse en tierras castellanas. Animado por esto, Basset puso sitio a la ciudad de Alicante, que conquistó con la ayuda de la escuadra anglo-holandesa. Felipe IV envió al general duque de Berwick que se apoderó de Elche y Cartagena. Se dirigió hacia la capital y en Almansa se encontró con las fuerzas del archiduque, al mando del marqués de Mina, siendo derrotadas las huestes de don Carlos. La antigua gobernación de Játiva fue, sin duda alguna, la que sufrió con mayor intensidad las calamidades y horrores de aquella guerra. Y Onteniente, como una de las poblaciones más importantes de aquella gobernación, hubo de soportar, más que los demás pueblos, las consecuencias de aquella desastrosa guerra ⁷¹ y ⁷². Onteniente tuvo que someterse al nuevo rey francés con la abolición de los fueros, privilegios, usos y buenas costumbres que durante tanto tiempo habían sido la Ley por la que se había regido.

La victoria de Felipe V en la guerra de Sucesión hizo posible, en represalia por la ayuda de la

⁷⁰ MORIL VALLE, R.: Comentaal respecto que: “*Hay que decir que la situación del Reino de Valencia no es distinta a la vivida en el resto de España , en la que se pasa de unas condiciones de recuperación económica en el siglo anterior a una “refeudalización”, y que demuestra que Valencia no fue ajena a esta problemática general de estancamiento del Seiscientos, como comenta James Casey*” op.cit. p. 123.

⁷¹ REIG, J.L. En op.cit., p. 85.

⁷²,LLUCH ARNAL, E.: *Compendio de Historia del Antiguo Reino de Valencia*. Vives Mora. Valencia, 1953. p. 157.

Corona de Aragón al Archiduque Carlos, la promulgación de los *Decretos de Nueva Planta*, que firmó Felipe V, y que abolieron los fueros, entre ellos los de Valencia, el 29 de junio de 1707, suprimiendo las instituciones políticas, administrativas, judiciales y fiscales y, como afirma Morales Moya: “*Valencia sólo perdió su derecho privado*”. Fue sin lugar a dudas uno de los momentos trascendentales de nuestra historia valenciana⁷³ y⁷⁴.

Con el advenimiento de la dinastía Borbón y terminada la guerra de Sucesión, con el paso del tiempo, hubo importantes cambios en el aspecto de los impuestos. Felipe V de Borbón, una vez posesionado en el trono de España, estableció un impuesto llamado *Cuarteles de Invierno*, que suponía el satisfacer por las provincias aforadas de Aragón, Cataluña, Valencia y Mallorca, y por tanto para los pueblos del Valle de Albaida, no sólo una cantidad en metálico, sino la obligación de abastecer a las tropas que vigilaban los términos del Reino. El impuesto de “Cuarteles de Invierno” se pagó hasta 1715⁷⁵.

El primer tercio del siglo XVIII fue penoso para Valencia, no sólo por la pérdida de sus fueros, sino por la crisis económica que surge como consecuencia de la reestructuración borbónica. Pero así y todo, este siglo fue uno de los momentos de auge del Reino de Valencia en diversos aspectos. Todo apuntaba hacia una recuperación en todos los órdenes. Desde el punto de vista demográfico, económico y cultural este siglo fue “el nuevo siglo ilustrado”, aunque hubo algunos hechos anteriores que podrían explicarlo⁷⁶.

La influencia del rey se notaba principalmente en dos asuntos: en el nombramiento del virrey y demás funcionarios importantes del gobierno de Valencia y en la jurisdicción real sobre un número de ciudades y pueblos del reino. Uno de estos pueblos del Valle de Albaida, que perteneció desde siempre a la jurisdicción real, fue Onteniente. A partir de entonces, entre otras medidas, el Rey nombraba a los alcaldes mayores en los ayuntamientos importantes, y la Real Audiencia a los de pueblos pequeños; los regidores eran o bien de designación real o perpetuos y hereditarios. Como consecuencia de estas medidas hubo una mayor estabilidad social, extirpándose el bandolerismo y apaciguándose la agitación agraria anterior⁷⁷ Y la

⁷³ MORALES MOYA, A.: op.cit., p. 220.

⁷⁴ MORIL VALLE, R.: Dice *Será recordado como el de la abolición de la autonomía disfrutada durante la época foral (desde el siglo XIII), que impone el rey Felipe V por haber apoyado a su oponente, el archiduque Carlos, en la sucesión al trono de España... El 29 de junio de 1707 firmaba Felipe V el decreto de “Nueva Planta”, que abolía y derogaba los Fueros*”. En op.cit. p. 127.

⁷⁵ BELDA SOLER, M^a. A.: op.cit., p. 48.

⁷⁶ MORALES MOYA, A: Comenta este hecho diciendo que: “*Si bien no faltan en él los antecedentes que explican tal auge*”. En *Nobleza y Sociedad*. Nobel. Oviedo, 1999. p. 24.

⁷⁷ PÉREZ APARICIO, M^a. C.: “El orden público en Valencia bajo Felipe V” en *Actas du I^o Colloque sur le Pays Valencien*. pp. 113-155.

implantación del Equivalente, como impuesto general y la necesidad de hacer efectiva su recaudación conllevaba ciertos problemas que obligaron al rey a restringir otros repartos, cuotas o *tachas* que constituían los principales ingresos de asociaciones, comunidades, gremios o municipios ⁷⁸.

Así pues, los Decretos de Nueva Planta incidieron fuertemente en la organización de los municipios y por tanto también en los del Valle de Albaida, perdiendo su autonomía, aunque, acompañada del predominio de grandes propietarios agrarios y comerciantes ⁷⁹. El régimen señorial fue decisivo para el futuro de Valencia y de los pueblos de la región. Y hay autores que lo hacen responsable del fracaso de la industrialización posterior del siglo XIX al impedir la creación de una agricultura moderna. Tal es la opinión, entre otros, de Palafox Gamir y Carnero Arbat ⁸⁰ y ⁸¹.

En 1767 el rey Carlos III emitió un decreto de expulsión de la Compañía de Jesús de España y de las tierras de Filipinas y América que tenía y esta expropiación podría considerarse como el preludio de lo que más tarde ocurrió con el resto de los bienes eclesiásticos en general. Se trató de una medida política. La expulsión trajo, como consecuencia jurídica, toda una serie de normas y disposiciones para regular la salida de los jesuitas, así como la administración, venta y destino de los bienes dejados. Eso ocurrió entre otros pueblos en Onteniente ⁸².

Más tarde, en vísperas de la revolución burguesa de 1790 a 1836, hubo conflictividad social, bastante importante en los pueblos del Valle de Albaida. La situación de inestabilidad social, debida a la propia estructura feudal, trajo un proceso en donde se fue sustituyendo los privilegios por el derecho. Hubo, incluso, grupos que se enfrentaron a la nobleza mediante recursos judiciales ante la Real Audiencia, Por ejemplo el pueblo de Otos, perteneciente al Valle de Albaida, promovió un pleito ante el Consejo de Castilla y a través del cual, los *enfiteutes* de Otos procuraron conseguir la propiedad de las tierras⁸³. Otro ejemplo de la conflictividad en estos tiempos la ofrece el caso del marqués de Dos Aguas, quien pleiteó con

⁷⁸ GRAULLERA SANZ, V". En "Las finanzas del municipio borbónico" en revista *Fiestas de la Purísima*, 1993. p. 66.

⁷⁹ RUIZ TORRES, P. Comenta esto diciendo: "El predominio creciente de los intereses agrarios de grandes propietarios y comerciantes": op.cit., p. 220.

⁸⁰ PALAFOX GAMIR y CARNERO ARBAT, D: *Información comercial española* (Junio 1982), pp., 21-32...

⁸¹ GARCÍA BONAFÉ, M.: "El marco histórico de la industrialización valenciana" en revista *Información comercial española*, n° 485 (Enero, 1974). pp. 135-146.

⁸² LLIN CHÁFER, A "Los bienes del extinguido colegio de jesuitas d'Ontinyent" en *Moros i Cristians*. Onteniente 1993.

⁸³ FRASQUET FAUS, E. Comenta estos hechos refiriéndose al pueblo de Otos. En "Una comunitat en conflicte. La baronía de Otos..." en revista *Alba*, n° 5-6, 1999, pp, 253, 254.

el ayuntamiento de Quatretonda, (esta villa, con la de Luchente y los lugares de Benicolet y Pinet formaban la Baronía de Luchente). El caso de Ayelo de Malferit fue diferente, pues más adelante, los *enfiteutes* accedieron a la propiedad de la tierra, sin tener que indemnizar al marqués, ya que la Audiencia de Valencia revocó la sentencia dictada en 1849 por el juzgado de Onteniente, eximiendo a los vecinos de este pueblo, tanto en 1850 como en 1854, de la obligación de satisfacer cualquier pago de origen feudal. El caso concreto de Ayelo, (parece ser que fue de gran dureza) en cuanto a las prestaciones exigidas a los vecinos. Este tema lo trata exhaustivamente Fernando Goberna ⁸⁴. Albaida y su Ayuntamiento continuaron pleiteando con el marqués, después de 1865. Pero los pueblos del Valle de Albaida más o menos tarde consiguieron la propiedad de sus tierras. Sin embargo comenta Gil Olcina: “*en el único pueblo donde aparecen restos de propiedad feudal, transformada y consolidada en propiedad particular, fue Ayelo de Malferit*” ⁸⁵.

Más adelante, la restauración de la dinastía borbónica tuvo lugar en 1874, abolida la República por las presiones de la nueva clase propietaria surgida de la Desamortización, entre otros factores. El proceso de desamortización del siglo XIX, fue realizada mediante comisiones provinciales, encargadas de monumentos artísticos o históricos. La Comisión provincial de Valencia recogió pocos datos de los pueblos de la provincia de Valencia. En cuanto a los pueblos de la comarca que nos ocupa sólo apareció la villa de Luchente, con sus tesoros artísticos tales como el castillo, el convento, los aljibes etc ⁸⁶. La inestabilidad del siglo XIX, hizo que la tarea de la dicha Comisión se interrumpiera y no se retomara hasta 1856 debido a los problemas entre los partidos políticos ⁸⁷.

La Ilustración Española fue un fenómeno nobiliario vinculado al Estado y podemos encontrar en cargos directivos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País a nobles, tales como el marqués de Albaida, entre otros. La política nacional en aquella época la llevaban entre conservadores y liberales. Pero la actividad cultural española se inscribió dentro de la europea ⁸⁸.

La Ilustración Valenciana tuvo mucha importancia a todos los niveles. Aún encuadrada en

⁸⁴ GOBERNA ORTÍZ, F. “La disolución del régimen señorial a Ayelo de Malferit”, en revista *Alba*, nº 2-3, 1988, pp. 46- 47.

⁸⁵ GIL OLCINA, A. “*La propiedad señorial en tierras valencianas*. Valencia, 1979, pp. 149-151.

⁸⁶ ORIOLA VELLÓ, F. Comenta al respecto que: “*Sólo recogerá datos de un pequeño número de municipios de la provincia. Por lo que se refiere a nuestra comarca, sólo aparecerá la villa de Luciente ... no habiéndose mencionado ningún otro municipio del Valle de Albaida*”. En: “Lluçent la Comissió Provincial...” de la revista *Almaig*. Onteniente, 2006., p. 72.

⁸⁷ GIRONÉS, J.A.: *Ontinyent 1881-1980*, Ontinyent 1980, p. 14.

⁸⁸ GIRAL DE ARQUER, J. M.: “La Ilustración valenciana en el siglo XVIII: la creación de la Sociedad Económica de Amigos del País” en *Anales de Economía*, 15 (julio-septiembre), pp. 53-88.

el marco general de la española, tuvo personalidad singular, aunque evidentemente los intelectuales valencianos de esa época estuvieron un tanto condicionados por el contexto de la época ⁸⁹. En realidad comenzó en el siglo XVII, con el fenómeno de los “*novatores*” de fin de siglo, introductores de las nuevas visiones de la ciencia y la filosofía europeas, y que prosiguió desde el comienzo del siglo ilustrado hasta su final en los grandes nombres de Mayáns, Piqué, Andrés, Pérez Bayer, Jorge Juan, Cavanilles y tantos otros, incluyendo las actividades de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. La introducción en Valencia de las corrientes científicas modernas por los *novatores* encontró cauce en ámbitos nobiliarios también y surgieron personajes ilustres que participaron activamente en estos cambios ⁹⁰. Ya el ambiente cultural y artístico de comienzos del siglo XVIII había sido proclive a la incorporación de un arte cosmopolita en todas sus ramas y en esta época de la Ilustración Valenciana, la Real Sociedad de Amigos del País tuvo mucha influencia en el auge de la música en Valencia, hasta el punto de que fue la principal impulsora de la creación del Conservatorio de la capital valenciana.

Podemos decir que Valencia fue y es una región rica materialmente y espléndida culturalmente; es la gran aportación del Reino de Valencia (con las diferencias existentes entre sus comarcas) a la Edad Moderna.

En cuanto a **la afición por la música en esta zona del Valle de Albaida**, tema que trataremos ampliamente en el capítulo II de esta tesis, es de suponer que los moros valencianos fueron muy amantes de la música, según permite deducirlo el hecho de que, con posterioridad a la reconquista cristiana, fuera Játiva un centro importante de juglares y juglaresas, hecho éste puesto de relieve por Menéndez Pidal que comenta: “*Una de las escuelas más importantes de juglares musulmanes en la segunda Edad Media se albergaba en las calles de la morería de Játiva; de allí salían los artistas moros para recorrer, no sólo el reino de Aragón, sino los de Castilla y Navarra*” ⁹¹.

Pedro el Ceremonioso, hallándose en la Ciudad de Valencia tomó a su servicio a dos juglares enviados por *el justicia* de Játiva: Alí Ezigua, tocador de rabeu (primitivo violín), y Sahat

⁸⁹ BALDÓ LACOMBA, M.: Comenta que: “*Cal fer una consideració de caràcter general. De la mateixa manera que l’activitat cultural espanyola s’incriu dins l’europea, la valenciana s’encaixa dins l’espanyola, fins el punt de que no podria entendre’s sense acoblar-la en aquell context, el qual condiona als intel·lectuals valencians de l’època*”. En “El triomf de la raó i la crisis romàntica. Aspectes de la cultura d’èlite a València durant la transició del feudalisme al capitalisme (1680-1843)”, en *Estudis d’Historia Contemporànea del País Valencià. Número monogràfic dedicadua a la crisis del Antigu Règim*, pp. 105-106.

⁹⁰ IGLESIAS, C.:Comenta al respecto que. En op.cit., p. 24.

⁹¹ MENÉNDEZ PIDAL: Esta cita figura en el libro de ALMELA Y VIVES, F.: *Valencia y su Reino*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 2004. p. 328.

Mascuru, tocador de *exabebe* (una especie de flauta), los cuales seguirían a la corte con una retribución de cien sueldos anuales, pagaderos por la Bailía setabense). Y en 1439 varios moros y moras de Játiva fueron enviados a Navarra para actuar en la boda del príncipe de Viana, celebrada en Olite. Játiva, como sabemos, está lindando con el Valle de Albaida y de algún modo servía de referencia a los habitantes de esos pueblos. Por lo tanto es de suponer que su influencia sería inevitable.

En cuanto a **la Administración Eclesiástica** en tierras valencianas, podemos decir que tuvo gran repercusión, incluso en el sistema de las ciudades en mayor medida que la administración civil. Durante muchos siglos la administración eclesiástica tuvo mayor impronta que la civil en la organización del espacio. La continuidad de dicha territorialidad en el tiempo ha sido mucho más prolongada y estable. Más que las sedes episcopales, los arciprestazgos han desempeñado una función histórica todavía poco valorada en la organización de la jerarquía urbana valenciana. La función de los arciprestes era la de actuar como delegados territoriales del obispo en cuestiones de inspección, reunión de párrocos, distribución de ayudas, recaudación de diezmos y colectas etc. es decir que su figura no era solo la de una dignidad espiritual superior, sino la de un verdadero administrador a escala comarcal de los intereses y obligaciones de la Iglesia”.⁹² Esta función de los Arciprestazgos tuvo mayor importancia a partir del Concordato de 1851 entre la Santa Sede y España. En él se reconocía a los obispos la potestad de organizar su diócesis y de delegar en los arciprestes parte de su autoridad. La archidiócesis de Valencia era muy extensa y entre sus muchos arciprestazgos contaba con el de Albaida y el de Onteniente.

El dominio sobre los pueblos obedeció en los orígenes a razones de conquista militar o bien a las dádivas de los reyes para recompensar a los caballeros que les habían ayudado en sus guerras o también para dotar a sus hijos segundones etc. Todo esto condicionó la vida de estos pueblos. Pero podemos observar que los pueblos de realengo eran mucho más libres que los de señorío, fuera éste eclesiástico o militar. Por eso, como he comentado anteriormente, algunos pueblos se rebelaron ⁹³. Es curioso comprobar que varios de los núcleos industriales valencianos, y como ejemplo podemos citar a Onteniente, se corresponden con antiguas villas y ciudades reales. Las ciudades reales gozaban de

⁹² PIQUERAS HABA, J. y SANCHIS DEUSA, C.: Dicen comentando este tema que: *En La Organización Histórica del Territorio Valenciano*. Universidad de Valencia. Departamento de Geografía. Valencia, 1992. , p. 61-62.

⁹³ PIQUERAS HABA, J. y SANCHIS DEUSA, C.: Comenta que: “*Cuando un rey creaba un ducado a expensas de sus dominios, los afectados se resistían y llegaban incluso a la rebelión*”. En *op.cit.*, p. 69.

franquicias y libertad de acción económica y esto no era así en los pueblos de señorío donde el señor se reservaba las industrias de transformación de los productos agrarios: almazaras, bodegas, hornos de pan cocer, etc. Onteniente fue pueblo de realengo, mientras que Albaida fue señorío, perteneciente al marquesado de Albaida, desde finales del siglo XV. En esa época el *realengo* en el Reino de Valencia se extendía al 27% del territorio y contaba con el 42% de la población. Y en la segunda mitad del siglo XVIII la situación del Antiguo Régimen señorial no fue esencialmente diferente a los siglos anteriores ⁹⁴. De los pueblos del Valle de Albaida podemos citar, como ejemplo, la Puebla que pasó al Ducado de Gandía, así como Quatretonda, Lluchente y otros de la zona que engrandecieron el Marquesado de Dos Aguas. Y, en el siglo XIX, hubo un incremento del aparato administrativo del Estado, produciéndose bastantes cambios. La división provincial de 1833 consagró las capitalidades respectivas de Castellón y Valencia pero no restauró la de Játiva (a pesar de los intentos del año 1822) y situó a Alicante por delante de Orihuela y Elche ⁹⁵. La creación de los partidos judiciales y designación como cabeza de partido así como de los arciprestazgos se debió a la mayor o menor población y mejores redes de comunicación. A lo largo de los años ha habido poca variación.

⁹⁴ PIQUERAS HABA y SANCHIS DESUSA, C.: Afirman que: “*No difiere gran cosa de la del siglo XV...El realengo había perdido algunas posesiones...En los señoríos laicos se habían producido más cambios debido a las políticas matrimoniales y a las compras de los más pudientes sobre los señores venidos a menos*”. En: op.cit., p. 73.

⁹⁵ PIQUERAS HABA, y SANCHIS DEUSA, C. : op.cit., p. 77.



“El poder de la música, mayor que cualquier otra ciencia, no sólo es una terapia física sino que es capaz de proporcionar “tranquilas” en la mente y elevación del espíritu”.

(Fray Roger Bacon).

CAPÍTULO II

HISTORIA DE LA MÚSICA RELIGIOSA DE LOS PUEBLOS DEL VALLE DE ALBAIDA.

II.1. LAS CAPILLAS MUSICALES

La música ha sido y es para la Iglesia un tesoro de inestimable valor, que sobresale entre las demás expresiones artísticas; amplía la palabra y une en la liturgia, no sólo las voces, sino el corazón de los fieles. La música, ocupa lugar principal en el desarrollo de las mismas celebraciones. El canto, unido a la palabra, es una parte necesaria o integrante de la liturgia solemne de la Iglesia ⁹⁶. La estrecha vinculación de música y liturgia confiere al arte de los sonidos una especial responsabilidad en su servicio cultural.

Quiero distinguir el concepto de música religiosa del de música sagrada o música sacra. Según definición del profesor Blanes Arques:” *Música Religiosa, según mi criterio, es la que se integra en el culto divino con carácter no oficial*” Es un concepto más amplio que el de música sacra, pues Música Religiosa es la que evoca la idea religiosa en orden al concepto histórico o filosófico que se tiene de la religión y, podríamos decir, que Música Religiosa significa el género, mientras que música sacra significaría la especie dentro del mismo género ⁹⁷.

La música litúrgica siempre se ha desarrollado en un ambiente de respeto al rito y seriedad formal, siendo una de las condiciones de la música en la liturgia, su funcionalidad al servicio del culto divino. La música ritual de los cristianos toma, en primer lugar, la forma de canto; éste es irremplazable en las celebraciones litúrgicas, porque el canto forma parte de la celebración. y siempre dentro del culto religioso. Esto podemos observarlo ya en los libros del Antiguo Testamento. Y en el Nuevo Testamento el evangelista San Juan ya nombra los “himnos y cánticos espirituales”. Tertuliano comenta que los primeros cristianos “celebraban con cánticos los divinos misterios”. También los Santos Padres se ocuparon de la música en la liturgia; por ejemplo San Agustín, el autor de “*La ciudad de Dios*” y de “*Las Confesiones*”, está considerado si no como creador precisamente, al menos como el difundidor incansable de aquellas canciones jubilatorias con amplios melismas que dan sello tan específicamente musical al Aleluya. Intentó corregir ciertos abusos que se habían introducido en el canto ⁹⁸. Y dice en su obra de los *Comentarios sobre los Salmos*, refiriéndose al canto litúrgico:

⁹⁶ IGNACEN BORAU, D.: Dice que: “*La acción litúrgica reviste una forma más noble cuando los oficios divinos se celebran solemnemente con canto*” *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Encuentro. Madrid, 1991. p. 614..

⁹⁷ BLANES ARQUES, L.: Dice con palabras de el P. Pérez Jorge que: “. *Como salta a la vista, el concepto de música religiosa es de mayor amplitud que el de música sagrada: aquella representa el género, ésta la especie dentro del mismo género*”. En *Música Sacra y Modernidad*. Promolibro. Valencia, 1999. p. 572.

⁹⁸ SUBIRÁ, J.: *Historia de la Música*. t.I. Salvat. Barcelona, 1947. p. 149.

”*Cantad a Dios con maestría y con júbilo*”⁹⁹. Y San Jerónimo, autor de la *Vulgata* dirá sin ambages:”*Sean todos cuantos han de cantar en el templo que a Dios no se le canta con la voz, sino con el corazón*”¹⁰⁰. Más tarde San Gregorio Magno recopiló y corrigió los antiguos cantos, ordenándolos, empezando a llamarse desde entonces *Canto Gregoriano*. A partir del siglo IX se añadió a este canto coral el canto polifónico, que culminó en los siglos XIV y XV

101

A lo largo de la historia de la Iglesia, en los distintos concilios, como los de Toledo o el de Trento, se formularon directrices para la práctica de la música en la liturgia, como veremos luego¹⁰². En España a partir de 1564 se celebraron varios Sínodos en donde trataron el tema de la música en los templos: En Tarragona, Valencia, Salamanca, Compostela etc. San Juan de Ribera celebró siete Sínodos en Valencia para unificar criterios acerca de lo que debía cumplirse en los rituales de las iglesias. Sus ideas las plasmaba en el Colegio del Patriarca. También el Arzobispo Isidoro Aliaga, para la aplicación de la reforma tridentina, convocó un Sínodo, que entre otras normativas dispuso que los cantos de los oficios fueran en latín y reguló el uso de los instrumentos en las celebraciones litúrgicas. Y todo esto lo hizo la Iglesia siempre para que la música ayudara a los fieles a crecer en el sentimiento religioso, formando parte de la Liturgia y no como si fuera una audición musical¹⁰³.

La vida musical religiosa corría a cargo de la Capilla de Música y también ahora es así¹⁰⁴. Las Capillas Musicales podemos decir que nacieron de la unión que siempre ha habido entre música y religión, en su culto litúrgico y en sus manifestaciones de piedad popular. Han perdurado hasta nuestros días, en mayor o menor medida. En el siglo XVIII se entendía por

⁹⁹ SAN AGUSTÍN *Sermón I*, 7-8; CCL 38, 253-254. Este texto de S. Agustín es la segunda lectura de la misa de Santa Cecilia, patrona de la Música, del día 22 de Noviembre.

¹⁰⁰ SAN JERÓNIMO: palabras que figuran en *Historia de la Música* de J. Subirá. op.cit., p. 148-149.

¹⁰¹ LECEA YÁBAS, J. M^a.:Dice que: “*Alcanza perfección admirable en los siglos XV y XVI*” *Pastoral litúrgica en los documentos pontificios*. Universidad Pontificia de Salamanca. Juan Flors. Barcelona, 1957. p. 390.

¹⁰² MESEGUER BELLVER, E.: Nos dice que: “*Varios concilios, especialmente algunos de Toledo y, sobre todo, el de Trento, cuidaron de dar sabias disposiciones para lograr que el canto se practicara siempre en las iglesias con la debida inteligencia y perfección*”. En op.cit., p. 254.

¹⁰³ IGNACEN BORAU, D.:Dice que: “*El canto y la música estructuralmente forman parte de la liturgia... Canto y música están al servicio de la liturgia y de las personas reunidas para celebrarla...no se pueden convertir en una audición sin más. Su misión es introducir por la fe en el misterio de Cristo*”. En op.cit., p. 615-616.

¹⁰⁴ MARTÍN MORENO, A.:Dice que: “*De la designación de la parte de una gran iglesia consagrada especialmente a la veneración de un santo con un altar propio, o también una iglesia de reducidas dimensiones. Pero más tarde con la palabra Capilla se designó el lugar de la iglesia donde se colocaba el coro y, por extensión, el mismo coro, esto es, el grupo de cantores y, más tarde también instrumentistas, al servicio de un cabildo o comunidad o al de un soberano o un noble, para el culto religioso*”. En: *Historia de la música española*, t. 4. Alianza. Madrid, 1985. p. 23- 24.

Capilla de Música el conjunto de cantores, organista y demás instrumentistas que actuaban en los actos litúrgicos de los distintos templos: catedrales, colegiadas, parroquias etc.¹⁰⁵. Casi todas las capillas musicales tenían un carácter religioso, exceptuando la del Duque de Calabria y la del Duque de Segorbe y Cardona, del siglo XVI. En la primera mitad de ese siglo, tuvo importancia manifiesta la del duque de Calabria, y de su esposa Germana de Foix, virreyes de Valencia, y que estaba constituida por un maestro, un organista, veinticuatro cantores, nueve ministriles y seis trompetas. La historia de las capillas musicales, religiosas y profanas de nuestras tierras, nos dan idea clara de la música valenciana de esa época, pues podemos decir que coincide con ella¹⁰⁶

Las capillas de música estaban dirigidas por un maestro, que era el responsable de ella, y estaba compuesta normalmente por un grupo de cantores e instrumentistas asalariados, además por los ministriles y los niños del coro y un organista, cuya situación varió a lo largo del tiempo..

Esto lo afirman muchos maestros, entre ellos el de la capilla del Patriarca, D. Emilio Mesegue Bellver que comenta: *“En estos centros la vida musical corre a cargo, fundamentalmente, del maestro de capilla o maestro de coro. De él depende la capilla de música, el grupo de cantores, niños y adultos, así como los ministriles y organista”*¹⁰⁷. El maestro de Capilla de todos los tiempos, al menos a partir del siglo XVII, tenía también la obligación de componer obras musicales (misas, motetes, salmos etc.) para la capilla que regentaba y proveer de las composiciones necesarias para las distintas fiestas y celebraciones. En la de la Catedral y en la del Patriarca de Valencia se encontraban verdaderos tesoros musicales. Son, generalmente, copias manuscritas, pues las ediciones de esas obras eran muy escasas. En el siglo XVII se llamó también al Maestro de Capilla director de la corte, si estaba destinada a la ejecución de la música profana, además de sacra; excepción hecha en España, donde el término quedaba rigurosamente unido a la música sacra El maestro de capilla era el más considerado de los músicos y también el de mayor responsabilidad y por tanto el mejor retribuido económicamente. Entre sus obligaciones figuraban los trabajos de cuidar e instruir a los niños

¹⁰⁵ MARTÍN MORENO, A.: Dice que se entiende por capilla musical . *“A todo el conjunto de músicos, tanto cantores como instrumentistas, adscritos al servicio de la catedral, colegiada, corte etc.”* op.cit., p. 24.

¹⁰⁶ CLIMENT BARBER, J.: Comenta al respecto que: *“La historia musical de estas Capillas Musicales coincide, en gran parte, con la historia de la música valenciana”* *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. fas. 8. Prensa Alicantina. Gráficas del Mediterráneo. Valencia, 1992. p. 141.

¹⁰⁷ MESEGUER BELLVER, E. En *“La música y el canto en el Seminario. Aproximación histórica”*, en *Historia del Seminario Metropolitano de Valencia* Nacher. Valencia, 1992. p. 251..

cantores y componer la música religiosa para el culto divino¹⁰⁸. También le correspondió, siempre proveer de composiciones de música (misas, motetes, salmos etc.) para las diversas fiestas y ceremonias y ejecutarlas en la capilla que regentaba¹⁰⁹ y¹¹⁰.. Además de dirigir el coro, el maestro de capilla presidía, las oposiciones a las plazas de músicos e incluso, solía recomendar al Cabildo qué obras de otros compositores debían comprarse para ser interpretadas junto con las propias. La misión de estas capillas suplían a los posteriores Conservatorios, pues los músicos se formaban en las capillas musicales y Scholas cantorum de catedrales, iglesias o monasterios¹¹¹.

De todos estos temas referentes a las obligaciones y derechos de los maestros de capilla y organistas podemos encontrar datos leyendo las obras de muchos teóricos de esas épocas. A través de numerosos escritos de teóricos musicales es posible conocer el funcionamiento de las capillas musicales religiosas. En Valencia, en 1691, **Antonio Prats**, catedrático de Filosofía y Teología de la Universidad de Valencia y canónigo magistral de Púlpito de la Catedral, publicó un “*Tratado moral de la obligación que tienen los eclesiásticos de cantar en el coro y estar con atención en los Divinos Oficios*”. Se refiere en él incluso a la observancia fiel que debe hacerse del rezo de los oficios por Canónigos y Prebendados. La función pedagógica de las capillas musicales la ejercían los maestros de capilla y organistas, trabajo que se consideraba conveniente para que la música en el templo fuera de calidad. En Onteniente, ya en Agosto de 1621 los magistrados de esa ciudad agradecían por medio de un documento, la dedicación de Mosén Llança a la enseñanza de la música y posterior formación del coro de la iglesia parroquial de Santa María, y decidieron gratificarle económicamente con 15 Libras al año. Este mosén Llança era hijo de Nofre Llança, que fue el primer organista catalogado de la iglesia de Santa María.

(Comprobaremos esto leyendo el documento III en el Apéndice Documental).

Otro teórico es **Pablo Nassarre** que habla sobre los trabajos que deberían realizar y las

¹⁰⁸ MARTÍN MORENO, A op.cit., p. 24.

¹⁰⁹ UTET, UTET: Podemos leer: “*Al Maestro de Capilla le correspondió de un modo siempre sistemático la competencia de proveer de composiciones de música las varias fiestas y ceremonias*”. En *Dizionario Enciclopédico Universale della Música e dei Musicisti*. En la voz Maestro di Cappella.

¹¹⁰ MESEGUER BELLVER, E.: “*El alma que la gobierna, el espíritu que la regula, es el maestro de capilla, para mayor honor de Dios, exaltación del culto divino y consuelo de los devotos de este Santuario*”, según reza en el libro de visitas del Patriarca; palabras recogidas en el libro *Historia del Seminario Metropolitano de Valencia*. Nacher. Valencia, 1991. p. 251.

¹¹¹ LEON TELLO, F.: Comenta al respecto que: “*El Conservatorio moderno centraliza la formación musical. Con anterioridad a su creación, el músico se formaba principalmente en las capillas y Scholas cantorum de catedrales y monasterios. Sus rectores ejercían una compleja función de compositores, directores y maestros*” *Estética y Teoría de la Música*. Consejo Superior de investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Madrid, 1974. pp. 98-99.

condiciones que debían de reunir los candidatos a maestros de capilla. Y así vemos que en su obra *Escuela Música*, en el tomo primero, dice: *“Es necesario, que tengan aplicación en enseñar”*. También habla del cuidado que deben tener en la formación de los educandos ¹¹². Hay un decreto de Carlos III, de fecha 6 de Abril de 1765, por el que se estableció que cuando quedase vacante alguna plaza en una capilla musical, tendría que ascenderse a los que constituían las categorías inferiores, para que se convocase a oposición sólo la de entrada. Las pruebas a realizar en las oposiciones a maestros de capilla en Valencia eran muy rigurosas al menos en el siglo XVIII. Había que poner música a un texto latino y a un texto valenciano, para demostrar el conocimiento de los dos lenguajes. Esto perduró y así lo podemos leer: que en Septiembre de 1864, se convocaron oposiciones para cubrir la plaza de organista de la Catedral Metropolitana de Valencia. Se trata de un edicto que emitió el Arzobispado de Valencia, a la sazón D. Mariano Barrio Fernández, para la provisión del “Beneficio Organista” en dicha Seo. La lectura del documento que propongo ilustrará lo que afirmo, referente a las obligaciones del organista etc.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XXXII)

También en los anales del Patriarca se cuenta detalladamente el desarrollo de las distintas oposiciones a maestro de capilla o a organista, en donde se presentaban los más prestigiosos músicos del momento y se nos cuenta con toda suerte de detalles las incidencias de las pruebas, muy reñidas siempre. A veces con testimonios de disconformidad y polémica por el resultado obtenido en las mismas.

Así mismo podemos apreciar las costumbres de la época en este tema leyendo el documento sobre la provisión de una Capellanía en la iglesia parroquial de Santa María, de Onteniente. En este Edicto del Arzobispado de Valencia, convocaba a concurso la provisión de una plaza de Capellanía para la iglesia de Santa María de Onteniente, como he dicho, y una de las obligaciones que conllevaba el disfrute de dicha plaza era la de actuar como organista en aquella iglesia y enseñar música a los infantillos de la misma. Podemos observar, a través de los documentos aportados para esta tesis doctoral, como la música en los pueblos del Valle de Albaida era valorada y cuidada con esmero para que mantuviera la calidad requerida. En Onteniente, la iglesia de Santa María gozó, desde antiguo, con una auténtica capilla de

¹¹² NASSARRE, P.: “Refiriéndose a los niños de coro de las capillas musicales dice: *“Admitidos en las Iglesias los muchachos que han de cantar, es muy de la obligación del maestro el cuidado de que se crien en buenas costumbres, pues es Superior y Director”*. Y exige del maestro las siguientes cualidades: *“La primera ser buen compositor práctico, la segunda tener buen oído, la tercera ser diestro en llevar el compás y la cuarta en dirigir con discreción sus operaciones”*. En *Escuela Música. t. I. Zaragoza, 1724. pp. 439, 440 y 450.*

música.¹¹³ Volviendo a los *Beneficios* eclesiásticos diremos que en el siglo XVIII aumentaron mucho, llegando en pueblos como Onteniente a tener 48. El séptimo en instituirse en ese pueblo fue el intitulado del “Santísimo Sacramento”, fundado por los jurados de Onteniente en 10 de mayo de 1541; a este beneficio iba unido el cargo de organista.

Todos los beneficios tenían sus propios estatutos; sus puestos eran ocupados por oposición con la correspondiente convocatoria y un tribunal nombrado “ad hoc”. Los beneficiados de carácter musical tenían como obligación, dar lecciones de música a los monaguillos y a todos los hijos del pueblo que lo quisieran, como en la mayoría de estos Beneficios. Observamos que la demanda de buenos maestros era grande y ello hizo que se mantuvieran en actividad constante, incluso impartían sus enseñanzas a los que querían aprender, aunque no participaran en el coro, Se fundó en esa ciudad a mediados del siglo XVI el *Beneficio* para un organista, (como hemos comprobado en el documento XXII, antes mencionado, del Apéndice Documental). Desde entonces, se puede constatar un gran número de organistas y compositores, entre ellos Onofre Guinovart que lo fue de la iglesia de Santa María, a partir de 1699. Tuvo como alumno al gran Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760), del que hablaré luego mas detenidamente.¹¹⁴

Podemos observar cómo a través de los documentos aportados en esta tesis, la música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida era valorada y cuidada con esmero para que mantuviera la calidad requerida.

(Ver en Apéndice Documental el documento LI).

No sólo proveían las plazas de Maestro de Capilla o de organista mediante oposición, sino que incluso las plazas de infantilillo se hacía mediante pruebas rigurosas, y esta práctica siguió a través de los tiempos; estando muy en boga en el siglo XVIII y llegando en pueblos como Onteniente a tener 48 participantes. Los beneficiados tenían como obligación, dar lecciones de música a los monaguillos y a todos los hijos del pueblo que lo quisieran. En este sentido podemos observar, que el lunes 17 de Octubre de 1904, se publicó en el Boletín del Arzobispado de Valencia una convocatoria para la provisión de plazas de infantilillos en

¹¹³GALIANA GISBERT, F.:Comenta sobre esto que:” “Beneficios, beneficiados....Onofre Penalba” en revista *Almaig*. Onteniente, 2006. p. 36.

¹¹⁴ CLIMENT BARBER, J.: Dice al respecto que Onteniente, en la iglesia de Santa María gozó de una capilla de música: “*Con los elementos comunes a todas ellas y con la obligación, por tanto, de que sus maestros y organistas atendiesen la enseñanza de los niños cantores, así como de todas aquellas personas interesadas en aprender los rudimentos del canto y solfísticos*”. En “Vicente Rodríguez Monllor, figura primordial de la música valenciana” en revista *Almaig*. Estudis i Documents VI. Ontinyent, 1990. p. 6.

la Catedral de esta ciudad. Este documento confirma una vez más el interés que siempre ha tenido la Iglesia por la calidad del canto litúrgico y que las capillas de música de las iglesias estuvieran al servicio del culto divino, como hemos dicho ¹¹⁵. Pero los teóricos, en general, insistieron siempre en que la música debía subordinarse a expresar los afectos contenidos en los textos.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XLVIII).

Durante la época Barroca y en el Clasicismo, la Monarquía y la Iglesia impulsaron y mantuvieron la creación musical y las capillas musicales canalizaron esta labor musical ¹¹⁶. A partir del siglo XVII comenzaron a incluir en las capillas de música algún otro instrumento como el arpa, pero esto fue en las capillas importantes como la del Patriarca, Catedral de Valencia etc, aunque no se conoce hasta hoy obras escritas para arpa ¹¹⁷. No tengo noticia de que fuera así en las de los pueblos que estamos estudiando en esa época, pero sí en el siglo XIX, y esto lo puedo afirmar gracias a la música de repertorio encontrada a lo largo de la investigación para esta tesis y que adjunto en el apartado correspondiente.

El maestro de capilla y el organista eran, en general, expertos en sus materias. El primero, además de dirigir el coro y dedicarse a la composición, formaba a los futuros músicos no sólo en conocimientos musicales sino también en humanidades. El cometido del organista, en cambio, no era la composición; su función era tañer el órgano, bien como instrumento solista (o acompañando a los cantores), bien dialogando con el coro, o improvisando *versos* ¹¹⁸. En muchos casos, una misma persona desempeñaba los cargos de Maestro de Capilla y de Organista, y eso sucedió en muchos de los músicos religiosos del Valle de Albaida. El hecho de poder improvisar las *falsas* o disonancias, hacía que los compositores que a su vez

¹¹⁵ MARTÍN MORENO, A.: Dice que: “Es evidente que la compleja infraestructura de las capillas musicales religiosas se debe poner al servicio del culto litúrgico y de su mayor esplendor, sin que debamos olvidar la gran fuerza de atracción que la música ejerce sobre los fieles, hecho éste del que siempre fue consciente el poder religioso”. En op.cit., p. 447.

¹¹⁶ MARTÍNEZ MORELLÁ, V.: Dice que: “Bajo la esfera del poder civil y religioso se celebraron las principales conmemoraciones... En *La capilla de música de la Colegiata de San Nicolás de Alicante*. Alicante, 1954. p. 14.

¹¹⁷ CLIMENT BARBER, J.: Dice al respecto que: “A esta época pertenece la admisión del arpa entre los instrumentos de las capillas musicales religiosas. Ciertamente.. sí se puede decir que ésta fue admitida en la catedral de Valencia y en el Patriarca en la primera mitad del siglo XVII” En *Historia de la Música Valenciana*. Rivera Mota. Valencia, 1989. p. 45.

¹¹⁸ MESEGUER BELLVER, E.: Dice que: “La capilla de música es una auténtica institución, en la que se forma el futuro músico, no sólo en la música, sino también en humanidades. El maestro, además de dirigir el coro, compone música religiosa y tiene cuidado de los libros, los de canto llano, de órgano y contrapunto y enseña todo tipo de música a los ministriles. Además del órgano sonaba la corneta, el baxón, la chirimía, etc.”. En *Historia del Seminario Metropolitano de Valencia*. Nacher. Valencia, 1991. p. 251.

eran organistas, o lo habían sido en algún momento, superaran las clásicas sonoridades empleadas por los que eran maestros de capilla solamente. Era frecuente que los organistas que también componían no escribieran demasiadas obras vocales, sino más bien para el órgano que pulsaban; todo esto, por lo demás, bastante lógico. La formación en órgano solía ser obligatoria en la enseñanza de las capillas musicales; después cada alumno elegía la orientación musical que más le interesaba. Esto ha perdurado prácticamente hasta mitad del siglo XX.

Un gran número de músicos y compositores, tanto eclesiásticos como seculares, surgieron de las escolanías de las catedrales, colegiatas, etc., como he dicho antes, donde el plan de estudios siempre fue muy severo y completo. Este sistema de formación fue fecundo dando una sólida formación musical incluso, en muchos casos, humanística a sus educandos. Esto para todo compositor, de cualquier época es beneficioso, para poder contar con un criterio adecuado para el análisis y no dejarse llevar de modas más o menos pasajeras sin fundamento ¹¹⁹.

Una buena parte de las parroquias en ciudades y pueblos importantes de la Diócesis Valentina, contaban con su capilla de música. Y esto ayudó a potenciar el interés por la música que podemos observar (mediante los documentos que aportó), que había en pueblos del Valle de Albaida. Entre otros, en Bocairente y Onteniente en los cuales a mediados del siglo XVI se fundaron ya *beneficios* para organistas y maestros de capilla. Y así, vemos que ya en año 1692, el 12 de Mayo, figura un Acta del Cabildo de Beneficiados de Bocairente, en la que dice que: congregados los pertenecientes a este Cabildo determinaron, entre otras cosas, que se construyera un armario para guardar los registros y que la llave de dicho armario la tuviera el clero a su disposición en la Caja de Depósitos, y que las rentas que recibieran se adosaran a algún censal del clero y que la documentación del órgano se guardara en el Ayuntamiento. También en Onteniente, repasando los documentos del Archivo vemos que, en el Libro de Cabildos, con fecha de 18 de Enero de 1742, el Beneficio llamado “del Santísimo Sacramento”, que conllevaba la obligación por parte del beneficiado de tocar el órgano en la Parroquia de Santa María de esa ciudad, le adjudican 300 Libras, y nos da a conocer los nombres de los congregados en la sala Capitular para tratar estos asuntos, entre otros el alcaide Gerónimo Osca.

¹¹⁹ ARAÍZ MARTINEZ, A.: Comenta la gran labor de las capillas musicales diciendo que: “*Este hecho tiene que surtir efectos beneficiosos, ya que lo necesario en la carrera del compositor es una sólida preparación escolar para que, en el momento de verse sacudido por influencias de escuelas más o menos deslumbrantes, pueda contar con un criterio propio y adecuado para el análisis*”. En *La Música Religiosa en España*. Labor. Barcelona, 1942. p. 194.

(Ver en Apéndice Documental el documento XII y el XX).

No se conoce, por el momento, una relación documentada de todas las iglesias que tuvieron capilla de música pero, por el número e importancia de los músicos, maestros de capilla y organistas, podemos hacernos una idea aproximada. Y los documentos encontrados en la investigación efectuada para esta tesis doctoral aportan datos ilustrativos al respecto, como iremos viendo a lo largo de la misma. Sabemos que en Onteniente, la iglesia de Santa María gozó, desde antiguo, de una auténtica capilla de música, con los elementos comunes a todas ellas y, por tanto, con la obligación de que sus maestros y organistas atendiesen la enseñanza de los niños cantores, así como de todas las personas interesadas en aprender nociones de solfeo o canto ¹²⁰. Debemos señalar un hecho y es que, gracias a la influencia de la familia Borgia, Játiva tuvo una importante vida musical. Tenía una magnífica capilla de música en la Seo que el papa Benedicto XIII convirtió en Colegiata y que más tarde fue elevada a Colegiata Mitrada. Esta activa vida musical, posiblemente repercutió en los pueblos del Valle de Albaida, tan cercanos y relacionados con esta ciudad ¹²¹. Sabemos también que muchos músicos de estos pueblos del Valle de Albaida estuvieron vinculados a las capillas de música de la catedral de Valencia y de la del Patriarca, como observaremos al estudiar las biografías de dichos músicos.

Durante los siglos XVIII y XIX, debido a la situación socio-política por la que pasó España, las plazas de Maestros de Capilla y Organistas en las iglesias, quedaron muy mal retribuidas. Esto hizo que se accediera a ellas sin aliciente y, en muchos casos, con escasa preparación técnica. Sin embargo el concepto de funcionalidad musical se asimiló en los músicos de entonces ¹²². Y podemos decir que, aún hoy el Coro o Capilla o Shola Cantorum merece una especial atención por el ministerio litúrgico que desempeña, no sólo por interpretar las partes musicales que le corresponde sino también porque promueve la participación activa de los fieles ¹²³.

Así pues, resumiendo, podemos afirmar que las capillas de música de las catedrales,

¹²⁰ CLIMENT BARBER, J: “Vicente Rodríguez Monllor, figura primordial de la música valenciana” en revista *Almaig. Estudis i Documents* VI. Ontinyent, 1990. p.6.

¹²¹ MESEGUER BELLVER, E.:Comenta este hecho diciendo: “Tenía Játiva una capilla de música magnífica en la Seo de Santa María.... En esta Colegiata de Játiva estuvo de maestro de capilla en 1792, José Morata, que más tarde pasó al Patriarca” . En *op.cit.* p. 250.

¹²² MARTÍN MORENO, A.Dice que “Está perfectamente asimilado por los maestros de la época, como podemos comprobar en los tratados de enseñanza de la composición”.En: *op.cit.*, p. 448.

¹²³ IGNACEN BORAU, D.:Comenta sobre la misión de la capilla musical o la Schola Cantorum diciendo que: “Su función es hacer la justa interpretación de las partes que les corresponde según los distintos géneros de música y promover la participación activa de los fieles en el canto”.En *op.cit.*, p. 616.

iglesias, colegiatas, abadías y monasterios, fueron verdaderas escuelas de enseñanza musical que llevaron a cabo una misión pedagógica de gran importancia, desde el siglo XIV hasta la creación de centros laicos de carácter docente en los primeros años del siglo XX, como son los Conservatorios. Y esto fue así no sólo en España sino en toda Europa.

II. 2. EL BARROCO MUSICAL VALENCIANO

Durante un importante período histórico, desde la Edad Media hasta bien entrado el periodo Barroco y aún después, gran parte de la música culta estuvo en manos de clérigos o de músicos al servicio de la Iglesia. Es este periodo Barroco el más importante de la Historia de la Música Valenciana. Pero hay que tener en cuenta que el término Barroco, cuando se aplica a la música, queda bastante impreciso, porque en realidad lo Barroco consiste en romper con las tradiciones y normas del Renacimiento de equilibrio y ecuanimidad, buscando los contrastes y lo grandioso, y esto se da en distintas épocas y no solamente en unos años determinados ¹²⁴. Podríamos decir, de todos modos, que el período barroco abarca aproximadamente desde 1600 (o incluso antes), en que la música occidental asume un status diferente, moderno, hasta mitad del XVIII. Entre los muchos rasgos con que podemos caracterizar el estilo barroco, es sin duda, el gusto por los contrastes, como he dicho, uno de los más notables y generalizados ¹²⁵.

Hay autores, entre ellos, el profesor Arnau Amo que distinguen en la música Barroca tres etapas: el *Alto Barroco*, *El Barroco Medio* y el *Tardo Barroco*. A lo largo de este capítulo iremos viendo las características que se dan en nuestras tierras en cada una de estas etapas. Sin embargo otros autores no contemplan estas etapas en la música barroca valenciana, como por ejemplo Climent Barber que dice: “*Lo primero que debo hacer es advertir que yo no creo en la división, por otra parte ya estandarizada, de las tres etapas del barroco; o sea, alto, medio y tardío*”¹²⁶. Este mismo autor dice que el período más importante de la historia musical valenciana es el Barroco del siglo XVII, y su opinión, que no todos comparten, es que el *barroco tardío* o la tercera etapa del barroco, en realidad (al menos en su criterio), se confunde y debiera llamarse clasicismo, dado que se había perdido el carácter tónico-modal

¹²⁴ CASARES, E.: Dice del Barroco que: “*En la música falta precisión definitoria, en lo que a esencia del Barroco se refiere...*” En “La Música en el Barroco”, en el libro de CLIMENT BARBER, J.: *Villancico barroco valenciano*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1997. p. 12.

¹²⁵ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: “El motete” en *Los grandes temas de la Música*. t. II, cap. 29. Salvat. Pamplona 1986. p. 171.

¹²⁶ CLIMENT BARBER, J.: *Historia de la Música Valenciana*. Rivera Mota. Valencia, 1989. p. 30.

de la música y las mismas formas composicionales no guardaban relación con las del siglo XVII, si bien algunas seguían teniendo el mismo nombre, aunque no la misma realidad ¹²⁷.

El Barroco Musical Valenciano es importante, como hemos dicho, y en el territorio que nos interesa, podríamos decir que alcanzó hasta el año 1760, momento en que se produce la muerte del prestigioso músico de Onteniente, Vicente Rodríguez Monllor. La primera mitad del siglo fue importante en música vocal, y la segunda en cuanto a música instrumental. Y hay que afirmar que Valencia fue adelantada en su tiempo, en cuanto a las formas musicales del Barroco, con relación a otras partes. De todos modos durante el siglo XVII la polifonía española, salvo excepciones, no mantuvo el alto nivel alcanzado en el siglo anterior, pues el género contrapuntístico, que tanto se había utilizado, fue decayendo paulatinamente. Sin embargo, algunos músicos valencianos permanecieron fieles y prestigiaron la polifonía española del siglo XVII, entre otros, Juan Bautista Comes, Gracián Babán, Ortells, etc. y algunos pertenecientes a los pueblos del Valle de Albaida, como luego veremos.

En los siglos XVI y XVII el estilo imitativo se practicó de formas diferentes: por movimiento contrario, por aumentación o por disminución. A finales del siglo XVII, la polifonía sufrió las influencias del bajo cifrado, aunque hubo muchos maestros que practicaron aún el viejo estilo, mezclándose en sus obras el género fugado con las nuevas tendencias armónicas. La gran tradición de la música contrapuntística siguió estando presente en la música vocal litúrgica. Pero el compositor entonces se encontró en posesión de los dos lenguajes: el de la *prima prattica* o del contrapunto, y el de la *seconda prattica* o de la armonía, utilizando uno u otro, según la finalidad de la obra ¹²⁸.

Centrándonos en el *Alto* Barroco, el profesor Arnau Amo nos dice que el filósofo Ernest Cassirer afirma, a propósito del arte antiguo y moderno de esa época que: “*La evolución de uno a otro está marcada por el tránsito de un arte “de imitación” a un arte de “expresión”. A la imitación antigua sucede la expresión moderna. De tal modo es el signo de la modernidad*”. Y a este respecto Arnau Amo continúa diciendo que el juego polifónico es el medio de la imitación. La novedad absoluta y el indicio claro de una nueva era se produce cuando la “*expresión*” que se ha venido enseñoreando del oficio musical a lo largo del siglo XVI, toma las riendas ¹²⁹ y ¹³⁰.

¹²⁷ CLIMENT BARBER, J.: En *Historia de la Música Contemporánea Valenciana*. Del Cenia al Segura. Valencia 1978. p. 16-17.

¹²⁸ MARTÍN MORENO, A. *op.cit.*, p. 449.

¹²⁹ ARNAU AMO, J.: En *Música e Historia*. Servicio de Publicaciones de la U.P.V..Valencia, 1988, pp.49-50

En cuanto a la música litúrgica vocal valenciana podemos observar que el género multicoral es una de las características de este tipo de música en el periodo barroco. Los polifonistas le sacaron partido a las disonancias, practicando el empleo del acorde de séptima mayor sobre la tónica y la subdominante, así como el retardo, entre otras.

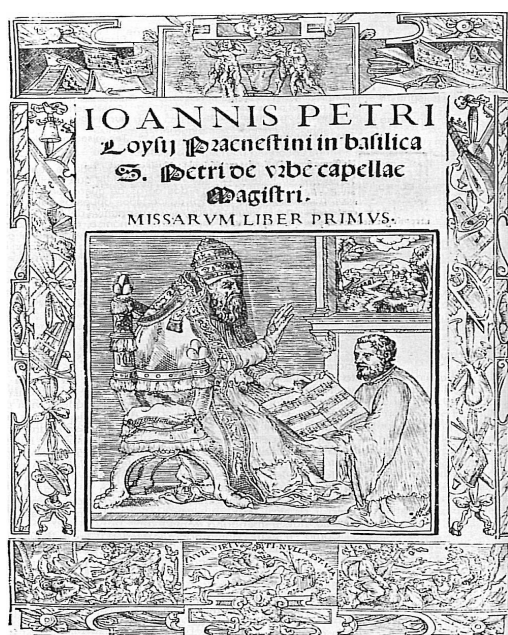
Los principios básicos de la Polifonía Religiosa Barroca son:

- a) **Ley del contraste de la masa sonora o principio de policoralidad:** el número de voces que de ordinario se emplea en las misas de la segunda mitad del siglo XVII oscila entre 8 y 12 con acompañamiento.
- b) **Principio de fragmentación**, tanto del texto como de la melodía. En la polifonía barroca las frases pierden unidad y los acentos peso. La cantidad y prosodia de las palabras latinas es sentida muy diferentemente que en el siglo XVI y esto influye de una manera decisiva en la polifonía del XVII que continua practicando la ley esencial y tradicional de la estética musical española: traducir musicalmente los efectos y contenidos de la letra.
- c) **Principio de efectismo** y de pompa decorativa. Los *kiries* presentan siempre mucho más movimiento en los últimos que en los primeros. La música de los últimos es siempre diferente de los primeros. En el Gloria, la fragmentación del texto en vistas a obtener efectos decorativos. En el Credo domina un dinamismo y movimiento continuo desde el principio al fin, con algunas excepciones.¹³¹

De las formas musicales de la polifonía el *motete* fue la más importante y la más utilizada, pues hasta el *madrigal* viene a ser como un motete con letra profana. El *motete* deriva siempre del texto sobre el que está construido, apareciendo sus frases desarrolladas en todas las voces, en tantos episodios como versículos contenga.

130 ARNAU AMO, J.: op.cit. p. 50.

¹³¹ QUEROL GAVALDA, M.: *Música Barroca Española. Polifonía Policoral Litúrgica. v. II.* Consejo superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1982. pp. XIII-XIV.



El motete del siglo XVI abarca, con ese nombre, una sorprendente variedad de significados que excepto la misa, todas las partes de la liturgia se engloban en ese término (himnos, salmos, letanías, antífonas etc.).¹³²

Los polifonistas españoles destacaron por la belleza expresiva y la severa construcción de sus obras, e influyeron poderosamente en los géneros musicales que aparecieron posteriormente. Se creó así una forma con verdadera estructura propia, de la cual saldría luego la fuga y la sinfonía.¹³³

A lo largo de este periodo, se pasó de la música polifónica a la bicoral y luego a la multicoral; incluso se fue introduciendo una voz principal a la que seguían las demás, existiendo un diálogo contrastante de las voces, bien entre los distintos coros entre sí, o bien entre los solos y los coros. El motete concertado de finales del siglo XVII estaba formado por un variado juego de combinaciones de voces e instrumentos, con un carácter a veces sumamente heterogéneo, en el que se explotaban tanto los recursos de policoralidad como las

¹³² FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *op.cit.*, t. II. cap. 29. p. 171..

¹³³ ARAÍZ MARTÍNEZ, A.: Comenta al respecto que: “La pujanza de la escuela polifónica fue tal, que todos los géneros que posteriormente han florecido surgieron más o menos directamente de ella”. En *op.cit.*, p. 218.

intervenciones de solistas ¹³⁴. Sin embargo, en contraste con este despliegue de planos sonoros simultáneos, se da al mismo tiempo el fenómeno totalmente opuesto de *la melodía acompañada*; surge después de la época polifónica, en la que el contrapunto había degenerado en un cúmulo de reglas matemáticas. En este sentido incide Miguel Querol cuando comenta que: “*El Cancionero de Upsala nos ofrece un método compositivo, que será el más representativo de la época barroca y cultivado en España, con especial acierto por Comes y otros músicos de la Escuela Valenciana*” ¹³⁵. Las obras donde reluce con mayor brillantez el estilo policoral es en las Misas y Salmos ¹³⁶.

Este nuevo género fue muy bien acogido, en general, por los músicos. La nueva construcción melódica provenía de la canción popular y la teoría del bajo cifrado se adaptó a ella. Este nuevo estilo se mantuvo cerca de un siglo alejado de la Iglesia, en la cual seguía practicándose la polifonía, aunque ya en trance de decadencia ¹³⁷. En Valencia también se apreció esa decadencia de la música coral a partir, más o menos, de la mitad del siglo XVII. Ésta se debió, entre otras causas, al abuso de algunos recursos musicales, como grandes saltos melódicos de las voces, la excesiva importancia de los monosílabos, las progresiones melódicas con carácter de progresiones armónicas etc.

Es a lo largo de los siglos XVI-XVII cuando la música religiosa toma carta de naturaleza en Valencia. Concretamente el siglo XVII es aún más importante que el XVI, desde el punto de vista musical, como he dicho, tanto por la cantidad como por la calidad de las novedades técnicas que podemos detectar en la mayoría de las obras. La música del XVII, basada primordialmente en la música imitativa, en el contrapunto imitativo, pasa a un segundo plano. La melodía acompañada ocupó un primer puesto. El individualismo primaba sobre la colectividad. El ritmo, bien definido, dentro de un movimiento más bien rápido, ocupó un lugar relevante ¹³⁸. En Valencia se dió este fenómeno de un modo destacado, siendo pionera en este aspecto. En el siglo XVII fue incorporando poco a poco los elementos barrocos. Podríamos decir que el siglo XVII valenciano es el siglo barroco por excelencia.

En este tiempo la escuela española, y dentro de ella la valenciana, había alcanzado ya uno de

¹³⁴ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I". op.cit., p. 172.

¹³⁵ QUEROL GAVALDA, M: *Los Orígenes del Barroco Musical Español*. Conservatorio Superior de Música de Valencia. Valencia, 1982, p. 8.

¹³⁶ QUEROL GAVALDA, M.: *Música Barroca española.v.II. Polifonía Policoral Litúrgica* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Musicología. Barcelona, 1982. En la Introducción p. X. .

¹³⁷ ARAÍZ MARTÍNEZ, A.: op.cit. p , 124.

¹³⁸ CLIMENT BARBER, J.: En “Vicente Rodríguez Monllor, figura primordial de la Música Valenciana”. De la revista *Almaig*. Ontinyent, 1990. p. 7.

los primeros puestos en la categoría universal de la música polifónica, pues el apogeo de la polifonía en España se había iniciado ya a finales del s. XVI o principios del XVII. Los españoles dieron a la polifonía una gran expresión artística y la enriquecieron elevándola hasta convertirla en bellas artes. Sin embargo, no todos los autores son de la misma opinión, por ejemplo López Calo piensa que España sufrió un retraso¹³⁹.

Las composiciones polifónicas en aquella época podían ser de *género fugado*, en las cuales las voces se imitaban unas a otras con algo de movimiento contrapuntístico, y de *género afabordonado*, en las cuales las voces se limitaban a armonizar el *canto llano* en contrapunto sencillo de nota contra nota y algún retardo o glosa final. En las obras de género afabordonado es donde con más frecuencia se advierte el valor de la expresión religiosa, consistiendo en esto su principal carácter, ya que su construcción clara y sencilla tiene un aspecto expresivo más elevado que el género fugado. En el género fugado predomina más el trabajo teórico¹⁴⁰.

La nueva construcción melódica provenía de la canción popular, y a ella se adaptó la teoría del bajo cifrado. Este nuevo estilo se mantuvo cerca de un siglo alejado de la iglesia, en la cual se seguía practicando la polifonía, aunque ya en trance de decadencia. El género contrapuntístico fue disminuyendo poco a poco frente a las nuevas tendencias. Sin embargo músicos de prestigio, entre ellos algunos del Valle de Albaida, como veremos luego, mantuvieron vivo el estilo polifónico en la España del siglo XVII. En esta época, concretamente en 1645, se escribió el *Cancionero Musical de Ontinyent*, por **Baltasar Ferriol**, que era presbítero en esa localidad del Valle de Albaida. Este documento nos da a conocer la vitalidad musical de esta ciudad. Contiene obras religiosas y profanas. Está incompleto, pues sólo se conserva partichela de la voz primera o tiple (cada cuaderno contenía una de las voces). Así y todo tiene una gran importancia, pues es fuente de datos sobre obras de autores, de los que se ignoraba que hubieran compuesto obras vocales, y nos proporciona títulos exactos de obras que figuraban en otros archivos sin nombre de la obra o del autor o bien otro tipo de informaciones. Entre composiciones de otros autores contiene alguna del maestro **Francisco Morales**, de Onteniente. Este *Cancionero Musical de Onteniente* es importante porque da a conocer la forma de componer la música profana valenciana en el siglo XVII, que se sabía que existía por las composiciones de algunos

¹³⁹ LÓPEZ CALO: *Historia de la Música Española* t. III. Siglo XVII. Alianza. Madrid, 1983.. p. 50.

¹⁴⁰ ARAÍZ MARTÍNEZ, A.: op.cit., p. 96.

archivos religiosos pero no había un corpus valenciano de tal género de obras ¹⁴¹.

La contraposición entre música modal y música tonal es una de las características del barroco musical, como hemos dicho. En el siglo XVI dominaba la música modal. En el siglo XVII convivieron la modalidad y la tonalidad y, ya en el siglo XVIII dominó la tonalidad. Se empleaba básicamente la tonalidad aunque ya se venía utilizando el acorde tonal de séptima de dominante ¹⁴². En el siglo XVII empezó a practicarse ya la disonancia sin preparación. Se empezó a usar el género cromático, pero las escuelas teóricas no admitieron nada de esto y siguieron rindiendo pleitesía a las viejas reglas del contrapunto. Los compositores de música religiosa no practicaron este tipo de disonancias hasta el siglo XVIII ¹⁴³

.La teoría musical barroca tiene una completa y voluminosa exposición en la obra del franciscano **Pablo Nasarre** (1664-1724). Su obra *Escuela de Música según práctica moderna*, consta de dos tomos y, con anterioridad, había aparecido otro libro suyo llamado *Fragmentos músicos*, repartido en cuatro tratados, en que se hallan reglas generales y muy necesarias para canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición. Al evolucionar el gusto artístico con el neoclasicismo, no es extraño que Eximeno criticase una obra que respondía a unos principios que estaban en oposición a las nuevas orientaciones estilísticas y que explicaba con amplitud todos los artificios de la expresión contrapuntística y policoral. Definió la música como “*Ciencia de la perfecta armonía y melodía*”. Esta consideración científica corroborada con el estudio matemático de las proporciones hace que se inserte a este maestro en la tradición de tratadistas especulativos. ¹⁴⁴. La obra de Nasarre no queda reducida a la investigación acústica, pues es la práctica artística la que le interesa. No hay contradicción pues Nasarre pretendía fundar el gusto y el arte en principios inmutables. Podemos observar pues que muchos teóricos se ocuparon por entonces de estos temas ya que iban cambiando, en parte, los gustos artísticos ¹⁴⁵. La obra de Nasarre contiene principios pedagógicos, ofreciendo un gran valor en cuanto a técnica musical, no sólo son preceptos encaminados a estudiantes sino que

¹⁴¹ CLIMENT BARBER, J.: Acerca de este cancionero dice que: “*Es muy importante pues además de realzar culturalmente la ciudad, da a conocer el entorno y la forma composicional de la música profana valenciana del s. XVII...*”. En *El Cançoner musical d’Ontinyent*. Transcripció y estudi, Generalitat Valenciana y Ayuntamiento de Onteniente. Valencia, 1996. p. 9.

¹⁴² QUEROL, GAVALDA M”. “*Música barroca española, I. Polifonía profana*” Barcelona, 1970. en op.cit. de CLIMENT BARBER, p. 13.

¹⁴³ ARAIZ MARTÍNEZ, A.: op.cit., p. 12.

¹⁴⁴ La teoría musical barroca tiene una completa y voluminosa exposición en la obra del franciscano Pablo Nasarre,(1664-1724).

¹⁴⁵ LEON TELLO, F: Dice al hablar de la teoría de Nasarre dice: “*Corroborada con el estudio matemático de las proporciones, invitan a la inserción del maestro aragonés en la tradición de tratadistas especulativos...*”. En op.cit. p.90.

son interesantes para los maestros que se dedican a la preparación de intérpretes o compositores de música litúrgica. Un dato curioso es el tema pedagógico de la enseñanza musical de los ciegos. No es extraño que le interesara esto pues él fue ciego de nacimiento.¹⁴⁶

El Barroco Musical valenciano es importante, como hemos dicho y, concretamente, en el territorio del Valle de Albaida. Podríamos decir que, alcanzó un hito en 1760, en el tiempo precisamente en que se produce la muerte del músico de Onteniente, **Vicente Rodríguez Monllor**. Valencia, sin lugar a dudas, fue adelantada en su tiempo en cuanto a formas musicales del Barroco, con relación a otros lugares, como veremos luego.

Una de las formas más importantes y extendida en España durante el siglo XVII y conservada como tal hasta el siglo XIX. fue el Villancico. Valencia cultivó esta forma de modo apreciable¹⁴⁷.



Tiple de un villancico anónimo del s. XVII

Los *villancicos* son una especie de motetes en castellano (hay algunos en valenciano también) que se interpretaban en lugar de los latinos para sustituir a los tradicionales *responsorios de los oficios de Maitines* en las grandes festividades religiosas. En Valencia empezó con Juan Bautista Comes (Valencia, 1568-1643)¹⁴⁸ y no terminó hasta entrados en el XIX.

¹⁴⁶LEON TELLO, F En:*Estética y Teoría de la Música*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto español de Musicología. Madrid, 1974. pp. 89-90.

¹⁴⁷ CLIMENT BARBER, J.:Referente al villancico:” *Valencia es portaestandarte en la creación y modificación de esta forma musical*”. En *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. fas., 9..Prensa Alicantina-Prensa Valenciana. Valencia, 1992. p. 163.

¹⁴⁸ Existen algunas dudas sobre el año de nacimiento de Comes, pues aunque en la mayoría de diccionarios figura el año 1582, el P. Guzmán, lo da como nacido en 1568 y bautizado en la parroquia de la Santísima Cruz, publicando su acta bautismal recogida en el archivo de dicha parroquia.

He conseguido presentar en esta tesis copia del original de un curioso villancico valenciano muy antiguo, desconocido hasta ahora ¹⁴⁹. En la primera página del Apéndice Documental figura como documento A. Está escrito a mano en papel pautado, tipo pergamino. Contiene dos folios dobles. Al principio, en la parte superior izquierda figura el epígrafe: Villancico a San Martín, de Francisco Utiel. El texto dice así:



¹⁴⁹ Ni siquiera en el Archivo Metropolitano de Valencia, donde lo conseguí, se conocía su existencia ni tampoco su procedencia, pues se salvó del fuego en Buñol, donde fueron a parar la mayoría del contenido del Archivo del Arzobispado en el año 1936, y alguien rescató algunos papeles y documentos, mezclándose entre ellos esta partitura.

Volad, venid y trinad

De Martín en su día

Con su dulce armonía

La celebridad.

Volad, venid y trinad

Volad, venid y trinad

Ruiseñores a porfía

Cantad de noche y de día.

Volad ,venid y trinad

Volad de Martín en su día

Con dulce armonia

La celebridad

Volad ,venid y trinad

Ruiseñores que a porfía

Cantad de noche y de día.

Es innegable la tradición valenciana de denominar villancico a toda composición musical religiosa escrita en lengua romance, ya durante toda la primera mitad del siglo XVII, como afirma, el P. Rubio que acontece en las demás regiones españolas, pero siempre en Valencia con características propias¹⁵⁰. El Villancico es de origen popular y por ello, el texto no estaba sujeto a reglas litúrgicas; era más independiente, por lo que fue un vehículo de progresismo en el arte musical valenciano, porque ayudó, de alguna manera, a la innovación individual. Los compositores valencianos han sido factores importantes en esa innovación.¹⁵¹ Solían cantarse los villancicos en grandes solemnidades litúrgicas. Es una forma estructurada: tienen todos ellos, en su origen, dos tiempos: *Estríbillo* y *Coplas*. Se presentaban, normalmente, en forma de pareados: dos versos repetidos, formando el *estríbillo*, con sabor poético y forma incisiva que se iba repitiendo alternando con cada una de las *coplas*; el primero vendría a ser como un refrán o axioma y las segundas, de cuatro versos cada una, serían explicativas. Esta forma musical cultivada en los siglos XVII y XVIII perduró durante mucho tiempo, evolucionando hasta convertirse en lo que algunos autores han llamado la *Cantata Española*, a pesar de que se le siguiera llamando *villancico*.

La palabra villancico vemos pues que no se refiere solamente a los villancicos de Navidad (Nadalenca, Nadala, o Cançó de Nadal). En algunos ambientes, cuando se habla del villancico se piensa en canciones navideñas. Se trata, en verdad, de una forma musical de raíz española y muy extendida. Todos los temas fueran o no religiosos, eran aptos para ser tratados en forma

¹⁵⁰ CLIMENT BARBER, J. Comenta: "No me cabe la menor duda de que Valencia es un reino independiente, aislado con sus formas y maneras propias, inspiradas, y posiblemente y en muy determinadas ocasiones, en ideas alienas, pero desarrolladas siempre según formas peculiares muy individuantes": *Villancico Barroco Valenciano*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1997. p. 54.

¹⁵¹ CLIMENT BARBER, J.: *op.cit.*, p. 11.

de villancico y esto se puede constatar observando ejemplos en el Cancionero de Palacio y en nuestro Cancionero del Duque de Calabria.

En el Catálogo de Villancicos y Oratorios de la Biblioteca Nacional de los siglos XVIII-XIX, figuran con los números 1244 y 1245 dos grupos de villancicos que se cantaban en la Seo de Játiva. (Hago mención de ellos aquí, a pesar de que pertenecen a una época posterior, como ejemplo y porque, dada la proximidad de esta ciudad a los pueblos del Valle de Albaida y ser antiguamente Játiva un punto de referencia para esos pueblos, es fácil que formaran parte del repertorio de sus iglesias) En el primer grupo dice: “*Villancicos para la Natividad del Señor en la ...Iglesia Colegial de Xátiva en este año de MDCCCXV/ puestos en música por D. Josef Alberola, encargado interino de la Capilla...-Valencia: en la imprenta de Estevan- 8 p;4º*”. Contiene 1. Para la Calenda: “*Levanta larga noche...*(Int. Recit, Aria, Recit. y Coplas). 2. Primer Nocturno: “*Ya, ya llega el felice momento...*”(Int., Recit., Aria y Coplas). 3. Nocturno Segundo: “*Que dulce en la cabaña...*”(Int., Recit., Aria y Coplas). 4. Tercer Nocturno: “*Decid, caros pastores...*”(Int., Recit., Coplas, Recit. y Final). Con el número 1245, *Villancicos para cantar las religiosas del Convento de Dominicas de Nuestra Señora de la Consolación de la ciudad de san Felipe, en la festividad que han de celebrar por haber sido elevada a los altares la Bta. Juana de Aza, Condesa de Caleruega.- Valencia: Imprenta de Brusola(este es del año 1829).-(8)p; 4. Contiene : 1.Villancico 1º:”Por qué, amada Esposa...”2.. Villancico 2º:”Zagalejas sencillas...”. 3.:”Inclitos hijos d Guzmán, el canto...”*. Figuran también en dicho catálogo muchos villancicos que se cantaban en Valencia (concretamente del nº 1.251 al 1.345 y cada uno de estos números contiene varios villancicos)¹⁵² y Climent Barber cita algunos¹⁵³.

En el siglo XVIII los textos de los villancicos bajaron en calidad, tanto en el contenido como en la forma de expresarlo, con alguna excepción. El *Villancico* coexistió con el *Oratorio* aunque, prácticamente, no ha llegado a nosotros ejemplos musicales de este tipo de obras. La práctica del *Oratorio* se incrementó en el siglo XVIII y estaba construido con sucesiones de recitados y arias. Sabemos en Valencia, en la Real Congregación de San Felipe Neri, debió ser habitual la representación de *oratorio*. Falta todavía por localizar la música correspondiente y la mayor parte de los libretos impresos. Finaliza esta serie de folletos encuadernados, que se conservan en el archivo del padre Otaño en Loyola, con el de Francisco Hernández Illana,

¹⁵² No hago la relación más extensa, por considerar que figuran también en los Fondos del Archivo de la Catedral de Valencia, y porque ese tema concreto ha sido tratado, entre otros, por D. José Climent Barber con profundidad

¹⁵³ CLIMENT BARBER, J.: *Fondos musicales de la Región Valenciana.. Tomos I, II y III. Diputación de Valencia.Valencia, 1984.*

titulado *La soberbia abatida por la humildad de San Miguel*, que se cantó en 1728 ¹⁵⁴ .

En cuanto a la música instrumental de esa época, el *Barroco Medio*, podemos decir que fue el periodo de su avance, en la segunda mitad del siglo XVII. Cuando hablamos de música instrumental en esos tiempos la relacionamos con la música de tecla, sobre todo con la de órgano, pues como dice Arnau Amo: “*La expresión de la música para instrumentos ha sido un hallazgo inseparable del teclado, porque, en el teclado el ensayo de la armonía y de sus posibilidades es un hecho inmediato y revelador: el teclado es el banco de prueba para la sensibilidad armónica*” ¹⁵⁵ .

También durante el siglo XVII, la música instrumental se enriqueció considerablemente en textura y en extensión aunque, en gran parte, gracias al desarrollo de la música vocal: *ritornelo, bajo continuo, efectos de eco*, etc. La facilidad que daban ya los instrumentos temperados para el cromatismo en esta época, dio a los organistas posibilidades de progreso, como veremos en el capítulo siguiente de esta tesis.

En el *Barroco Tardío o tercera etapa del barroco* en Valencia se había perdido ya el carácter tónico-modal de la música y ni la modalidad ni la tonalidad tienen pleno dominio en la música valenciana; la música en ocasiones es tonal y en ocasiones modal ¹⁵⁶ . Sin embargo hay opiniones acerca de la importancia de la música religiosa del final del Barroco, pero es evidente que el rito eclesiástico evoluciona lentamente, con parsimonia: y su tradición es tan firme que ha sido, desde antiguo, elevada a la categoría de hecho sacro.”tradicional” y “sagrado” que son términos, si no equivalentes, al menos inseparables ¹⁵⁷ .

Abordaremos ahora detalles sobre la personalidad de **Vicente Rodríguez Monllor** (1690-1710), uno de los músicos más representativos de este periodo. En primer lugar, porque en esta época es él el que abre los cauces hacia la tonalidad, siendo, por tanto, pionero en este campo de la música valenciana; por su importancia como compositor y asimismo porque, al ser de Onteniente, entra dentro del ámbito del estudio de los compositores de música sacra del Valle de Albaida, tema de esta tesis. Y sobre todo por su importancia como compositor y por

¹⁵⁴ MARTÍN MORENO, A”. En op.cit., p. 182-183.

¹⁵⁵ ARNAU AMO, J. En *Música e Historia*. Universidad Politécnica de Valencia.. Valencia, 1987. p. 63.

¹⁵⁶ CLIMENT BARBER, J.:Dice que: “*La grandeza valenciana está en el momento preciso en que ni la tonalidad, ni la modalidad, tienen pleno predominio*”En *Historia de la música contemporánea valenciana*. Gráficas Soler. Valencia, 1978. p. 17.

¹⁵⁷ ARNAU AMO, J.:op.cit., p , 81.

no ser lo suficientemente conocido y valorado ¹⁵⁸.

Vicente Rodríguez Monllor fue compositor y organista. Nació en Onteniente el día 26 de Agosto de 1690 y bautizado en la iglesia de Santa María. El acta de bautismo reza así: *En veintiséis días de Agosto de mil seiscientos y noventa: yo el Dr. Vicente Colomer, Vicario, bauticé según rito de la Iglesia Católica Romana a Bartolomé, Luis, Vicente, Francisco, Manuel, Pedro, hijo legítimo y natural de Francisco Rodríguez y Ana María Monllor, cónyuges, que nació el día, mes y año. Fueron padrinos el Reverendo Mosén Pedro Gracier y Vicenta Rodríguez, doncella, hija de Vicente Rodríguez* ¹⁵⁹.

Se recibido sobredicho Coleto
veinte libras y con portancia
de salario de organista q' pone
se en el ultimo de diciembre
L714 hecho en 16 de Enero 201
L715
Vicente Rodríguez

Antes de ser ordenado sacerdote, estuvo casado y tuvo dos hijos. Estudió probablemente con Onofre Guinovart, organista de Santa María. A los 23 años es elegido y nombrado organista interino de la Catedral de Valencia el 1 de Junio de 1713, para sustituir en el cargo a Cabanilles por su fallecimiento, tal como podemos leer: *“Per quant la plaça de primer organista está vacant en la present Metropolitana per mort de Mosén Joan Cabanilles, per ço nomenen: en interim y donen la vacant de dita plaça a Vicent Rodríguez (Monllor), organista...”* ¹⁶⁰. Desempeñó el cargo hasta 1761, en que falleció.

En todas sus obras se presenta como continuador de Cabanilles, del que fue discípulo y sucesor en el cargo de organista de la Catedral de Valencia. con quien se formó, no sólo en el espacio y en el tiempo, sino además en el orden evolutivo de las ideas musicales. El 21 de Marzo de 1715 es nombrado organista titular tras ganar reñidas oposiciones. Durante su larga estancia en la Catedral como organista fue agrandado el órgano catedralicio, con muchos registros novedosos para aquel entonces. El artífice de estas mejoras fue el organero Nicolás

¹⁵⁸ CLIMENT BARBER, J.: Dice: de Rodríguez Monllor: *“Por su importancia ... y por no ser lo suficientemente conocido y valorado”*. En *Cien años de música valenciana* Bancaja. Valencia, p. 153.

¹⁵⁹ A.P.O.: Traducción del texto original valenciano, f., 333 vuelto, nº 74.

¹⁶⁰ CLIMENT BARBER, J.: op.cit., p. 6.

Salanova, del que me ocupó en el apartado 3 del Capítulo III de esta tesis. De él, se puede leer numerosos elogios de diversos autores: Gran compositor, en sus obras se encuentra ya la forma bitemática ¹⁶¹. Rodríguez Monllor fue contemporáneo de grandes músicos, entre otros de Bach, Haendel, Cabanilles, Haydn, Mozart, Telemann, Soler, Alessandro y Doménico Scarlatti. Se supone que pudo recibir alguna influencia o consejos de alguno de ellos, especialmente de Doménico Scarlatti, a la sazón músico en la Corte Española, según leemos en distintos tratados sobre esta época. Estuvo relacionado con el Real Monasterio del Escorial. Esta relación con el Real Monasterio proviene de los maestros de capilla Jaime Ferrer, natural de Castellón, y Vicente Julián, natural de Onteniente (Valencia) y paisano, por tanto de Vicente Rodríguez Monllor, organista de la Catedral de Valencia en la época de Pradas. ¹⁶².

Es tal vez el primer compositor valenciano que escribe para clave, cultivando, él mismo, este instrumento. Fue un adelantado de su época en muchos recursos musicales, entre otros, el *cruce de manos*, procedimiento nada común hasta entonces y que él introdujo en pasajes de difícil interpretación y presentó un planteamiento nuevo en cuanto a la técnica de composición de la música instrumental. Se trata de presentar una nueva técnica en la escritura, importante no en sí misma, sino que se empleó como necesidad para llevar a término la composición y expresión de temas musicales; ¹⁶³. En las obras instrumentales, sin ningún esquema de origen vocal es donde el autor se mostró más innovador, tanto en la forma como en el contenido e imponiendo la Sonata tanto para clave como para órgano”¹⁶⁴ Este músico es poco conocido en la bibliografía musical, salvo por una de sus obras, editada en 1920 en París que mostró su música. Incluso bastantes especialistas desconocen la trayectoria musical de este gran músico del siglo XVIII, más famoso entonces que luego en nuestro tiempo, aunque esto se va subsanando en parte ¹⁶⁵.

Incluyo en los documentos del Apéndice Documental la transcripción completa del testamento (así como la fotocopia de dicho documento) de Rodríguez Monllor, no sólo por lo curioso del

¹⁶¹ CHULIÁ, V.: *Gran intérprete y*. “ De La historia del órgano y su música en Valencia” en revista *Tribuna Cabanilles*. Ayuntamiento de Algemesí. Valencia, 2006. p. 95.

¹⁶² LAIRD, P.: En “Los villancicos del siglo XVII en el Monasterio del Escorial”. VV.AA. “La música en el Monasterio del Escorial. Actas del Simposium, 1992. pp. 171-234 .en Revista de Musicología. V. XX. Sociedad de Musicología.. Madrid, 1997.. (8-10 de Mayo). p. 365.

¹⁶³ CLIMENT BARBER, J.: *Dice*: “ *Rodríguez Monllor emplea constantemente el cruce de manos para cantar todo un diseño melódico, sin distinción alguna de las maneras de Scarlatti o del P. Soler, a quienes el mundo rinde afectivo culto*”. En op.cit. p. 7.

¹⁶⁴ ROS PÉREZ, V.: *Música orgánica valentinae sedis*.(en carátula del CD del mismo nombre)

¹⁶⁵ ADAM FERRERO, B.: *Dice de Rodríguez Monllor*: “ “ .En *Mil músicos valencianos*. Sounds of Glory. Valencia, 2003. p. 696.

mismo sino porque ilustra la personalidad de este autor y el ambiente en que se desenvolvía, entre otros datos interesantes y, también, porque ilustra el estilo y forma utilizados en estos documentos de la época en que se redactó (1760); al mismo tiempo, refleja el espíritu de este hombre excepcional en todos los sentidos. Este documento encontrado en el Archivo del Patriarca, nos da a conocer al gran músico de Onteniente. Afincado con el tiempo en Valencia, Vicente Rodríguez Monllor hizo testamento en esta ciudad, y murió el 16 de Diciembre de 1761.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XXII completo).

La Sonata y Rodríguez Monllor La Sonata fue la forma más importante a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en adelante. Desde entonces, forma y tonalidad evolucionaron al mismo ritmo y el desarrollo de la tonalidad llevó a través de la sonata al triunfo de esta forma, de tal manera que ésta no se concebía .sin la tonalidad. Vicente Rodríguez rompió la tradición del “Tiento” e implantó la Sonata tanto para órgano como en el clave, ocupando un importante lugar en la gestación y desarrollo de la sonata monotemática propia del XVIII. y continuando la gran tradición de la escuela valenciana, como he comentado. Empleó frecuentemente la palabra “eco”, lo cual parece indicar que utilizaba un clave de dos teclados. Las sonatas de Vicente Rodríguez acusan ya la consolidación del nuevo estilo, y Rodríguez Monllor las adaptó a las características de los instrumentos de tecla ^{166.} y ^{167.}

Entre las muchas obras de género religioso que escribió, están las compuestas sobre el conocido *Pange Lingua* español (y que en el CD incluyo un ejemplo de ellas). El procedimiento de composición musical basándose en un *cantus firmus* fue muy usado desde la época medieval, tanto en música de órgano como en la vocal. Esta costumbre de utilizar una melodía conocida ha durado hasta ahora; lo hacían para atraer la atención de los oyentes. Y esta melodía por ser popular religiosa conocida ya en el s. XV, que supera en antigüedad, supervivencia y vitalidad a otras melodías populares no religiosas ^{168.}

¹⁶⁶ MARTÍN MORENO, A. Dice: “*Fue la forma más importante desde la mitad del siglo XVIII en adelante adaptándose a las especiales características del clavicémbalo, utilizando el cruce de manos y efectos de eco, para los que son necesario un segundo teclado*”. En *Historia de la Música Española*, t. IV. s. XVIII.. Alianza. Madrid, 1985. pp. 175-176 y p. 446.

¹⁶⁷ CLIMENT BARBER, J.: Dice que: “*La sonata, incluso el nombre hace su aparición de la mano de este extraordinario organista-compositor... emplea con frecuencia la palabra eco, indicándonos que se servía de un Clave de dos teclados, o al menos, así entendí debía interpretarse*”. En “Vicente Rodríguez. Hijo ilustre de Ontinyent”, en revista. *Fiestas de la Purísima*, de Ontinyent, 1972, y en *op.cit.* .p p. 7.

¹⁶⁸ PRECIADO, D.: Dice que: “*El empleo del Pangelingua español como cantus firmus dentro de la música española... rebasando la era renacentista, atravesando los ss. XVII y XVIII y llegando hasta nuestros días*”. En



Se sabe que Rodríguez Monllor escribió treinta Sonatas, pero sólo se han conservado siete, gracias a una copia de Eduardo López- Chavarri. En el archivo de la catedral de Valencia no hay ninguna obra suya para tecla, pero sí dos misas y el salmo *Laudate Dominum omnes gentes*. Con este ilustre onteniense la música valenciana de tecla, tanto la de órgano como la de clave, tomó nuevos caminos, pero siempre con un gran nivel en expresividad y calidad compositiva. Es el primer organista valenciano de quien se conocen obras que no sean para órgano.



Estudio sobre siete piezas para órgano sobre el pangelingua español. Instituto de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1981 ., p. 7.

El mismo Rodríguez Monllor escribió en 1744 en la portada de su libro *Tocatas para Címbalo*, que había compuesto su obra en todos los tonos menores y mayores cuya tónica correspondía con una tecla blanca y no así en aquellos tonos cuya tónica coincidía con una tecla negra, “que por lo desafinado de los Términos no están mas que por el que menos disuena”. Se puede afirmar que este compositor es el representante del *Barroco Tardío*, como dice Climent Barber: “Quede claro que Rodríguez Monllor empieza una nueva época. Es el genuino representante del barroco tardío...Su “Misa a 5” en Sol m...tiene todo el corte de una obra clasicista, con su ritmo, sus armonías, sus cadencias, etc.”. Algunas de las Sonatas de Vicente Rodríguez Monllor han sido grabadas ¹⁶⁹ y ¹⁷⁰.

VICENTE RODRIGUEZ

(1690 - 1760)



PECES PER A ORGUE SOBRE EL
PANGELINGUA ESPANYOL

Transcripció i estudi de:

DIONISIO PRECIADO



INSTITUT VALENCIÀ DE MUSICOLOGIA
INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM
DIPUTACIÓ PROVINCIAL DE VALÈNCIA

1981

¹⁶⁹ Hay siete sonatas de este autor grabadas por la asociación Del Cenía al Segura, interpretadas por Perfecto García Chornet. Hay dos sonatas transcritas por José Climent.

¹⁷⁰ En el año 1971, Tocata en La menor de Vicente Rodríguez, Don José Climent y M^a Ángeles López Artigas.

(Se puede escuchar en el CD que incluyo en el anexo de “Música grabada”).

Se le llama “*more hispano*” es decir, “*a la moda española*”. Los siete pangelinguas están escritos en el mismo tono de Re mayor. En la sucesión de los siete pangelinguas alternan las piezas de uno y de dos teclados, dando la sensación de variedad. La homogeneidad de estilo y estructura de las siete piezas es evidente, tanto en las de uno, como en las de dos teclados.¹⁷¹. Estas obras son de las primeras composiciones conocidas de este autor; en ellas el *cantus firmus* suena durante toda la obra. No son comparables a sus tocatas para címbalo, aunque tienen algún punto de contacto. Por tanto Rodríguez Monllor siguió, en ellas, la tradición musical de los compositores españoles del momento. Dejó muchas obras escritas del género religioso en la Catedral de Valencia 1.104 y 1.105. Laudate Pueri, 1.106, y Laudate Dominum, 1.107... En el manuscrito de Poesías sagradas de José Vicente Ortí, que se custodia en la Biblioteca Nacional, encontramos en el folio 12: una *Troba al Santísimo Sacramento á 4 para las fiestas de su octava de la letra que hize para la profesión de la Sra. Sor María de la Concepción. Año 1714*. Puso la música Vicente. Rodríguez. Se cantaron también en San Martín el año 1719. Al folio siguiente hay otra trova del mismo Vicente Rodríguez, arpista y organista de la Iglesia Mayor en 1714¹⁷².

Escribió también *versos orgánicos* que no hace demasiados años se descubrieron en manuscritos que habían pertenecido a otros músicos valencianos¹⁷³.

Las innovaciones de Rodríguez son muy personales, sin precisar de ninguna influencia extranjera. Valencia gozó, durante mucho tiempo, de vida independiente y por tanto no debe extrañar las innovaciones artísticas en el campo musical de este autor.

En otro orden de cosas diré que en esta época era también costumbre muy extendida en las tierras valencianas, y por tanto en estos pueblos del Valle de Albaida, cantar las llamadas *Pasiones*. Se interpretaban en los días de Domingo de Ramos y Viernes Santo. La parte del narrador era cantada en Gregoriano, y las palabras del relato de la Pasión que narraba el

¹⁷¹ PRECIADO, D.: op.cit.,p. 8-9.

¹⁷² RUÍZ DE LIHORY, J.: *Diccionario Biográfico y Crítico*. Domenech. Valencia, 1903. Copia facsimil de 1987 de la librería París-Valencia. p. 391.

¹⁷³ NIN, J.: *Sonate en fa majeur, en Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols*,deuxième recueil. Ediciones Max Esching. París, 1928. CLIMENT, J.: *Vicente Rodríguez. Sonatas*. Instituto Valenciano de Musicología.. Diputación de Valencia. Valencia, 1977. *Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). Libro de tocatas para címbalo* (30 sonatas y 1 pastorela) .Instituto de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. PRECIADO, D.: *Peces per a orgue sobre el Pangelingua español*. (siete obras). Instituto de Musicología. Diputación provincial de Valencia. Valencia, 1981. Algunas obras se han grabado en C.D. , por Vicente Ros y Rodrigo Madrid.

pueblo, eran interpretadas por el coro. La música valenciana tiene notas características a este respecto; por ejemplo, Comes puso música a los relatos de S. Mateo y de S. Juan en su integridad, excluyendo los fragmentos atribuidos a Cristo, tal vez, por respeto. Son obras monumentales escritas a cuatro voces. La Pasión según S. Mateo contiene diálogos a seis voces y la de S. Juan a cuatro.

II. 3. EL SIGLO XVIII Y EL CLASICISMO EN LOS PUEBLOS DEL VALLE DE ALBAIDA.

La música religiosa recoge al principio del siglo XVIII la herencia que le había legado el anterior. Es una época de gran fecundidad en el campo de la música, y concretamente en la religiosa, que hace progresar las ideas musicales para ir incorporándolas al panorama europeo¹⁷⁴. La polifonía se impregna del sentido tonal preponderante en este tiempo y, en general, la música toma distintos caminos¹⁷⁵. El barroco suntuoso y magnífico del siglo XVII tomó diversas orientaciones y estilos según las diferentes escuelas y las respectivas personalidades artísticas del siglo XVIII. El acento lírico cantable domina, por lo común, pero alternando y fundido con los rigores técnicos del estilo *a capella*. La polifonía está penetrada por las sutiles e imponderables corrientes del nuevo sentido tonal. En Valencia, en este siglo, se sigue escribiendo música como en el siglo XVII con las características del Barroco, a excepción de la indefinición entre modalidad y tonalidad; en realidad, se trata de aspectos técnicos. Este siglo XVIII está a caballo entre dos épocas distintas y diferenciadas. La primera procedente del pleno Barroco, asentada, en parte, sobre el contrapunto imitativo y sobre la forma contrastante multicoral; y la segunda con la realización plena del Clasicismo dentro de las formas tonales¹⁷⁶.

La Iglesia, en esta época, es el principal mecenas de los músicos y el único estamento que mantiene de una forma estable las capillas musicales. Por tanto, en ella está el primer centro de producción y creatividad musical, y donde la composición tiene plena vigencia. En este siglo XVIII aún no existía en Valencia centros específicos dedicados a la enseñanza musical.

¹⁷⁴ CLIMENT BARBER, A: ob. cit fas. 11. p.201.

¹⁷⁵ DELLA CORTE, A. y PAMAIN, G “*Se había desarrollado durante el siglo XVII en las magnificencias complejas de un barroco suntuoso y exterior, mas en el siguiente siglo tomó diversas orientaciones según las diferentes escuelas ...*”. En *Historia de la Música, ampliada por Higinio Anglés*. .II. Labor. Madrid-Barcelona 1950. p. 852..

¹⁷⁶ CLIMENT BARBER, J. Dice que: “*Las características musicales de la época podríamos definir las teniendo presente que el siglo XVIII está como cabalgando sobre dos épocas distintas y diferenciadas...*”. En op.cit. fas, 11.p. 201.

Por ello la gran mayoría de músicos se formaban en las capillas eclesiásticas ¹⁷⁷ y ¹⁷⁸. Por tanto podemos afirmar que los músicos más cualificados y preparados eran los formados en catedrales, monasterios, colegiatas, parroquias etc.

Fueron apareciendo también en esta época, tratados sobre el arte de tocar distintos instrumentos y su técnica, esto fue beneficioso para la correcta práctica instrumental y su mayor difusión. El órgano y el clavicémbalo fueron los instrumentos más sobresalientes de este siglo, el primero en los templos y el segundo en los salones aristocráticos y burgueses.

Los compositores fueron, muchos de ellos, organistas de las capillas musicales religiosas y por ello el número de obras para órgano es mayor que el de obras para clave, aunque algunas, por no poner indicaciones al respecto, pueden ser interpretadas indistintamente por ambos instrumentos. El compositor valenciano más destacado y prolífico de música para tecla de la primera mitad del siglo XVIII es, como comento en su lugar, el ontenense Vicente Rodríguez Monllor. En la segunda mitad de ese siglo aparecerían mayor número de compositores de obras para tecla como veremos más adelante. De hecho los instrumentos de teclado se fueron perfeccionando en esta época de un modo notable, sobre todo, a partir del segundo tercio del siglo XVIII, permitiendo incluso algunos matices muy reducidos y con la ayuda de medios mecánicos.

Tenemos en consideración los postulados de Eugenio D'Ors aceptando el Clasicismo como el estilo de las "formas que pesan". En cuanto a la música valenciana el criterio de D'Ors, entre otros, es que el estilo barroco musical dura hasta principios del siglo XIX ¹⁷⁹ y Climent Barber dice al respecto: *∴ "En este caso ante todo lo relacionado con el mundo de la música, tendríamos que prolongar el barroco valenciano hasta principios del siglo XIX"* ¹⁸⁰.

En España se puede establecer la fecha de 1759, año de la muerte de Fernando VI, como una primera línea divisoria del siglo ¹⁸¹. Pero Valencia siguió su propio camino, como veremos

Hay que decir que Vicente Rodríguez Monllor, del que ya hemos hablado, es el que sirve de lazo de unión en la música valenciana entre la época barroca y la del clasicismo ¹⁸².

¹⁷⁷ PERIS SILLA, M^a del M. Comenta sobre las capillas musicales que: " *donde ya de niños, como cantorcitos, recibían sus primeras lecciones de música. Luego, como en cualquier otro oficio, los maestros instrumentistas enseñaban el arte de tocar a los jóvenes más aventajados*" En: op.cit., p. 244..

¹⁷⁸ MESEGUER BELLVER, Que es el actual maestro de capilla del Patriarca, dice al respecto que: " *Podemos afirmar, según varios historiadores, que en el siglo XVIII los focos de producción musical eran la Iglesia, la Corte, las casas de nobleza y los teatros. Pero la más importante era la Iglesia...El número de miembros dedicados a ella era también elevado*". En op.cit., p. 251.

¹⁷⁹ D'ORS, E.: *Lo barroco*. Letras libres. Madrid, 1964. p. 77 y 82..

¹⁸⁰ CLIMENT BARBER, J: *Villancico barroco valenciano*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1997. p. 12-13.

¹⁸¹ MARTÍN MORENO, A.: Afirma este extremo en op.cit., t. IV., p. 15.

Este siglo aporta una nueva mentalidad ilustrada, en donde predominan los valores individuales sobre los colectivos. El género vocal sigue siendo el preferido en los centros religiosos. Y en la música vocal, podemos observar que se da una mayor importancia a la melodía, abandonando poco a poco el contrapunto y destacando más las voces solistas que el coro. Es la exaltación del individualismo la que lleva a los músicos a poner de relieve a estos solistas.

En cuanto a los *villancicos* del siglo XVIII los textos de estos cantos, en general, bajaron en calidad, tanto en el contenido como en la forma de expresarlo, aunque con alguna excepción. Sin embargo en Valencia, gracias al estudio del musicólogo Vicente Ripollés, titulado *El Villancico i la cantata del segle XVIII a Valencia* sabemos :con detallada minuciosidad el desarrollo que tuvieron en la catedral de la ciudad de Valencia los “*villancicos-cantatas*” no sólo en el referido siglo, sino desde el anterior y en los albores del siguiente ¹⁸³ y ¹⁸⁴.

El *Villancico* coexistió con el *Oratorio*, pero de este último tipo han llegado a nosotros pocos ejemplos. Y aunque aquel siguió siendo importante en esa época, los coros seguían teniendo predominio tonal sobre el contrapunto modal, siendo las grandes innovaciones del siglo XVIII el *Recitativo* y el *Aria*.

Los *Oratorios* son piezas muy ligadas a los *Villancicos*. El género aparece en España a principios del siglo XVIII por influencia italiana. Se empieza a cantar *Oratorios* en las ocasiones en las que en el siglo XVII se cantaban *villancicos*; pero muchas veces la estructura de ambas piezas es la misma, variando sólo el nombre. Dicen Guillem Bermejo y Ruíz de Elvira que:hay que hacer constar que en el siglo XVIII el *villancico* había sufrido una evolución que le hizo perder su estructura tradicional de Introducción, Estribillo y Coplas, para convertirse en una sucesión de *Recitados*, *Arias* y piezas diversas”..¹⁸⁵.

¹⁸² CLIMENT BARBER,J.:Comenta que “*El más destacado de todos los compositores de la música instrumental de tecla, primordialmente- es Vicente Rodríguez Monllor (Onteniente, 1690-1760)..... La catedral de Valencia guarda dos misas y un salmo en los que aparece la unión íntima del barroco y del clasicismo*”. En *op.cit.*, p. 55.

¹⁸³ DELLA CORTE A. y PAMAIN, G.: *op.cit.*, p. 852.

¹⁸⁴ DELLA CORTE, A. y PAMAIN, G.: *op.cit.*,p. 853.

¹⁸⁵ GUILLEM BERMEJO, M^a. C. y RUÍZ DE ELVIRA SERRA, I:Dicen que: En la Introducción del *Catálogo de Villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII y XIX*. p. XIII.

El tema de los Oratorios era siempre alegórico-bíblico y este tema está también presente en los villancicos valencianos, hasta el punto de que se podrían considerar oratorios que en lugar de estar divididos en dos o tres actos y cántico, como en la mayoría de los de Cataluña, están estructurados en cuatro partes que reciben el nombre de villancicos.

En nuestra música valenciana, aunque perduró aún el policoralismo, incluso hasta mediados del siglo XIX, tiene una gran importancia el *solo* que, en algunos casos, llega a dialogar con el conjunto de los coros. La expresión mejor de esto, está en las *Arias* y en los *Recitados o Recitativos*. Los solistas, interpretaron estas formas en Valencia ya en 1714 y se puede encontrar obras en las que se utilizan violines, violonchelos y chirimías. Se siguió buscando la efectividad multicoral del pleno barroco, con la inclusión del Aria y de grupos de instrumentos, sobre todo de violines, como hemos dicho, lo cual crea un ambiente musical nuevo. Siguió la música vocal de ese momento un camino más concorde con la música instrumental que durante el Barroco y la práctica instrumental se fue haciendo cada vez más frecuente, tanto en los actos litúrgicos como en los extralitúrgicos, es decir, de piedad popular. La estructura orquestal fue tomando fuerza, aunque se siguió escribiendo indistintamente para voces solas o bien acompañadas de instrumentos. Observamos esta característica en las obras de autores del Valle de Albaida que introdujeron asimismo este tipo de instrumentos en sus capillas musicales. Algunos de los músicos de esta época, de la comarca del Valle de Albaida, muestran estas tendencias innovadoras. También observamos en la música valenciana de esa época el *predominio tonal* frente al *contrapunto modal* en la armonía de los coros.

En esta época hay un hecho destacable en los maestros valencianos y es que, en general, no introdujeron los instrumentos en la obra coral, limitándose a buscar ámbitos mayores de los que a su composición pudieran aportar las voces humanas, ni tampoco para lograr con ellos mayores densidades sonoras, aunque, como comenta M^a Teresa Oller Benlloch al respecto, con el uso instrumental en las obras corales los maestros valencianos del siglo XVIII lograron cumplidamente estas cualidades, ellos, si cabe, todavía más, porque ellos adelantándose a sus contemporáneos de otras regiones, utilizaron cada instrumento teniendo en cuenta la peculiaridad expresiva de su “timbre” y así lograron efectos verdaderamente inéditos hasta entonces ¹⁸⁶.

¹⁸⁶ OLLER BENLLOCH, M^a T.: “El trabajo de los grandes maestros de Capilla del siglo XVIII”, en *Visión cultural del templo de los Santos Juanes de Valencia*. Ibercaja. Valencia, 1990. p. 144.

MINUET.



Como ejemplo de la influencia de...

En las iglesias del siglo XVIII, existía un grupo de instrumentistas o ministriles, en número mayor o menor, según los medios económicos disponibles de cada capilla. La música instrumental ya no buscaba su inspiración en la música vocal, sino que encontró sus propios recursos y estructura; estaba reforzada por la tonalidad y, al contrario que en el siglo anterior, el género vocal la imitó. Para ese grupo se componían obras específicamente instrumentales. Los instrumentos más utilizados eran las *cornetas*, *trompas*, *sacabuches*, los de la familia del oboe, y los de arco, que se introdujeron a principios del siglo. Los instrumentos para los que se componían este tipo de piezas eran de viento, de la familia del oboe, como he dicho, tales como *bajon*, *bajoncillo*, *oboe*, *fagot* y *tiple o chirimía*, éstos en el siglo XVII raras veces tuvieron papel propio, ya que se escribía el nombre del instrumento en el mismo papel de las voces humanas y desde luego, para que el órgano realizara el bajo continuo. Pero el mayor protagonista, dentro del ámbito religioso, fue el *órgano*, seguido del *violín*. Valencia fue la primera en crear un verdadero maridaje entre ambos instrumentos. tal como puede apreciarse en diversos documentos referentes a algunos de nuestros órganos barrocos, así como también en algunos de los pocos ejemplares de aquellos instrumentos históricos y también al observar el repertorio organístico valenciano de la época. De todos modos la práctica instrumental fue cada vez más frecuente tanto en el templo como fuera de él.¹⁸⁷ y ¹⁸⁸.

En Valencia, en este siglo aparecieron las primeras composiciones para un grupo de instrumentistas en las iglesias, para ser ejecutadas por la capilla de ministriles. Se trata de *recercadas* y *tocatas*, formas totalmente barrocas y emparentadas en gran medida con las obras instrumentales del siglo anterior. Todas ellas presentan al órgano realizando el bajo continuo y muchas veces, el nombre de estos instrumentos los escribían en el papel de las voces humanas. Como ejemplo, podemos observar esto en el documento que he encontrado y que presento en esta tesis llamado Villancico a San Martín, de Francico Utiel (Ver documento A, en el Apéndice Documental)¹⁸⁹

Podemos afirmar también que la música para tecla tuvo en esta época un papel destacado. En Valencia, desde las primeras décadas del siglo XVI, Juan Bautista Comes utilizó con

¹⁸⁷ PERIS SILLA, M^a del. M.: Hablando del órgano dice que: "... que aparece a menudo como el gran solista, aunque también interviene formando parte de las piezas escritas para un grupo instrumental". En *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, fas., 13. Prensa Alicantina. Valencia, 1992. p. 242.

¹⁸⁸ GIMENO CARDONA, J.M. Afirma que: "*Valencia constituirá la verdadera cuna de este singular ensamblaje entre ambos instrumentos...*".: *Millennium Pace 2003*. C.D. Valencia, 2003. p. 19.

¹⁸⁹ PERIS SILLA, M^a. del M.: op.cit. p. 254.

frecuencia el clavicordio y en la segunda mitad, Teodoro Ortells y Cabanilles, la espineta, especialmente en los oficios de Semana Santa ¹⁹⁰.

¹⁹⁰ QUEROL GAVALDÁ, M.:Dice” *Es frecuente también el uso de otros instrumentos tradicionales en la música española, como son las chirimías, bajones, bajoncillos, sacabuches y cornetas...*”. En *Música Barroca Española. Polifonía Policoral Litúrgica. v. II*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1982. En Introducción p. X.

De un carácter parecido eran las *tocatas* para varios instrumentos, que se escuchaban frecuentemente. Y así sabemos que el maestro de capilla de la catedral de Valencia José Pradas colaboró con el organista Vicente Rodríguez reorganizando la capilla y contratando nuevos músicos. Y la forma sonata seguía siendo importante en este tiempo tal como comenta Fubini diciendo que: “*Existe una tradición musical completamente occidental y eurocéntrica, crecida sobre sí misma prácticamente desde el Renacimiento hasta hoy, que ha visto cómo se privilegiaban dos parámetros musicales: la tonalidad y la construcción formal, parámetros que se han desarrollado de manera inseparable...La forma sonata, la forma primera de la música desde la mitad del siglo XVIII en adelante, para darse cuenta de que forma y tonalidad han procedido al mismo paso: el desarrollo de la tonalidad ha llevado a través de la sonata y el concierto barroco, al triunfo de la forma sonata, y ésta, a su vez, resulta inconcebible sin la tonalidad*”¹⁹¹.

En cuanto a la teoría armónica, podemos decir que se va introduciendo paulatinamente las disonancias hasta incluso practicarse aisladamente el acorde denominado *diábulus in música*, que es el actual *fa-sí* o tritono. Pero hasta el siglo XVIII el acorde de séptima de dominante no se practicó en la música religiosa, aunque sí por los músicos populares (juglares, trovadores, vihuelistas etc.). El nacimiento del clavecín tuvo, evidentemente, influencia en esa teoría armónica. Y en el campo teórico, el valor de la *música pura* tarda en ser reconocido por los críticos de esta época, pues para aquellas mentes, la música, que por sí misma es totalmente asemántica, debería someterse al texto para hallar su razón expresiva¹⁹².

En el panorama musical del siglo XVIII, podemos observar dos tendencias entre los músicos de esa época, que tuvieron sus diferencias y polémicas, pues este siglo contuvo una gran riqueza de formas y de estilos musicales, y así estaban los defensores de la tradición contrapuntística y el de los músicos innovadores que entendían la música como un arte en continua evolución”¹⁹³. Muchos compositores creían en la validez de los dos lenguajes, el contrapuntístico y el armónico, y que podían utilizarse según el carácter más o menos solemne o según que el texto estuviera escrito en latín o en lengua vulgar (castellano, valenciano etc.). En efecto, el contrapunto se empleó a lo largo de todo este siglo XVIII en las composiciones litúrgicas con texto latino, como procedimiento para solemnizar el culto, mientras que los

¹⁹¹ FUBINI, E.: Dice: En op.cit., p. 146-147.

¹⁹² PERIS SILLA, M^a del M. op.cit. , p. 242.

¹⁹³ MARTÍN MORENO, A.: Comenta al respecto: En *Historia de la música española*, t.,4. Siglo XVIII. Alianza. Madrid, 1985. p. 416..

procedimientos armónicos u homofónicos se reservaban para las obras con texto vulgar (castellano, etc.) en las que era posible la inteligibilidad del texto por los fieles¹⁹⁴.

En la segunda mitad del siglo, el panorama de la música de cámara cambió considerablemente. Y, como he comentado antes, la preponderancia del violín es evidente. Tanto este instrumento como todos los de su familia entraron en las tierras valencianas durante la primera mitad de este siglo XVIII, por la influencia de la música italiana y en la mitad del siglo hubo un gran desarrollo en nuestras tierras del arte del violín, que repercutió en el centro de España e incluso fuera de ella¹⁹⁵. La introducción del violín en los templos se hizo tan normal a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, que el padre Manuel Paz, incluyó en su tratado de canto llano y órgano, unas notas sobre este instrumento¹⁹⁶.

El predominio del italianismo iba acentuándose a medida que se acercaba al siglo XIX y había compositores de esa época que hacían música litúrgica que participaba de las características italianizantes. Pero esa nueva música principalmente melódica, no entró del todo en España en cuanto al género religioso, hasta la mitad del siglo XVIII, por no haberse practicado demasiado la ópera en los teatros españoles. Sin embargo, esta forma de componer música no tuvo una acogida unánime por parte de los músicos de iglesia. Unos la defendían mientras otros la atacaban echando de menos el contrapunto polifónico. La música valenciana está representada, en las dos vertientes descritas anteriormente, por músicos del Valle de Albaida, como veremos al estudiar alguno de los compositores más importantes.

La música para Órgano sufrió un declive, y la técnica pianística se difundía entre los organistas. La música en las iglesias alcanzó su nivel más bajo. Se olvidó la severidad de la polifonía y la pureza del canto gregoriano. En las diversas ceremonias religiosas, los compositores valencianos alternaban con autores extranjeros: Haydn, Rossini, Cherubini y, esporádicamente, Mozart. Alguno de ellos como Haydn influyeron en los músicos valencianos, pues además de interpretarse algunas de sus sinfonías, su composición *Las Siete Palabras del Redentor en la Cruz*, del año 1796, cuya obra vocal redujo a cuarteto, formaba parte del repertorio habitual de muchos

¹⁹⁴ MARTÍN MORENO, A.: op.cit., p. 449.

¹⁹⁵ PERIS SILLA, M^a del M.: Dice que: “*Aparecen así las condiciones necesarias para el desarrollo del arte violinístico valenciano en la segunda mitad del siglo, que repercutirá en el centro de la Península y aun fuera de ella*”. En op.cit., p. 255.

¹⁹⁶ Este tratado del padre Manuel Paz, fue editado en Madrid por Joaquín Ibarra en 1767, dedicándolo al general de su Orden.

En este siglo XVIII la música religiosa gozó de gran popularidad, si bien a costa de perder religiosidad y llegando a abusos, en este sentido, como hicieron notar algunos músicos en ese mismo siglo. El factor determinante, pues, fue el italianismo. Además de su huella en las obras de los autores valencianos, se escuchaban fragmentos instrumentales de ópera italiana en misas y procesiones. También se dieron conciertos sacros en las sociedades literarias y en los salones de algún aficionado. Estas actividades se producían en torno a Semana Santa y ofrecían unos programas caracterizados por el eclecticismo, de tal manera que en una misma sesión se escuchaban obras de Haydn, Rossini y Andreví u otros músicos nuestros ¹⁹⁷. Pero, como comenta Araíz: “Únicamente siguieron practicando el antiguo género, con marcada persistencia, los maestros de la escuela valenciana, los cuales lo emplearon hasta muy cerca del siglo XIX ¹⁹⁸. Y Federico Sopeña comentando la música de esa época dice: “La música sirve en esa época para sentir la religión no sólo racionalmente, sino también emocionalmente” ¹⁹⁹.

La polifonía religiosa se vio arrastrada por el progreso de la música instrumental. El abuso de recursos musicales, como *trinos* y *mordentes* en las melodías religiosas sobre todo para órgano fue un hecho en aquel tiempo. El Papa Benedicto XIV luchó, sin conseguirlo, por mantener la primacía del texto audible en el canto litúrgico. El paso a la forma Sonata, ya he dicho que fue dado por Vicente Rodríguez, creador de esta forma en Valencia, y uno de los pioneros de ella en España. Valencia contó con muchos músicos, algunos de los cuales murieron lejos de su tierra, ocupando puestos en Catedrales españolas o Capillas de Música. También alguno arraigó en Valencia, procedente de otras regiones ²⁰⁰.

En contra del relajamiento de la música eclesiástica de estos años, hubo personajes que levantaron su voz como el enciclopedista benedictino **Fray Benito Jerónimo Feijoo** que clamó en su célebre discurso titulado *La música en los templos*, del año 1726. Fue una brillante crítica musical del siglo XVIII, diciendo, de una forma clara y contundente, que la música religiosa se apartaba de su camino, escuchándose en los templos Misas de música teatral, con *minués gavotas*, introduciendo violines etc. y acusó de la decadencia de la música española al

¹⁹⁷ SUBIRÁ, J.: Dice comentando esto : “Si gran parte de esa música se relaciona con el italianismo dramático, es porque ese italianismo imperaba sobre toda otra manifestación sonora “ *Historia de la música española*. Salvat. Barcelona, 1946. pp. 261-262.

¹⁹⁸ ARAÍZ MARTÍNEZ, A. *La música religiosa en España*. Labor. Barcelona, 1942. p. 162.

¹⁹⁹ SOPEÑA, F.: “La Música en la España de la Ilustración,” t. XXXI de la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal. Madrid, 1987. p. 615.

²⁰⁰ DELLA CORTE- PARMAN, G.: Dice: “Vicente Ripollés examinó con exactitud la vida y obras de estos artistas”. En *Historia de la Música* Tomo II, del s. XVIII (Traducción de Higinio Inglés). Labor. Madrid, 1950. p. 922.

italinismo²⁰¹. Este discurso se ha comentado extensamente por muchos autores²⁰².

La oposición de Feijoo estaba justificada pero, a mi juicio, falla cuando se convierte en una crítica general del arte de su época. Por esta razón suscitó reacción en maestros de su tiempo que expresaban sus sentimientos religiosos según otros criterios musicales. Se mostró también contrario al violín en los templos, a pesar de la gran difusión de este instrumento en su tiempo. Sin embargo Feijoo no era del todo contrario a obras del nuevo estilo siempre que tuvieran calidad²⁰³.

También el **Padre Mola** en unos apuntes manuscritos dice: “*El siglo XVIII, pudiéramos calificarlo de fatal para la música religiosa. La iglesia no puede sustraerse al poderoso influjo de la música moderna, música de impresión y de gran forma. El canto gregoriano fue excluido de las grandes solemnidades y reducido a las funciones cotidianas de la misa y el rezo litúrgico. Los templos parecían teatros en las grandes festividades, por el aparato de instrumentos y cantantes*”. Y también podemos leer comentarios en este sentido de otros autores²⁰⁴. Incluso Tomás Iriarte escribe un poema titulado *La Música*, en 1779 en donde afirma estos extremos, según comenta el profesor Blanes Arques²⁰⁵. Estos testimonios de disconformidad constituyen una proyección de la tendencia polémica que caracteriza al siglo XVIII. Esto lo comenta Vicente Ros diciendo: “*La crisis de la música religiosa o al servicio del culto, que se arrastraba penosamente durante buena parte del siglo XVIII, tendrá las propias connotaciones en el campo del órgano. De hecho a lo largo de aquella centuria se dejan sentir de tanto en tanto algunas voces que reclaman más seriedad musical en el templo*”.²⁰⁶

²⁰¹ FEIJOO, B. J.: Dice: “*Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias son en cuanto a la forma, las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de minuets, recitados, arietas, allegros, y a lo último se pone aquello que llaman grave; pero de eso muy poco... ¿No debiera ser toda la composición apropiada para infundir gravedad, devoción y modestia?. Lo mismo sucede con los instrumentos.* En “*La Música en los templos*”. en DELLA CORTE y PAMAIN: op.cit. p. 918.

²⁰² MARTÍN MORENO, A. Comenta este discurso de Feijoo diciendo: “*Feijoo dedicó las veintiseis páginas del discurso a criticar a la música y músicos españoles de la época, especialmente la música religiosa y la introducción de los violines en la misma, hecho que...comienza a extenderse especialmente a partir de la segunda década del siglo.* En op.cit., p. 419.

²⁰³ LEON TELLO, F.: Dice que: “*Feijoo no era totalmente contrario al arte moderno...*” hoy salen a luz algunas composiciones excelentísimas, ahora se atiende la suavidad del gusto, ahora la sutileza del arte”. *La causa de esta disparidad la hace radicar lógicamente en la diferencia de talento creador de sus autores*”. En *Estética y Teoría de la Música*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Madrid, 1974. pp. 169-170.

²⁰⁴ DELLA CORTE, A. y PAMAIN, G. Podemos leer el siguiente comentario: “*La música operística penetra, en cuanto a estilo, por doquier...Al misticismo que elevaba en pos de un ideal religioso noblemente sentido, se oponen las sirenas de los acentos recogidos en la música escénica*” En op.cit. p. 917.

²⁰⁵ BLANES ARQUES, L.: op.cit., p. 41.

²⁰⁶ ROS PÉREZ, V.: Comenta al respecto lo siguiente: En “*De Re Orgánica III*” Revista *Estudios Musicales* (2) Conservatorio Superior de Música. Valencia, 1985. p. 28.

Menéndez y Pelayo escribe una obra titulada: “*Idea de una Academia Matemática, dirigida al serenísimo señor don Felipe, Infante de España*” (Valencia, 1740) y propone en ella una extraña resolución terminológica (no rara en su época) de la división de la música; Mitjana incluye también este escrito en la enumeración de tratados ²⁰⁷.

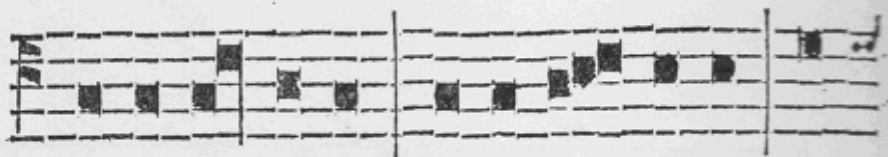
Pero no todo fue negativo, ni el Gregoriano desapareció, ni las exageraciones teatrales o los excesos musicales se produjeron tanto como se indica en algunos tratados, pues la nostalgia por pasados mejores fue una constante en la Iglesia. Y, a pesar de la decadencia de esta época, vivieron dentro de ella compositores geniales, algunos de los cuales pertenecieron al Valle de Albaida, como comentaré luego.

En la segunda mitad del siglo XVIII comienza la separación entre el mundo musical religioso y el profano, aunque esta separación se fue acentuando a medida que se iban acercando al siglo XIX, siendo un hecho a principios del mismo. Buena parte del pensamiento estético musical desde la mitad del XVIII hasta la crisis del Romanticismo - o sea, durante más de un siglo -, aparece recorrido por el concepto de alienación del hombre a causa de la civilización y de su redención o aspiración a la redención por medio de la música. Fubini comenta al respecto que:” *Sin duda una perspectiva estetizante, pero no por ello menos llena de implicaciones, tanto en el terreno filosófico como en el propiamente musical*”. La mera sospecha de que la música pudiera escapar a este universal y necesario progreso de la humanidad, siempre se ha insinuado aquí y allá en el pensamiento musical, desde el Renacimiento, con las largas polémicas entre los que consideraban que la música de los antiguos y, por tanto, de los pueblos más primitivos, incluso en su innegable mayor simplicidad y rudimentariedad, ejerce efectos más profundos en el ánimo humano, y los que, por el contrario, privilegian su progreso técnico ²⁰⁸.

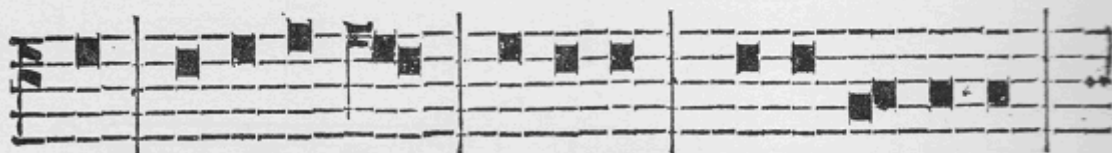
²⁰⁷ LEON TELLO, F.: op.cit. p. 649.

²⁰⁸ FUBINI, E: *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Universidad de Valencia. Valencia, 1999. pp. 21-22.

MISSA
DE
TRINITATE.



Be ne dic ta sit San cta Tri ni tas, at-



que in di vi fa u ni tas: con fi te bimur



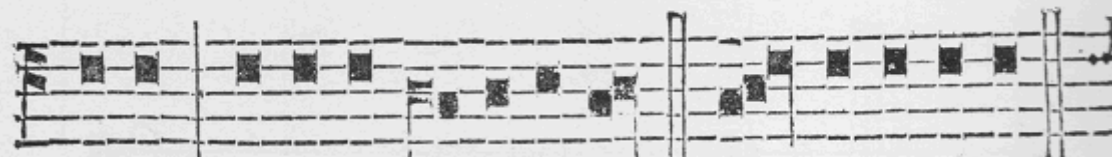
e i, qui a fe cit no bis cum mi se ri-



cor di am fu am. *Verſo.* Do mi ne



Do mi nus nos ter, quam ad mi ra bi le est nomen



tu um in u ni ver ſa terra. Glo ri a Pa tri.

E 2

Sæ-

Sin embargo se ha dicho con referencia al siglo XVIII, que: algunos de los compositores de música religiosa nacidos entonces rebasaron con creces el tránsito al siglo siguiente ²⁰⁹.

La actividad cultural de la burguesía valenciana de esta época se concretaba en reuniones periódicas o *academias*, en donde se discutía sobre cuestiones científicas o artísticas. Gregorio Mayans y otros intelectuales fundaron en 1742 la *Academia Valenciana*. Cuando estas academias se creaban para disfrutar del arte de la música, se les llamaba *academias de música*. También la música instrumental era un elemento imprescindible en las calles, en las celebraciones civiles populares. Era una de las diversiones más requeridas por la sociedad de ese siglo. Eran especialmente famosos los intérpretes valencianos, entre ellos, el llamado “cura de Valencia” (posiblemente se refirieran a Vicente Adán) y el llamado “Hostaleret” ²¹⁰.

Y en esa época se publicaron algunos métodos para conocer la técnica de interpretación de algunos instrumentos. Por ejemplo, el *salterio* que a pesar de ser un instrumento muy antiguo, seguía teniendo bastante aceptación en España, y había algunos intérpretes valencianos bastante conocidos en aquel entonces ²¹¹.

El siglo XVIII, ha sido llamado por muchos el Siglo de la Razón, por los muchos teóricos que hubo referentes a todos los campos del saber. En el campo de la Música se publicaron muchos estudios y tratados de composición y métodos de interpretación de instrumentos, como he comentado antes, y proliferaron las publicaciones. En Valencia la teoría musical la trataron no sólo los músicos profesionales sino también intelectuales que estuvieron en vanguardia de las ideas musicales de su tiempo en España e incluso en toda Europa. Uno de estos teóricos famosos fue el polifacético **Padre Vicente Tosca**, que es una de las figuras más representativas de la Ilustración valenciana (nació el 21 de Diciembre de 1651 y murió el 17 de Abril de 1723). Él entendió la música como arte basado en las matemáticas y eso lo expone en su *Tratado de especulativa y práctica* dentro de su obra colosal *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la cantidad* ²¹². La inclusión del tratado de música en el *Compendio Matemático* respondió a la concepción tradicional de la teoría musical. Tosca no es un repetidor de doctrinas antiguas.

²⁰⁹ DELLA CORTE, A y PAMAIN, G.: Afirma esta idea. En *Historia de la Música*. t.II. ampliada por H. Anglés). Labor. Barcelona-Madrid, 1950. p. 1.426.

²¹⁰ PERIS SILLA, M^a del M.: Dice que: “*En las grandes fiestas como en la celebrada en 1738 para conmemorar el quinto centenario de la conquista de Valencia por el Rey Don Jaime, se organizaban deslumbrantes cabalgatas, en las que los distintos gremios participaban con su propia agrupación musical, cada una con sus instrumentos característicos, según la tradición...*”. En op.cit. p. 243.

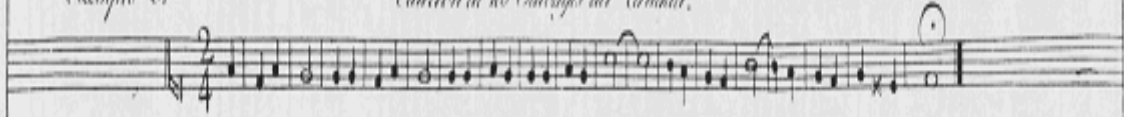
²¹¹ PERIS SILLA, M^a del M.: op.cit., p. 253.

²¹² Tosca escribió entre otras obras: *Vida y virtudes de la venerable Madre Sor Josefa María de Santa Inés* (en el siglo Josefa Albiñana), Religiosa Descalza en el ejemplarísimo Convento de la Purísima Concepción de Nuestra Señora de la Villa de Beniganim. Este convento se puede visitar en Beniganim, dentro del Valle de Albaida.

PARTE SEGUNDA.

Exemplo 1.^o

Cancion de los Indios del Canada.



2.^o

Baile del Canada.



3.^o

Cancion Persana.



4.^o

Cancion China.



5.^o

6.^o

7.^o

8.^o



Et po pu le me di ta le sant in a ni a.

Tampoco un músico puramente especulativo. Lo mismo en la ciencia que en el arte estuvo abierto a las directrices contemporáneas. Sin embargo, es más interesante la parte dedicada a los instrumentos, por su mayor originalidad y por la inserción de datos que no figuran en otros tratados. En opinión de Don Francisco León Tello: *“Su acústica no es matemática sino física. Sus definiciones se apartan, por tanto, de las fórmulas estereotipadas... Su escala está configurada según su estructura moderna diatónica, cromática y temperada...La tesis de su distinta capacidad expresiva y la influencia general”* ²¹³. En el aspecto puramente físico Tosca da una teoría del sonido muy interesante y que responde totalmente a las concepciones modernas de la acústica. Y en cuanto a la escala musical, el tratado de Tosca es una muy buena fuente de información del sistema griego en su configuración diatónica, cromática y enharmónica...Encuentra realizado el diatónico y cromático en los órganos, clavicémbalos, espinetas y arpas de dos órdenes. Afinados con esta escala, presentaban los tonos dividido por una sola alteración referida a su nota inferior o superior ²¹⁴.

Esto lo afirma Tosca en la página 398 de su tratado con las siguientes palabras: *“ Las teclas negras dividen cada tono en dos partes, con esta diferencia, que unas están un semitono menor más altas que la tecla blanca que está a su lado en la parte grave y otras están un semitono menor más altas que la tecla blanca que está a su lado en la parte grave y otras están un semitono menor más bajas que la tecla blanca que está a su lado en la parte aguda y aquellas son sostenidas y estas bemoladas...”*. El tratado del padre Tosca es una de las fuentes más importantes para el conocimiento del arte instrumental de su tiempo, que fue un tema poco desarrollado por los teóricos de entonces. También **Antonio Bordazar** pensaba que la música era un arte muy reglamentado, mayormente basado en principios abstractos.

Los músicos religiosos estaban preocupados por la música litúrgica y por ello estudiaron y publicaron libros sobre el canto gregoriano, como por ejemplo el que realizó **Pedro de Villasagra**, monje jerónimo, que no era valenciano pero tuvo mucha relación con Valencia, hasta el punto de editar su tratado en nuestra ciudad. Fue maestro de capilla del monasterio de su Orden en Madrid y publicó en Valencia en 1765 su obra titulada *“Arte y compendio del canto llano”*, orientado a la formación litúrgica. Los distintos elementos de la notación exacordal están expuestos concisamente. A pesar de la isorritmia del canto llano, se muestra partidario del uso de líneas divisorias “entre los puntos para dividirlos y para dar al cantor

²¹³ LEON TELLO , F.:En *La Teoría Española de la Música en los siglos XVII y XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones científicas. Instituto español de Musicología. Madrid, 1974. pp. 48-49.

²¹⁴ LEON TELLO, F.:Dice que:ese tratado de Tosca es *“Una valiosa fuente para el conocimiento del sistema griego..”*. En op.cit. p. 55-56..

lugar para respirar y cuando se hace cláusula, o perfecciona el sonido de la letra”. Acerca de las claves utiliza las tres corrientes, pero no reconoce a la de Sol mas que su posición en segunda línea ²¹⁵. Villagrasa conoce las diversas formas de interpretación del canto llano en las distintas capillas musicales, y por ello comenta: “*En el arzobispado de Valencia, al llevar el cuerpo al sepulcro, se entona Chorus Angelorum y se canta el siguiente psalmo In exitu Israel de Egipto*” ²¹⁶.

Manuel Narro, organista de la Seo de Játiva y luego de la Catedral de Valencia, publicó en esta ciudad , en la imprenta de la viuda de José Orga el año 1766 su obra que se titulaba *Adición al compendio del arte de canto llano de fray Pedro de Villagrasa*. Está expuesto este libro en forma de preguntas y respuestas, cosa bastante común en aquella época entre los tratadistas musicales. Pero a pesar de la brevedad de esta obra, no deja de presentar alguna muestra personal, como suele ocurrir con la mayor parte de los tratadistas del canto llano, aun cuando su temática estuviera conformada desde hacía muchos siglos ²¹⁷.

Los músicos valencianos también se preocuparon de la teoría de la composición. Y uno de los más importantes en este campo fue **Antonio Eximeno Pujades**, nacido en Valencia en 1729 y fallecido en 1808; fue una de las figuras más relevantes de la cultura española del siglo XVIII. Escribió un interesante tratado llamado *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y renovación*. Era hombre de gran cultura, versado en el enciclopedismo francés y conocedor de varias materias, como Filosofía, Física, Matemáticas etc. además de su carrera eclesiástica. Por ello se le considera como uno de los mejores exponentes de la Ilustración valenciana. El talento extraordinario de Eximeno se hace patente en sus escritos musicales. Habiendo desarrollado su cultura musical en edad adulta, reflexionó profundamente sobre los principios de se arte y sobre la metodología de maestros y . tratados. Frente al racionalismo, proyectó a la música sus convicciones filosóficas sensualistas. En esto radica su originalidad. Para valorarla hay que tener en cuenta lo que significaba la oposición a una concepción de más de dos mil años de vigencia y distingue perfectamente entre la músicaprofana y religiosa, pero, Eximeno propugna que ésta adopte los criterios estilísticos de su época ²¹⁸ y ²¹⁹. Sus ideas iban ya acercándose a la estética del Romanticismo musical y

²¹⁵ LEON TELLO, F. op.cit. p. 510.

²¹⁶ VILLAGRASA, P.:Cita textualmente: En *Arte y compendio del canto llano*. Impreso en Viuda de José de Orga. Valencia, 1765. p. 134..

²¹⁷ LEON TELLO, F .op.cit. p. 514.:

²¹⁸ LEON TELLO, F.: *se hace patente en sus escritos musicales. Habiendo desarrollado su cultura musica en edad adula, reflexionó profundamente sobre los principios de*”. En op.cit.p. 266-267

contrarias a la concepción matemática de la música, considerando al instinto humano como generador de la música y del lenguaje. Sus ideas fueron muy controvertidas en su época y fueron contestadas duramente por algunos teóricos valencianos, tales como **Agustín Iranzo**, maestro de capilla de San Nicolás de Alicante, y por otros nacionales y extranjeros.

Otro tratadista valenciano de esta época fue **Nicolás Pascual Roig**, que perteneció a la Orden de San Agustín, siendo organista en el convento de Valencia de dicha orden. Escribió “*Explicación de la teórica y práctica del Canto-llano y figurado, ordenada por el padre fray Nicolás Pascual Roig*”²²⁰. Este autor apreciaba sobremanera el canto litúrgico quejándose del poco aprecio que se hacía en la formación de los religiosos. Y con su tratado quería remediar la poca instrucción musical que se les proporcionaba. Lo más interesante de sus teorías es lo referente al tema rítmico, sobre todo aquel que plantea el problema de la isorritmia de la salmodia; reconoce en la duración de las sílabas una función ordenadora de la duración de las notas musicales a la que hacía tiempo que los tratadistas. no solían aludir²²¹.

En este siglo aún no existía en Valencia, y menos aún en los pueblos, centros específicos que se dedicaran a la enseñanza musical. La mayoría de los músicos seguían formándose en las capillas eclesiásticas, donde los maestros instrumentistas enseñaban a tocar a los alumnos más aventajados. Estos músicos, debido a la creciente demanda de música por parte de la sociedad civil y también al escaso salario que percibían, realizaban actuaciones musicales variadas para obtener una ayuda económica complementaria. El legado de composiciones instrumentales de los músicos valencianos de este siglo XVIII no es tan numeroso como el de obras vocales. Sin embargo estas obras son representativas de los cambios paulatinos que se van dando en este tipo de obras. Comprende, como hemos comentado, desde formas barrocas, como la *tocata*, el *tiento*, o *la recercada*, hasta formas de estructura clásica como la *sonata* y la *sinfonía*²²² y²²³.

Podemos decir que el ambiente de gran afición por la buena música del que goza en la actualidad la Región Valenciana, se debe en parte y no pequeña, al siglo XVIII musical,

²¹⁹ ANGLÉS, H.:Comenta sobre Eximeno que: “*Al hablar del siglo XVIII no se puede omitir el nombre de varios jesuitas españoles expatriados en Italia...Antonio Eximeno...sino tuviéramos otros estudiosos del siglo XVIII, bastarían para acreditar la musicología musical española, aquellos días tan incipiente y, sin embargo, ya tan juiciosa y tan adelantada en ciertos extremos* “. En *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. v. I. Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Velásquez. Madrid, 1941. p. 79-80.

²²⁰ Esta obra de Nicolás Pascual Roig se editó en Madrid en 1778 en el taller de Joaquín Ibarra.

²²¹ LEON TELLO. F.:op.cit. p. 614.

²²² PERIS SILLA, M^a del M.: Dice que: “*Es bien representativo de la evolución que sufre este género a lo largo del siglo*.En op.cit. p. 247.

²²³ La palabra *recercada* (*recercare*) es una forma de música instrumental que aparece en el siglo XVI en Italia. Úsa el contrapunto de forma restringida. Es como una improvisación libre, en donde se alterna pasajes de virtuosismo con acordes lentos.

superando alguna época de decadencia posterior.

II. 4. EL ROMANTICISMO Y LA RENAIXENÇA VALENCIANA.

En Europa este período musical del siglo XIX es esplendoroso y fecundo, por la calidad de las obras y el número de compositores. Valencia entra en el siglo XIX con un panorama musical variado existiendo vestigios de lo tradicional y conviviendo con las ideas de vanguardia. En el fondo, el Romanticismo musical nos da una imagen de una belleza, a la búsqueda, no satisfecha, de sí ²²⁴. Referente al Romanticismo musical hay distintas opiniones entre los eruditos; los hay como Fubini que admiran esta época: “.. *pero que se proyecta con ansia hacia fuera de sí de lo que puede completarla, henchirla, satisfacerla, en una tensión continua y espasmódica hacia el otro, hacia la historia, hacia su significado*” ²²⁵. Y en cambio otros como Climent Barber opinan que en esta época se vivió de espaldas a la realidad musical europea y que no existía trabazón con ella; sólo con el italianismo que invadía toda creación musical ²²⁶. Esto es cierto en parte, pero creo que hay que matizarlo, pues hubo algunos músicos que se evadieron de la tendencia italianizante y se inclinaron al buen sentido desde el punto de vista religioso y estético, aunque sin esquivar las influencias del ambiente. En este sentido merecen especial mención: **Pascual Pérez Gascón, José María Úbeda**, (éste último del Valle de Albaida) y **Salvador Giner** en Valencia ²²⁷ y ²²⁸..

Los grandes músicos valencianos aún tuvieron en esta época grandes vinculaciones con la iglesia, incluso hasta entrado el siglo XX, pues la mayoría de ellos se había formado en las capillas musicales de la Catedral, del Patriarca, etc.²²⁹.

La música religiosa del siglo XIX y, en general, todo el llamado Romanticismo Musical

²²⁴ PERIS SILLA, M^a del M.:Dice que: *En él conviven la estética tradicional y las ideas más vanguardistas*”. En op.cit. ,p. 260.

²²⁵ FUBINI, E.:Dice del Romanticismo musical queEn *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Universidad de Valencia. Puertes. Valencia, 1999. p. 119.

²²⁶ CLIMENT BARBER, J.: op.cit., p. 61.,

²²⁷ DELLA CORTE, A y PAMAIN, G: *Afirman esto diciendo algunos compositores esparcidos por toda España*. En *Historia de la Música*. t. II. Del s. XVIII a la actualidad. (Traducción y ampliación de H. Inglés). Labor. Barcelona-Madrid..., 1950. p. 1.427.

²²⁸ GARCÍA, J.A “Manuel de Falla y la Música Eclesiástica” en revista Tesoro Sacro Musical. Madrid 1976. p. 99.

²²⁹ CLIMENT BARBER, J.:Comenta al respecto: “*Giner, Pérez Gascón, Úbeda, etc. Eran músicos nacidos en el mundo religioso con conocimiento perfecto de este género musical, que no dejaron de cultivar*”En *Fondos musicales de la egión Valenciana*. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación de Valencia. Valencia, 1979. Introducción. p. 4.

Español de la primera mitad del siglo XIX se vió influenciado por los acontecimientos políticos, lo que repercutió en la música, por ejemplo, con la creación de himnos patrióticos etc.; sin embargo al cabo de unos años y a causa de la calma política, fue la música la que influyó en la sociedad ²³⁰ y ²³¹. En las tierras valencianas podemos apreciar que la música tuvo diversas facetas y, por tanto, en realidad no fue de un solo tipo sino que pasó por diferentes etapas y estilos. Y así, hasta 1835 se dio una etapa caracterizada por la continuidad de las tradiciones musicales anteriores y a partir de esa fecha y debido, como he dicho, a los sucesos políticos hubo una cierta decadencia aunque hay que afirmar que también hubo músicos excepcionales en esa época. Se observa una mayor libertad musical procedente de la influencia de la música teatral. La segunda etapa (de 1835 a los inicios de la década de los 50), supone los años de mayor decadencia, debido a la desamortización de los bienes eclesiásticos y a los perjuicios que causó el Concordato de 1851 (con gran empobrecimiento de las capillas musicales). Pero, más tarde, con el afianzamiento político y económico de la burguesía a partir de los años 30 en Valencia se dio el fenómeno contrario: la música tuvo gran auge en la sociedad ²³².

Abundando en este sentido el P. Pérez Jorge que explica los motivos políticos de todo esto diciendo: *“Los disturbios político-sociales de los dos primeros tercios del siglo XIX desviaron la mentalidad española de lo que fue su cauce de grandeza y espíritu. Repercutieron sensiblemente en lo que mejor traduce los estados anímicos -la música- que, vuelta de espaldas a su tradición clásica, navegaba a los vientos de un extranjerismo disoluto y enteco.* ²³³ y continua relatando los hechos acaecidos en nuestras tierras y sus consecuencias en la música religiosa ²³⁴. Estas consecuencias las padecieron en los monasterio y de las

²³⁰ GALBIS LÓPEZ, V.: Dice que: *“Por un lado la influencia de los acontecimientos políticos de inicios de siglo sobre el mundo musical fue clara: desde el funcionamiento del espectáculo musical (cierre de los teatros durante la invasión francesa) hasta el aspecto creativo (composición de himnos patrióticos según la situación coyuntural “La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX”.* En *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. fas. 14. Ed. Prensa Alicantina y Prensa Valenciana. Valencia, 1992. p. 261.

²³¹ DELLA CORTE, A y PAMAIN, G. Comenta: *“Desde 1835, a la decadencia se agregará el abatimiento, como resultado de la desamortización de los bienes eclesiásticos, cuyos efectos inevitables, desde el punto de vista artístico, fueron debidos a la clausura de los conventos y capillas musicales, sin que por ello mejorasen la calidad del repertorio”.* En: *op.cit.*, p. 1425.

²³² GALBIS LÓPEZ, V. Dice referente a esta época: *“”.* En: *op.cit.*, p. 269.

²³³ BLANES ARQUES, L.: Dice con palabras del P. Pérez Jorge En *Música Sacra y Modernidad*. Promolibro. Valencia, 1999. p. 571.

²³⁴ PEREZ JORGE, V.: Comenta los hechos acaecidos diciendo: *“A un tercio reduce Napoleón I el número de Comunidades existentes. José Bonaparte suprime todas las de Regiosos. El Mariscal Suchet promulga el decreto de destierro a Francia de los Religiosos de cualesquiera Orden, estado o dignidad. Las Cortes de Cádiz recrudescen la persecución, mitigada por el Estado al reconocer la existencia legal de los conventos. Fernando VII anula los decretos de las Constituyentes y devuelve a los Religiosos todas sus propiedades. Derrotado Fernando VII, acepta y jura la Constitución de 1812. Sigue a ello una nueva reducción de conventos. Muerto el Rey, sobreviene la Horrible matanza de Frailes de 1834. Finalmente, por decreto del Ministerio de Mendizábal,*

colectividades pasaron a los individuos, trabajando cada cual según sus cualidades y conocimientos. Los organistas y maestros de capilla quedaron en condiciones de penuria económica, que no favorecieron un desarrollo musical digno y de un modo especial en los pueblos, también en los pertenecientes al Valle de Albaida. La gran escuela musical creada en torno a monasterios, catedrales e incluso parroquias desapareció muy rápidamente, y para muchas ciudades pequeñas y pueblos significó la desaparición de orquestas importantes, que eran las únicas que allí existían, y la vida musical se centralizó aún más. El papel de los maestros de capilla, drásticamente reducidos en su número, se limitó a pequeños coros y a la música de órgano ²³⁵.

Durante la primera mitad del siglo XIX la Música Religiosa Valenciana vivió en un estado de paralización. En cuanto a los estilos, coexistieron, como he dicho, el estilo severo y las tendencias propias del clasicismo vienés, aunque no muy desarrollado ²³⁶. La italianización en estilo operístico había producido males hondos y se había agudizado incesantemente, como había ocurrido en otros países. A pesar de todo, es ésta una época fecunda en cuanto a cantidad y calidad de la música, aunque no tuviera caracteres netamente valencianos. En este tiempo les gusta la ópera, pues les atrae la belleza de la voz humana. En Valencia se interpretaban obras de españoles y extranjeros. También del valenciano de Ontinyent José Melchor Gomis (1791-1836) que escribió la obra operística *El diablo en Sevilla* estrenada en París por Berlioz y luego en Valencia en 1831, por Soriano Fuertes. Este importante autor, se formó musicalmente en la Catedral de Valencia. Estudió diversas composiciones religiosas del Archivo de la Catedral y comenzó a componer piezas litúrgicas, aunque luego se dedicaría más a otros géneros musicales, viviendo la mayor parte de su vida en París. La música religiosa de características italianizantes tenía todavía vigencia en la Iglesia, siendo ella la principal escuela musical. Pero, a pesar de todo, hubo un músico que logró unificar el criterio religioso-musical en toda la Región Valenciana y fue Francisco Andreví (1786-1853) ²³⁷.

Leyendo los escritos de los primeros románticos sobre la música, llama la atención el que

11 de Octubre de 1835, todos los Monasterios y Conventos de hombres fueron extinguidos” En La música en la Provincia Franciscana de Valencia. Sembrar. Valencia, 1950, pp. 83-84.

²³⁵ MARCO, T.:Comenta: “*Si nos incumbe señalar los efectos desastrosos que tuvo para la música española, no sólo la eclesiástica, y creo que para el patrimonio artístico en general...*”. En *Historia de la Música*. v. 6. Alianza. Madrid, 1983. p. 104.

²³⁶ GALBIS LÓPEZ, V.Dice al respecto que: “*El que se utilizaba en el XVIII (basado en el virtuosismo vocal de origen italiano), el estilo “severo” (caracterizado por el contrapunto imitativo) y la tendencia del clasicismo vienés (escasamente desarrollada)*”. En: op.cit., p. 269.

²³⁷ CLIMENT BARBER, J.:Dice: “*A pesar de todo, hubo un músico que logró unificar el criterio religioso-musical en toda la Región Valenciana y fue Francisco Andreví (1786-1853)*” En *Historia de la Música Contemporánea Valenciana*. Del Cenja al Segura. Valencia, 1978. p. 23.

junto a la exaltación de la música instrumental pura, se alabe extraordinariamente la música más antigua, desde el Canto Gregoriano hasta Palestrina, es decir, aquellas formas de música religiosa claramente vocales. A simple vista podría parecer una contradicción, sin embargo, como dice Fubini: “*Igual como el Clasicismo y el Romanticismo toman un relevo que va mucho más allá de la pura determinación temporal, el concepto de vocal y de instrumental no se entienden al pie de la letra por su obvia referencia técnico-estilística, sino en sentido metahistórico y categorial*”²³⁸.

Hemos de tomar conciencia de que en la historia de la música, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hay dos vías alternativas para un mismo camino y que ambas contribuyeron a la renovación del lenguaje del siglo XX. El siglo XIX valenciano tiene unas características muy definidas: el italianismo y el individualismo que le separa y aísla de las ideas musicales del mundo centro-europeo del momento, como hemos dicho anteriormente.²³⁹ Pero hay que decir también que la influencia italianizante no fue totalmente negativa pues junto con abusos, incluso en el género religioso, hubo obras de gran inspiración y calidad compositiva²⁴⁰.

En esta época nació también el *Poema Sinfónico* que, como sabemos, es una obra de carácter instrumental que sigue un texto literario y lo describe por medio de la música. El creador del poema sinfónico valenciano fue Salvador Giner, al que siguieron otros. Los músicos valencianos, la mayor parte de los que encabezan esta etapa musical que podíamos hacerla coincidir con la *Renaixença*, se formaron y vivieron al calor de unas enseñanzas e instituciones eclesiales, pues un buen número de ellos aprendieron en las capillas musicales de las catedrales valencianas. Y ésta es la explicación por la cual músicos que escriben obras totalmente profanas dejan entrever giros y trazos solamente comprensibles cuando el compositor está impregnado del ambiente litúrgico.

La cultura valenciana y por tanto la musical, se encontraba entre el movimiento ilustrado y la *Renaixença*, y su impacto fue muy negativo a causa de la Desamortización y Exclaustración. Estas decisiones políticas causaron perjuicio al mundo religioso musical, como he comentado anteriormente²⁴¹. También tuvieron su efecto no sólo la inestabilidad política sino también la

²³⁸ FUBINI, E. En op.cit., p. 37.

²³⁹ ARNAU AMO, J. Afirma que: “*El individualismo es sin duda alguna una nota romántica relevante*”. En: op.cit., p. 166.

²⁴⁰ MESEGUER BELLVER, E.: Afirma que: “*La influencia de la nueva música italianizante no fue necesariamente negativa. En “La música y el canto en el Seminario” en Historia del Seminario Metropolitano de Valencia. Nacher. Valencia, 1991. p. 259.*

²⁴¹ MARCO, T.: Comenta: “*La escuela musical creada en torno a los monasterios y parroquias desapareció, sobre todo en pueblos. Esto hizo que se centralizara más la vida musical. El papel de los maestros de capilla, se*

económica del final de la época de Isabel II, entre otras causas ²⁴².

El Concordato establecido con la Santa Sede en 1851, no pudo remediar el mal que venía padeciéndose por lo que respecta al número y calidad de los intérpretes y, dadas las limitaciones impuestas, acabó de empobrecer las capillas musicales, aunque la vuelta posterior de los religiosos a sus conventos o monasterios supuso luego una revitalización de la música litúrgica. El documento del Concordato de 1851 comienza así: *”Concordato celebrado entre Su Santidad el Sumo Pontífice Pío IX, y S.M. Católica Doña Isabel II, Reina de las Españas.* Y termina el documento de este modo: *”Dado en Roma en San Pedro a cinco de Setiembre del año de la Encarnación del Señor mil ochocientos cincuenta y uno, y sexto de nuestro Pontificado.- U. P. Cardenal Lambruschini.- Visto de la Curia, D. Bruti.- Lugar (hay una cruz) del Sello de plomo.- V. Cugnoni”* ²⁴³. Todo el documento está escrito en latín. Fue ratificado por la Reina el 16 de Marzo de 1851. Se declaró el Concordato ley del Estado: ²⁴⁴.

El Concordato de 1851 exigía que los maestros de capilla y los organistas fueran sacerdotes, así como que las capillas tuvieran, además de los infantillos, un Tenor y un Alto. Esto hacía que tuviera que reducirse considerablemente la plantilla de músicos o aceptar a personas menos preparadas, dada la penuria económica de las parroquias. Sin embargo existía en ese tiempo una asignación a conventos de religiosas para poder cubrir las vacantes de dos cantoras o bien una organista y una cantora. Sobre este tema presento varios documentos encontrados a lo largo de esta investigación. Uno de ellos del 14 de Febrero de 1853 emitido en Madrid, es una Real Orden, mandando que en la comunidad de religiosas donde no puede haber organista haya dos cantoras. Se trata de una de las disposiciones oficiales posteriores al Concordato con la Santa Sede de 1851. Otro documento que presento, emitido en Játiva el 12 de Diciembre de 1861, muestra las costumbres de la época referentes a cubrir las vacantes de cantoras y organistas en los conventos de religiosas y que se reflejan también en el mismo Concordato mencionado. Otro, similar al anterior, emitido el jueves 4 de Septiembre de 1862, en el apartado del B.O.A. en “Noticias religiosas” nos afirma la costumbre referida en este

redujo mucho, limitándose en muchos casos a un pequeño coro y música de órgano”. En *Historia de la Música Española*, t., VI. Alianza. Madrid, 1983. p. 104.

²⁴² ALEMANY FERRER, V.: *“ Pueden citarse entre otras, la desamortización (Mendizábal 1835-1837), el Concordato con la Santa Sede, la inestabilidad política y económica española del final de la época isabelina, las guerras carlistas, el movimiento independentista colonial unido a la consiguiente pérdida de mercado que generó la Revolución de 1868 y el cambio de régimen (instauración de la 1ª República en 1869) ”*. En su tesis doctoral volIII p. 333.

²⁴³ A.M.A.V., B.O.A. del Jueves 2 de Enero de 1862. Año 1º. Boletín nº 14 y siguientes.

²⁴⁴ A.M.A.V., B.O.A. , del Jueves 27 de Febrero de 1862. nº 22. p. 350-352. Termina diciendo: *Dado en Palacio a diez y siete de Octubre de mil ochocientos cincuenta y uno.- YO LA REINA.- El ministro de Gracia y Justicia, Ventura González Romero.*

caso a las Monjas Servitas del Pie de la Cruz de la ciudad de Valencia. Por último otro documento (aunque podría presentar bastantes más de parecidas características), de fecha 22 de Julio de 1904, en el que se expresa la convocatoria para la provisión de dos plazas de cantoras o bien una de cantora y otra de organista en el Convento de Religiosas Agustinas de Beniganim, pueblo del Valle de Albaida. En aquella época era costumbre en muchas órdenes religiosas, una subvención para sufragar la dote de jóvenes con vocación religiosa, con escaso recursos económicos y que, al mismo tiempo, tuvieran conocimientos musicales, sobre todo para actuar como organistas o cantoras. Se exigían exámenes previos al nombramiento, y entre las preferencias debía estar el “canto llano” y el manejo del órgano, así como, en igualdad de méritos, serían preferidas las de los pueblos de Beniganim o Cullera²⁴⁵.

(Ver en el Apéndice Documetal los documentos XXVIII, XXIX, XXX y XLVII).

En este contexto es destacable el esfuerzo de algunos autores y el hecho de que, aún sumergida en la decadencia, la iglesia siguiera siendo el lugar de enseñanza para importantes compositores valencianos, como los que he nombrado anteriormente: Gomis (de Onteniete) o Giner, entre otros muchos

El italianismo que, como he dicho, imperaba en los principios del siglo XIX siguió arraigado en la música durante la segunda mitad también, y en el período de 1850-60, el italianismo se compartió con la zarzuela española.

En la música de esta época (siglo XIX) se le da importancia a la tradición popular musical; a los estudios de Musicología y a la utilización de los temas folklóricos como lenguaje musical, alejándose por tanto del estilo italiano que había imperado hasta entonces. Y así, la utilización del folklore fue característica de esta época aunque no fuera conocida y utilizada la música popular, pues se trataba, como mucho, de alusiones dentro de un contexto que se mantenía siempre en el curso de una tradición y de un lenguaje docto. Los trabajos de resurrección o desentierro que mostrarían parte no pequeña del tesoro abandonado y al parecer perdido para siempre, fueron iniciados por Hilarión Eslava, y por Francisco A. Barbieri, a quienes seguiría mucho después Felipe Pedrell²⁴⁶.

Pero a medida que nos adentramos en el siglo XIX, el elemento popular en la música empieza a adquirir consistencia. No se trata sólo de una utilización dentro de las formas clásicas, sino, sobre todo, de un movimiento que llevó al músico hacia formas y contenidos más auténticos

²⁴⁵ Este convento aún existe en Beniganim y es muy venerado en toda la Comunidad Valenciana. Tiene un importante acervo cultural y religioso en su historia.

²⁴⁶ DELLA CORTE, A y PAMAIN, G.op.cit., p.1.425.

de la música popular. Las melodías y los ritmos folklóricos renovaron incluso las formas mismas de la tradición clásica, proporcionando nuevos modelos armónicos, tonales y modales, conservando el sabor y la frescura de ritmos que no se habían utilizado hasta entonces o bien que lo habían hecho siempre dentro de un contexto docto que lo desvirtuaba un poco. No es que antes no fuera conocida y utilizada la música popular, pero se trataba, como mucho, de citas, de alusiones dentro de un contexto que se mantenía siempre en el curso de una tradición crecida sobre sí misma, sustancialmente carente de contactos orgánicos con mundos culturales y sociales diferentes²⁴⁷.

Hasta estos años, la música popular se había considerado como anclada en niveles de primitivismo, propios de una población rural atrasada, pero el giro total de estos aspectos produjeron el florecimiento, como he mencionado anteriormente, de nuevas formas de expresión artística en toda Europa, y en particular en España. Las múltiples tradiciones populares representaban civilizaciones musicales fuertes en su simplicidad pero, al mismo tiempo, dotadas de escasa capacidad evolutiva. Este fue un problema para los músicos de las escuelas nacionalistas que tuvieron que afrontar soluciones diferentes según su carácter y la formación musical recibida. Esto mismo hicieron en Europa músicos como Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert etc. pero sin conferir una impronta auténticamente popular a su música. Y, como no podía ser menos, en el Valle de Albaida, donde se glosaron y se armonizaron cantos típicos de estos pueblos.

En nuestra tierra y dentro de ella en el Valle de Albaida, hubo un nacimiento de una nueva conciencia de la propia identidad regional y cultural por parte de estos pueblos pues esta auténtica irrupción de lo popular en la música occidental adquirió características diferentes de unas regiones a otras²⁴⁸. Y por tanto, podemos observar en la valenciana la inspiración de la música popular autóctona, producto de los años románticos, tendente a ceder en importancia, en primer lugar por la distinción que se estableció entre lo folklórico y lo costumbrista, y en segundo porque lo folklórico condujo, entre otras causas, a una nueva etapa musical, llamada *Reinaixensa*²⁴⁹.

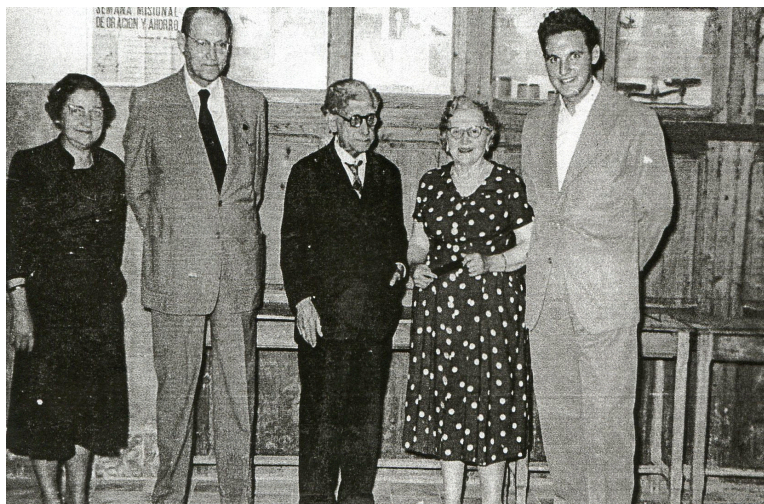
Sirva ejemplo, los cantos que Eduardo López Chavarri Marco, recogidos en Ayelo de

²⁴⁷ FUBINI E.: Comenta esto diciendo: “*Lo popular podía ser asumido dentro de un lenguaje docto que lo transformaba, lo replasmaba o lo esterilizaba según su propio estilo*”. En *o. c.*, p. 142.

²⁴⁸ FUBINI, E.: Dice: “*Esta auténtica irrupción de lo popular en la música occidental adquiere características diferentes de región en región*”. En *op.cit.* pp. 143.

²⁴⁹ GALIANO ARLANDIS, A”. En *En Historia de la Música Valenciana*, fas,16, Valencia. Artes Gráficas del Mediterráneo, 1992, p. 301.

Malferit, transcribió y armonizó para interpretar a varias voces²⁵⁰.



El momento exacto del inicio del movimiento de recuperación nacional conocido como *Renaixença*, es difícil de precisar, aunque hay autores que lo hacen coincidir con el siglo XIX. Musicalmente, la *Renaixença* adquiere el significado de revalorización de la expresión de la tradición popular y aparece como una necesidad de formación de una conciencia musical valenciana²⁵¹. Este impulso hacia lo popular fue realizado con un tinte progresista, como revalorización de una cultura popular, como expresión de caracteres raciales de un pueblo en virtud de los cuales éste se afirma. El recurso a lo popular representó un elemento innovador en el ámbito del lenguaje musical, como hemos comentado, al menos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Hemos de tomar en consideración las palabras de Fubini cuando dice: :
“Se trata de tomar conciencia de que la historia de la música, a partir de la segunda mitad del pasado siglo (se refiere al XIX) ha elaborado dos vías alternativas para el mismo camino, vías profundamente diferente aunque se han contribuido de manera igualmente decisiva a la renovación del lenguaje del XX. Con demasiada frecuencia la historiografía de nuestro siglo ha dejado en la sombra y ha minusvalorado la importancia y el impacto renovador de la vía nacional popular, privilegiando el eje fuerte de la tradición europea”.²⁵². El uso del folklore es bien patente en esta época. :La atención a los otros lenguajes musicales se basaba en un presupuesto filosófico fundamental: la pluralidad de los lenguajes y su igual dignidad, tema

²⁵⁰ Esas canciones populares le fueron facilitadas por el organista de este pueblo, José-Ramón Juan Cerdá que fue amigo personal suyo.

²⁵¹ GALIANO ARLANDIS, A.: ”. En *op.cit.*., p. 302.

²⁵² FUBINI, E.: *op.cit.*, p. 149.

que, de hecho, rompía por primera vez la idea de un único eje de desarrollo privilegiado ²⁵³.

El período cultural de la Renaixensa quería dotar a las Artes de un lenguaje específicamente valenciano. Este nacionalismo de primera etapa suponía una novedad en la música valenciana pese a su retraso respecto a Europa. La utilización de recursos de influencia italiana le impidió avanzar más en este nacionalismo. Las escuelas nacionales instauraron en esa época, como hemos dicho, una nueva relación con el folklore, con sus ritmos, instrumentos, timbres propios de esta música, signos tangibles de un pasado que se quería recuperar. La búsqueda de las propias raíces se anunció como una operación que llevó al arte a regiones lejanas, pero de las que éste se nutrió extrayendo nueva linfa²⁵⁴. Existieron en esa época creadores que marcaron en su música la impronta de la tierra a la que pertenecieron; esto en todos los países y de un modo especial en nuestra Valencia y, dentro de ella, en sus pueblos del Valle de Albaida ²⁵⁵.

El siglo XIX español, en cuanto atañe al arte sonoro sacro, muestra, por un lado, el retraso general, mientras, que, por otro, ofrece el valor de algunos esfuerzos que se pueden calificar de sobresalientes. Faltaba un movimiento extenso y profundo, pero existieron individualidades, que permitieron seguir su curso a la música, para terminar enlazando con el siglo XX ²⁵⁶

Pese a todo hay una gran vitalidad musical reinante en toda la Región Valenciana, y dentro de ella, en el Valle de Albaida. Posiblemente esa vitalidad fue causada por los profesionales retribuidos que había en la mayor parte de las parroquias, tanto en la capital como en los pueblos. Estos solían tener un organista con doble empleo que regentaba una misma persona: maestro y organista ²⁵⁷.

La Iglesia siempre preocupada por la pureza del canto en los templos, publicó un *Reglamento de Música Sagrada*, por la Congregación de Ritos, el 6 de Julio de 1894, desde el Vaticano. En él podemos observar el gran interés del Papa León XIII por la música sagrada, tanto por el Canto Gregoriano, como por la Polifonía, pero siempre dentro de una gran dignidad y calidad.

²⁵³ FUBINI, E” . .op.cit. p. 147.

²⁵⁴ FUBINI, E”. En op.cit., p. 148-149.

²⁵⁵ PALAU, M.: Dice:”*Algunos transplantan al campo de la música artística el dato concreto, la letra del folklore; otros son capaces de reinventar formas sonoras tomando del folklore aquello que en él hay de inmanente, de esencial, de causal*”. En el Prólogo de la obra de López-Chavarri Andujar “*Folklore español*”.

²⁵⁶ ROS PÉREZ, V.: Comenta: “*Ahora, en el siglo XIX, nacerían nuevas tendencias de retorno a las fuentes, y, más que la polifonía, preocuparán la recuperación y revitalización del canto gregoriano y l purificación del repertorio organístico*”. En “*De Re Orgánica III*”. Revista *Estudios Musicales (2)*. Conservatorio Superior de Música. Valencia, 1985. p. 29.

²⁵⁷ No siempre era así: en Ayelo de Malferit el organista de finales del siglo XIX y principios del XX era además ayudante de notario, pero no maestro.

Este interés es una constante en la mayoría de los pontífices, que siempre valoraron la música dentro de la liturgia, sobre todo como vehículo de oración. Otro documento del 7 de Julio del mismo año 1894 es un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos en el que se fundamenta el valor del canto eclesiástico con las opiniones que a través de los tiempos habían mantenido Padres de la Iglesia, como San Agustín, o Pontífices como San Gregorio Magno, Pío V, Gregorio XIII o Paulo V, respecto al decoro de la música litúrgica y para que tuviera una cierta uniformidad en los ritos. También he encontrado otro documento, igualmente emitido en el Vaticano por la Sagrada Congregación de Ritos, en el que apreciamos como los distintos responsables de la iglesia, en este caso el Patriarca de las Indias Orientales y Arzobispo de Goa, Sr. D. Antonio Sebastián Valiente, piden orientación en sus dudas respecto a la música y otros aspectos de la Liturgia.

(Ver en el Apéndice Documental los documentos XXXIII, XXXIVy XXXV).

Abundando en la preocupación de la Iglesia y concretamente la valenciana en cuanto a la música religiosa se refiere, sabemos que se celebró un Concilio Provincial en Valencia, el 11 de Enero de 1903, como vemos anterior al documento papal del *Motu Proprio* y en él se trató acerca del canto de las mujeres en el templo, con la intención de precaver y evitar abusos. Esto lo constatamos en el documento que presentamos.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XXXVI)

También tuvo su influencia en esta vitalidad, al menos en la Iglesia, las ediciones musicales que iban apareciendo por aquella época. Valencia podía permitirse tener revistas y publicaciones musicales propias: *La Biblioteca Sacro Musical* y los editores Antich y Tena entre otros. Francisco Antich, organista y compositor, natural de Silla, fue el director de la Biblioteca Sacro-Musical, y junto con su hermano Segundo, fundaron la editorial; ambos fueron discípulos del maestro de Onteniente, José María Úbeda, del que hablaré luego. La injerencia de la música lírica era cada vez mayor.

A partir de mediados del siglo XIX, se implantó un deseo de renovación, de purificar el estilo religioso de las influencias profanas, volviendo al estudio de las grandes obras musicales religiosas de épocas anteriores. Nació una corriente de renovación. Se pretendía el acercamiento a los clásicos, como he mencionado antes, pero este acercamiento fue progresivo en los procedimientos, tanto en la evolución técnica como en la expresiva. Las Capillas musicales religiosas , todavía desempeñaban un papel importante en cuanto a la enseñanza musical sobre todo en cuanto al órgano y que solían aplicar a otros instrumentos de

tecla.

Siempre es difícil fijar los hitos que indiquen el comienzo y el final de una etapa cultural. Pero sí advertimos que, a partir de 1852, aparecieron en la prensa escritos de autores de música religiosa en los que se apoyaba el intento renovador de la música religiosa. Las críticas de lo profano en lo religioso aumentaron conforme avanzaba la década y se fue creando un ambiente propicio a la renovación, próximo a finalizar el siglo XIX. Podemos leer al respecto: “*Vienen voces redentoras... En defensa de la anheladísima depuración laboran las plumas de música distinguidas, especialmente el P. Eustaquio Uriarte; el citado Pedrell; Federico Olmeda, el P. Villalba y Vicente Ripollés*”²⁵⁸. Pero como a veces los resultados no coincidían con los propósitos, no nos ha de sorprender que se dieran consejos como el mismo Eslava da en su *Memoria histórica*, y que, sin embargo, él mismo cayera en aquello que fustigaba; en algún momento pues este autor tuvo características líricas en alguna de sus obras, más bien propias del estilo operístico²⁵⁹. Eslava impulsó esta renovación, con sus

²⁵⁸ DELLA CORTE, A y PAMAIN, G En: op.cit., p. 1.426.

²⁵⁹ ESLAVA, H. Aconseja : “*Queremos que los pensamientos del género religioso no tengan reminiscencias profanas, correspondientes a la música dramática ni a la popular. Queremos igualmente que se alejen del templo esos giros cadenciosos que se oyen todos los días en el teatro al fin de los periodos melódicos. En fin, queremos música de verdadero carácter religioso, que no recuerde a la música profana por sus ideas, por sus ritmos ni por su estructura*”. Estas palabras las leemos en ARAÍZ MARTÍNEZ, A.: op.cit., p. 175.

publicaciones *Lira sacro hispánica* y *Museo orgánico español* y desde su revista *Gaceta musical*, de Madrid, aunque como comenta el maestro Blanes Arques: “*A pesar de sus buenas intenciones, en la práctica no fueran del todo efectivas pues toda la música de Eslava quedó prohibida*”²⁶⁰ y ²⁶¹.

En esta época del Romanticismo musical nació lo que posteriormente se llamaría Musicología, es decir, la ciencia de la música. Junto al desarrollo de un discurso sobre la música en clave literaria, antiespecializada, fundada en la sugerencia y en la evocación, paralelamente a él nace en los mismos decenios lo que se llamó después Musicología. Precisamente entonces, apareció el historiador de la música, es decir, la figura de quien no se limitará a escuchar en las salas de conciertos o en los teatros líricos para luego ofrecer sugerentes evocaciones de lo que ha podido captar su sensibilidad, sino de quien tomará entre sus manos las músicas del pasado para volverlas a descubrir, revisarlas con sentido histórico, retejiendo con las severas armas de la ciencia musicológica la trama histórica de un pasado ampliamente olvidado²⁶².

En esta época también se potenciaron en España y dentro de ella en Valencia, los estudios de Musicología. España poseyó una gran riqueza de códices musicales, en parte perdidos y en parte diseminados²⁶³. La Iglesia Española también fomentó los estudios de Musicología y se preocupó de formar investigadores. Como comenta Ignacen Borau: “*Hay una larga y hermosa tradición musical en las Catedrales, Colegiatas e Iglesias de importancia en nuestro país, así como en Monasterios y Casas Religiosas*”²⁶⁴. Y el estado español dio reconocimiento a la Musicología en 1930, designando un delegado oficial para el Congreso Internacional de Musicología celebrado en Bélgica²⁶⁵ y ²⁶⁶.

También Barbieri y Pedrell contribuyeron a esta renovación; éste dio a la investigación musicológica un carácter metódico y científico y hubo una aproximación a los polifonistas del Siglo de Oro. La musicología valenciana contó también con otros trabajos musicológicos como el estudio que Leopoldo Querol hizo sobre el Cancionero de Upsala (separata de los

²⁶⁰ BLANES ARQUES, L.: op.cit., p.41.

²⁶¹ DELLA CORTE, A y PAMAIN, G. Dice que: “*El mismo Eslava, uno de los mayores contribuyentes en tal sentido, solía entregarse a expansiones líricas tan propias del teatro como ajenas al espíritu religioso...*”. En: op.cit.: p. 1425.

²⁶² FUBINI, E op.cit., p. 91-92..

²⁶³ DELLA CORTE, A. y PAMAIN, G. ”. En: op.cit. p. 1.453.

²⁶⁴ IGNACEN BORAU, comenta al respecto que:. En op.cit., p. 622.

²⁶⁵ Estos datos figuran en la Historia de la Música de Della Corte y Pamain, p. 1.455.

²⁶⁶ En Valencia se fundó el Instituto de Musicología en los años 1950.

Anales de la Universidad de Valencia, 1932) u otros.²⁶⁷ Comienzan también los esfuerzos por obedecer las orientaciones que desde Roma se iban ofreciendo en cuanto a música religiosa con garantías y bondad de formas y esto contribuyó a mejorar la música española en general²⁶⁸. Esto culminó a comienzos del s. XX con la novedad del *Motu Proprio*, promulgado por Pío X en 1903, que supuso una unificación de la música religiosa, como veremos luego. Toda la producción musical que provocó la aplicación del *Motu Proprio* se vio cercenada más tarde por la guerra civil en 1936. Es cierto que a últimos del siglo XIX tuvo lugar un esfuerzo por renovar el ambiente musical. Las figuras que contribuyeron a esto fueron, entre otras, **Salvador Giner Vidal**²⁶⁹ y ²⁷⁰ **El P. Guzmán** y el onteniente **José María Úbeda**²⁷¹. Este último, considerado de Onteniente, aunque fortuitamente nació en Gandia. Pero, pese a sus deseos y a su recuperación del patrimonio músico-religioso valenciano, ninguno de los tres pudo evitar la influencia italiana. Trataré de la vida y obra de **José M^a Úbeda** (1839-1909). Se casó con María Teresa Moya y tuvieron siete hijos. Posteriormente, al quedar viudo, se hizo sacerdote. Falleció en Valencia siendo organista de la Catedral y, con anterioridad, había desempeñado el cargo de maestro de Capilla y organista del Patriarca²⁷². Fue discípulo del maestro Pérez Gascón y su obra vocal puede decirse que está al mismo nivel que la del órgano. Publicó un método para este instrumento que ha sido utilizado desde entonces por numerosos estudiantes como medio para perfeccionarse en el órgano: De este método conviene distinguir dos libros distintos: el teórico y el práctico. El teórico es un método breve y conciso, muy práctico por estar centrado en las exigencias habituales al oficio de organista de aquellos días. El mismo año apareció su método práctico que en su portada principal dice textualmente: “A la memoria de mi inolvidable maestro el insigne compositor y organista don Pascual Pérez Gascón. Ejercicios de mecanismo orgánico de gran utilidad para cuantos se dediquen al estudio del órgano y del armonium, por don José María Úbeda Montes, organista primero del Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca

²⁶⁷ LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, En *Cien años de música valenciana 1878-1978*. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1978. p. 142.

²⁶⁸ BLANES ARQUES, L. :Dice que: “ *Los libros de Canto Gregoriano, declarados auténticos por Pío IX y León XIII, se ajustan a las nuevas directrices y todo parece ser que contribuyó a mejorar la situación de la música española*”. En op.cit.. p. 572.

²⁶⁹ LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E: Comenta con referencia a Giner: “... *marcan la interesante aportación del iniciador de nuestro poema sinfónico al campo de la ópera...*”. En *Crónica de un Centenario*. Conservatorio de Valencia. Departamento de Solfeo y Teoría de la Música. Piles. Valencia, 1983. p. 62.

²⁷⁰ ALEMANY FERRER, V.: “*Durante el curso 1897-1898 el estudio de la Composición ya abarcaba seis cursos, en lugar de los cuatro con los que contaba en 1879, y su enseñanza estaba entonces a cargo de Salvador Giner Vidal(1832-1911) quien abarcaba los cursos superiores(4º, 4º y 6º...*”. En su tesis doctoral, t. I, Valencia, 2006. p. 176

²⁷¹ CLIMENT BARBER, J.:Comenta que. “*Creo muy procedente señalar como primeras figuras de esta nueva época, al P. Guzmán, a Salvador Giner y a José M^a Úbeda*”. En. op.cit. p. 29.

²⁷² ADAM FERRERO, B.: *Mil Músicos Valencianos*. Sounds of Glory. Valencia, 2003. p. 809.

de Valencia, Profesor de órgano del Conservatorio de Valencia, Profesor de órgano del Conservatorio de Música de la misma. Honorario de la Escuela Nacional de Música y Declamación y Socio de Mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País dicha ciudad. Obra de texto en el Conservatorio valenciano”²⁷³. Este método indica el carácter religiosos de su autor, así como la preocupación por la formación adecuada de los organistas, y su inquietud por las influencias extrañas al órgano y a la iglesia²⁷⁴. Tenía una gran formación religiosa que marcó su música, y fue un destacado organista, como nos lo demuestra los hechos que relataré luego. Una de las características más relevantes y cultivadas de Úbeda era la improvisación al órgano. López-Chavarri narra una anécdota al respecto²⁷⁵. Esta notabilidad en cuanto a la improvisación la pondera Ripollés diciendo: “*Se sentaba ante el teclado del órgano; su rostro, de natural tranquilo y apacible se animaba, transformaba y como electrizaba a medida que avanzaba en el desarrollo del tema propuesto: aquel hombre era otro y tenía la magia de arrastrarnos tras él en sus elevaciones, comunicándonos su entusiasmo hasta el punto de hacernos levantar instintivamente de nuestras sillas del Coro de Corpus Cristi*”²⁷⁶. Su música es clara y seria y, con unas formas y rasgos de escritura influenciados por la música del momento. Su obra vocal es tan buena como la de órgano Tiene una obra llamada *Sacerdotes Dómini* a cuatro voces y órgano, que es el ofertorio del día de Corpus y que figura en el repertorio valenciano²⁷⁷. Úbeda utiliza el *contrapunto imitativo*, de tradición culta en la música religiosa, a cuatro voces y órgano. Publicó varios cuadernos con 161 obras organísticas. Escribió gran número de obras vocales y cuatro ofertorios, entre otras muchas, (como se puede comprobar en el anexo de compositores y organistas

²⁷³ ROS PÉREZ, V En “Indagaciones sobre la pedagogía organística del siglo XIX” en *El Órgano Español*. Universidad Complutense. Madrid, 1983. p. 120-122.

²⁷⁴ ROS PÉREZ, V. Comenta sobre esta obra que: “*El de un hombre práctico, religioso, preocupado seriamente por el buen hacer de los organistas en la liturgia, inquieto por las influencias de la música extrañas al órgano y a la iglesia, y laborioso y tenaz para mantener el prestigio y seriedad de la música al servicio del culto religioso*”. En: op.cit., p. 122.

²⁷⁵ LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E. En: *Historia de la música valenciana*. Marí Montañana. Valencia, 1956, p. 70-71 dice: “*Es una anécdota graciosa que Úbeda provocó en el Colegio del Patriarca, con motivo de la inauguración del órgano, el día 28 de octubre de 1901. La firma constructora del órgano era catalana y trajeron para la inauguración del mismo a Roberto Goberna, profesor de órgano de gran relieve entonces. Úbeda llevaba un dedo vendado, pero al final del acto los demás músicos presentes le insistieron para que tocara; y como él se excusara, alguien le dijo “Aixó son excuses del mal pagador; jo se que vosté no té res”. José M^a se sentó e interpretó una de sus magníficas improvisaciones. Al terminar, Goberna dijo: “De haber sabido que usted tocaba así, no hubiera venido yo”*”

²⁷⁶ RIPOLLÉS: Nos cuenta que: En “Artículo necrológico, con motivo de la muerte de Úbeda” en la revista *Musical Emporium* de Mayo de 1909.

²⁷⁷ Esta obra la hemos podido escuchar en la Catedral de Valencia el día 21 de Abril del 2005, en la Misa de acción de Gracias por la elección del Papa Benedicto XVI. En 1982, se interpretó en el Ofertorio de la misa papal en la Alameda, el 8 de Noviembre, transcribiéndose la parte de órgano a partitura de banda., que fue interpretada por la Banda Municipal de Valencia, acompañando a un coro de más de quinientas voces. El programa corrió a cargo de D. Emilio Meseguer Bellver.

perenecentes al Valle de Albaida , que figura al final de este trabajo).

Su aportación a la *Renaixensa*, está justificada por su lucha contra el italianismo en la música religiosa. Formado con la música polifónica de Tomás Luis de Victoria y Cristóbal de Morales, centró su labor en la purificación de la música religiosa desde el Real Colegio del Corpus Christi, donde fue maestro de Capilla y con la formación de los alumnos de Composición, ya que impartía sus clases en el Conservatorio de Música de Valencia.²⁷⁸ En el Conservatorio, José M^a Úbeda impartió en el curso 1897-1898 el tercer curso de Solfeo (que entonces era el último, y la asignatura de Órgano que se dividía entonces en cinco cursos. siendo el primer profesor de este instrumento, de este Conservatorio Valenciano²⁷⁹. A Úbeda se le considera como uno de los últimos representantes de la eminente *escuela organística valenciana*. Entre el decadente *Museo orgánico español* de Eslava y la nueva savia organística, Úbeda permaneció solitario y a distancia. Podemos decir que Úbeda, y aunque a veces le tentó lo moderno, en general se nutrió de lo medular de sus predecesores. La obra de Úbeda es un ejemplo de dignidad y sensatez. El *Museo orgánico* no representó, como podemos observar, a toda la música española, sino a una parte²⁸⁰. La obra de Úbeda es ponderada y de calidad sin concesiones a modernidades absurdas.

El camino de la *Renaixença* era largo y lleno de dificultades. Con la fundación de las escuelas de música y luego del Conservatorio de Valencia y también debido a la desacralización del ambiente, la iglesia ya no fue la maestra de estos centros ni de todos los organistas o maestros de capilla en los templos.

Una segunda generación que luchó contra la italianización en la música religiosa valenciana tuvo como representante a Ripollés. Antes de que éste se estableciera en Valencia, el esfuerzo era realizado por Mariano Baixauli y **Juan Bautista Pastor Pérez** (1859-1927). Este último pertenece a una familia de músicos del Valle de Albaida, concretamente del pueblo de Bocairente. Había tres sacerdotes- músicos en la misma familia, y los tres con gran ilusión renovadora, aunque cada uno con características personales distintas: **Juan Bautista Pastor Pérez, Juan Belda y Joaquín Piedra**.

Juan Bautista Pastor Pérez es el más antiguo de los tres. Nació, como los demás en

²⁷⁸ ROS PÉREZ, V. Dice que “La obra de Úbeda es un ejemplo de dignidad y sensatez, marcada inevitablemente por la decadencia tan acusada del órgano y su literatura en su época. Pero sin lanzarse a las absurdas y disparatadas modas donde escondieron su ignorancia disfrazada de progreso algunos de sus colegas”. En op.cit., p. 123.

²⁷⁹ CHULIÁ, V.: Comenta “José María Úbeda, el gran improvisador, el primer profesor de órgano de nuestro Conservatorio, fervoroso intérprete de nuestra música orgánica del siglo XVII y XVIII”. En op.cit. p. 95.

²⁸⁰ VILLALBA, L.: Últimos músicos españoles del siglo XIX”. Alier., 1914 (ed. facsimil de 1654). p. 203.

Bocairente, en el año 1859 y se formó musicalmente con José M^a Úbeda como organista y compositor. Luego de ser organista de la parroquia de San Valero del barrio de Ruzafa de Valencia, ocupó el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral, sucediendo al P. Guzmán. Ganó la plaza por oposición y tomó posesión de ella el 7 de Abril de 1893 ²⁸¹. La música de Pastor es muy abundante; es seria e invita al recogimiento, no en balde fue alumno de Úbeda y del P. Guzmán, recogiendo costumbres y formas suyas. Realizó transcripciones de los maestros antiguos y, sobre todo, arreglos que serían del repertorio ordinario de la Catedral de Valencia durante largos años. Pastor murió en 1927. Sus composiciones para voz se cantaban por todas partes de la Región Valenciana. El catálogo de sus obras lo incluyo en el anexo correspondiente de este trabajo.

Joaquín Piedra Miralles, de Bocairente (1912-1971). Éste realizó notables estudios musicológicos en colaboración con el maestro Climent Barber. Joaquín Piedra fue director desde 1939 hasta 1950 de la Schola Cantorum del Seminario de Valencia y Maestro de Capilla del Patriarca. Entre otras obras, tiene: *Juan Bautista Comes y su tiempo* y *Organistas Valencianos de los siglos XVII y XVIII* y transcripciones de las obras de Ambrosio Cotes y Juan Ginés Pérez. Joaquín Piedra es uno de los que apoyó y llegó a ver la renovación musical gregoriana.

A mediados de ese siglo, se inició en Valencia un movimiento musical en el que participaron un grupo de músicos y aficionados entusiastas, que trataron de generalizar la afición por la música de calidad y para ello, promocionaron conciertos con obras de reconocidos músicos de fama internacional, como Mozart o Haydn, formando una orquesta de personas distinguidas de la sociedad valenciana y dando a conocer la *música di Cámara* en Valencia, cuando en el resto de España, apenas era conocida.

Vemos pues que la música seguía desempeñando un papel importante tanto en las fiestas religiosas, como en las cívicas.

En este tiempo surgieron sociedades, como hemos dicho, que fomentaban el gusto por el arte y concretamente por el arte musical. Las clases de música dadas en el siglo XIX en el *Liceo Valenciano* que tuvo un importante papel en relación con sus actividades docentes y por los

²⁸¹ CLIMENT BARBER, J. *Historia de la Música Contemporánea Valenciana*. Del Cenit al Segura. Valencia, 1978, p. 37.

conciertos musicales que propició ²⁸². También en la *Real Sociedad Económica de Amigos del País*, que estaba fundada desde 1776 y en donde se instauraron clases y premios para los alumnos de música y declamación, y en el llamado *Instituto Musical* fueron antecedentes para la fundación, en 1879 del Conservatorio de Música de Valencia que, al principio, y durante muchos años, fue una entidad particular subvencionada por la Diputación y el Ayuntamiento hasta 1917 en que pasó a ser estatal, con el título de *Conservatorio de Música y Declamación* ²⁸³. Destacó entre las sociedades antecesoras del Conservatorio de Valencia esta *Sociedad Económica de Amigos del País* que fomentaba conciertos de música clásica, impulsando la enseñanza musical y creando certámenes musicales, en cuyas bases se prometía recompensar al autor de la mejor Memoria sobre Música Religiosa en Valencia durante los siglos XVII y XVIII, y que apoyó eficazmente la creación del Conservatorio de Valencia ²⁸⁴ y ²⁸⁵ Dicho Conservatorio convocaba certámenes anuales y la creación de este centro de enseñanza música fue de gran importancia, por la influencia que tuvo en la formación de músicos de toda la Región Valenciana.). El Reglamento del Conservatorio se aprobó en febrero de 1879 y la sesión inaugural tuvo lugar en la Academia de Bellas Artes de San Carlos el 9 de Noviembre del mismo año. Se instaló provisionalmente en el antiguo caserón de Na Monforte de la calle de la Barcas (hoy Pintor Sorolla. ²⁸⁶. Su inauguración se produjo más de un siglo después de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos ²⁸⁷.

El Conservatorio durante muchos años fue una corporación de carácter particular, consiguiendo que sus enseñanzas tuvieran validez oficial en 1910. Las capillas musicales se ofrecían como centros de auténtica pedagogía musical, tal como hemos visto en el apartado 1 de este capítulo II. Por tanto su enseñanza no presentaba problemas como ocurría, sin duda, en otras artes. Pero la Desamortización de Mendizábal vino a modificar el panorama sociológico con la desaparición de dichas capillas musicales o su empobrecimiento en catedrales, parroquias o monasterios, como hemos comentado con anterioridad. Por eso la

²⁸² El Liceo Valenciano fue una sociedad artístico-musical que se fundó en el año 1836, en donde se daban veladas musicales y también se daba clases de música. Este Liceo valenciano se fundó con anterioridad al Liceo Artístico y Literario de Madrid que fue en 1837. Una de las características curiosas del Liceo fue que se admitían socios de pleno derecho y estos podían intervenir en los actos programados por el Liceo.

²⁸³ ALMELA Y VIVES, F. Explica que el Conservatorio: “*Al principio fue una entidad particular...*”. En op.cit., p. 331.

²⁸⁴ GALIANO ARLANDIS, A.: op.cit. p. 305.

²⁸⁵ ALEMANY FERRER, V.: “*Las “Exposiciones Regionales”, convocadas regularmente por la Sociedad Económica de Amigos del País en Valencia, generaban en el ámbito industrial, comercial y, por ende, en el cultural*”. En su tesis doctoral. vol. II, p. 352.

²⁸⁶ MARTÍNEZ ALOY, *Geografía General del Reino de Valencia* t. I. Martín. Valencia, 1920. pp. 618-619 y LLOMBART, C.: *Guía de forasteros*, Librería Pascual Aguilar. Valencia, 1887, p.15.

²⁸⁷ En las actas de las sesiones públicas celebradas en el siglo XVIII por esa entidad, se alude a la participación de la música en aquellas veladas., aunque los músicos no se integraron en las tareas académicas.

fundación del Conservatorio fue la solución al problema, ya que había decrecido las posibilidades para la enseñanza musical en un momento histórico en que no sólo la burguesía sino la sociedad en general deseaba mayor conocimiento de la música, pues había llegado a valorarla como formativa de la personalidad²⁸⁸.

Otra sociedad, la llamada *Sociedad Artístico Musical o Sociedad de Conciertos* fue fundada por el maestro **José Valls**, (de Onteniente) junto con **Pascual Rodríguez y José Guallar**. En este tiempo se creó también la *Sociedad de Cuartetos* del maestro Goñi, hubo publicaciones de revistas musicales y se daban muchas conferencias-conciertos en el *Círculo de Bellas Artes*, así como también conciertos a gran orquesta en el *Teatro Principal*. Todo esto se fue esparciendo por toda la Región, siendo Valencia muy importante en el proceso histórico de la Música. Otras muchas entidades prestaron en aquel momento buenos servicios a la música valenciana y no sólo en la capital sino también en pueblos, concretamente en algunos del Valle de Albaida²⁸⁹.

Es la época de la formación de muchas de las bandas de estos pueblos, así como de academias, más o menos privadas, de enseñanza de la música, celebración de conciertos etc.

En cuanto a musicografía religiosa española antes del siglo XIX, podemos decir que se halla recogida en las obras teóricas de esos siglos, mientras que en siglo XIX, se fue completando el estudio de la musicografía y las teorías musicales quedando metodizadas. En la segunda mitad del s. XIX, apareció una obra que dejó su impronta en la forma de hacer la crítica de la música como arte. Esta obra es *Historia de las Ideas Estéticas*, de Marcelino Menéndez y Pelayo que por no ser músico tuvo que asesorarle en lo musical Barbieri; en ella estudió las épocas de la Polifonía y el siglo XVII, terminando su exposición con Wagner. De 1890 a 1910 podemos decir que hay una transición en la que brota el movimiento artístico denominado Modernismo. Este movimiento abarca también a la música. Estas *ideas estéticas modernistas* produjeron en la música una especie de *Nuevo Romanticismo*, opuesto a todo lo que significase desarrollo temático y a las grandes construcciones arquitectónicas propias de Wagner o de César Franck.

²⁸⁸ Según comenta don Francisco León Tello en un artículo referente al Centenario de la fundación del Conservatorio de Valencia, "*Surge el Conservatorio como una univesidad, como una totalidad, como entidad en donde se concentran todos los estudios musicales. El primer mérito de sus profesores iniciales es el de la asimilación del pasado, el de haber evitado la ruptura con la tradición musical valenciana. Nada se pierde; todo se integra*" El Conservatorio no se quedaría anclado en uso principios estéticos, sino que el dinamismo definiría su historia. La enseñanza impartida no ha tenido carácter local ni siquiera regional, sino europeo y universal., no recibiendo sus alumnos enseñanza anticuada, sino actual no sólo en cuanto a la técnica, sino también en cuanto al repertorio para los distintos instrumentos.

²⁸⁹ GALBIS LÓPEZ, V. Afirma que: "*Hay que resaltar en este período la aparición de instituciones o agrupaciones que serán el origen de futuros logros de la música valenciana*". En. op.cit. p. 262

Como representante de este movimiento en Valencia podemos citar al polifacético **Eduardo López-Chavarri Marco** que, me consta, estuvo muy vinculado a los pueblos del Valle de Albaida por relación familiar y de amistad, concretamente a Ayelo de Malferit, y eso se desprende en algunas de sus composiciones, basadas en música popular de ese pueblo y de otros de la zona, como comento en otro lugar de este trabajo y en mis anteriores publicaciones ²⁹⁰. Este fue también musicógrafo destacado en su época. López-Chavarri Marco recoge el espíritu bucólico de Valencia y resuelve su nacionalismo con lo que podíamos decir poesía lírico-musical ²⁹¹.

Citaremos también como músicos de esta zona, entre otros, a **Amancio Amorós**, nacido en Agullent, a **Eugenio Amorós** y **Ramón Esplugues**, todos ellos del mismo pueblo, y que practicaron el género religioso. El padre jesuita **Vicente Tena**, en la biblioteca musical, creada por él, tiene una recopilación de obras de estos autores que ha sido una valiosa aportación a la conservación de nuestro patrimonio musical autóctono ²⁹². Asimismo podemos citar a **Guzmán Cuquerella** de Beniganim, **José-Ramón Juan Cerdá**, de Ayelo de Malferit y un largo etc.; todos ellos de esta época, e influenciados por las ideas estéticas de la misma. (De ellos hago una breve semblanza en el anexo de Compositores y Organistas del Valle de Albaida).

La música religiosa, que durante la *Renaixensa* había luchado contra la italianización, formó un puente entre los siglos XIX y XX, cuando se produjo un cambio definitivo, creando unos modelos y características propias. Sería difícil encontrar músicos de esa época que, aunque dedicados a otros géneros musicales, no escribieran alguna obra religiosa y no participaran de alguna de estas tendencias musicales descritas, pues la Iglesia siguió ejerciendo un predominio en el plano musical hasta principios del siglo XX ²⁹³.

²⁹⁰ JUAN LLOVET, M^a E.: *Música y tradición en Ayelo de Malferit*. Aula de Cultura Tradicional. UPV. Valencia, 2003. p. 103.

²⁹¹ Don Eduardo López-Chavarri Marco es llamado por muchos, patriarca de la música valenciana de su época, por su sensibilidad, cultura y alma de artista. Aspiró aires nuevos y se dirigió en primer lugar a Pedrell y luego a Jadassohn, en Alemania.

²⁹² LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: Sobre la aportación del Padre Tena dice: “*Empresa doblemente plausible por voluntariosa, tenaz y amorosa es la del P. Tena S.J. que ha logrado de forma casi milagrosa crear la Biblioteca Musical de Compositores Valencianos, del Excelentísimo Ayuntamiento...*”. En *Cien años de música valenciana*. Caja de Ahorros de Valencia. Marí Montañana. Valencia, 1972. p. 143.

²⁹³ CLIMENT BARBER, J.: Dice: “*Sigue ejerciendo un predominio musical hasta las primeras décadas del siglo XX*”. En op.cit., p. 67.

II. 5. MOTU PROPRIO DE PÍO X "CODEX MUSICAE JURÍDICUS" "TRA LE SOLLECITUDINI"

"Cantad a Dios con maestría y con júbilo. Dad gracias al Señor con la cítara, tocad en su honor el arpa de diez cuerdas; cantadle un cántico nuevo" (Salmo 32).

"Sepan todos cuantos han de cantar en el templo que a Dios no se le canta con la voz sino con el corazón". (San Jerónimo).

Como hemos visto anteriormente, algunos músicos de la época consideraban que estaba degenerando en los templos el recogimiento durante los actos de culto, debido a la gran influencia de la lírica operística en la música religiosa. Surgió entonces, para contrarrestar esta tendencia, el llamado *Movimiento Ceciliano*, que se extendió no sólo por Europa sino también por América. Este movimiento propugnaba la vuelta al *Canto Gregoriano* y a la polifonía *A Capella* en los cantos litúrgicos²⁹⁴. Esto fue una de las causas que preparó y propició la gran acogida del *Motu Proprio de Pío X* que tanta trascendencia tuvo en la música sacra²⁹⁵. Al canto gregoriano se le aplicó a lo largo de los años y, aún hoy se le aplica, diversas denominaciones: *canto eclesiástico*, *canto firme*, *canto llano* y *canto armónico*. La primera propiedad que a juicio de Nasarre tiene el canto gregoriano es su carácter eminentemente litúrgico, y eso lo afirma con toda serie de ejemplos²⁹⁶.

Los documentos pontificios sobre música sagrada siempre abundaron en número a través de los tiempos y trazaron detalladamente las rutas a seguir en cada momento. El mismo desarrollo del movimiento litúrgico se encuentra constantemente ligado a la renovación musical²⁹⁷.

Sin embargo uno de los que más trascendencia tuvo, sin lugar a dudas, por la repercusión que generó en el campo musical-eclesiástico fue el *Motu Proprio* que nos ocupa. Podemos decir que el primer documento pontificio de la historia moderna de la liturgia fue éste. El Papa Pío X lo publicó meses después de su elevación al pontificado. Y este documento abrió una nueva

²⁹⁴ Eran las ideas musicales de Palestrina.

²⁹⁵ Un "motu proprio" es un documento pontificio, pero no es una "encíclica", a pesar de que figura como tal en varios libros o escritos.

²⁹⁶ NASSARRE, P: *Escuela de Música*. T. I, p.

²⁹⁷ LECEA YÁBAR, J. M.: Dice: " *No entran solamente dentro del concepto de canto gregoriano las piezas antiguas; también las modernas, si están compuestas según los modelos de la antigua tradición*". En *Pastoral Litúrgica en los documentos pontificios de Pío X a Pío XII*. Tesis Doctoral. Universidad Pontificia de Salamanca. Juan Flors. Barcelona, 1959. p. 398.

etapa para la música sagrada..Pío X miró, en primer término, hacia el movimiento restauracionista del canto gregoriano²⁹⁸.

El papa Pío X había sido párroco y canónigo ²⁹⁹ y, siendo patriarca de Venecia, escribió en 1895 una carta pastoral sobre el papel de la música en el culto. Dos años después dirigió un *votum* a la Sagrada Congregación de Ritos sobre la reforma de la música en el templo. Estos dos documentos son el precedente del *Motu Proprio*, que en un principio se publicó en lengua italiana. El argumento específico del *Motu Proprio* es la recuperación por la música sagrada del lugar que le es propio, el templo y la liturgia, ante los abusos de la introducción de música teatral y profana en las celebraciones ³⁰⁰.

II. 5. 1. Ideario

La iglesia universal, en la época de final del siglo XIX, estaba necesitando una renovación en el plano musical. Don Emilio Meseguer lo comenta diciendo: *Casi todos iban a la Iglesia o bien a oír música en estilo de ópera italiana, con el virtuoso de turno, o tenían que aguantar el canto llano con su aridez e insoportable monotonía (se había perdido el ritmo gregoriano) y sus largos melismas arrastrados, so pretexto de estilo serio y grave...Los espíritus más selectos y las mentes serenas se convertían en voces que clamaban una reforma que cortara de raíz todo desmadre”* ³⁰¹.

Muchos autores destacan los prolegómenos de este movimiento litúrgico que se estaba dando en la Iglesia y lo iniciado en el siglo XIX en los monasterios benedictinos, todavía en pleno periodo del romanticismo, tomó rango eclesial cuando el papa Pío X formuló como objetivo a conseguir: *“que el verdadero espíritu cristiano florezca de todas las maneras y se mantenga entre los fieles”* ³⁰².

Algunos autores piensan que España ya estaba preparada para la reforma de la música

²⁹⁸ Movimiento Ceciliano y Congreso de Arrezzo de 1882.

²⁹⁹ FERNÁNDEZ CARVAJAL, F: “Instaurare omnia in Christo”. Murió el 20 de agosto de 1914”. En Hablar con Dios. Tomo VII. Ediciones Palabra. Madrid, 1991. p. 135. .: Dice de Pío X lo siguiente: “ San Pío X nació en la pequeña población de Riese, al norte de Italia, el 2 s Junio de 1835. De niño conoció las estrecheces de una familia sencilla d diez hijos; su padre era el alguacil del pueblo. Se distinguió por un continuo servicio a la Iglesia y a las almas como párroco. Patriarca Arzobispo de Venecia y Romano Pontífice. Mostró una energía santa en defender la pureza de la doctrina, ; revalorizó y dignificó la Sagrada Liturgia y extendió la práctica de la Comunión frecuente. Adoptó como lema de su pontificado

³⁰⁰ GUERRERO, F y otros:”. En *El Magisterio Pontificio Contemporáneo*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1991. p.621.

³⁰¹ MESEGUER BELLVER, E.: op.cit., p. 264.

³⁰² SUSTAETA, J.M “La Renovación Litúrgica en el Seminario” en *Historia del Seminario Metropolitano de Valencia*. Nacher. Valencia, 1991.

litúrgica del *Motu Proprio*.³⁰³ y ³⁰⁴ ; incluso la renovación musical había empezado ya en la Región Valenciana ³⁰⁵.

En este aspecto nos puede ilustrar el documento XXXVI antes citado, del Apéndice Documental).

Ante el estado de la música religiosa era conveniente que el pontífice se pronunciara de una manera clara y contundente, pues el siglo XX había empezado con la confrontación entre la música religiosa y la profana que se escuchaba a veces en los templos ³⁰⁶ y este documento pontificio fue una instrucción que legalizó oficialmente la normativa de la música sagrada e impuso su fuerza, exigiendo escrupulosa obediencia a su observancia. El siglo XX se inició pues con la querrela entre la música adecuada a la iglesia y la música profana. La solución pasó por varios frentes: intervenciones de la Santa Sede; la prohibición de las óperas en las iglesias con reducciones para órgano; la recuperación del gregoriano, cuyos abanderados fueron los benedictinos de la Abadía de Solesmes, y por la creación de nueva música alternativa de acuerdo con la nueva estética ³⁰⁷.

Para depurar el canto gregoriano y conseguir su primitiva pureza, el Papa encargó una edición crítica a los Benedictinos de Solesmes, de Dom André Moquereau (*Paléographie Musical*) para su revisión, presidida por Dom Andrés Pothier y una Comisión Pontificia, de la que formaba parte. El trabajo gigantesco de confrontación de manuscritos gregorianos, al que se habían entregado los monjes benedictinos de Solesmes, el esfuerzo de la Sociedad Ceciliana, dirigida por Monseñor Haberl, la enseñanza prodigada en la escuela de Niedermeyer etc. modificaron lenta pero profundamente el ambiente musical europeo católico.

Ya en 1884 se había celebrado un congreso gregoriano en Arezzo. Había llamado la atención las intervenciones del canónigo Sarto. Diez años más tarde, siendo patriarca de Venecia, Monseñor Sarto publicaba una Carta Pastoral sobre los abusos de la música sagrada en su diócesis ³⁰⁸. Monseñor Sarto fue elegido Papa el 4 de Agosto de 1903, y el 22 de Noviembre de ese mismo año 1903, publicó el nuevo pontífice, Pío X su *Motu Proprio sobre la música sagrada*, ordenando que en el culto religioso se cantaran las melodías recopiladas por San Gregorio en el siglo VI, pero con toda la pureza primitiva y que se vigilase toda la música que

³⁰³ DELLA CORTE, A y PAMAIN, G.: op.cit., p. 1426.

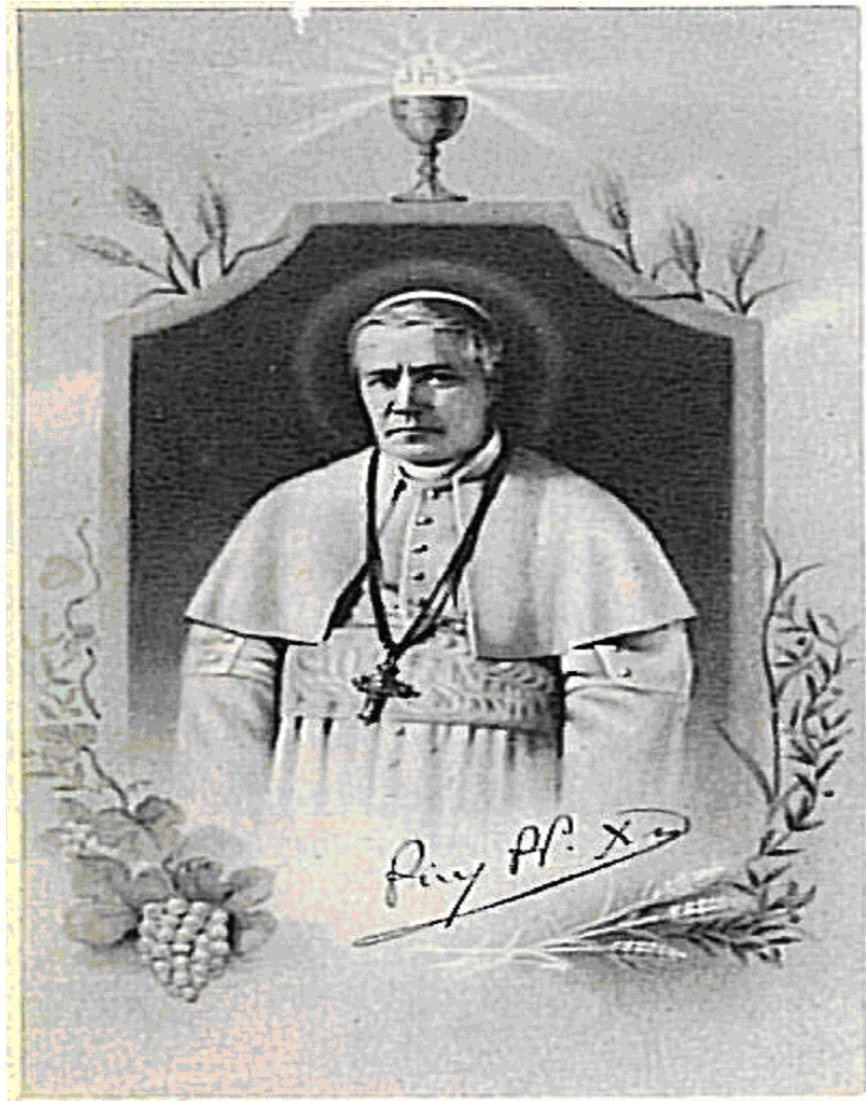
³⁰⁴ CASARES RODICIO, E.: "La misa en el siglo XX" en *Los grandes temas de la Música*. t. II, cap. 35.: op.cit., p. 215.

³⁰⁵ CLIMENT BARBER, J. op.cit., p. 75.

³⁰⁶ BLANES ARQUES, L.: ". En. op.cit., p. 572.

³⁰⁷ CASTRO GARCÍA, J. C., y BOADAS LLAVAT, A". En op.cit. p. 22.

³⁰⁸ COLLING, A.:... "Historia de la Música cristiana (versión española).Casal . Valle de Andorra, 1958. p. 140.



se tuviera que cantar en los templos. La Iglesia universal necesitaba una renovación musical, ya que como se indica en la primera página del *Motu Proprio Codex musicae sacrae juridicus*, existía un abuso en todo lo concerniente al canto y la música sagrada³⁰⁹.

Por la importancia y trascendencia que tuvo este documento papal en la música religiosa de toda la cristiandad, y la repercusión que tuvo en la música religiosa valenciana y concretamente en la de los pueblos del Valle de Albaida, he transcrito íntegramente el *Motu Proprio*.

(Véase en el Apéndice documental el documento XXXVII).

De este modo quedó implantado nuevamente en la Liturgia el Canto Gregoriano en su estado

³⁰⁹ El *Motu Proprio* es un documento papal pero no es una Encíclica, a pesar de que hay autores que califican este documento como tal.

puro, pues con el tiempo se había adulterado notablemente, como hemos comentado ³¹⁰.

El documento papal del *Motu Proprio acerca de la Música Sagrada*, tuvo una gran trascendencia en esa época, como he dicho antes. Después del breve *Nos quidem*, que León XIII dirigió al abad de Solesmes, con fecha 17 de mayo de 1901, fue el documento más importante referente a la música en los templos, especialmente en lo que al Canto litúrgico se refiere y constituyó el *Codex canonicus* de la música sagrada ³¹¹.

Este documento consta de nueve apartados, precedidos de una introducción en donde se exponía la necesidad de dicha reforma, pretendiendo encauzar la música religiosa, especialmente el canto gregoriano, cosa que evidentemente se consiguió ³¹².

En el **preámbulo del documento**, entre otras cosas dice: “*Nada, por consiguiente, debe ocurrir en el templo, que turbe, ni siquiera disminuya, la piedad y devoción de los fieles; nada sobre todo, que directamente ofenda el decoro y la santidad de los sagrados ritos, y por este motivo sea indigno de la Casa de oración, de la Majestad divina... Lo primero es proveer a la santidad y dignidad del templo, donde los fieles se juntan precisamente para adquirir ese espíritu en su primer e insustituible manantial, que es la participación en los sacrosantos misterios y en la pública y solemne oración de la Iglesia..*” Y continúa: “.*Con este motivo... estimamos conveniente señalar con brevedad los principios que regulan la música sagrada en las solemnidades del culto y condensar, al mismo tiempo, como en un cuadro, las principales prescripciones de la Iglesia contra los abusos más comunes que se cometen en esta materia. Por lo que de motu proprio y ciencia cierta, publicamos esta Nuestra Instrucción, a la cual, como si fuera Código jurídico de la música sagrada, queremos con toda plenitud de Nuestra Autoridad Apostólica se reconozca fuerza de ley, imponiendo a todos por estas letras de Nuestra mano la más escrupulosa obediencia*” ³¹³.

Viene a continuación la *Instrucción acerca de la música sagrada*, que contiene nueve apartados:

El primero de los apartados es una exposición de *principios generales* en dos puntos: el

³¹⁰ ARAÍZ MARTÍNEZ, A.: *Comenta esto diciendo*: “*Tanto se había estropeado (el canto), durante los últimos siglo, que al aparecer la edición vaticana del Gradual y Vespéral, hubo de empezarse por aprender de nuevo a cantarlo, pues era enteramente desconocido a los profesionales cantollanistas*”. En op.cit. pp. 33-34.

³¹¹ MESEGUER BELLVER, E.: Dice : “*Ningún otro documento se había publicado de tanto interés general para el canto religioso como el Motu Proprio de Pío X*”. En op.cit., p. 264.

³¹² MARCO, T.: Dice: “*Pretendía con ello encauzar la música religiosa en general y el canto gregoriano en particular. El éxito fue muy notable y,... es cierto que la música religiosa conocería una dignificación...*”. En op.cit. p. 104.

³¹³ A.M.A.V., B.O.A. de Miércoles 17 Febrero de 1904. TomoXII..Doc.nº 38 del A.P.

primero en donde se dice que *la música contribuya a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades litúrgicas* y en el segundo que las cualidades de la música sagrada deben ser: la santidad, la bondad de las formas, y el carácter de universalidad.

El segundo apartado detalla los *géneros de Música Sagrada*. En primer lugar destaca el gran valor del *Canto Gregoriano*, y también pondera las cualidades de la polifonía clásica que *en el s. XVI llegó a la meta de la perfección con las obras de Pedro Luís de Palestrina*: En el punto 5 y 6 habla de la música moderna y del género teatral diciendo: *“La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello; salva siempre la ley litúrgica; por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas... el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga, singularmente en Italia”*.

En el apartado tercero, habla del *texto litúrgico* diciendo que la lengua propia de la Iglesia romana es la latina. Dice así mismo que: *“El texto litúrgico ha de cantarse como está en los libros, sin alteraciones o proposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas, y siempre con tal claridad que puedan entenderlo los fieles”*.

En el cuarto apartado trata de *la forma externa de las composiciones sagradas*: En el punto 11 afirma que las partes de la Misa y del Oficio tienen forma propia, y da normas concretas al efecto diciendo: *“Cada una de las partes de la misa y el oficio deben conservar musicalmente el concepto y la forma que la tradición eclesiástica les ha dado y se conservan bien expresadas en el Canto Gregoriano: diversas son, por consiguiente, las maneras de componerse un Introito, un Gradual, una Antífona, un Salmo, un Himno, un Gloria in excelsis, etc. pero quedan para siempre excluidos y prohibidos los salmos llamados de concierto”*.

El quinto apartado habla sobre los *cantores*, recomendando que la ejecución de los mismos sea adecuada al estilo de la música coral: *“La música que ejecuten debe, cuando menos en su máxima parte, conservar el carácter de música coral...No se entiende excluir absolutamente los solos; más éstos no deben predominar. También afirma que: los cantores desempeñan en la Iglesia un oficio litúrgico”*.

El sexto apartado da instrucciones sobre el Órgano y demás instrumentos e incluso sobre bandas de música, pero recomendando que domine siempre el canto: *“También permite la*

música con acompañamiento de Órgano. En algún caso particular en los términos debidos y con los debidos miramientos, podrán asimismo admitirse otros instrumentos; pero no sin licencia especial del Ordinario, según prescripción del Ceremoniale Episcoporum. Como el canto debe dominar siempre, el Órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente y no oprimirlo”.

El apartado séptimo habla de la *extensión de la música religiosa*. Y así dice: *“En general, ha de condenarse como abuso gravísimo que en las funciones religiosas la Liturgia quede en lugar secundario y como al servicio de la música, siendo así que la música forma parte de la Liturgia y no es sino su humilde sierva”.*

El octavo apartado propone los *medios principales* para el cumplimiento de las normas de este documento, ordenando que haya comisiones de música y preconiza la formación musical así como el restablecimiento de las *Scholas Cantorum* en las iglesias, nombrando también la Escuela Superior de Música sagrada. Dice así: *“Nombren los Obispos, comisiones especiales de personas verdaderamente competentes en cosas de música sagrada, a las cuales, en la manera que juzguen más oportuna, se encomiende el encargo de vigilar cuanto se refiere a la música que se ejecuta en las iglesias... y sea buena la ejecución”.*

También dice que en los seminarios de clérigos y en las instituciones eclesiásticas se ha de estudiar con amor y diligencia y dice: *“Promuévase con el clero, donde sea posible, la fundación de una Shola Cantorum. Póngase cuidado en restablecer, por lo menos en las iglesias principales, las antiguas Scholas Cantorum, como se ha hecho ya con excelente fruto en buen número de localidades”.*

El apartado noveno y último es la expresión de las *conclusiones* a las que llega este documento del *Motu Proprio* de Pío X diciendo: *“Se recomienda a los maestros de capilla, cantores, eclesiásticos, superiores de seminarios, de instituciones eclesiásticas y de comunidades religiosas, a los párrocos y rectores de iglesias, a los canónigos de colegiatas y catedrales, y, sobre todo, a los Ordinarios diocesanos, que favorezcan con todo celo estas prudentes reformas, desde hace mucho tiempo deseadas y por todos unánimemente pedidas, para que no caiga en desprecio la misma autoridad de la Iglesia que repetidamente las ha propuesto y ahora de nuevo las inculca”.*

El final del documento reza así: *Dado en nuestro Palacio Apostólico del Vaticano en la fiesta de la virgen y mártir Santa Cecilia, 22 de noviembre de 1903, primero de nuestro pontificado y figura la firma de: Pío, Papa X.*

Se formulaba así la doctrina tradicional de la Iglesia en cuanto a la relación texto-música. Pío X recordaba que el canto gregoriano tal como existía en los antiguos manuscritos litúrgicos es el canto propio de la iglesia romana. Luego, admitía la música polifónica clásica y, muy especialmente, la de Pierluigi da Palestrina. Sin embargo, el *Motu Proprio* no excluía de la liturgia otros géneros de música con tal que tuvieran la dignidad requerida, no cerrando la puerta más que a la música profana de su tiempo, destacando la incompatibilidad del estilo teatral y de la música litúrgica, pero sin excluir en absoluto del culto litúrgico el “canto moderno”. El alcance de este texto fue muy grande, por su claridad y también porque el pontífice le daba fuerza de ley como *Código jurídico de la Música sagrada*, y esto determinó una verdadera renovación de la música litúrgica y precisó la función de la música en el culto divino y la participación activa de los fieles. Esta restauración de la música llevada a cabo por Pío X, fue a causa del vivísimo deseo de ver renacido el espíritu cristiano en la participación activa en la liturgia. El Papa Pío XI comentó la importancia de este documento emitido por su antecesor en el papado San Pío X ³¹⁴. Y el mismo papa Pío XI, insistiría de nuevo en la restitución al uso popular del canto gregoriano en su documento *Divini cultus* ³¹⁵.

Volviendo a San Pío X diremos que encargó a la Comisión Vaticana de Ritos la edición del *Gradual y Vespéral* (donde se encuentran los rezos de la mañana y de la tarde). Se desterro los antiguos libros de coro, que a fuerza de modificaciones y correcciones se había ido impidiendo la expresión del texto litúrgico y perdiendo poco a poco su primitiva belleza. Llevando su obra adelante con rapidez y determinación, Pío X consiguió, el 9 de enero de 1904, de la Sagrada Congregación de Ritos, un decreto, derogando todos los privilegios concedidos a ediciones abreviadas o equivocadas ³¹⁶.

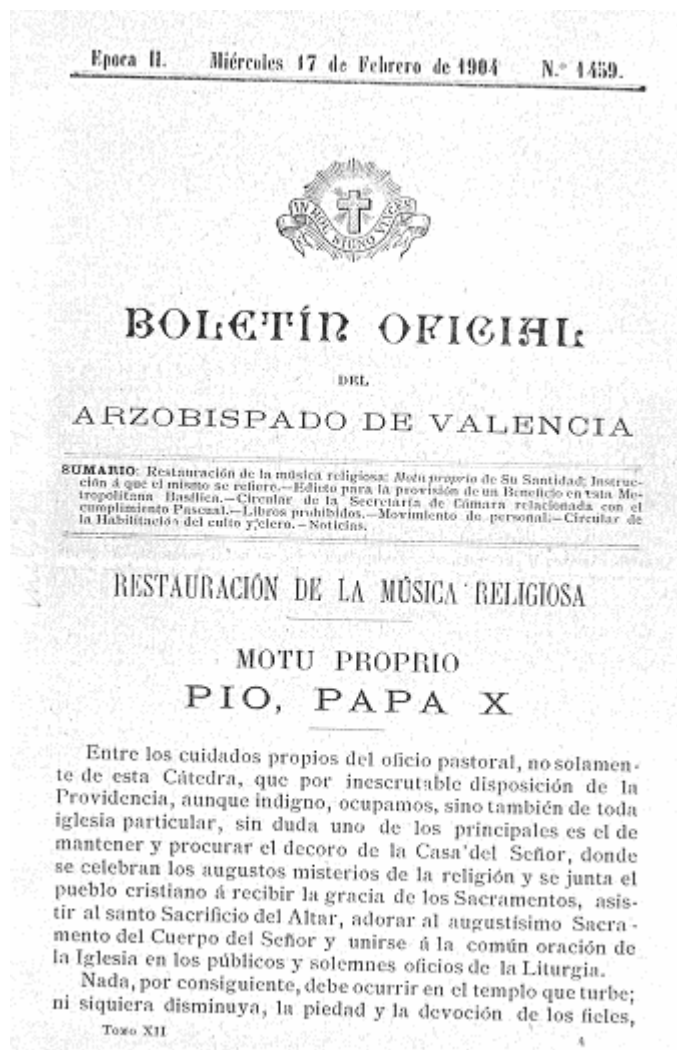
Luego, el 25 de Abril, por medio de un nuevo *Motu Proprio*, tomado a consecuencia de un segundo congreso gregoriano, reunido aquella vez en Roma, ordenó la revisión de los libros litúrgicos, y confió este trabajo a una comisión internacional presidida por Dom Pothier. De aquí salieron el Gradual, y en 1912, el Antifonario, que constituyen la Edición Vaticana. Así, pues, tras unos siglos de olvido y de desconocimiento, el canto gregoriano, en pureza original,

³¹⁴ PÍO XI: Comenta el Motu Proprio diciendo: “*El pueblo cristiano, imbuido más profundamente del sentido litúrgico, se acostumbró a participar más intensamente en el rito eucarístico, en la salmodia sagrada y en las preces públicas*”. En *Divini cultus*, A.A.S., 21 (1929), 35..

³¹⁵ PÍO XI: Dice: “*Que se restituya al uso del pueblo el canto gregoriano, en lo que al pueblo corresponde, para que los fieles participen más activamente del culto divino*”. En *Divini cultus*, AAS, 21 (1929), 39-40.

³¹⁶ COLLING, A.:Comenta esto diciendo:”*Que se restituya al uso del pueblo el canto gregoriano, en lo que al pueblo corresponde, para que los fieles participen más activamente del culto divino*”.En op.cit., p. 141.

iba a resonar nuevamente en el mundo cristiano³¹⁷.



Y esta doctrina quedaría más tarde recogida también en documentos de los papas Pío XI y Pío XII y luego, ya en nuestros días, en el Concilio Vaticano II. La base de esta música hay que buscarla en la tradición gregoriana y ocasionalmente en la popular con una aplicación de las técnicas contrapuntísticas renacentistas y barrocas y una forma que, dimanando de la liturgia, aceptó los desarrollos del siglo XIX. Una de las cosas que trataba el documento papal que nos ocupa, según hemos visto, fue la Comisión de Música Sacra en cada una de las Diócesis, que estuviera formada por personas competentes en este tipo de música para velar por las obras que se interpretaban en las iglesias (como hemos podido leer en el documento XXXVII)³¹⁸.

En esta circular queda demostrada la dedicación de la Comisión encargada de la inspección de

³¹⁷ COLLING, A.: op.cit., p.141.

³¹⁸ MARCO, T. ". En: op.cit., p. 110.

la música sagrada para vigilar el cumplimiento de las normas vaticanas en cuanto a música en los templos. En este caso dan a conocer la prohibición de las llamadas “*misas pastoriles*” así como las “*pastorelas*” en actos litúrgicos aunque las permiten en otra clase de actos piadosos. Vemos que la Iglesia se tomó en serio la exclusión de la música operística en la religiosa. Por lo tanto no es que el *Motu Proprio* creara ningún estilo determinado de música sacra sino que reivindicó la pureza del canto gregoriano y la calidad de la música adecuada al templo ³¹⁹.

En Valencia, que ya había empezado esa renovación con anterioridad, la autoridad eclesiástica acometió la reforma con gran interés. El Boletín del Arzobispado de Valencia publicó el documento papal ese mismo año de 1903. También publicó una carta que desde el Vaticano, el 8 de Diciembre, fiesta de la Inmaculada Concepción, (luego del *Motu Proprio*) el Papa había escrito al Cardenal Respighi, Vicario General de Roma, acerca de la música que debía interpretarse en los templos. Con delicadeza, pero a la vez con energía y empeño, instaba el Papa al Cardenal para que hiciera cumplir las directrices de aquel documento en las parroquias de Roma, para que sirvieran de modelo y acicate y poco a poco se extendiera a los otros templos, incluso los pertenecientes a órdenes religiosas, tanto de Roma como de fuera de ella. Con motivo del XIII Centenario de la muerte de San Gregorio Magno, recomendaba vivamente la vuelta al canto Gregoriano y a desterrar músicas de corte operístico que no ayudaban a la espiritualidad que preconizaba la Iglesia ³²⁰.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XXXVIII).

Con la publicación de este documento papal comenzó la aplicación de las normas prescritas en él en toda la Iglesia, extendiéndose poco a poco en toda Europa. Este singular programa pastoral del pontífice, reactivado en posteriores documentos de sus sucesores, fue extendiéndose gradualmente por los países europeos hasta tomar forma de un verdadero “movimiento litúrgico” (o de renovación litúrgica” al decir del cardenal Mercier) ³²¹. Concretamente en España los compositores recibieron con alegría estas normas papales y las pusieron en práctica ³²².

Se celebraron pronto varios congresos de Música Sagrada: uno anterior al *Motu Proprio* en

³¹⁹ PERÉZ JORGE, V.:Comenta esto diciendo: “*El Motu Proprio no creó un estilo inédito de música sacra; clamó y reivindicó para sí la pureza de la que convenía al templo de Dios. Consiguientemente, los repertorios contenían todo género de música, y hubiera sido obrar a la aventura, proceder imprudente, dejar al arbitrio individual la selección del producto artístico custodiado en los mismos*” . En *La música en la Provincia Franciscana de Valencia*. Sembrar. Valencia, 1951. pp. 137-138.

³²⁰ A.M.A.V., en B.O.A..Tomo XII. Lunes 1 de Febrero de 1904.nº 1.458.

³²¹ SUSTAETA, J.L) op.cit., p. 287-288.

³²² MARCO, T.Comenta: “*Los compositores eclesiásticos españoles recibieron el Motu Proprio con entusiasmo, y se dispusieron a aprovechar sus directrices*” En: op.cit. p. 104.

Bilbao en 1896. Otros posteriores al documento de Pío X: en Valladolid en 1907; en Sevilla en 1908, en Barcelona, en 1912 y otro en Vitoria en 1928 que fue importante. La crónica de este congreso tiene más de 400 páginas, y comprende además textos litúrgicos y ejemplos musicales antiguos y folklóricos. Fue, en cierto modo, la guía de toda la generación ³²³.

También se celebró un congreso litúrgico en Monserrat en 1915 y varios certámenes, que ayudaron a la renovación. Algunos autores ayudaron a esta renovación, como por ejemplo Pedrell que publicó una selección de composiciones de organistas clásicos españoles, precedida de avisos y prácticas para el uso del órgano conforme a las directices del *Motu Proprio*. Todo esto tuvo una innegable utilidad litúrgica ³²⁴.

En nuestras tierras valencianas esta inquietud renovadora de gran parte del clero, llevó a la formación de una asociación, al estilo de otras del extranjero, que se llamó “*Amigos de la Liturgia*”. Valencia puso en práctica las normas del *Motu Proprio* sobre música sagrada de Pío X, con prontitud y eficacia. En este documento podemos observar que esta comisión de inspección y vigilancia de la música sagrada en las iglesias de la Diócesis Valentina tuvo efecto en fecha cercana a la emisión del documento papal. Por mandato del Arzobispo de Valencia se llevó a cabo la formación de la Comisión para la inspección y vigilancia de la Música Sacra, recomendada por el *Motu Proprio*, en abril de 1904. Esta comisión estaba formada por Roque Chabás como Presidente, Joaquín Navarro y José Vila, Vicepresidentes. Fueron vocales: Juan Bautista Pastor, que a la sazón era maestro de capilla de la Catedral, José María Úbeda, organista del Patriarca (ambos pertenecientes al Valle de Albaida), D. Juan Redó, D. José Ferri, D. Antonio Femenía, D. Francisco Damiá, D. Vicente Lliso. D. Eduardo Serrano y el P. Mariano Baixauli S.J

(Ver en el Apéndice Documental los documentos XLIV y XLV).

Estas personas que componían la Comisión eran de gran prestigio musical y observamos entre ellas dos importantes compositores pertenecientes al Valle de Albaida, como son Juan Bautista Pastor, de Bocairante y José María Úbeda de Onteniente, prestigioso organista, como explico en el capítulo referente al órgano. Aquella primera Comisión se interesó vivamente por hacer realidad las normas pontificias. Su primer decreto lo emitieron el 30 de noviembre del 2004 y decía, entre otras cosas: “*Que se prohiban en absoluto las misas llamadas*

³²³ MARCO, T. op.cit. nota nº 5 en la p. 104.

³²⁴ Felipe Pedrell publicó el llamado: *El Organista litúrgico español: selección de composiciones de organistas clásicos españoles, precedida de avisos y prácticas para el uso y empleo del órgano litúrgico conforme a las descripciones del Motu Proprio y á las tradiciones de la escuela clásica de órgano español (escogido) y comentada por Felipe Pedrell*. Alier. Madrid, 1905..

*pastoriles y el uso de los instrumentos con que suelen acompañarse así como las pastorelas en todo acto litúrgico. Podrán, sin embargo, cantarse dichas pastorelas en otros ejercicios piadosos, pero sin los instrumentos antes mencionados”*³²⁵.

(Ver en el Apéndice Documental el documento I L)

La decisión que más contribuyó a elevar el nivel artístico y religioso fue la que tomó esta comisión y que fue publicada el 18 de Junio de 1904 que decía:” ... *Se invita a todos los maestros compositores de música religiosa a que se dignen presentar a esta Comisión aquellas sus obras... para que se dictamine si se hallan ajustadas a las Instrucciones del Soberano Pontífice, contenidas en su Motu Proprio...Las partituras serán entregadas al Secretario de la expresada comisión, Dr. Don Vicente Lliso, Pbro.*”³²⁶.

Al leer esta circular observamos como la Comisión de Inspección de la Música Sagrada, comenzó pronto su andadura con la invitación a los compositores para que presentaran sus obras de música religiosa, cuando tuvieran que ser ejecutadas dentro del culto, para que fueran autorizadas siempre que se ajustaran a las normas establecidas. Esto obligó a los compositores a tener más en cuenta dichas normas romanas. Y no sólo se tomó en serio el documento papal en la ciudad de Valencia sino también en los pueblos valencianos.

(Ver documento XLVI del Apéndice Documental)

He podido encontrar muchos documentos que así lo atestiguan, entre otros, un documento que aludiendo al *Motu Proprio*, habla de la restauración de la música religiosa. Este decreto está todo él escrito en latín y lo emite el Cardenal Serafín Cretoni, Prefecto de la Sagrada Congregación de Ritos, y Diómedes Panici, como Secretario. pero por indicación del Papa, desde el Vaticano. Es una recomendación vehemente para que se ponga en práctica lo prescrito en el documento papal y se vuelva al canto gregoriano, que es el canto litúrgico por excelencia.

(Ver documento XXXIX del Apéndice Documental).

También otro documento encontrado del Arzobispado de Valencia del 29 de Febrero de 1904. Se trata de una circular de dicho Arzobispado referente al canto de las mujeres en la iglesia y que lo regula.

(Ver documento XL del Apéndice Documental).

³²⁵ A.M.A.V. en .B.O.A. del 2 de Diciembre de 1904. Tomo XII, Época II, nº 1.478.

³²⁶ A.M.A.V.. en B.O. A. del 23 de Junio del año 1904 . Tomo XII, Epoca II , nº 1.467.

Así mismo he encontrado otro documento de 17 de Marzo de 1904, Se trata de una circular emitida en Valencia, y firmada por el Dr. Constantino Tormo, Penitenciario Secretario del Arzobispado de Valencia sobre la prohibición de cantar niñas menores de 12 años en la iglesia, en contestación a las dudas de los sacerdotes a este respecto.

(Ver en Apéndice Documental el documento XLII).

Se multiplicaron en estos años los documentos y decretos referentes a la música sagrada y así podemos leer uno del mes de Marzo de 1904, referente al Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos, sobre música sagrada en la Semana Mayor (Semana Santa). Comienza este documento por emitir el decreto del Cardenal Cretoni, del 8 de Enero de 1904, en el que se insta a cumplir las normas sobre Música Sacra de 22 de Noviembre de 1903, del papa Pío X, contestando a las dudas formuladas por el Cardenal José maría Martín de Herrera, y de la Archidiócesis Compostelana, referente al instrumento del Armonium. A continuación el Dr. Vicente Rocafull y Veles, Vicario Capitular de la Sede Valentina, ordena expresamente a los párrocos y encargados de iglesias cumplir el anterior decreto. Como observamos Valencia siempre acató las normas papales en cuanto a música sagrada y con prontitud.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XLI).

La Sagrada Congregación de Ritos no cesó de emitir decretos en donde más o menos expresamente trataba de la música litúrgica. Este otro documento encontrado y que es del 13 de Abril de 1904, indica las normas sobre el canto del “Alleluia” durante el tiempo litúrgico de la Pascua. Señala qué antífona debe cantarse, según sea o no sábado, y en qué momento de los oficios litúrgicos debe emitirse. Contesta también a las dudas que se le han presentado con respecto a estos temas; siempre citando los decretos anteriores que apoyan sus contestaciones y también teniendo en cuenta las normas del Ritual Romano.

(Ver documento XLIII del Apéndice Documental).

Varios sacerdotes y seglares fundaron en estos años escolanías y coros en las iglesias, incluso adiestraban a los fieles para que participaran en los cantos. Esto lo he podido comprobar en los documentos consultados para esta tesis, concretamente en los referentes al Valle de Albaida. Como ejemplo citaré el artículo que D. Rafael Juan Vidal, Arcipreste de Onteniente, de gran prestigio y calidad personal, oriundo de Ayelo de Malferit, publicó el 11 de Septiembre de 1926, justificando el encargo de un órgano, en donde dice, entre otras cosas: “...Si así no fuera, sabrían lo que la Iglesia desea y manda, para la restauración del espíritu cristiano. El gran Papa de la Eucaristía Pío X, que tuvo por lema: “Restaurar todas

*las cosas en Cristo en la restauración del canto y de la música religiosa; y en prólogo de su inmortal Motu proprio dice lo siguiente, que no tiene desperdicio: ... “Procúrese, especialmente, que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar el canto gregoriano, para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en los oficios litúrgicos, como solían en lo antiguo”. Y continúa diciendo D. Rafael Juan Vidal: “Esta es la voluntad de la iglesia que si deseamos ser llamados hijos sumisos, hemos de secundar, con todas nuestras fuerzas, aunque con ello nos juguemos la vida. Para ello es indispensable un órgano, ya que es el único instrumento que, con el armonium, se puede usar en la Iglesia, en cada caso, sin el permiso del Arzobispo; y como el canto religioso es canto del alma y por tanto expresivo, de ahí que se necesite un instrumento adecuado a ello...”*³²⁷.

En Valencia, desde principios del siglo XX se observó en el Seminario un interés especial por la música, aunque el Canto Gregoriano era totalmente desconocido. En 1906 el arzobispo Guisasola invitó a los benedictinos de Solesmes para que explicaran a los seminaristas la nueva música litúrgica³²⁸.

En 1909 **el maestro Ripollés** fue llamado por el Arzobispo de Valencia para la reforma del Canto. Éste formó escuela con Joaquín Piedra, Juan Belda etc. Y, más tarde, en los años 1931-1936, siendo rector del Seminario de Valencia el Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Lauzurica y arzobispo D. Prudencio Melo fomentó la vida litúrgica en el Seminario, la enseñanza de la música en general y el canto gregoriano en particular³²⁹.

El *Motu Proprio*, como hemos podido observar, fue bastante estricto en sus planteamientos y modificó en parte los hábitos dialogantes al conceder relieve al canto ininterrumpido de los salmos y de la misa, actuando el órgano como acompañante. Y Pío X no sólo fue riguroso en este documento, incluso urgió la prescripción del Ceremonial de Obispos³³⁰ y³³¹

El organista o maestro director que solía ser la misma persona en estos pueblos del Valle de Albaida, les correspondía adecuar el repertorio a las funciones específicas y a valerse en su caso de un apoyo orquestal. Esto supuso en aquella época un esforzado trabajo de estos

³²⁷ JUAN VIDAL, RC “El nuevo órgano” en la revista *La Paz cristiana*. Año VII, nº 317. Onteniente, 11 de Septiembre de 1926. p. 408.

³²⁸ MESEGUER BELLVER, E.: Comenta: “Desde principios de siglo (se refiere al s. XX), se advierte en el Seminario una cierta inquietud musical, aunque el Canto Gregoriano era totalmente desconocido” En. op.cit., p. 267.

³²⁹ SUSTAETA, J.M.: op.cit., p. 289.

³³⁰ LECEA YÁBAS, J. M^a. : “Por la que se requiere permiso del Ordinario para el uso de instrumentos”. En *Pastoral litúrgica en los documentos pontificios*. Tesis doctoral. Universidad Pontificia de Salamanca. Juan Flors. Barcelona, 1959. p. 422..

³³¹ PÉREZ JORGE, V.: Comenta estos extremos en op.cit., p. 122.

músicos. (Podemos comprobar en el catálogo de obras encontradas de repertorio y expuestas en el índice, al final de esta tesis).

Pero, podemos decir con toda verdad, que el *Motu Proprio* del Papa Pío X no fue algo aislado, pues la Iglesia siempre tuvo interés por la música en los templos, y así lo demostró con numerosos escritos y recomendaciones a lo largo de su historia. Hay un autor anónimo, probablemente del siglo VIII, que en su obra llamada “*De prandio monachorum*” enumera los papas que se han distinguido en el interés por el canto de la misa y del oficio divino. San Dámaso, San León Magno, San Gelasio y San Gregorio Magno (590-604), que dio un canto célebre para todo el ciclo del año” según el testimonio de Juan, diácono, biógrafo oficial, y de Egberto, obispo de Cork, fue el organizador del canto en la Iglesia, compilando del antifonario centón y reformando la Schola Cantorum³³².

Y así, podemos citar, entre otros, los siguientes documentos papales:

DECRETAL DE LA CURIA DE AVIÑÓN, FIRMADA POR JUAN XXII (año 1325) “*Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantada praecipitur ut fidelium devotio exitetur; in hoc diurnumque officium, et missarum celebritates assidus clero et populo sub maturo tenore distincta gradationes cantatu, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent...quo circa de ipsorum fratrum consilio distincte precipimus, ut nullus deinceps talis vel his similia in dictis officiis, presertim horis canonicis, vel cum missarum solemnibus celebrantur, attentare presumant...*”.

En Valencia, podemos constatar la preocupación por el canto litúrgico de la iglesia, por el comentario de Higinio Anglés que dice: “*Resulta curioso observar, por ejemplo, que el obispo de Valencia, Vidal de Blanes (1356-69) todavía promulgó durante su mandato una orden destinada a prohibir la ejecución del “cantus de órgano vel de contrapunt” en la seo valenciana*”³³³.

CONCILIO DE TRENTO (año 1562): “*Ab Ecclesiis vero musicas eas, ubi si ve órgano si ve cantu, lascivum aut impurum aliquid misceatur, arceant*”.

Comenta Araiz Martínez que el Concilio Tridentino, en cuanto a música, entre otras cosas: “*Hizo una reforma en los textos de las obras musicales religiosas*”³³⁴.

CONCILIO ROMANO (año 1725) “*Organista et cantores esse cohibendos ab inducendis in Ecclesiam indecori cantus modulationibus*”

BENEDICTO XIV (Monitum “*Annus qui*”, año 1749): “*Qui órgni aliorumque instrumentorum harmoniae solet, ita instituat, ut nihil profanum, nihil mundanum aut theatrale resonet*”.

³³² MESEGUER BELLVER, E. Dice “*En la obra “De prandio monachorum” enumera los papas que, de modo particular, han trabajado en el canto de la misa y del oficio*”. En: op.cit., p. 261.

³³³ ANGLÉS, H.: *Hu I*, p. 93.

³³⁴ ARAÍZ MARTÍNEZ, A.: op.cit., p. 95.

CARDENAL PATRIZI (año1856) "Col solo accompagnamento d'organo, ma in quello stilo grave e severo come... si practica nelle Patriarchali..."

SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS (Circular, año 1884): "Se prohíben los instrumentos demasiado ruidosos, como tambores, cajas, timbales y otros, así como los instrumentos propios de los artistas foráneos y el pianoforte. Las trompetas sin embargo las flautas y otros instrumentos de esta especie que se usaron en el pueblo de Israel..."

Hubo también algunos hechos, personajes e instituciones que tuvieron relación con la reforma de la música religiosa en España y en Europa, anteriormente al documento del Motu Proprio de PíoX., entre otros podemos citar por orden cronológico:

1817: *Institution Royale de Musique Classique et Religieuse*. Fundada en Francia por Alexandre-Etienne Choron.

1852: Hilarión Eslava escribe su obra *Lira Sacro-Hispana*.

1860: Congreso para la restauración del canto llano y de la música religiosa, en París.

1867: Creación de la Sociedad Ceciliana de Bamberg; su fundador fue Franz Xaver Witt, que era maestro de capilla de la Catedral de Ratisbona. Fundó también la revista *Música Sacra*.

1870: El papa Pío IX erige canónicamente la citada *Sociedad Ceciliana*. En estos años las sociedades cecilianas y gregorianas se extienden por Italia, Alemania, Irlanda, Inglaterra, Bélgica, Holanda,, Estados Unidos etc.

1880: Llegada al monasterio de Santo Domingo de Silos de los benedictinos de Solesmes. También en este año aparece la publicación de *Les mélodies grégoriennes*, escrita por Dom Pothier.

1882: Congreso europeo de canto gregoriano, celebrado en Arezzo.

1884: *Reglamento para la Música Sagrada*, dirigido por la Sagrada Congregación de Ritos. Dirigida a los Obispos de Italia, con la aprobación del papa León XIII. (Documento citado anteriormente).

1889: El Consejo de instrucción Pública acuerda la enseñanza del canto llano en la Escuela Nacional de Música, según reconoce el I Congreso Católico Nacional celebrado en Madrid.

1890: Se publica el *Tratado teórico práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición*. Su autor es el P. Uriarte, y en él se sigue los principios de la restauración de Solesmes.

1892: Fundación en París de los *Chanteurs de Saint-Gervais*, que da lugar a la *Schola Cantorum*, dos años más tarde. Esto fue obra de Charles Bordes.

1894: Nuevo *Reglamento para la Música Sagrada*, dirigido por la Congregación de Ritos, dirigida al episcopado.

1895: Se crea la *Asociación Isidoriana para la reforma de la Música religiosa en España*. La dirigió José María de Cos. De esta Asociación surgió la Capilla Isidoriana que dirigió Luís Bahía.

1896: Congreso de Música en Bilbao.

1897: *Capella de Manacor*, en Palma de Mallorca.

1897: Se crea en Valencia la *Asociación Santa Cecilia*, presidida por Salvador Giner y Vidal y dirigida por Vicente Ripollés, maestro de capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca)³³⁵.

1901: El papa León XIII dirige al abad de Solesmes el breve "*Nos quidem*", con fecha 17 de Mayo.

Y, más tarde, posteriores al Motu Proprio de San Pío X, además de los que presento en el Apéndice Documental. La Constitución apostólica *Divini Cultus*, de Pío XI, en 1928; la Encíclica *Musicae Sacrae disciplina*, de Pío XII, en 1955 y la Instrucción de la Sagrada Congregación de Ritos sobre música y liturgia, de 1958.

II. 5. 2. Músicos del Valle de Albaida, relacionados con el Motu Proprio.

Luego del *Motu Proprio* los músicos españoles trataron de poner en práctica las normas de este documento y como consecuencia de esto surgió una auténtica generación de compositores de música religiosa, en la que se integraron compositores del siglo XIX que aun alcanzaron el Motu Proprio y que se la llamó "**Generación del Motu Proprio**"³³⁶.

Algunos autores intentaron llevar los hallazgos prerrománticos o wagnerianos a estos esquemas sin romperlos, e incluso los impresionistas, pero no resultó posible integrarse más en la evolución general de la música. En pocos autores se encuentra una asunción del nacionalismo que les confiriera una notable originalidad por el contexto en que se producía. Se alcanzó una recuperación evidente de la música religiosa tras la publicación del *Motu*

³³⁵ Las fechas y alguno de estos últimos datos son de un artículo de María Nagore Ferrer, en *Revista de musicología. V. XX.nº 1*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1997. pp. 614-615.

³³⁶ MARCO, T. Nos dice que: "*A esta generación, que ocasionalmente escribió otros tipos de música, pero que se concentró en la labor de la dignificación de música religiosa, la llamamos aquí "Generación del Motu Proprio"*". En: op.cit. p. 105.

Proprio de 1903, y los músicos valencianos de esta época, con mucho esfuerzo, consiguieron dignificar la música en las iglesias, tanto por las composiciones como por la interpretación de las mismas. El repertorio de música, encontrado con motivo de la investigación efectuada para esta tesis doctoral, que incluyo en los Anexos y que se interpretaba en Ayelo de Malferit, así nos lo hace ver.

.El caso de **Eduardo Torres**, oriundo de Albaida.es el más notable. Hablaré pues de él con más detenimiento. Fue un músico innovador de extraordinaria importancia. Podemos decir que, en el panorama de los compositores eclesiásticos de esta época, Eduardo Torres ocupó un puesto destacado.³³⁷. Nació en Albaida el 7 de Julio de 1872 y murió en Sevilla el 1 de Enero de 1935. Fue aficionado a la música desde pequeño, ayudado por su padre que era director de la banda de dicho pueblo del Valle de Albaida. A los diez años ya componía pequeñas piezas de música religiosa.



Fue infantil de la Catedral de Valencia entre los años 1882 y 1886; alumno de Juan Bautista Guzmán y bajo los consejos y la guía de Salvador Giner inició Eduardo Torres sus trabajos de composición, aunque su verdadera personalidad musical aún tardó en manifestarse. Entró en el Seminario de Valencia y como era habitual en los medios eclesiásticos de entonces, cursó a la par que los estudios de Humanidades, Filosofía y Teología, los de Música; estos últimos como alumno de Don Antonio Marcos (Armonía) y de Don Salvador Giner, como he dicho, que le guió y aconsejó, iniciándole en sus trabajos de Composición, sobresaliendo en estos

³³⁷MARCO, T". En op.cit. p. 111.

últimos y en el dominio del órgano. Más tarde, en 1895 obtuvo el cargo por oposición a Maestro de Capilla de la Catedral de Tortosa. Luego pasó a Toledo y en 1909 ganó las oposiciones a maestro de capilla de la Metropolitana de Sevilla, tomando posesión en 1910, cargo que regentó hasta su muerte. Fue fundador de la *Orquesta Bética de Cámara*, la que dirigió secundando los deseos del maestro Falla, con quien le unió una profunda amistad. La colaboración de Falla y Torres tuvo un punto de convergencia: La Orquesta Bética de Cámara y el estreno de “El Retablo”. Sin esta empresa común, probablemente no hubiera sido tan crecida su amistad ni tan profundo su mutuo aprecio. Torres fue, casi con total certeza, el primer músico que tiene en sus manos la partitura del “Retablo”, y el primero que lo asimila y trabaja con cantores e instrumentistas ³³⁸.

Fue uno de los primeros músicos españoles que unió el nacionalismo con la corriente impresionista, posiblemente a causa de esta buena amistad con Manuel de Falla, en cuya obra influyó. Torres. Hizo la adaptación para orquesta de cámara de la obra de Falla “Noches en los jardines de España, y cuando éste revisó el trabajo comentó: “*Sólo he podido ver el comienzo del trabajo de don Eduardo..., que está muy bien*” (Granada, 6 de noviembre de 1925). Y gracias a la amistad de Falla con Torres, pudo comprobar y así lo hizo saber a través de sus cartas, que esos hombres dedicados al modesto servicio musical en las catedrales y colegiatas españolas conservaban un legado histórico muy valioso, y que su formación era muy apreciable, habiendo personajes de gran valía ³³⁹.

Eduardo Torres fue crítico musical del periódico A B C para su edición de Sevilla y en esa ciudad desarrolló una tan intensa como depurada actividad musical, escribiendo gran cantidad de composiciones sacras: vocales, coreográficas para *los seises* de Sevilla y para órgano por el que tuvo predilección y que son las más conocidas por haber sido editadas en España, París, Bélgica y Nueva York. El maestro de Albaida, profundo conocedor de los músicos anteriores, no era ajeno, ni mucho menos, a las corrientes de su tiempo, hasta el punto de que se le consideraba avanzado en tal sentido, pues propiciaba a veces alguna disonancia en su música, propia de las escuelas de Debussy y Ravel y uniendo la difícil técnica moderna con la más

³³⁸ GARCÍA, J.A.: ”. En op.cit. p. 101.

³³⁹ GARCÍA, J. A.: Comenta referente a la amistad de Falla y Eduardo Torres: “*El 10 de noviembre ya había remitido a Torres la partitura revisada, y es de suponer que fuera de su agrado supuesto que se refiere a un estreno inmediato de dicha versión...estoy seguro que la influencia fue grande a través de su persona y su obra... Falla conocía y apreciaba su la música de Torres, y tenía absoluta seguridad en él como músico bien formado, en quien podía confiar plenamente, a quien podía encomendar el trabajo de sus propias obras con entera tranquilidad. Este fue su principal influjo: por Torres, Falla constató que entre los eclesiásticos, marginados de los medios musicales de primera línea, había excelentes músicos*”. En op.cit.p. 103.

pura expresión de una acendrada religiosidad³⁴⁰. Este ilustre músico recibió los elogios de los más prestigiosos colegas y comentaristas musicales³⁴¹,³⁴². Y³⁴³.

Las innovaciones técnicas iban evolucionando en la obra del maestro de capilla de la Catedral de Sevilla. En sus obras hizo uso del impresionismo con obras de gran calidad compositiva; restauró las danzas de los seises de la catedral de Sevilla y quiso reorquestrar el Miserere de Eslava, sin que, por cierto, el Cabildo se lo permitiera³⁴⁴,³⁴⁵ y³⁴⁶.

Podemos decir categóricamente que Torres participó en la dignificación musical que siguió al *Motu Proprio* de 1903. Este gran músico valenciano de Albaida, que nunca olvidó a su tierra, (pues venía, todos los años, a disfrutar de las fiestas patronales de su pueblo), compuso el *Himno a la Mare de Déu del Remei*, que aún se canta allí. Decían sus paisanos que era *massa músic per a una sotana*. Y conservó siempre sus amistades valencianas, comenta Climent Barber: “*Tampoco olvidó a su Catedral de Valencia, donde se formó ni a sus amigos músicos valencianos a los que dedicó composiciones suyas. Aquí se publicaban y se cantaban muchas de sus obras*”³⁴⁷.

Tiene, entre sus numerosas obras, tres *Motetes al Sagrado Corazón de Jesús*, para dos voces y órgano y su *Ofertorio y Plegaria*, para órgano que a su difícilísima técnica, une una muy pura y mística expresión. Es sobre todo su obra para órgano la que sitúa a este autor en un lugar preeminente en la historia de la música española de esa época³⁴⁸.

³⁴⁰ ARAÍZ MARTÍNEZ, A. Contemporáneo de Torres y profesor de l Conservatorio de Zaragoza dice de él: “Este maestro es de los que constituyen el grupo (algo discutido a veces) de compositores avanzados en la actual escuela española, y también comenta: Fue el maestro Torres uno de los primeros cultivadores del género moderno en la iglesia y ha luchado acendradamente contra la poca costumbre que tienen los auditorios religiosos de oír las disonancias propias de las escuelas de Debussy y Ravel... Une a la difícilísima técnica del arte moderno la más pura y mística expresión que el género religioso exige”. En: op.cit., p p, 202-203.

³⁴¹ El ilustre maestro Palau dice de Torres: “Si hay una música valenciana sin anécdota, sin tópico, sin necesidad de acudir ni a la manoseada canción que ha hastiado ya a todos ni a temas menos conocidos, esa es la música de Torres” Esta cita figura en el libro de ALMELA Y VIVES, F.: op.cit.,p. 330.

³⁴² LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.Lo elogia en *Estampas del camino*. Valencia. p. 84.

³⁴³ MESEGUER BELLVER, E.Dice: “Sus composiciones son de gran altura. Aparece un impresionismo francés, unido a una forma musical propia, como sus famosas Saetas. No podemos silenciar “Salve Madre”, que fue el himno del Congreso Mariano de Sevilla, que sigue hasta ahora cantándose, con su delicada, viril y serena melodía”. En: o c. p. 272

³⁴⁴ MARCO, T.Dice de Torres que: “Como compositor llevó a la música religiosa las novedades del impresionismo... En op.cit., p. 106.

³⁴⁵ ADAM FERRERO, B.: op.cit..pp. 801-802.

³⁴⁶ CHULIÁ, V.:Comentando las notas de sanchis Sivera nos dice: *Eduardo Torres, maestro en Sevilla, primerísima figura en la nuevas orientaciones musicales organísticas: expresivo, regional y hasta muchas veces orquestal en sus obras para órgano*”. En “De la historia del órgano y su música en Valencia” en revista *Tribuna Cabanilles*. Ayuntamiento de Algemesí. Valencia, 2006. p. 94.

³⁴⁷ CLIMENT BARBER, J.En: op.cit.,p. 78.

³⁴⁸ LÓPEZ.CHAVARRI ANDUJAR, E: Dice de Eduardo Torres: “...El inquieto músico de Albayda(1872-1935), qu fuera figura decisiva del quehacer diario sevillano, en donde fue maestro de capilla de su catedral, impulsr

Hay una anécdota que me relató personalmente D. Emilio Meseguer, actual maestro de Capilla del Patriarca, que en el estreno de la obra sinfónica *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, intervinieron los valencianos Enrique Domínguez y Vicente Martí de la propia capilla del Patriarca, y que dirigió el mismo maestro Falla. Esto demuestra la gran amistad de Eduardo Torres con Manuel de Falla, y que influyó seguramente en los rasgos impresionistas en la obra de ambos músicos, como he comentado anteriormente. El maestro Eduardo Torres compuso obras del género religioso y, solamente como excepción y en colaboración, escribió la música para una zarzuela titulada *El puente de Triana*. Estudió también los *Madrigales a lo divino* del maestro Guerrero. Editó y analizó el drama sacro de San Francisco de Borja sobre la *Resurrección* y publicó un libro sobre *Músicos castellanenses*.

A pesar de que actualmente se le va reivindicando y que ya en su tiempo, Nemesio Otaño desde Madrid le animaba, no es todavía lo conocido y famoso que por su valía merece ³⁴⁹. Fue, sin lugar a dudas, un gran músico del que debemos sentirnos orgullosos los valenciano, y que merece ser todavía más conocido y valorado.

Otro de los músicos que colaboró a esta reforma de la música religiosa fue **Don Juan Belda Pastor** oriundo de Bocairente, nacido en 1890 que, aunque con pocas composiciones presentadas, su obra tuvo mucha acogida y se extendió considerablemente por toda la Región. Fue organista 1º de la Catedral de Valencia en 1923 y director de la Schola Cantorum del Seminario y, con anterioridad, organista en la parroquia de San Martín. Una de sus obras más conocida es *Gozos a la Inmaculada*. En 1926 escribió un artículo titulado “Música celestial” en donde anima a los sacerdotes a que trabajen en el apostolado de la música en sus parroquias. Murió en 1936.

Otros sacerdotes también se esforzaron por llevar a cabo la reforma de la música en los templos, entre otros el bocairentino **Juan Bautista Pastor** que fue discípulo de José María Úbeda y maestro de capilla de la Catedral. Este autor, citado en otro lugar de esta tesis, murió en 1927.

de su Orquesta Bética, amigo de Falla, etc.; era un depurado temperamento de artista y convendría, como en tantos casos, devolver su memoria rescatando su catálogo del silencio que oculta páginas tan importantes como su gran oratorio eucarístico, tan apreciado por un crítico tan importante como Almandoz”. En Crónica de un Centenario. Conservatoriode Valencia. Departamento de Solfeo y Teoría de la Música. Piles. Valencia , 1983. p. 67.

³⁴⁹ CLIMENT BARBER, J. Comenta: “Sólo con ver y oír sus “Saetas”, se puede vislumbrar y entender toda la grandeza de ánimo de aquel músico extraordinario”. En: op.cit.. p. 44.

No es extraño pues, que con la influencia de estos eminentes representantes de la música de esas tierras, interesados en poner en práctica las reformas del *Motu Proprio* se llevaran a cabo en la zona del Valle de Albaida con prontitud. Y es de resaltar la plena acomodación en esos pueblos a la nueva legislación pontificia. A este respecto, comenta el P. Pérez Jorge, refiriéndose al colegio franciscano “La Concepción” de Onteniente como fue esa adecuación: *“Los profesores del colegio, padres Antonio Navarro y Joaquín Abad, escuchan en Montserrat las explicaciones gregorianas del competente Don Gregorio Suñol. Vueltos de la abadía benedictina, el padre Navarro, en calidad de prefecto de estudios y disciplina -ambos factores allanaron obstáculos- puso todo su fervor y entusiasmo en adiestrar la gran masa coral del alumnado que, en la fiesta de la Inmaculada de 1908, dio la nota cumbre de seriedad y arte litúrgico interpretando la misa “Cum júbilo”, IX del Kyrial Romano”*. Y cuenta en crónicas de esas fechas que tuvieron estas obras que interpretaron un gran éxito y que al escuchar las melodías gregorianas, poco oídas por aquel entonces, produjeron emoción intensa en los oyentes.³⁵⁰

Así pues incluyo en este grupo como músicos de esta zona a los siguientes:

Abad Civera, Joaquín: Franciscano, nacido en Teruel, profesor en la Provincia Franciscana de Valencia. Estudió composición con José María Úbeda. Impartió un cursillo de gregoriano en Pastrana. Fue organista con destreza y gusto para improvisar en el colegio franciscano de Onteniente. Compuso *Meditaciones, Ofertorios, Salidas Fugas, un Trisagio, un villancico, una despedida a la Virgen etc.* Falleció en 1942.

³⁵⁰ PÉREZ JORGE, V. Refiere que: En: op.cit. p. 30.

Gilbert García, Serafín: Nació en 1878. Sucedió al anterior en el año 1914. Compuso muchas obras, *Misas, Motetes, Tedeums, Salves, etc.* También obras para órgano y armonio. Sus obras fueron editadas por Boileau y Bernasconi, Unión Musical Española y revistas España Sacro Musical y Tesoro Sacro Musical.

Meseguer Ortells, Buenaventura: Nació en Villarreal en 1886. Fue alumno de Abad, Gilbert y Miguel Agulló. Sucedió, como organista al P. Gilbert en el colegio franciscano de Onteniente en 1924. Pasó luego, como organista del Real Colegio de Misioneros de Santo Espíritu del Monte (Valencia). Compuso inspiradas obras religiosas, *Misas Salve Sancte Pater* a 3 v.m. y órg., *Cum Júbilo* a 4 v.m., estrenada en el colegio franciscano de Onteniente e interpretada luego en la catedral de Teruel y en la Colegiata de Játiva, *Motetes, Himnos, Plegarias etc.* También cultivó el género organístico, con *meditaciones y fugas*, entre otras muchas obras.

RESUMEN Y VALORACIÓN PERSONAL SOBRE ESTE CAPÍTULO

Son varias las circunstancias que hacen que este género musical tenga una historia especialmente brillante, entre ellas el peso específico que siempre ha tenido la música religiosa en el panorama musical y la formación musical de los sacerdotes, que ha hecho que abundaran los compositores totalmente dedicados a la composición litúrgica. La historia demuestra que en cada época se ha establecido diversos sistemas de composición, que obedecen a circunstancias muy específicas vinculadas a la filosofía, política y religión sociales, porque la humanidad por naturaleza es progresista ³⁵¹.

Una de las condiciones principales de la música en la liturgia, como hemos podido observar al estudiar la Historia de la Música religiosa, es su funcionalidad al servicio del culto divino pues, no es concebible en la liturgia la música por la música como arte que suscita un mero sentimiento o una pura actitud estética ³⁵².

Hemos podido darnos cuenta de la gran importancia que se le da al Canto Gregoriano en la Iglesia, en unas épocas con mayor auge que en otras, pero nunca habiéndolo olvidado totalmente. Los investigadores de nuestros días señalan las fuentes de los cantos del antiguo culto cristiano, en las melodías judías y sirias y como nos dice Curt Sachs: “*También en las canciones populares de países orientales más lejanos, en dirección al Iran*” ³⁵³.

³⁵¹ BLANES ARQUES, L. Dice que “*Obedecen a circunstancias vinculadas a la filosofía, política y religión sociales, porque la humanidad por naturaleza es progresista*”. En: op.cit.. p. 586.

³⁵² FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I *Los grandes temas de la Música*. Salvá, Pamplona, 1986. p. 165.

³⁵³ SACHS, C.: *La Música en la Antigüedad*. Lábor. Barcelona, 1927. p. 110.

La iglesia, a lo largo de los siglos, y teniendo en cuenta las vicisitudes por las que ha pasado en lo que a música se refiere, no dejó de recordar la primacía del texto sobre la música. Ya el Papa Juan XXII había promulgado una *decretal* firmada en Aviñón, en 1325 en la que se establecían unas normas de composición polifónica, que debían respetar el texto sagrado.

La música de órgano de finales del s. XIX y principios del s. XX siguió, a pesar de todo, en algunos casos con la característica típica de la improvisación y la influencia italiana.

En la Iglesia valenciana había gran interés en purificar y practicar el Canto Gregoriano, y así se publicó un libro que recomendó el Arzobispo, compuesto por Don Juan García. Este sacerdote Juan García fue organista de los Santos Juanes de Valencia y se retiró más tarde al Monasterio francés de Pont-Saint-Esprit, y allí murió en 1903. Este libro era un método de Canto Llano y repertorio de cantos para los seminaristas, sacerdotes, sochantres, organistas, etc. Se publicó en 1862, en la Imprenta Rius de la plaza de San Jorge de Valencia³⁵⁴.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XXXI).

En 1892 llegó a Valencia el Arzobispo Sancha y entre las reformas que instituyó fue la de implantar como asignatura en el Seminario la de Canto Llano, diciendo de esa asignatura que: “*La de Canto Llano, necesaria para la grave y digna celebración de los divinos oficios*”³⁵⁵. Más tarde el Papa León XIII fundó en 1910 la *Escuela Superior de Música Sacra*.

Y quiero destacar también, que con el inicio del siglo XX, prendieron con fuerza los principios de la *Schola Cantorum* en los Seminarios, que se convirtieron en auténticos centros de experimentación para muchos jóvenes compositores³⁵⁶.

Esta es pues, a grandes rasgos, la trayectoria de la música religiosa española en donde está integrada la valenciana, y dentro de ella, con las características propias que hemos visto, la de los pueblos del Valle de Albaida, prolífica en cuanto a obras y autores destacados.

³⁵⁴ MESEGUER BELLVER, E. Dice de este libro: “*Tenemos un documento de mediados del siglo XIX, que nos resulta iluminador. Se trata del Método Elemental de Canto Llano y Repertorio de Misas, Vísperas, Maitines, Himnos, etc., para uso de los Seminarios, Sochantres, Organistas y de utilidad para todos los Sres. Curas Párrocos y demás eclesiásticos. Es una obra que compuso el sacerdote D. Juan García, que lo dedicó a la Inmaculada Reina de los Ángeles, María. Salió a la luz en Valencia, en 1862, por la imprenta José Rius, de la Plaza de San Jorge. En la censura y aprobación se lee: para la cual no sólo damos nuestra licencia, sino que recomendamos su adquisición a los sacerdotes, maestros e iglesias de nuestro Arzobispado. Y firma, Mariano. Arzobispo de Valencia*”. En op.cit., p. 252.

³⁵⁵ MESEGUER BELLVER, J. P. 256.

³⁵⁶ NIETO, R.:Dice: “*Se convirtieron en auténticos centros de experimentación para muchos jóvenes compositores*”. En Los grandes temas de la Música, II, Salvat. Pamplona, 1986. p. 215.

“El órgano excede en perfección a cuantos instrumentos músicos ha inventado el Arte”.

(Padre Tosca).

“Todos los instrumentos son contenidos en el órgano”

(Nasarre).

CAPITULO III

EL ÓRGANO EN EL VALLE DE ALBAIDA

III. 1. SU HISTORIA: GENERALIDADES

El órgano es uno de los instrumentos musicales más antiguos y también uno de los que mayor variedad ha admitido en estilo y tamaño a través de los tiempos, sin perder su esencia por ello. El órgano es el primer instrumento de viento mencionado en la Biblia (Génesis IV, 21); pero los órganos más antiguos que nos revela la Arqueología, datan de doscientos años antes de nuestra Era.

Estos instrumentos nacieron en el ámbito profano y mediterráneo. Fabricados en Egipto, estaban constituidos por grupos de grandes flautas de Pan. Estaban provistos de un teclado rudimentario y de un sistema análogo a la prensa hidráulica que los proveía de aire a presión, de ahí la apelación de “hidráulico”. El famoso *mosaico de Nennig* representa, aunque de un modo convencional, el órgano hidráulico. Se observa en esta escena que se adapta a la descripción dada por Vitrubio, pero como he dicho, alguna de sus partes, por ejemplo los tubos, se hace sin detalle. Nennig es un pueblo pequeño del Saar, cerca de la margen derecha del Mosela. En 1852, se descubrieron las ruinas de una villa romana de la época de Adriano, según datos de K. Parlaska. El suelo de una de las habitaciones está adornado con un precioso mosaico, que mide 16m. por 12. Este mosaico está formado por 9 medallones que representan varias escenas del anfiteatro. Uno de esos medallones muestra un órgano hidráulico

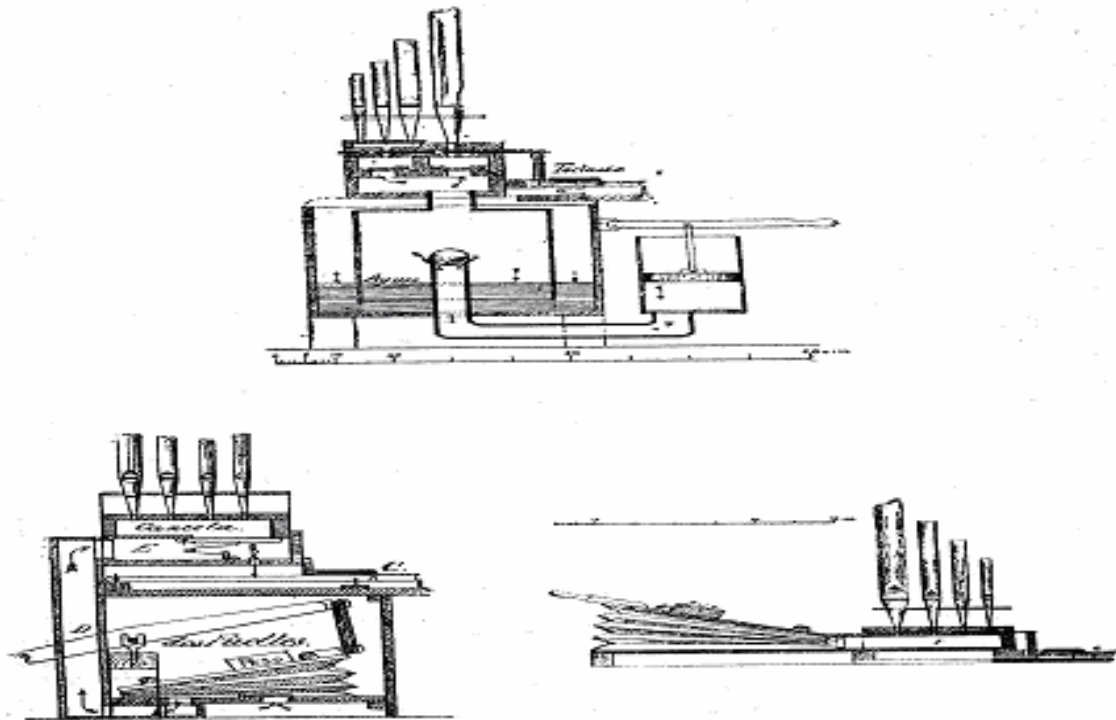
El órgano hidráulico fue probablemente de invención griega y fue más tarde transmitido de Alejandría a Roma, y aquí se fabricaron entonces gigantescos instrumentos. Fue pues un instrumento valorado y extendido, como vemos, entre los egipcios, griegos y romanos.

La escena de la imagen que presento, nos demuestra que el órgano hidráulico no era solamente un instrumento solista sino que podía alternar con la *trompa* o el *cornu*. Se puede suponer que la combinación tímbrica de estos instrumentos sería adecuada para acompañar los combates de los gladiadores con música marcial y un tanto estridente³⁵⁷.

En Egipto y Grecia se conservan descripciones e ilustraciones del órgano de agua, es decir del *hidráulico*, llamado también *neumático* o *hidraulicon*³⁵⁸.

³⁵⁷ PARLASKA, K: *Die romischen Mosaiken in Deutschland*. Berlín, 1959. p. 35.

³⁵⁸ BOADAS LLAVAT, A. “Órgano y franciscanos” en *Órgano Romántico-Sinfónico de San Antonio de Papua*. Bonet Girabet. Barcelona, 2004. p. 8.



Órgano hidráulico: fuelles y cancelas

En España las excavaciones arqueológicas han revelado elementos decorativos alusivos al instrumento en vasos o en terracotas. Se supo del progreso del órgano hidráulico a través de los escritos de Tertuliano, Juliano el Apóstata, San Agustín, Casiodoro etc. Se han conocido vestigios de un instrumento del siglo III de nuestra Era, descubiertos en el antiguo emplazamiento del antiguo Aquincum (alrededores de Budapest), teniendo trece teclas que hacían sonar cuatro tipos de tubos de distinta dimensión.

En cambio no es tan conocida su reclusión a los recintos religiosos. El órgano clásico se acomoda perfectamente a la música sagrada. El nombre de órgano, como comenta san Agustín, significa instrumento musical por antonomasia: lo define con estas palabras. *“Dícese órgano de todo instrumento musical. No sólo se dice del que es grande y se llena de aire, sino también de todo aquel que es apto para la melodía y apropiado al canto”*.

Hay pocos datos concretos acerca de la introducción del órganos en la Iglesia romana; parece ser que se admitió en el siglo VIII. Hemos leído que el emperador griego Constantino Coprónimus VI, regaló un órgano al padre de Carlomagno en 758, y que se colocó éste instrumento en la iglesia de Compiègne (Francia); debió ser un órgano muy pequeño. Este

órgano, que le fue ofrecido a Pepino el Breve por el emperador bizantino, constaba de lengüetas verticales y se le introducía el aire de una máquina neumática en tubos de cobre o bronce (uno o varios grupos). En el siglo IX, el año 822, Carlomagno pidió una réplica de este instrumento que fue emplazado en Aix la Chapelle por Louis Debonnaire.

En el siglo X, la ciudad de Weinsminster poseía un órgano de cuatrocientos tubos, necesitando el concurso de setenta sopladores (lo que en Valencia llamaban “manchaors”) y dos organistas. Entre los órganos de pequeña dimensión se distinguían los “*positifs*”, en los cuales la instalación era fija, sobre pies cimentados y los “*portatifs*” (portátiles), que podían ser tocados en una procesión o colocados sobre una mesa ³⁵⁹. Según todas las tradiciones que se conservan, tenían teclas grandísimas, poco menos que para poder poner los pies encima, y faltaban las notas sostenidas, así que al organista de entonces no le hacía falta la digitación, sino con los puños cerrados golpeaba el teclado. De ahí que en Alemania al organista se le llamaba golpeador de órganos.

Muchos autores han definido el órgano, a lo largo de la Historia. Hay una antigua definición de órgano que nos ofrece Casiodoro. Éste nació hacia el año 490 en Sucania (península Apenina). Se ocupó de la música, tema por el que sentía predilección, como lo acredita el 5º capítulo de su obra *De artibus disciplinis liberatum*. Expresa su definición del órgano de esta manera: “*El órgano es como una cierta torre fabricada con diversos tubos, los cuales producen un gran sonido cuando reciben aire de los fuelles; y para que se forme en él una modulación adecuada, se construye en su interior cierto número de lenguas de madera, que presionadas disciplinadamente por los dedos de los maestros, producen una grandiosa y suavísima canción*” ³⁶⁰ y ³⁶¹.

Hay otras muchas definiciones del órgano pertenecientes a épocas posteriores como por ejemplo la de Pablo Nasarre que dice: es “*Instrumento que, conducido el aire por el arte a la flauta, forma sus sonidos al impulso de las manos*” ³⁶². Este autor del siglo XVIII, afirmaba en 1724 que todos los instrumentos estaban contenidos en el órgano. Y en tiempos cercanos Jambou también comenta que es un instrumento de viento con teclado que tiene una variada

³⁵⁹ MERKLIN, A: *Organología*. Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús. Madrid, 1924. p. 14.

³⁵⁷ SUBIRÁ, J.: *Historia de la Música*. t. I. Salvat. Barcelona, 1947. pp. 152-153.

³⁶¹ BOADAS LLAVAT, A. En *op. cit.*. p. 8.

³⁶² NASARRE, P: *Es cuela de Música según la práctica moderna*. 2v.. Zaragoza, 1723-1724. p. 323.

tipología a lo largo de los siglos y las regiones³⁶³.

Pero toda definición del órgano como instrumento no debe simplificarse, pues existen muchos factores que pueden influir en él. La referencia al uso del instrumento en la época medieval en la Península es anterior a la invasión árabe. San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, en los capítulos XVI-XXII habla de él; incluso muestra su recelo en emplearlo para el culto por ser instrumento que se había utilizado hasta entonces en actos profanos. De hecho parece ser que el uso para la iglesia, al menos en Sevilla, fue aproximadamente hacia el año 658 pero, generalizando puede considerarse que la historia del órgano comienza en el noreste de la Península en los siglos IX y X³⁶⁴.

Las referencias a órganos de la Alta Edad Media son numerosas y se asocian, sobre todo, a la sensibilidad musical de reyes, obispos y abades. La construcción de estos instrumentos aún era rudimentaria. En el siglo VIII y IX se empezó a construir órganos que por su estructura eran ciertamente los antecesores del órgano moderno. Estos organitos de la Edad Media, tan pequeños como rudimentarios, por lo general, constaban sin embargo de tres partes esenciales, a saber: 1) Una serie de tubos de metal, madera o caña y no mayores probablemente que el Do (dos pies). 2) Un fuelle de cuña, que por medio de una palanca se abría inflándose para despedir luego el aire con más o menos presión...3) El teclado era una palanca de un brazo. Su eje se hallaba en un determinado punto, y en otro llevaba atado un alambre fino, que estaba sujeto por el otro extremo a la válvula, llamada *ventanilla*, que daba paso al aire que estaba almacenado en la caja³⁶⁵. Teófilo, a finales del siglo XI en su libro *De diversis artibus*, comenta que en los órganos de esa época quedaban por resolver varios problemas, entre otros, la constancia y la intensidad del aire desde que salía de los fuelles hasta llegar a los tubos y el de la normalización de los teclados.

A partir del siglo XIII este instrumento surge con más fuerza y hay dos orientaciones distintas: por un lado el instrumento palaciego, que suele ser portátil y por otra, el instrumento de iglesia. El portátil o *realejo* perduró durante toda la Edad Media. Estos órganos *realejos* eran algo mayores que los otros portátiles y se diferenciaban esencialmente de ellos en que tenían más de un *registro* y una misma *corredera* que servía para abrir y cerrar los registros. A su vez, se iban consiguiendo avances científico-técnicos que perfeccionaran su manejo. La estandarización de los teclados, similares ya a los actuales desde finales del siglo XV y el

³⁶³JAMBOU, L.:“El órgano” en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. S.G.A.E. Madrid, 2001.p.155.

³⁶⁴JAMBOU, L. *op. cit.* p. 156.

³⁶⁵MERKLIN, A *op. cit.* pp. 12-14.

perfeccionamiento de los secretos en el órgano, permitió la proliferación de órganos pequeños (portátiles o realejos) y la instalación de otros grandes en iglesias y catedrales ³⁶⁶.

Pero hay que tener en cuenta que cada nueva etapa fue perfeccionando el instrumento y poco a poco se fueron logrando equilibrios sin perder la originalidad adquirida anteriormente, Por lo menos este instrumento menor estuvo presente también en iglesias mayores, incluso catedrales, ya que por su movilidad permitía acompañar al coro o la capilla en las procesiones interiores o exteriores al templo, como en las de Corpus Christi³⁶⁷.

Ya desde el siglo XIV el órgano se había ido implantando en toda la España cristiana, pero siempre en mayor medida en la corona de Aragón. Fue sin embargo en la zona mediterránea, y dentro de ella en Valencia, donde tuvo características propias como para definir una escuela. El órgano se centró aproximadamente hasta 1500, en torno a las ciudades, y los artesanos que formaban un grupo de unos cien en aquel entonces, trabajaban la mayoría (las tres cuartas partes) en ellas. Los instrumentos que creaban estos artesanos eran grandes, de varios cuerpos manejados por sendos teclados e influidos en los siglos XV y XVI por el tipo germánico. Esto se explica porque los organeros extranjeros que se afincaron en esta zona procedían de tierras alemanas, como veremos. más adelante. Y así, el órgano de la Catedral de Valencia del año 1460 (hubo luego otro en 1483), llegó a contar con cinco teclados. La complejidad y la riqueza excepcionales de este instrumento, le ha hecho objeto de estudios muy importantes a lo largo del tiempo.



El órgano ha sido a través de los siglos el instrumento más universal. Fue evolucionando poco

³⁶⁶ BOADAS LLAVAT, A: " *en op. cit.* pp. 10-12.

³⁶⁷JAMBOU, L:*op. cit.* p. 156.

a poco técnicamente y también en su estética; según las épocas, regiones y también según los avances que iban consiguiendo los distintos organeros, que se ocupaban de su hechura o reforma. Al principio los órganos fueron instrumentos bastante simples, pues cada tubo tenía una tecla y el mismo organista transportaba el generador de aire; fueron de pequeña dimensión y transportables, como hemos dicho antes. Se fue avanzando poco a poco hasta llegar a los grandes órganos, muy complejos en su construcción, su manejo y en la interpretación. Pasaron a ser muebles cada vez más visibles en los lugares donde se instalaban; fueron los templos los lugares públicos por excelencia, sobre todo para realzar la liturgia; los laicos usaron también del espacio sacro para manifestaciones culturales. Así se atestigua en el *Llibre Vermell* de Montserrat. Con el tiempo, estos instrumentos ganaron en calidad sonora.

Partes de un órgano. Generalizando podemos decir que el órgano comprende varias partes importantes como son *los fuelles*, que los manejaban los *manchadores o manchaors*. Esto fue así hasta finales del siglo XIX incluso, en los pueblos hasta entrado el siglo XX, pues luego fueron sustituidos por medios

mecánicos como los ventiladores eléctricos etc. El llamado *secreto* es un depósito de madera acanalado que almacena el aire proporcionado por los fuelles y lo reparte a través de las válvulas, con el impulso que provoca el organista, hacia los tubos.

Es curioso el nombre de *secreto*, posiblemente nuestros antepasados le dieron ese nombre porque veían algo misterioso. El *secreto* es una de las partes más importantes del órgano. Es una especie de caja distribuidora del aire para cada tubo, los cuales están colocados encima del *secreto*, o reciben el aire del mismo por conductos apriete si los tubos están en la fachada del órganos fuera del secreto.

La historia del secreto es tan antigua como la del mismo órgano. El secreto debía ser de la misma longitud que el teclado. Más tarde se construyeron los secretos de registros con corredera, cuyo extremo salía fuera del secreto y poco a poco se les fue haciendo de mayor tamaño que el teclado. Alargando los secretos se alejaba más o menos del alcance del organista el extremo de la corredera; tanto que, sentado éste en su banco, no podía manejar los registros y tenía que levantarse para hacerlo o encargar a otra persona su manejo³⁶⁸.

El material para construir los secretos era y es importante seleccionarlo, para que cumpla su función y tenga una buena duración. Aparte del trabajo exacto y concienzudo del factor, lo más decisivo para el perfecto funcionamiento y sobre todo para la duración, es la calidad y estado de la madera invertida

Un material libre de vicio, como es el cedro, caoba o roble bueno; aún siendo la mejor madera, si no está bien seca y curada al aire durante varios años, no ofrece garantía suficiente³⁶⁹. El secreto se fue haciendo mayor que el teclado, como hemos comentado y, con ello, se fue complicando el mecanismo de comunicación de la tecla con la válvula del secreto. A esto se le llamó *reducción* y consiste en transmitir el movimiento de la tecla no sólo en sentido vertical, sino también en sentido horizontal, bien hacia la derecha o bien hacia la izquierda, desde la tecla correspondiente.

La *tubería* llamada por algunos *cañería*, consta del conjunto de los elementos sonoros del

³⁶⁸ MERKLIN, A. op. cit. pp. 15-16.

³⁶⁹ MERKLIN, A.:op. cit. p. 138.

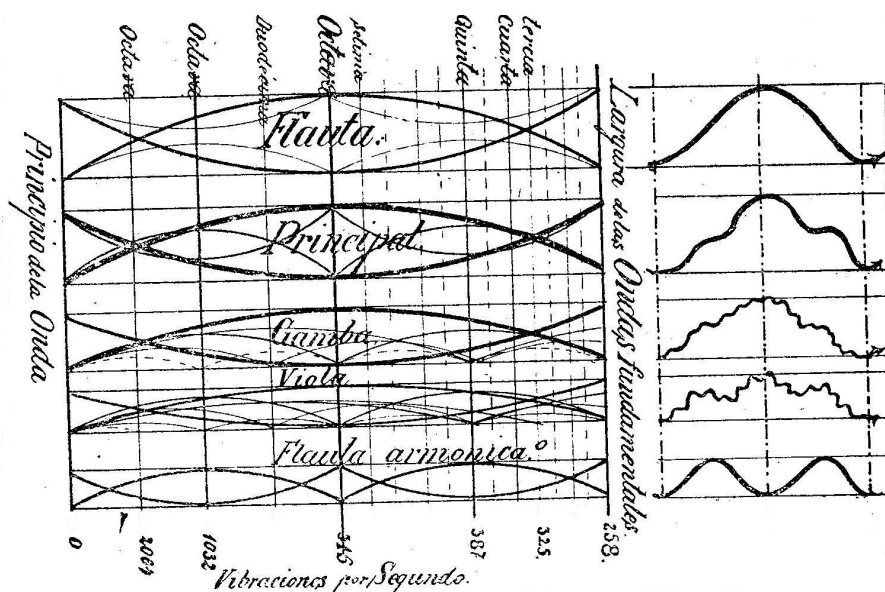
instrumento, aunque en órganos pequeños o medianos la tubería se ajusta y normalmente se coloca encima del secreto.

En cambio en órganos mayores se multiplican los secretos según el número de cuerpos o teclados y se *apostan* los tubos, es decir, se colocan fuera del espacio del secreto ³⁷⁰.

La *consola* comprende el *teclado* o los teclados así como el *pedalero*. Es desde donde el organista actúa y transmite los movimientos a la tubería. En cuanto a la *caja* podemos decir que a lo largo de la historia ha tenido una función decorativa, además de la de proteger y la de difundir o retener el sonido. El teclado, colocado dentro de la caja, como en los órganos antiguos, tenía el inconveniente de que el organista no veía el altar si no era por medio de un espejo. Para evitar este inconveniente se ideó colocar el teclado en un mueble aparte separado delante del órgano, de tal modo que el organista miraba hacia el altar mayor. La *caja* exterior del órgano es lo que envuelve todos los aparatos, mecanismos y tubos, dándole un aspecto decoroso, de acuerdo con la ubicación del instrumento. Esta caja exterior debe reunir varias condiciones, repartidas en proporciones prudentes, relacionadas con las circunstancias para donde ha sido o debe ser construido el instrumento. La caja exterior debe ser el menor obstáculo posible para la libre expansión de las ondas sonoras³⁷¹. Todo sonido, cuanto más amplitud o potencia tenga su onda en relación con su intensidad, menos se deja *subdividir* o *declinar* por otras vibraciones adicionales, es decir, que cuanto menos amplitud de curva tenga la onda fundamental, más la aacan y la desvían las ondas armónicas.

³⁷⁰ JAMBOU, L. *op. cit.* p. 155.

³⁷¹ MERKLIN, A.: *op. cit.* p. 232..



La historia de la caja evolucionó paralelamente a la del instrumento. Y así, por ejemplo, a un instrumento renacentista corresponde un mueble con proporciones renacentistas. El final del siglo XVI y el siglo XVII se señalan por un instrumento cada vez más rico en timbres individualizados y planos sonoros. La nueva caja se caracterizaba por la profusión de sus elementos decorativos y hasta la segunda mitad del siglo XVIII no emprendió el nuevo rumbo neoclásico³⁷². La entonación de cada cuerpo podía ser de distinta altura, contada en palmos o en codos. Su función de acompañamiento del canto llano o del canto polifónico perduró en siglos posteriores. En cuanto a la *Registración* que podríamos llamarla *capacidad de expresión* de un órgano fue pasando a través de los tiempos, del sencillo tirador que comunicaba con la corredera y la movía, a aparatos muy complicados en cuanto a registración en los órganos posteriores. El arte de la registración consiste en utilizar racionalmente y artísticamente la variedad de timbres.

El órgano ibérico presenta diferencias importantes cuando se compara con el órgano desarrollado en otros países.

³⁷²JAMBOU, L.: "Reflexiones sobre trazas y documentos organísticos" en *El órgano Español. Actas del 1º Congreso*. Universidad Complutense. Madrid, 1983. p. 215. ...

10 ó 12 CONTRAS

- 1488 Alzira. Joan Alamany

- 1538 Alzira. Pere Serrano
- 1547 San Nicolás (Valencia). Pere Serrano
- 1553 S^{as} Juasta y Rufina (Orihuela). Pere Serrano
- 1553 Cincorres. Pere Serrano

- 1565 Catedral (Orihuela). Diego Nava

- 1610 La Mata (Castellón). Pau Sabater

- 1652 Alzira. Miquel Llop

- 1682 S. Martín (Valencia). Roch Blasco

- 1699 Ss. Juanes (Valencia). A. Berguero

- 1701 El Salvador (Valencia). B. Artigues

- 1703 Alzira. A. Berguero

- 2^a mitad del s. XVII Santiago (Orihuela). Bernat Llop

Estas diferencias conforman una peculiar manera de ser que además ha dado origen a una música distinta. El órgano ibérico no es mejor ni peor que los demás es simplemente distinto, por lo que la música para él es acorde con el instrumento³⁷³.

Y así: Bach, tocando el órgano alemán crea la música que todos conocemos, y Cabanilles tocando el órgano en Valencia, crea la música que todos también sabemos. Ambas creaciones son buenas, unas más elaboradas que otras en la medida que el instrumento en el que nacen

³⁷³ACITORES, F. "Peculiaridades del órgano ibérico" en *El órgano español. Actas del Prime Congreso*. Universidad Complutense. Madrid, 1983. p. 12.

también lo está; otras más coloristas, en la medida que el instrumento lo favorece³⁷⁴.

En la segunda mitad del s. XV la mayoría de los órganos de España entonaban en Ut y no en Fa. Pero no existe unidad de escuelas en la Península, sino varias. La escuela valenciana-catalana. Es la que presenta instrumentos de mayor envergadura y la más afín a las demás escuelas europeas, excepto a la italiana. La aragonesa, muy antigua e importante, se muestra bastante parecida³⁷⁵. Podemos decir que en Valencia, Aragón y Cataluña es donde se generaliza primero el uso del órgano, con grandes órganos, a menudo con obra mayor (basada en Flautado de 26 palmos) y casi siempre con dos o más teclados, de los cuales uno siempre correspondía al órgano de espaldas.³⁷⁶ Fue una característica de esta escuela nuestra la existencia de la llamada *cadereta* u órgano de espaldas que aparece a final del siglo XIV y principios del XV. Las muchas diferencias sonoras de los dos cuerpos de un mismo instrumento hace que se hable de órganos al referirse a un solo instrumento, aunque con distintos teclados y ubicados a cierta distancia entre los dos. La diferente sonoridad de un cuerpo a otro dentro de un mismo instrumento permitían desarrollar un diálogo contrastante, facilitado por las distintas posibilidades de intensidad y timbre que ofrecía cada uno de ellos. Precisamente fue en la ciudad de Valencia donde al parecer se realizó este primer intento de acoplar teclados para poder utilizar conjuntamente todos los juegos del órgano, pulsando el teclado del órgano mayor³⁷⁷.

También el órgano de estas tierras valencianas se caracterizaba por la introducción en él de un corto *pedalero* que hasta finales del siglo XV se reducía a unas ocho pisas o peanas llegando a veces a doce³⁷⁸. Do1, Re1, Mi1, Fa1, Sol1, La1, y Si bemol1). Y a partir de entonces se añadió una (el Si natural), aunque hasta mediados del siglo XVIII, sobre todo en pueblos aún quedaban órganos antiguos con sólo siete pisas. Desde antiguo, los órganos ibéricos estuvieron dotados de *pisas* o palancas con las que el organista podía accionar con sus pies las notas de la octava más grave del órgano; se llaman también *contras* o *peanas*³⁷⁹.

Hasta finales del siglo XVII, solían tener, salvo casos aislados, siete contras (Los pedaleros

³⁷⁴ ACITORES, P.: *op.cit.* p.19.

³⁷⁵ BLANCAFORT, G.: En "Guión para un estudio de los órganos ibéricos" en *El órgano español Actas del Primer Congreso*. Universidad Complutense. Madrid, 1983. p. 24.

³⁷⁶ ACITORES, P.: *op. cit.* p. 13.

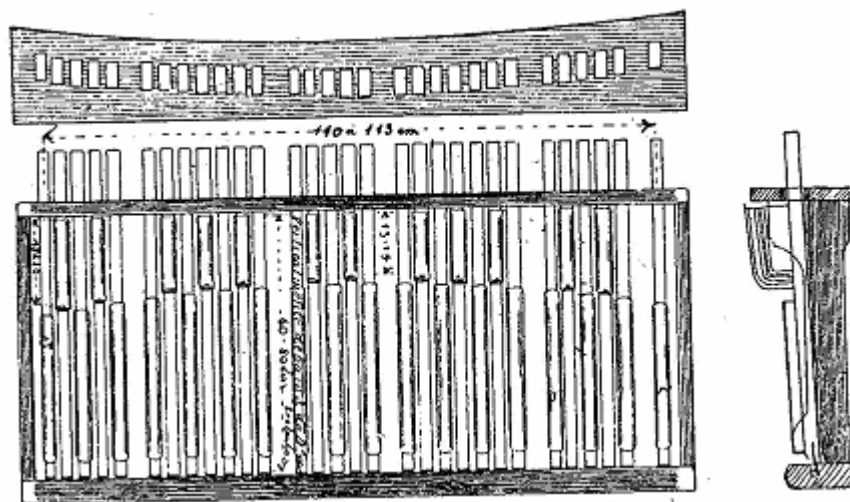
³⁷⁷ ROS PÉREZ, V.: *op.cit.* p. 186. Así lo da a entender el documento de inspección de los peritos realizada al órgano que en 1682 construyó Roque Blasco para la iglesia de San Martín de Valencia.

³⁷⁸ JAMBOU, L.: *op. cit.* p. 158.

³⁷⁹ *Contras*, por abreviatura de *contrabaxas*. Por extensión se llama también *contras* a los tubos que corresponden a las notas de la octava más baja y a los pedales que las accionan.

eran más rudimentarios que los de los órganos del norte de Europa y la extensión de los mismos se reducía casi siempre a solo las notas naturales de la octava más grave. Poseían pocos registros propios y su disposición no permitía la ejecución de notas de valores cortos o rápidos ³⁸⁰. La forma de ser de las contras de los órganos valencianos barrocos o anteriores se conoce gracias a los contratos de construcción de los mismos..

Cuando, más tarde, a finales del siglo XIX se fueron transformando los grandes órganos barrocos, romantizándolos, se les fue instalando *pedaleros* de doce notas, como he dicho antes. El IV Congreso musical de Viena se ocupó detenidamente en regular y unificar la forma y medidas del *pedalier* o pedalero.



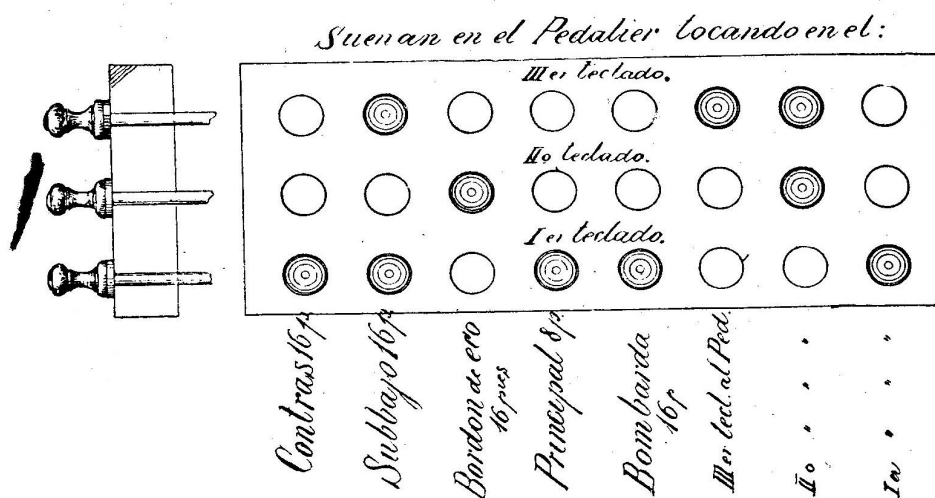
Y esto, tanto en órganos catedralicios como en parroquiales. Hasta finales del siglo XVII, solían tener, salvo casos aislados, siete contras (Do1, Re1, Mi1, Fa1, Sol1, La1, y Si bemol1). Y a partir de entonces se añadió una (el Si natural), aunque hasta mediados del siglo XVIII, sobre todo en pueblos aún quedaban órganos antiguos con sólo siete pisas.

Hasta finales del siglo XVII, solían tener, salvo casos aislados, siete contras (Do1, Re1, Mi1, Fa1, Sol1, La1, y Si bemol1). Y a partir de entonces se añadió una (el Si natural), aunque hasta mediados del siglo XVIII, sobre todo en pueblos aún quedaban órganos antiguos con sólo siete pisas. Hasta finales del siglo XVII, solían tener, salvo casos aislados, siete contras (Do1, Re1, Mi1, Fa1, Sol1, La1, y Si bemol1). Y a partir de entonces se añadió una (el Si

³⁸⁰ BERNAL RIPOLL, M. “ Las contras de los órganos barrocos...” en *Revista de Musicología*. V. XIX. nº 1-2. Sociedad de Musicología. Madrid, 1996. p. 133-134.

natural), aunque hasta mediados del siglo XVIII, sobre todo en pueblos aún quedaban órganos antiguos con sólo siete pisas. En cambio en las ciudades se construían órganos grandiosos, por ejemplo, en Valencia el de la Catedral llegó a tener cinco teclados en 1469 y Marturian Prats construyó otro órgano con cadereta y el de la iglesia de los Santos Juanes del año 1488, tuvo doce pisas³⁸¹.

Las contras estuvieron, ya desde antiguo, acopladas al órgano mayor, que a diferencia de otros reinos de la Península donde las peanas eran un mero enganche con el manual, todos los órganos valencianos de los que se tiene noticia, tenían tubos propios para las contras, (exceptuando el caso aludido de 1488).³⁸².. Estaban construidas de madera. Así se puede observar al leer algunos contratos de órganos de aquella época, como en los que incluyo en el apéndice documental de de esta tesis.



Los registros llamados timbales, tambores y en valenciano, *attabales o tabals* no se incorporaron enseguida a los órganos de la *escuela valenciana*, aunque existen datos de la existencia de dichos registros en el órgano de la parroquia de San Nicolás, de Valencia, de 1547, y en el de San Martín de 1687, cuando se mejoró dicho órgano. Se puede constatar que en una de las tocatas de Vicente Rodríguez, figuran los Timbales, lo cual nos confirma que disponía de ellos, de lo contrario no los hubiera incluido en dicha partitura. Los timbales entran ya dentro del llamado “estilo moderno”, como se considera la obra citada anteriormente de

³⁸¹ CLIMENT BARBER, J.: “El órgano de la Catedral” en *Revista de Musicología*. X. Sociedad de Musicología. Madrid, 1987/ 1. p. 165.

³⁸² BERNAL RIPOLL, M. En *revista de Musicología XIX*. 1996, nº 1-2. Sociedad de Musicología. Madrid, 1996..

Rodríguez Monllor. A los órganos valencianos del los siglos XVI-XVII les faltaba los registros de lengua.

España tiene una rica historia organística, tanto en la construcción de órganos como en la creación de obras para este instrumento, siendo Valencia muy importante en todas las épocas y, dentro de la Región, los pueblos pertenecientes al Valle de Albaida, como veremos a lo largo de este capítulo.

El órgano fue siempre un instrumento importantísimo en el culto cristiano y además factor de cultura musical; no sólo acompañando el canto en las acciones litúrgicas, sino también posibilitando la celebración de conciertos. Podríamos decir que su consideración es proporcional al aprecio musical y a la solemnidad litúrgica de que se trate. El órgano al servicio del culto, venía obteniendo gran favor en la Iglesia católica desde el siglo X y aunque la Iglesia Protestante lo excluyó al principio, acabó por admitirlo. Sin embargo, se usaba indistintamente para la música profana y la sagrada ³⁸³: En este sentido, ya Fray Roger Bacon (1214-1294), científico franciscano, opinaba, hablando del órgano, que el poder musical, mayor que cualquier otra ciencia, no sólo es una terapia física, sino que es capaz de proporcionar *tranquilitas* en la mente y elevación del espíritu ³⁸⁴. Y el franciscano veneciano Gioseffo Zarlino (1517-15909) que fue maestro de capilla de la iglesia de San Marcos desde 1565, compuso bastante música religiosa para este instrumento ³⁸⁵. Estos autores no sólo se preocuparon de valorar y comentar las excelencias del órgano y es difícil encontrar músicos o teóricos que no se hayan detenido en sus escritos a ponderar este instrumento como vehículo de elevación de la mente y del espíritu. Por ejemplo O. Latry dice: “*Refleja una estética en la que el espíritu precede a la letra; y el espíritu sopla donde quiere, especialmente el espíritu de la creatividad*”³⁸⁶. También Alberto Merklin comenta en su libro *Organología* lo siguiente: “*Un instrumento grave y severo de la Iglesia: su fin es la alabanza divina por medio de sonoridades aptas y proporcionadas*” ³⁸⁷. Hay una frase célebre, atribuida a Mozart, que llama al órgano *rey de los instrumentos* y, ese nombre, en mi opinión, es justo ya que durante siglos se le consideró el único instrumento apto para la música de carácter culto, tanto la organística como la de acompañamiento a las composiciones de los polifonistas.

A medida que avanzaron los tiempos, se construyeron órganos más grandes, con más tubos y

³⁸³ SUBIRÁ, J. *Historia de la Música. t. I.* Salvat. Barcelona. 1974. p. 388.

³⁸⁴ BOADAS LLAVAT, A.: en *op. cit.* p. 7. Este autor comenta la opinión del franciscano Roger Bacon.

³⁸⁵ SUBIRÁ, J.: *op. cit.* p. 393.

³⁸⁶ LATRY, O.: En BOADAS LLAVAT. *op. cit.* p. 7.

³⁸⁷ MERKLIN, A. Este comentario lo tiene en su libro. *op. cit.* p. 25.

de mayor peso, por tanto, ya no podían ser itinerantes. La orden franciscana en las florecientes ciudades ya desde el siglo XIII ayudó a generalizar esta costumbre. Algunos elementos técnicos obligaron a que fueran instrumentos colocados fijos en un lugar determinado, entre ellos: el mayor ámbito de las voces por medio del mayor número de tubos por ambos extremos y, consecuentemente, del número de teclas; el mayor número de tubos por cada tecla, cantando a distancia de octava, quinta etc. respecto a la fundamental. También la aparición de teclas para pulsar con los pies, hasta que llegó el teclado de pies o *pedalero*; la creación de timbres nuevos mediante registros o juegos agrupados en familias pero, con capacidad para separarlos para obtener contrastes y posibilidades de diálogo; las mayores dimensiones de ciertos dispositivos mecánicos y técnicos en instrumentos mayores, como manchas, fuelles o secretos etc.

Desde el siglo XIV este instrumento había ido ganando toda la España cristiana pero siempre en mayor medida en la corona de Aragón, según rezan los documentos consultados. Es sobre todo en la franja mediterránea y dentro de ella en Valencia, la que tuvo características propias como para definir una escuela y como comenta Luis Jambou, parece claro que las capitales aragonesas del siglo XV participaron de la orientación mediterránea pero, en cambio, no están claros los límites que alcanzó en los pueblos :³⁸⁸.

El órgano de esta zona de España se centró hasta el año 1500 aproximadamente en torno a sus ciudades, trabajando en ellas la mayor parte de los organeros de la época. Los instrumentos que creaban estos artesanos eran grandes, como he comentado antes, de varios cuerpos manejados por sendos teclados e influidos en los siglos XV y XVI por el tipo germánico. Esto fue así porque los organeros extranjeros que se afincaron en esta zona procedían de tierras alemanas. Como ejemplo de este tipo de instrumentos podemos nombrar otra vez el órgano de la Catedral de Valencia del año 1460 que cita, en un importante documento el ilustre historiador Sanchis Sivera referente a este órgano. Fue este instrumento construido por Pere Pons que era de ascendencia alemana y domiciliado en Valencia. Se trataba, como se puede comprobar al leer el contrato, de un órgano de cinco teclados, de cuarenta y ocho notas, con un juego de 16' y con una cadereta, como he dicho antes. En este contrato de 1460 se dice que se afinaban los instrumentos "*a cant de orgue*", que en la tradición valenciana significa lo que hoy diríamos un tono bajo, o sea en si bemol y que antiguamente sería tres cuartos de tono

³⁸⁸ JAMBOU, L.*op. cit.* p. 157.

bajo³⁸⁹. En la Catedral de Valencia hubo otro órgano en 1483 (citado anteriormente)_El contrato de este órgano sitúa a la organería en un camino ignorado hasta entonces, con lo cual se empieza a construir órganos en los cuales ya se puede hablar de juegos en cada instrumento³⁹⁰.

.Muchas parroquias, tanto rurales como de los centros urbanos, poseían ya, en el siglo XV, su instrumento. El afán y el impulso constructor del siglo XVI, sobre todo en su segunda mitad son un eslabón más en una cadena que hunde sus raíces en siglos anteriores y cuya historia no queda completa todavía. El órgano se impuso también, poco a poco, en los templos más o menos importantes de los pueblos de la Región Valenciana y concretamente en los del Valle de Albaida, al igual que en el resto de la Península.³⁹¹.

El órgano español del siglo XVI en general constaba de registros flautados, sobre todo abiertos, aunque en la segunda mitad del siglo fueron ya frecuentes también los *tapados* o *tapadillos* con bastantes mixturas, algunas de las cuales alcanzaban los cinco tubos por nota³⁹². Cada nueva etapa iba perfeccionando el instrumento que iba logrando sucesivos equilibrios, pero que no rompían la originalidad adquirida anteriormente.

En las tierras valencianas, desde el siglo XVI, incluso antes, el cargo de organista iba unido casi siempre al de maestro de primeras letras. Esto revelaba el interés de las autoridades tanto eclesiásticas como civiles por formar instrumentistas en la localidad y suscitar una mejor vida musical en los pueblos. Comenta Vicente Ros que: “*Ayuntamiento-parroquia, coro-escuela, organista-maestro son elementos indisociables, estrechamente relacionados entre sí e imprescindibles para comprender que nuestra historia de la música no está formada por una simple retahíla de fechas, obras y autores, sino que obedece a una continua educación popular a través de la escuela, que a lo largo de siglos fue configurando ciertas connotaciones musicales integrantes ya del carácter valenciano*”³⁹³. Esta fue una de las causas de la afición por la música que condicionaron la personalidad de los valencianos y concretamente de los del Valle de Albaida³⁹⁴. Esta característica se dio clarísimamente en los

³⁸⁹ CLIMENT BARBER, J.: *Dice:* “ Esto nos lo recuerda el organero valenciano, Pedro Palop, en el contrato que hizo con los Superiores del Colegio del Patriarca en 1912, para construir un nuevo instrumento para dicho Colegio o Capilla del Corpus Cristi”en.”El órgano de la Catedral de Valencia...” en *Revista Musical*. Vol X, nº 1. Madrid, 1987, p.164..

³⁹⁰ CLIMENT BARBER, J.: op. cit. p. 166.

³⁹¹ JAMBOU, L. En *Evolución del Órgano Español*. Ethos Música, Universidad de Oviedo, 1988. p. 37.

³⁹² JAMBOU, L.: Dice este autor que en el último cuarto de siglo comenzaron a ser cada vez más usados los registros de lengua, tales como *dulzainas, trompetas, orlos etc.*

³⁹³ ROS PÉREZ, V. En *Historia de la Música de la en la segunda mitad Comunidad Valenciana*, fas. VII. Artes Gráficas del Mediterráneo. Valencia, 1992. p. 127.

³⁹⁴ ROS PÉREZ, V: *op.cit.*. p. 127.

pueblos del Valle de Albaida, como he podido comprobarlo en el trascurso de las investigaciones que he realizado para conformar esta tesis. Esta costumbre de una sola persona ser a la vez músico y maestro duró a lo largo del tiempo en las tierras valencianas hasta el siglo XIX, distinguiéndose incluso de otras regiones de la Corona de Aragón. A veces, en pueblos humildes, el organista se encargaba de funciones tales como tocar las campanas u otras que le eran asignadas en su momento. Y, en muchas ocasiones, el organista iba cambiando de población para poder mejorar en el terreno profesional y también en el económico. Esto se dio en los comienzos de músicos tan importantes como por ejemplo en Juan Bautista Comes.

El órgano barroco tenía en cada país sus propios equilibrios, con el sólo denominador común del *plenum*. En España los teclados fueron ampliando progresivamente su extensión; los juegos de la lengüetería se multiplicaron y apareció nuestra peculiar *batalla*, destinada a usarse en solitario, sin mezcla de flautado o mixturas. Quedó atrás el viejo órgano medieval con menos posibilidades artísticas, así como los pequeños portátiles o *realejos* que hemos estudiado antes

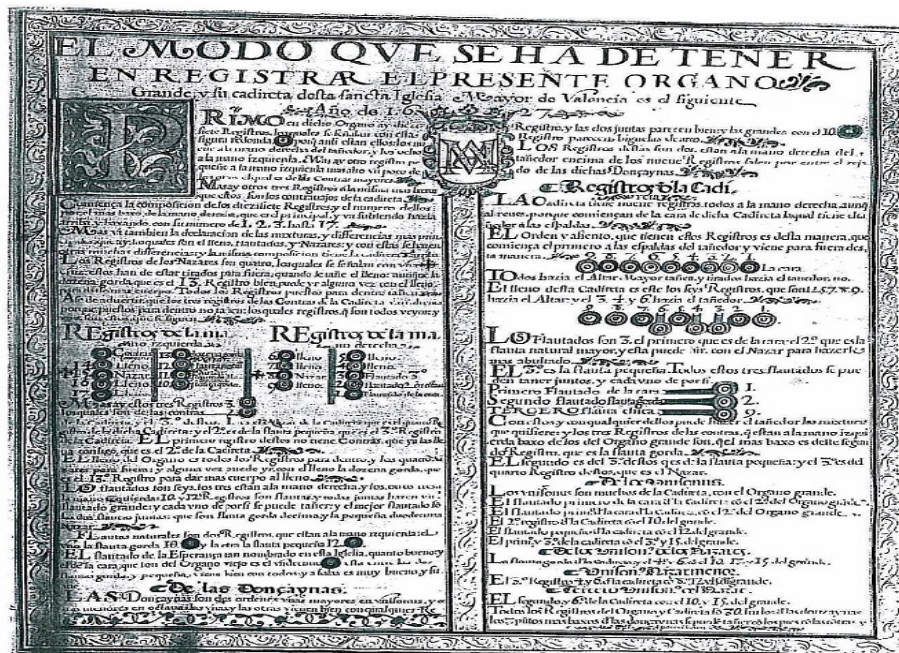
.De todos modos, cada instrumento tuvo siempre su peculiaridad y sus propias características, que se fueron adaptando a las necesidades y medios del lugar donde iba a ubicarse el instrumento, aunque siempre se tuvo en cuenta el prototipo de cada época.

Referente al siglo XVII en España podemos decir que heredó del siglo anterior un instrumento típicamente español y de gran perfección en su género, gracias a las innovaciones que se habían ido introduciendo en los años anteriores y comenta G. Dorerer en “Die Orgel Spaniens und Portugal” que el órgano hispánico de fines del siglo XVI contenía tales elementos propios, diversos de los demás órganos europeos de la época, que lo hacían un instrumento perfectamente individual³⁹⁵. Podemos decir que el órgano de esta época era perfecto en su género, gracias, como he comentado, a las grandes novedades introducidas sobre todo e el siglo XVI, pues durante este siglo se avanzó mucho más que en los más de quinientos años anteriores que llevaba existiendo ³⁹⁶. En esta época, los tubos habían crecido no sólo en número sino también en tamaño, y como es normal, los registros y los elementos de soporte de ellos como son secretos, fuelles, teclado, tirantes etc. se fueron perfeccionando según aquellos lo iban necesitando.

³⁹⁵ DORERER, G.: “Die Orgel Spaniens und Portugal im.17/18. Jahrhundert”, en *Anuario Musical*, XXV. CSIC. Barcelona., 1970. p. 211 y 217.

³⁹⁶ LÓPEZ-CALO, J.: A.: *Historia de la Música Española*. t. 3. Alianza. Madrid, 1983. p. 123.

Los órganos del siglo XVI al XVIII, sobre todo los ibéricos, y los alemanes, prodigaban la disociación del registro de clarines del registro principal, pero afirmar que la trompetería horizontal nace en el Barroco no puntualiza fechas ni aclara dudas referente a ellos³⁹⁷.



Este tipo de trompetería está presente en nuestras tierras a finales del siglo XVIII y como ejemplo tenemos el de la iglesia de San Martín, de Valencia del año 1687, el de la Catedral valenciana construido por Roque Blasco en 1693 y el de los Santos Juanes de 1699. En los órganos pequeños o medianos, como son la mayoría de los de pueblos del Valle de Albaida, tanto al principio de la innovación como durante el siglo XVIII, el único registro particularizado sería el clarín en su tesitura aguda, de mano derecha, que suele traer juego desde el principio con el mismo timbre colocado en la caja expresiva.

El teclado es la parte más importante de la consola y consiste en teclas o básculas que pueden tener su eje en un extremo o bien en medio, o sea que pueden ser básculas de un brazo o de dos, según la dirección del movimiento que se desee obtener. El teclado de los órganos antiguos españoles tenían la octava corta, o sea que la primera octava no era completa, sino que constaba sólo de las notas Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, La sostenido y Si, ocho notas en vez

³⁹⁷ JAMBOU, L.: op.cit.. p. 163.

de doce. Esto fue cambiando y mejorándose con el tiempo. Los teclados, en ese siglo XVIII abarcaban aproximadamente tres octavas y media (DO-FA) o cuatro octavas (DO-DO). En los antiguos órganos españoles, y por tanto en los de los pueblos del Valle de Albaida, había unos tacos de madera que asomaban por el suelo debajo del teclado manual. Esto no era siempre así, ya que casi nunca se construían dos órganos iguales. Tampoco ahora se hacen idénticos, salvo raras excepciones. Más tarde, con la construcción de muchas de las grandes catedrales cristianas, el órgano adquirió unas proporciones mayores. Este desarrollo tuvo su culminación con los grandes organeros de los siglos XVII y XVIII.

Vida musical en torno al órgano: En buena parte de la Edad Media y durante el Renacimiento hubo una importante vida musical al entorno del órgano pero la época barroca fue la mejor, no sólo por la mejora del instrumento si no también por los importantes músicos que surgieron en estos tiempos. Entre esos músicos he podido estudiar a bastantes pertenecientes a pueblos del Valle de Albaida (cuyas biografías doy a conocer en esta tesis doctoral en el catálogo de autores de esta zona) ³⁹⁸.

Pero la construcción de órganos tuvo en España una época de gran florecimiento como apenas lo había en aquel tiempo en ningún otro país y que Merklin la sitúa entre 1725 a 1825 ³⁹⁹. Esto que afirma este autor, se puede constatar con los documentos aportados en esta tesis, en donde vemos cómo pueblos del Valle de Albaida, no demasiado sobrados de recursos económicos, disfrutaron en esa época de órganos bastante aceptables, incluso muy buenos en algún caso. Muchos fueron los españoles, compositores e intérpretes a un tiempo, que se distinguieron en esta época, como hemos comentado. Un organista eminente fue Cabanilles, que escribió una notable colección de obras para órgano. Para finales del siglo XVII existieron *composiciones de batalla en tecla* o batallas musicales al órgano. Abundando en esto, comenta Climent Barber: “*Els dos Orgues, u a ca costat de la nau central i davant per davant, en devien ser la causa. La improvisació d’una batalla era un dels exercicis d’oposició a l’Orgue de la Seu. Es tracta d’una lluita- entre el Be y el Mal, segons alguns- que s’acaba sempre ab un cant de victoria tocat ab tot l’Orgue, ab trompetes i tot, i en compás i ritme ternaris, el qual era el ritme perfecte, representació de les tres persones de la Trinitat. S’explica així que Cabanilles en 1693 feu afegir a l’Orgue unes trompetes i uns clarins que li eren tan necessaris per a les batalles. Per aixó tenen aquest nom en Espanya, trompetes y clarins de batalla, mentre que a*

³⁹⁸ ROS PÉREZ, V.: *op. cit.* t. x. p. 181.

³⁹⁹ MERKLIN, A.: *op. cit.* p. 18.

l'extranger encara en diuen trompetes espanyoles”⁴⁰⁰.

Con el tiempo, llegó a formarse la *Escuela Orgánica Valenciana*, dentro de la cual sobresalieron, como he dicho, importantes organistas, que actuaron incluso en catedrales importantes de dentro y fuera de la Región Valenciana. Destacó esta *Escuela Orgánica Valenciana* con rasgos de genialidad, como veremos luego al estudiar la biografía de alguno de los componentes de ella. Esto podemos comprobarlo observando la trayectoria de los maestros de capilla y organistas de los pueblos grandes de esta comarca del Valle de Albaida; trayectoria enriquecida por las mejoras introducidas en el instrumento, pero también por los organistas extraordinarios pertenecientes a las capillas de estos templos y la exigencia que se observaba en ellos, no sólo en cuanto a competencia profesional sino también en el cumplimiento de sus horarios y obligaciones⁴⁰¹.

El interés por la música de órgano ha sido proverbial en los pueblos del Valle de Albaida, incluso en pueblos no demasiado grandes. Como ejemplo diré que en Ayelo de Malferit, he observado al leer el documento donde figuran los Aranceles establecidos en la parroquia de dicho pueblo, que, desde antiguo, era muy importante contar con un organista fijo, así como con varios músicos que percibían por sus actuaciones un salario determinado, al menos en las fiestas votivas. Y así, podemos leer en el comienzo de dicho documento: “*Arancel de derechos parroquiales que se cobran en esta Parroquia de Ayelo de Malferit en las fiestas votivas que en ella se celebran, según nota del dif. Cura D. Francisco Tormo. Se incluyen también los que percibe el organista con aprobación del M. I. S. Gobernador Eclesiástico de la Diócesis por decreto de 25 de Enero de 1839, el Sr. D. Joaquín Ferraz, como igualmente los de cantores, Diáconos y campaneros*”. Y sigue diciendo: “*Nótese, que en esta Iglesia hay seis plazas de cantores, de las cuales, una la percibe el organista, además de su propia porción, otra la percibe el sacristán, otra los dos acólitos y las tres restantes los tres cantores que nombra el Cura...*”⁴⁰².

(Leer el documento completo XXVII del Apéndice Documental)

Este importante y curioso documento encontrado en la investigación para esta tesis, da una

⁴⁰⁰ CLIMENT BARBER, J.: “La Música” en *Historia del País Valencia*. v III. Ediciones 62. Barcelona, 1975. p. 306.

⁴⁰¹ PÉREZ JORGE, V.: Comenta que: “*Si el requerido examen o nombramiento por la autoridad (en Santa María venía siendo normativo) no ilustrara bastante, será oportuno recordar que las actuaciones musicales comprometían a los titulados, expuestos a remoción por inasistencias o dejadez artística*”. En *La Música en Ontinyent*. Caja de Ahorros de Onteniente. Onteniente, 1979. p. 121.

⁴⁰² *Libro de Aranceles de Derechos Parroquiales. Archivo Parroquial de Ayelo de Malferit* p, 1 (ver documento XXVII en el Apéndice documental de esta tesis).

idea muy clara de los actos religiosos que se celebraban en Ayelo de Malferit en esa época y de las características de los mismos. A través de él podemos calibrar el sentido cristiano de sus gentes, así como muchas costumbres, bastantes de ellas ya desaparecidas aunque otras perduran todavía, si bien adecuadas a las actuales circunstancias. Es curioso leer en este documento, por ejemplo, los estipendios por la atención a los “*albats*” o “*albaets*” o la importancia de la “cera” o el aceite y por tanto este documento tiene interés no sólo en lo referente al órgano sino también desde el punto de vista sociológico y costumbrista ⁴⁰³. En este documento, y en general en todos los que aporto en el apéndice documental referentes al órgano, observamos la meticulosidad con que se ajustan las retribuciones, tanto de sacerdotes como del organista, cantores, campaneros, sacristán, acólitos etc. Y según la dedicación que necesita de ellos cada fiesta patronal o acto religioso, sea bautizo, boda, entierro etc. Y podemos constatar también la gran importancia que se le daba al órgano en este pueblo y como valoraban la música organística. Esto se daba en la mayoría de los pueblos del Valle de Albaida.

(Ver el documento citado anteriormente nº XXVII del Apéndice Documental).

Uno de los pueblos en donde fue importante esta parcela musical del órgano fue Onteniente pues, ya en 1541, en esta la Villa se fundó el Beneficio para el Organista. Los jurados contrataron por 25 libras anuales al sochantre de Segorbe como director del coro de Santa María y según reza en el documento: “*Pera que el Cor estiga ben regit y la cantoría vaja degudament*” ⁴⁰⁴.

Abundando en este interés por la música del pueblo de Onteniente podemos leer el documento XX del Apéndice Documental relacionado también con el Beneficio del órgano en donde podemos leer que Geroni Francés, Vicerrector, manifestó ante el cabildo del Clero que habiendo estado en Valencia Gaspar Marco, síndico y ante el Vicario General y ante el notario Jerónimo Álvarez, en nombre de la Administración del órgano, se había decidido que los administradores de la fundación del Beneficio del Órgano, que se diera al clero la mitad de la distribución y se cumpliera lo estipulado en la forma que contenía el documento. Verdaderamente el cargo de organista era muy valorado en estas tierras y se necesitaba una

⁴⁰³ “Albaet” significa niños recién nacidos fallecidos, lo cual, desgraciadamente, era bastante frecuente en aquella época. También podemos observar al leer este documento la importancia de la “cera”, hasta el punto de dedicarle un apartado. Se ocupa asimismo del “aceite” que siempre ha sido importante en los ritos litúrgicos cristianos y en la administración de algunos sacramentos, así como también para alimentar las “lamparillas” e incluso, hasta la llegada de la luz eléctrica, para la iluminación del templo.

⁴⁰⁴ BERNABEU GALBIS, A.: En revista *Moros y Cristianos*. Onteniente, 1973, comenta estos extremos.

gran competencia profesional para poder asumirlo con dignidad⁴⁰⁵.

(Ver los documentos XII y XIII, entre otros de los aportados en el Apéndice Documental).

Pero muy anterior a estos datos citados podemos comprobar también el interés por la música de órgano en Bocairente, pues hemos podido leer el documento de 4 de Julio de 1632 y cuyo notario fue Bertomeu Mayques en el que se da constancia de una “*Memoria de Deutes, Censals y Carrechs*”, cuyos datos están tomados del “*Libro donde se contienen las Redenciones de Zensos y sus Justificacions que la Villa ha hecho a varios de sus acreedores*”. Entre los cargos figura el de la administración del órgano parroquial de Bocairente, especificándose que el pago se realizaría en dos veces; se guarda este libro en el Archivo municipal de Bocairente. Y se transcribió a otro por deterioro de aquel.

(Ver en Apéndice documental el documento IV).

La importancia que le daban a la música de órgano era tal, que incluso se llegó a ordenar, con toda suerte de detalles en los momentos que debía interpretarse. Y así podemos leer lo que reza en el acuerdo del Cabildo del Clero de Bocairente, de fecha 11 de octubre de 1717, que dice así: *En los Sants colens (es decir fiestas) de primera y segon clase, a les primeres y segons Vespres (o rezo en la vispera y día) es toque el Orgue, y el día de Nostra Señora de octubre o del Roser, a les segons Vespres es toque el Orgue també*⁴⁰⁶. Y también lleva al Ayuntamiento del pueblo de Bocairente en 1730 a informar al Rey que, una de sus obligaciones era la de responder de la *Administración del Órgano, cuyo capital son 200 L*⁴⁰⁷. Y no sólo de esto sino también la obligación de conservar el órgano en buen estado. como ejemplo de lo dicho podemos leer una cita de mediados del siglo XVIII que reza lo siguiente: *El Viceretor Mn. Lorens Pastor, (gastó el 13 de diciembre de 1743), per corralar el Orgue, de orde dels Señors Alcalde y Regidors, 18 L*⁴⁰⁸.

Prácticamente en todos los pueblos de Valle de Albaida, donde gozaban de órgano, se preocupaban por tener “adobado” (tenerlo a punto y reparado) el órgano. Esto podemos comprobarlo leyendo los documentos encontrados que tratan de este tema. Por ejemplo, en el *Llibre de Concells y Eleccions* de Onteniente, y con fecha de 2 de septiembre de 1642,

⁴⁰⁵ PÉREZ JORGE, V.: En *op.cit.*, p. 121 comenta al respecto que: “*Ocupar la consola del órgano implicaba el riesgo de improvisador al verificar entre salmos o versos del mismo salmo un intermedio organístico, como también en el Kyrie, Gloria Sanctus, etc. De las Misas, Visperas y Tercias solemnes había que anotarlos para no saltarse una*”.

⁴⁰⁶ A.P.B. “Sobre cuando hay que tocar el órgano” en el libro *Capitols y Deliberacions del Clero*, cap. 146 B.

⁴⁰⁷ A.M.B. *Manifiesto del valor de las propiedades de los Vecinos y Terratenientes de la Villa de Bocairente. Sus Rentas, Caudales y Utilidades de sus Artes, Oficios y Travaxos personales*. Bocairente, 1730.

⁴⁰⁸ A.P.B. *Eixides del Llibre de Dret de Fàbrica*. Nota nº 20. Este libro empieza en 1669 y abarca gran parte del siglo XVIII.

encontramos un documento que trata del “adobo del órgano de la iglesia de Santa María de dicha ciudad, que indica que los magistrados d Onteniente se preocuparon por el deterioro del órgano y decidieron restaurarlo. Los sacerdotes de dicha iglesia se ofrecieron a colaborar económicamente, entregando cada uno de ellos dos *sueldos* cada mes. Los administradores de la “manda pía” de Gaspar Albuixech se comprometieron a destinar las rentas para ese fin. Y también las autoridades establecieron un impuesto sobre la venta d carne para que pudiera llevarse a cabo la reparación del órgano parroquial.

(Ver en el Apéndice Documental el documento VI).

Y en Albaida también encontramos en su Archivo varios documentos y ápoas relacionados con la reparación o “adobo” del órgano parroquial de ese pueblo; todos ellos son del año 1644, el primero está fechado en Albaida el 7 de Octubre , el segundo del 8 de octubre, el tercero no indica día ni mes pero sí el año de 1644, el cuarto documento trata del pago al organista de Albaida Luís Presencia.

(Ver en el Apéndice Documental los documentos VII, VIII, IX y X del Apéndice Documental).

Y volvemos a encontrar otro documento relacionado con este tema de la reparación de los órganos en el Valle de Albaida, lo cual indica el cuidado que tenían del instrumento, en pro de una buena interpretación y audición de la música en los templos de esta zona. Este documento emitido en Onteniente el 6 de Enero de 1657 y que figura en el *Llibre de Concells i Eleccions*, habla de la reforma y mejora del órgano de la iglesia de Santa María. En él vemos que se acordó con el organero Miguel Llop, el arreglo del órgano, firmando el contrato entre las partes con las mismas cláusulas y capitulaciones que las que figuraban en el documento suscrito entre este “factor de órganos” y los superiores del Convento del Carmen de Valencia el año anterior. Así pues, este constructor concierta la afinación de los órganos de la iglesia de Santa María y el de la iglesia de san Miguel, cuando fuera necesario. El órgano seguía siendo el instrumento religioso por antonomasia en esta época.⁴⁰⁹.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XI)

En el siglo XVIII se encontraba ya la práctica totalidad de recursos del órgano y este instrumento alcanza su esplendor en este siglo, como culminación de una rica tradición y evolución, siendo ya completa la disposición de las familias de juegos y la aparición de los

⁴⁰⁹ LEÓN TELLO, J.:“La teoría del órgano y del organista Pablo Nasarre” publicado en *El Órgano Español. Actas del 1º Congreso*. Universidad Complutense de Madrid.. Madrid, 1983. p. 101, dice que “entre todos ellos, el órgano continuaba siendo el instrumento religiosos por excelencia”.

registros armónicos, de los ondulantes de la expresión, entre otras novedades ⁴¹⁰. Se había ensanchado el ámbito de las voces, por el mayor número de tubos, multiplicando el número de éstos por tecla y pudiendo cantar a distancia de octava, quinta u otros intervalos en relación con la nota fundamental.

Centrándonos en la Valencia del siglo XVII y XVIII, podemos decir que el órgano valenciano había llegado a conseguir una calidad sonora relevante y tener una gama de posibilidades muy importante; Tenía en muchos casos dos teclados y una *cadereta* de espalda, tal como vengo comentando, con lo cual, al tener dos cajas con las consiguientes tuberías, tenían dos fuentes sonoras ⁴¹¹ y ⁴¹². Esto fue también un hecho en los órganos de los pueblos del Valle de Albaida, pues eran los mismos organeros los que los fabricaron en la mayoría de los casos.

El teclado completo de pies, que llegó a desarrollarse y adquirir una total autonomía en Alemania, no se desarrolló tanto en España, teniendo como mucho, en los órganos del siglo XVIII un *pedalero* de ocho a trece tacos que, permitían sólo acentuar algunas cadencias pero no tocar las melodías y temas tal como se hacía en los teclados manuales ⁴¹³. Esta diferencia técnica entre los órganos alemanes y españoles fue lo que condicionó la música española para órgano, porque en los instrumentos españoles no se podían tocar los mismos temas, ya que con las manos sólo no era posible, mientras que en los alemanes sí; de ahí la diferencia entre la música organística alemana y la española. La limitación impuesta por ser los órganos de esa época, en general, de un único teclado se suplía, en cierto modo, con recursos en la interpretación.

Sin embargo en España había una preocupación por el *timbre* en los órganos. Al principio surgió el *órgano partido*, llamado también *de medio registro*. Consistía en repartir los tubos de los juegos en las dos mitades del teclado, para que la mitad del teclado que se toca con una mano, suene distinto a la otra mitad que el organista acciona con la otra mano. Entre las obras organísticas están las litúrgicas, que contienen los *kyries*, los *versos* y los *himnos* para ser interpretados en los oficios de la iglesia. Desde finales del siglo XVI y en el XVII ya existía el *órgano partido*, por lo que hay algunos compositores posteriores a esta época que escribieron sus obras para ser interpretadas en tales registros partidos. De este modo destacaban una melodía y contrastarla tímbricamente con el acompañamiento que se ejecutaba con la otra

⁴¹⁰ G DE AMEZÚA, P.: “Criterios para la construcción de un órgano” en *Actas del II Congreso Español de Órgano*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987. p.59..

⁴¹¹ ROS PÉREZ, V.: “Los órganos y organistas del siglo XVII”. t. 1. En *op. cit.* p. 186

⁴¹² MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la Música Española*, v. VI. Alianza . Madrid, 1985. p. 443.

⁴¹³ MARTÍN MORENO, A.: *op. cit.* p. 443.

mano, y de este modo se suplía, de cierta manera, la falta de otro teclado. Era una manera sencilla y a la vez eficaz de suplir el doble teclado. Fue así como surgió el nombre de “*tiento partido*”, también llamado de “medio registro” y cambió la denominación de Tiento por la de obra para la mano derecha o de la mano izquierda, tal como nos encontramos en partituras de esa época.. Esta innovación técnica que fue muy importante apareció en España en torno a los años 1560-1570 y se siguió utilizando en el siglo XVIII ⁴¹⁴.

Es bastante común encontrar títulos en el repertorio organístico valenciano y en general en el español títulos como: *Tiento partido de mano derecha*, *Tiento partido de mano izquierda*, *Tiento de tiple*, *Tiento de bajo etc.* El compositor de Onteniente Rodríguez Monllor, entre otros, tiene obras de este tipo, como comento en el lugar correspondiente de esta tesis.

Ya a finales del siglo XVII se habían inventado *el órgano de ecos* y la “*chamada*” o juego de lengüetería horizontal y exterior que usó por primera vez en 1670 el franciscano fray José Echevarría en el órgano de la iglesia de san Diego den Alcalá de Henares. Estas características constituyen un distintivo singular del órgano español y el más caracterizado ⁴¹⁵.

El *órgano de ecos* tenía en el órgano español del siglo XVII un aspecto técnico y otro estético del eco que consistía en colocar algún o algunos registros en un secreto aparte encerrándolos en una caja de celosías. Esta caja de celosías que se abrían o cerraban a gusto del organista con el pie o la rodilla, para crear de este modo un ámbito sonoro distinto. Podía hacerse esto de un modo lento, gradual para así dar una sensación de un crescendo o disminuyendo o bien de golpe, y de este modo conseguir el efecto de eco ⁴¹⁶.

La *chamada* o *trompetería horizontal exterior* consiste en la colocación de tubos de lengüeta en sentido horizontal en lugar de vertical y situados en la fachada delantera o trasera del órgano para, que de este modo, el sonido llegara directamente al oyente, sin pasar por la caja de resonancia, que lo tamizaría. En el siglo XVIII la mayoría de los registros de lengua se colocaban en esa disposición para de esta manera conseguir un timbre muy sonoro y brillante. Esta trompetería exterior horizontal en forma de *artillería*, es la característica más llamativa del órgano español del siglo XVIII, según se puede constatar en los antiguos documentos ⁴¹⁷. Con el Renacimiento, el órgano adquiere grandes proporciones cambiando en estructura y decoración. A finales del s. XVIII la *trompetería horizontal* estuvo ya presente en casi toda

⁴¹⁴ MARTÍN MORENO, A.: *op. cit.*, p. 443 .

⁴¹⁵ BONET CORREA, A.: “La evolución de la caja de órgano en España y Portugal” en *El órgano español. Actas del primer Congreso*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1981. p. 254..

⁴¹⁶ LÓPEZ-CALO, J: *op. cit.*, p. 126 y 127,

⁴¹⁷ MARTÍN MORENO, A.: *op.cit.*. p. 444

España; siendo en Valencia donde esto se había dado ya con anterioridad.

Podemos nombrar, como ejemplo de lo que afirmamos, el órgano de la iglesia de San Martín del año 1682, así como el de la Catedral de Valencia de 1693, que antes de las reformas llevadas a cabo para restituir al edificio su carácter gótico originario, estaba colocado sobre el coro en medio de la nave central y posteriormente se trasladó a la girola.⁴¹⁸ y el de los Santos Juanes de 1699. Esta innovación tuvo consecuencias para la música de órgano española. Y se convirtió en la característica señera del órgano español, hasta nuestros días, alcanzando ya en el siglo XVIII niveles notables de perfección y grandiosidad incluso en la fachada exterior del instrumento ⁴¹⁹. Pero antes, a partir de finales del s. XVII el emplazamiento del nuevo cuerpo del órgano oscilaba entre varias ubicaciones; o bien se ponía en un plano elevado, o bien a nivel del suelo, o bien en la misma *cadereta* sobre todo en algunos órganos valencianos.



Y cuando se creía oportuno, se cambiaba totalmente la ubicación del instrumento para mejorar la acústica o por cualquier otro motivo que lo hiciera aconsejable. Esto se hizo en 1769 con el órgano del Monasterio de San Miguel de los Reyes, de Valencia.

En un documento de fecha 19 de Mayo de 1769 y en el “*Libro de Actas Capitulares*” de dicho monasterio se da cuenta del cambio de ubicación del órgano. Este documento ilustra también acerca de las costumbres de la época y la minuciosidad con que se redactaban los

⁴¹⁸ Actuaron en la decoración de este órgano los afamados pintores Fernando Yáñez de Almedina y Hernando Llanos, que estuvieron influenciados por Leonardo da Vinci.

⁴¹⁹ LÓPEZ-CALO, J.: op. cit.p, 127,.

documentos referentes a los órganos, incluso cualquier cambio de ubicación que hubiera que hacer. Esto demuestra, una vez más, la gran importancia que se concedía a estos preciosos instrumentos.

(Ver en el Apéndice Documental, el documento XXIV)

Alberto Merklin, organero alemán afincado en España, como factor de órganos experimentado en el tema decía que el lugar más apropiado para colocar el órgano en las iglesias era la tribuna, en el fondo de la nave central, y esto lo afirma atendiendo a cuatro puntos de vista: acústico, estético, técnico y práctico ⁴²⁰. En efecto, lo que es de suma importancia para el resultado de la sonoridad es que el órgano tenga respaldo, es decir, algún muro que le sirva al sonido como reflector acústico para así lanzar las ondas sonoras hacia las naves de la iglesia, que es en definitiva, desde donde se ha de oír la música organística. Sin embargo, y por nuestras investigaciones, hemos podido comprobar que en las iglesias de los pueblos pertenecientes al Valle de Albaida no solía ser así, aunque en algunos casos, como comento en su lugar, cambiaron de ubicación los órganos antiguos con mejor criterio. La experiencia continuada del organero, normalmente observador e inteligente, solía apreciar acertadamente la acústica del templo del que se tratara y las ventajas o desventajas de la colocación del órgano en un sitio determinado ⁴²¹. Más tarde, con la construcción de muchas de las grandes catedrales cristianas, el órgano adquirió unas proporciones muy superiores. Este desarrollo tuvo su culminación con los grandes organeros europeos de los siglos XVII y XVIII.

En esas fechas se encontraba ya la casi totalidad de los recursos del instrumento, como la completa disposición de las distintas familias de juegos, aparición de los registros armónicos, de los ondulantes, de la expresión etc.. Se había ensanchado el ámbito de las voces, por el mayor número de tubos, multiplicando el número de éstos por tecla y pudiendo cantar a distancia de octava, quinta u otros intervalos en relación con la nota fundamental. Se creó también el teclado de pies más completo, etc. Sabemos que la magnitud de un órgano, depende de varios factores, sobre todo, el número de tubos y el de juegos, o a los que pertenecen aquellos. Es en la época barroca, como he comentado antes, cuando se llega al culmen de esta interesante trayectoria consiguiendo una madurez evidente. Este siglo XVIII aportó al órgano unos perfeccionamientos que si no llegaron a ser espectaculares, fueron

⁴²⁰ MERKLIN, A: *o.* . p. 224.

⁶⁴ PEREZ JORGE, V: *La Música en Ontinyent*. Caixa de Estalvis d'Ontinyent. p. 133. Comenta el cambio de ubicación del segundo órgano de la iglesia de las Madres Carmelitas de Ontinyent por circunstancias que lo aconsejaban.

decisivos para su mejoramiento sonoro y, por tanto, ayudaron a la mayor calidad de las composiciones organísticas ⁴²².

Pero aunque siempre se ha dicho que fue en el siglo XVIII el culmen, esta aseveración hay que matizarla. En nuestra Región, en estos siglos XVII y XVIII, también se había llegado a una estabilización, tanto en el aspecto técnico de los instrumentos como en un gusto artístico generalizado, con aportaciones constantes de nuevos juegos y elementos atractivos. La recuperación económica de esta época hizo que se renovaran y se construyeran otros órganos, sobre todo en templos importantes, aunando la calidad del instrumento con el embellecimiento del mismo. La organería participaba de las inquietudes de hombres preclaros pertenecientes a la Ilustración que comprendía la necesidad de una mejor preparación técnica de organeros y organistas. En este siglo XVIII continuó la tendencia de creación de nuevos timbres, buscando la novedad y el parecido tímbrico de otros instrumentos que iban apareciendo en la naciente orquesta ⁴²³. De todos modos siguió la vinculación del órgano al canto, aceptándose dentro del templo y a pesar de la progresiva independencia vocal que se había ido gestando, el órgano mantuvo entre sus funciones el de acompañamiento del canto.

Algunos registros desaparecieron a principios del siglo y reaparecieron a finales, como orlos, dulzainas, regalías o saboyana. Referente a la lengüetería, en torno a 1680 los organistas y los organeros limitaban ésta a dos registros: trompetas y dulzainas. La lengüetería, en comparación con los demás cuerpos del órgano dependen de la magnitud del instrumento del que se trate. Así, puede comprobarse que algunos órganos rurales de esa época podían conformarse con una trompeta real y una lengüeta de fachada (clarín), cuyo lleno no condicionaba el equilibrio general. A partir de 1700 parece que se busca cierta estabilidad incluso en la ubicación de los registros y así; la corneta real se situaba frecuentemente en la caja expresiva mientras la magna se alzaba en el secreto aparte y elevado. La corneta real solían Salanova y otros organeros construirla de cinco hileras y la magna de siete hileras ⁴²⁴. También con el tiempo el órgano imitó las voces humanas a las que estaba tan vinculado, siendo a través del tiempo de suma importancia, para distinguir las características sonoras de las distintas escuelas de órgano ⁴²⁵

⁴²² GARCÍA ACEVEDO, M. *o.c.* p. 173.

⁴²³ JAMBOU, L.: *op. cit.* p. 165.

⁴²⁴ JAMBOU, L. *op. cit.* p. 167.

⁴²⁵ ROS PÉREZ, V: En "De re orgánica" III. *Estudis musicals*. Revista del Conservatorio Superior de Música. Valencia, 1985. II Semestre. p. 25. comenta al respecto: "El enriquecimiento en todos los aspectos que ha ido asumiendo el órgano a lo largo de su dilatada y compleja historia, ha hecho que estos juegos tan particularmente coloristas, hayan tenido un papel importante a la hora de precisar características sonoras de

En cuanto al teclado y su mecanismo podemos decir que la extensión máxima que tenía en 1650 tenía de 42 a 45 teclas, pero que a partir de final del siglo y durante el siglo XVIII se fue prolongando hacia los bajos hasta convertir la octava corta en tendida y hacia los agudos hasta cumplir con la cuarta octava a partir de 1740. El número de teclados no respondía a la multiplicación de planos sonoros y, concretamente en la Región Valenciana siguió con el doble teclado como en los siglos anteriores; en cambio en la mayoría de los órganos de los pueblos de otras regiones siguieron con un solo teclado ⁴²⁶.

El *pedalero* o *peanas* se utilizó mucho antes en nuestras tierras que en el resto de España, según hemos visto. Los juegos festivos o de adorno confirieron al instrumento, en esta época, el carácter no sólo funcional sino también emocional que suele acompañar a las fiestas. La importancia del *pedalero* o *pedalier* tuvo también una gran importancia en las obras orgánicas, pues este “tercer teclado”, como lo denominaban los grandes maestros llegó a ser el complemento del instrumento.

En este siglo XVIII se perfeccionaron los mecanismos de llamada y expulsión de registros (siempre, claro está, en instrumentos mayores) con una técnica elaborada gracias a estribos manejados por los pies o bien mediante argollas o rodilleras accionadas por las rodillas, que permitían una mayor facilidad de ejecución en el organista. Esto hacía necesaria una buena preparación técnica y artística en el organista, algo que se dio en muchos casos en organistas pertenecientes a pueblos del Valle de Albaida y que destacaron no sólo allí sino en capillas musicales de renombre regional e incluso nacional⁴²⁷.

diversas escuelas organísticas”.

⁴²⁶ JAMBOU, L. *op. cit.* p. 168.

⁴²⁷ PÉREZ JORGÉ, V: En *op.cit.* p. 122 dice “*El organista, con honda preparación técnica para sacarle jugo inteligente a los registros, al teclado pedal, precisaba además-habido el usual diálogo voces y órgano-, conocer el discurso musical en ideas y comentarios a los temas melódicos eclesiásticos en acción. Lo que se denominaba repentizar...Los archivos musicales eclesiásticos los abastecían de obras de tales maestros. Los de Ontinyent, como muchos de la Región, fueron padres de buenas partituras y no pocas... En”op. cit., p. 122.*

En esta época se distingue a los órganos por la magnitud de su tubo mayor y esta distinción siguió vigente hasta entrado el siglo XIX. El teórico Pablo Nassarre, en 1724 distingue cuatro clases de instrumentos atendiendo a su mayor o menor entonación fundamental y dice que el órgano de 26 palmos, el de 13, el de 6 y medio, y el portátil o realejo, que suena a 6 palmos y medio, pero que su flautado está tapado y por tanto su longitud es la mitad del órgano de 6 y medio. Comenta estos extremos y muchos otros en su libro titulado *Escuela música*⁴²⁸ Incluso Tafall en 1872 recuerda la clasificación antigua y los denomina: *órgano completo o entero, medio, cuarto y octavo de órgano*⁴²⁹.

A finales del siglo XVIII, el órgano había alcanzado ya, en los mecanismos de transmisión, tal grado de perfección que se podía conseguir muy buenos resultados al ejecutar obras con novedades y avances compositivos, como hemos comentado antes⁴³⁰. Y observamos que la organería de la primera mitad del siglo XIX, no aporta ningún cambio importante en el instrumento, a pesar de reformas y construcciones de nueva planta que se hicieron en distintos puntos de España, entre otros en Valencia. Por primera vez, los movimientos políticos tuvieron influencia, en este caso negativa, respecto al órgano, produciéndose un estancamiento. En esta época surgen cambios estéticos y también técnicos que condicionaron junto con los cambios socio-políticos, los cambios musicales⁴³¹. Sin embargo en los pueblos, a pesar de las circunstancias económicas adversas, se siguió construyendo órganos lo mismo que antes y por conocidos organeros durante la mayor parte del siglo XIX, como comentaré más adelante.

La obra creativa para órgano no comenzó, prácticamente, hasta el siglo XVI, por tanto podemos decir que la verdadera historia de la obra orgánica española comienza en ese siglo,

⁴²⁸ NASSARRE, P.: *Escuela música ...*, facsímil. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1981. pp. 481.

⁴²⁹ TAFALL y MIGUEL, M.: *Arte completo del constructor de órganos ...* t. I. Libro VI. Santiago de Compostela, 1872, p. 418.

⁴³⁰ JAMBOU. L., “*Evolución del órgano español*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1967. p. 310. En Doc. nº 403 podemos leer que: *Las variedades de música que se pueden conseguir, y siempre con especial novedad, que sería muy largo referirlas, y que deben quedar a la habilidad, inteligencia y práctica de los organistas...*”

⁴³¹ ROS PÉREZ, V.: Comenta al respecto que: “*Algunos juegos del órgano quedaran eclipsados por otros nuevos que aparecen, y que mostrarán un nuevo concepto sonoro de nuestro instrumento*”. En el artículo titulado “De Re orgánica III”. En Revista *Estudios Musicales* (2). Conservatorio Superior de Música. Valencia, 1985. p. 28.

ya que apenas se conocen obras anteriores. Es cierto que hay documentos antiguos que ofrecen testimonios del órgano como instrumento para la liturgia. Johannes Aegidius de Zamora, en su obra *Ars Música* de 1296-1304, comenta el uso del órgano en las secuencias e himnos. Y hay crónicas que dicen que el órgano en el siglo XV tenía un papel solista , alternando con los cantos, fueran llanos o polifónicos ⁴³²..

Parece ser que la primera obra para órgano de España fue la que lleva por título *Arte nuevamente inventada...* de **Gonzalo de Baena**, que se editó en el año 1540 en Lisboa. En esta obra el autor recogió, con un sistema de tabulaciones obras para tecla de obras polifónicas de maestros españoles y flamencos de principios del siglo XVI. Entre los primeros compositores españoles que compusieron expresamente para órgano, encontramos al franciscano fray **Juan Bermudo** (Ecija, 1510-Montilla, 1565) ⁴³³ y al dominico fray **Tomás de Santa María**. El primero, aunque pudiera ser tildado por alguien de pobreza de escritura, no debería serlo, pues escribió pensando en el instrumento, con su técnica y vocabulario propios, no como hasta entonces, en diferentes voces aplicables tanto a un grupo vocal como a uno instrumental. Su música recoge lo mejor de la espiritualidad y el recogimiento místico del siglo de Oro. Hay quienes lo creen más importante que su contemporáneo Antonio de Cabezón ⁴³⁴. Bermudo, en 1555 publicó cinco libros de su *Declaración de instrumentos* y fue uno de los pioneros en este campo, intentando abrir caminos nuevos en la organología. En efecto, podemos decir que el *tiento* que tanto se practicó luego por los organistas a partir de esa época , no nació hasta que fray Bermudo escribió uno para “el modo sexto verdadero” entre sus *Cantus*.

En cuanto al dominico madrileño, fray Tomás de Santa María, publicó en el año 1565, en Valladolid, un libro llamado *Arte de tañer fantasía, así para tecla como para vihuela, y todo instrumento que se pudiere tañer a tres y a quatro voces y a más* que contiene ejemplos de técnica de interpretación y de composición. En este libro hace una amplia descripción de la posición correcta de las manos, de cómo arquear los dedos, de la forma de “herir” las teclas y de cómo tañer con limpieza. Es, sin duda alguna, la descripción más precisa y clara de los tratados antiguos del siglo XVI al XVIII y que ayudaron eficazmente a interpretar con

⁴³² GACÍA ACEVEDO, M. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. S.G.A.E. Madrid, 2001. p. 170.

⁴³³ Fray Juan Bermudo fue un teórico español que estudió en la Universidad de Alcalá de Henares. Trabajó para el duque de Arcos. Escribió una obra titulada “Declaración de instrumentos musicales”.

⁴³⁴ Antonio de Cabezón fue organista de la Real Capilla y clavicordista de Felipe II. Escribió un método para órgano llamado *Obras para tecla, arpa y vihuela* en el año 1578 y un tratado de composición llamado *Música teórica y práctica*, cuando en ese tiempo era raro ese tipo de obras en Europa.

pulcritud ⁴³⁵. Las obras de Bermudo y Tomás de Santa María son también ejemplos de sus propias obras descritas en sus libros ⁴³⁶.

En España, y dentro de ella en Valencia, hubo bastante creación de literatura para teclado en esta época, que sólo se asemeja en número a Italia. Son obras compuestas y adaptadas a la evolución del instrumento, y las orientaciones que daban en esta época son parecidas a las de otros países. En esta clase de obras, los modelos son el *motete* y la *canción*. También ocupa un lugar en los libros de esta época la *variación* o *diferencia* y las formas libres, que no suelen seguir los modelos vocales, como son las *fantasías* y los *tientos*.

El *tiento* es la más importante de todas las formas musicales para órgano, tanto por el largo tiempo que se practicó como por el gran número que escribieron, muchos de ellos de gran calidad, los compositores de la época.. Podemos decir que es una forma musical típicamente española, pues aquí surgió y aquí desapareció. Se corresponde al *ricercare* italiano. Va exponiendo uno o más temas con distintas armonías y cadencias y, en muchos casos, alterna pasajes más lentos con otros menos ⁴³⁷ y ⁴³⁸. La música para órgano del siglo XVII, en buena parte se identifica con el *tiento*. Las demás formas no tuvieron la misma importancia. Por ejemplo la *glosa* es más bien una técnica compositiva. Ya en el siglo XVI los organistas demostraron una maestría considerable en el manejo de la *glosa*, transformando sus melodías. Y en el siglo XVII llegaron a usarla con gran libertad, saltándose, en cierto modo, las reglas de los teóricos ⁴³⁹.

Otra forma organística, considerada por algunos teóricos como menor si se la compara con el *tiento*, es el *verso*. Procede de la práctica de alternar el órgano con el coro en la ejecución litúrgica de los *versos salmódicos*, de los *himnos*, etc. En más de cuatro siglos de existencia comprendidos entre el siglo XVI y el XX ha habido una producción inmensa de *versos*, numéricamente muy por encima de cualquier otro género organístico. El *verso* es la forma más sencilla del repertorio organístico español y por tanto del valenciano, que tiene una

⁴³⁵ GONZALEZ URIOL, J. L.: “La técnica de toque en el órgano histórico” en *El órgano español*. Actas del II Congreso. Ministerio de Cultura. Madrid 1987. p. 74.

⁴³⁶ GARCÍA ACEVEDO, M: *op.cit.*, p. 170.

⁴³⁷ LÓPEZ-CALO, J. Dice que la importancia del *tiento* es: “*Por el excepcionalmente largo periodo de tiempo en que se practicó, por su elevado número y por la calidad misma de muchos de ellos*”. En *op. cit.*, p. 131.

⁴³⁸ LÓPEZ- CALO, J.:“El *tiento*” en *El órgano español*. Actas del Primer Congreso .Universidad Complutense. Madrid, 1983. p. 78.

⁴³⁹ LÓPEZ-CALO, J.:Comenta sobre la *glosa* que: “ *Sobre todo los compositores de *tientos* que se sintieron menos atados por las reglas escolásticas de los teóricos o de la tradición, supieron someter, con particular habilidad, sus melodías a las transformaciones de la *glosa*”.* En *op. cit.*, p.134.

desarrollada evolución y aplicación ⁴⁴⁰ y ⁴⁴¹. Se agrupaban, de acuerdo con las necesidades litúrgicas, en el canto de las distintas horas canónicas: Vísperas, Laudes, Tercia, Nona...tanto para los salmos que los integran como para alguno de los himnos y, de un modo particular, para el “Magnificat”, incluido en las Vísperas. También se encuentran algunos para misas etc. En la liturgia de la Iglesia Católica había en esta época el uso específico de la palabra *verso* aplicado al canto, alternado con el órgano. Es el pasaje de un salmo durante el cual los que cantaban permanecían en silencio mientras el organista tocaba, y el sacerdote, el coro y los fieles repetían dicho pasaje, para sí. Estas *Suplencias* con versos organísticos, tenían por objeto dar un descanso al coro o dar más brillantez con las improvisaciones del órgano. Esto era práctica habitual en todo Occidente ya desde el siglo XVI. Lo he traído a colación, porque en la zona del Valle de Albaida hubo magníficos organistas, que fueron grandes improvisadores y que practicaron esto con gran eficacia y brillantez

Durante la segunda mitad del siglo XVIII los compositores escribieron obras para que los organistas dialogaran entre órganos, pues las características de éstos lo permitían, siendo Antonio Soler quien escribió en España las primeras obras para dos órganos; (el primero en Europa fue Haendel). Los músicos de nuestra tierra se preocuparon pronto por las novedades técnicas para poder plasmarlas en sus composiciones. Durante el periodo de 1680 a 1710, la literatura organística fue cambiando, alejándose del *tiento* y esta forma pasó a ser académica y propia para ser practicada en las oposiciones a organista. En la literatura organística de los músicos ilustres pertenecientes al Valle de Albaida, cuya vida y obra cito en el lugar correspondiente de esta tesis, podemos ver que utilizaron estas formas y recursos frecuentemente

(Escuchar estas obras en el CD. del Anexo IX. 2. 1. Música de autor).

Más adelante, los teóricos de la época fueron haciendo alusiones precisas sobre estos temas. En la Catedral de Valencia estuvo como organista, por aquel entonces Cabanilles insigne compositor cuya obra mira al pasado aunque también tiene alguna influencia italiana. Le sucedió en el cargo de organista nuestro valenciano de Onteniente, Vicente Rodríguez Monllor, del que ya he hablado en el capítulo II, que dejó más obras para clave que para

⁴⁴⁰ ROS PÉREZ, V. En “El Vers organistic” en *Tribuna Cabanilles*. Ayuntamiento de Algemesí. Valencia 2006. p. 20., comenta que: “*En la alternancia con el canto de los Salmos, Himnos, Misas...siempre ha tenido cabida este modélico y variado género organístico, ya que se adapta a cualquier circunstancia y necesidad litúrgica, gracias a la brevedad de los motivos trabajados habitualmente en el rico y variado contrapunto, sin desaprovechar en ocasiones pasajes de brillantez y un cierto virtuosismo, producto todo ello del gusto concreto de cada época y de la creatividad de sus autores*”

⁴⁴¹ LÓPEZ-CALO, J.: En *op. cit.*, p. 154 y 155 comenta que: “*El número de versos es altísimo y pueden verse ejemplares en prácticamente todas las colecciones de música de órgano hispánico*”.

órgano y que fue un renovador que implantó la *sonata*, como comento en otro apartado de esta tesis doctoral. El análisis de las obras para clave de Rodríguez Monllor, así como el de las pocas obras para órgano conocidas, indican también la gran influencia que el instrumento tuvo en este compositor, aunque a veces, según criterio de Climent Barber, las obras de clave y las de órgano podrían parecer de distinto autor⁴⁴².

Teóricos. Una de las obras más influyentes en la historia de la teoría musical es: *Le institutioni harmoniche* del franciscano veneciano fray **Choseffo Zarlino** (Chioggia, 1517-1590) Esta obra se tradujo al francés, al alemán y al holandés; revolucionó la teoría musical, proponiendo el sistema de terceras para la tonalidad (tonos mayor y menor), calculadas inferiormente de la resonancia superior de una cuerda vibrante; el acorde menor, al cual se le llama por esta razón resonancia inferior. Esto en lugar del sistema modal gregoriano que venía utilizándose hasta ese momento⁴⁴³. Se produjo por operación aritmética y el mayor mérito de Zarlino fue haber descubierto el carácter dual de la armonía⁴⁴⁴. Zarlino construyó un clave donde se podía hacer música en los géneros diatónico, cromático y enharmónico. Y también descubrió que la diferencia entre el acorde mayor y el menor dependía de la posición ocupada por las terceras en cada caso, y no, precisamente de la amplitud de la tercera. Esto, en realidad, no llevó a ninguna aplicación práctica⁴⁴⁵.

Un hecho destacable fue la aportación por **fray Ludovico Grossi da Viadana** (Viadana, 1569-Mántua, 1627) del *bajo continuo* extraordinariamente importante para cualquier organista que quisiera acceder al estilo barroco. Más adelante, los teóricos de la época fueron haciendo alusiones precisas como por ejemplo podemos citar la opinión del famoso **Padre Tosca**, que por el amplio campo teórico de sus estudios y su orientación, pertenece al grupo de los *novatores*, cuyo fundamento científico se basa en la observación y el experimento y en su *Compendio matemático*, escrito en Valencia en el año 1709, mencionado en el capítulo anterior, dice con relación al órgano que “*excede en perfección a cuantos instrumentos músicos ha inventado el arte*”. La complejidad de los órganos españoles de esta época del siglo XVIII, hizo que surgieran los “libros de Instrucciones” en los que se detallaba la

⁴⁴² CLIMENT BARBER, J.: “El órgano de la Catedral posterior a Juan Cabanilles” en *Revista de Musicología*, Vol. II, nº 1. Madrid, 1979. p. 138.

⁴⁴³ BOADAS LLAVAT, A.: Dice referente a Zarlino que: “*Fue discípulo de Adrian Villaert; ingresó en la orden franciscana, y en 1565 sucedió a su condiscípulo Cipriano de Rore como maestro de capilla de San Marcos. de Venecia desde 1565... y así revolucionó el campo de la música, proponiendo el sistema de terceras para la tonalidad, lo que llamamos mayor y menor y no el sistema modal gregoriano usado hasta entonces*”. En op. cit. p. 12.

⁴⁴⁴ ARAÍZ MARTÍNEZ, A. op. cit. p. 131.

⁴⁴⁵ SUBIRÁ, J. *Historia de la Música*. T. I. Salvat. Barcelona 1947. p. 393.

composición del instrumento y la manera de manejarlo ⁴⁴⁶. El P. Tosca ofrece dos proposiciones, de su libro III del tratado VI, al órgano. El libro III estudia en tres capítulos los distintos géneros de la música orgánica. En otros capítulos del libro II, habla de la división enarmónica del teclado; proporciona tablas aritméticas de la división de la octava. El enfoque del jesuita Vicente Tosca, fue novedosa en la literatura organística española, entrando de lleno en el paso hacia la racionalización de los distintos ramos del saber, provocado en España por el grupo de los *novatores* del que formó parte, como he comentado antes ⁴⁴⁷.

Hubo en esta época otros teóricos importantes, más o menos controvertidos, que se ocuparon en sus obras del órgano, tales como **Cerone, Andrés Lorente, el franciscano fray Pablo Nasarre**, nombrado anteriormente, que superando las tradiciones especulativas de Boecio y de los teóricos medievales, nos hablaron en sus obras de la música de su tiempo. Nasarre en su tratado *Escuela Música según la práctica moderna*, de 1723 y 1724 ⁴⁴⁸, dedica un apartado a la formación del organista. En él proyecta sus experiencias, aconsejando a los alumnos y profesores con normas deducidas de su práctica artística y docente. Sus normas van encaminadas principalmente a la eficacia interpretativa, pero su preocupación no se limitó sólo al instrumento sino al intérprete. Los consejos sobre la posición de las manos era aprovechable también para todos los instrumentos de teclado y, en general, sus consejos tienen valor histórico pues describen de algún modo la evolución del arte de la interpretación del órgano pues es consciente de la transformación experimentada en su tiempo por la música de órgano, que exigía en el tañedor condiciones técnicas más desarrolladas. Pero Nasarre era de la opinión que tanto el organista como el Maestro de Capilla, sólo serían competentes en su trabajo si también estudiaban Composición y no sólo la técnica del instrumento. ⁴⁴⁹. Para este autor el órgano seguía siendo el instrumento religioso por excelencia, y que el parecido de los sonidos con los de la voz humana, en cuanto a su producción, justificaría su adopción para los actos litúrgicos ⁴⁵⁰ y ⁴⁵¹.

⁴⁴⁶ Como ejemplo de ello tenemos la explicación que el organista Alcarria, hace del órgano de la Catedral de Valencia.

⁴⁴⁷ LEÓN TELLO, F.J.: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de la Música. Madrid, 1974. pp. 47-73.

⁴⁴⁸ NASARRE, P.: *Escuela música según la práctica moderna*. Larrumbe y Román. Zaragoza, 1723 y 1724.

⁴⁴⁹ LEÓN TELLO, F.: Dice que Nasarre “*Frente a las técnicas modernas de los instrumentos de teclado, es interesante advertir que la propugnada por Nasarre se basa exclusivamente en el juego de dedos*”. En op. cit. p. 155.

⁴⁵⁰ NASARRE, P.: Dice que “*Organo es un instrumento que conducido el aire por el arte a la flauta, forma sus sonidos al impulso de las manos*”. En LEÓN TELLO, F.: op. cit. t.I. p. 323.

⁴⁵¹ Nasarre enumera cuatro condiciones para “los que han de estudiar esta facultad”: edad conveniente, aplicación al estudio, buen oído y comprensión. En cuanto al instrumento del órgano afirma que había muchas variedades y por ello podían encontrarse muchas afinaciones. Y así, en cuanto a tamaño cita cuatro especies

El órgano romántico: En algunos contratos del siglo XVIII o de principios del XIX se puede observar algún atisbo de *prerromanticismo* por una cierta preferencia por los registros flautados, o por a modificación de cortes de tubería. Esto fue un camino hacia el *instrumento romántico* que, en España como en Francia o Alemania iba formándose un concepto nuevo del órgano. Como consecuencia de las distintas escuelas de organería, fueron poco a poco sumándose al proceso de *romantización* de los órganos y también al cambio de repertorio más de acuerdo con los gustos estéticos del Romanticismo. Las innovaciones iban en dirección de reequilibrio de los cuerpos de tubería, materiales nuevos, nuevas incorporaciones de registros, mayor pedalero, regulación del aire mediante mecanismos etc. Todo esto contribuyó a crear un instrumento con distinta personalidad al de épocas anteriores, introduciendo el concepto del *tutti*, que utilizando el *plenum* con la trompetería larga consigue un *tutti* equilibrado. En ocasiones, el nuevo modelo de órgano se construyó con considerables proporciones. Como ejemplo citaré el contrato de reforma del órgano de la Catedral de Valencia en donde se puede ver las cualidades introducidas en dicho órgano para ajustarse a las nuevas características ⁴⁵². En el *órgano romántico* la distribución se hacía casi siempre, en un solo plano y en profundidad. La eliminación de muchos registros que producían demasiados sonidos armónicos, así como el aumento de los fundamentales, las cajas expresivas etc. hizo que este tipo de instrumento aportara una sonoridad distinta a la de los órganos anteriores ⁴⁵³. Se perdieron algunas formas o bien se transformaron, es cierto, sin embargo el *verso* resistió hasta la reforma de San Pío X de 1903, que hemos estudiado detenidamente en el capítulo anterior de esta tesis ⁴⁵⁴. El estilo romántico de corte operístico que impregnó a veces la música sacra a finales del siglo XIX necesitaba un nuevo tipo de órgano. Esto tuvo como consecuencia que los órganos se reformaran para recoger las características del órgano romántico. Lo que se pretendía con la *romantización* de los instrumentos era, sobre todo, el sonido que se quería conseguir debido a las obras que a la sazón escribían los autores de música religiosa. Se llevaron a cabo muchas reformas de órganos en esta época; concretamente en la Región Valenciana. También ocurrió esto en los pueblos del Valle de Albaida, como veremos luego al comentar algunos de los más prestigiosos órganos pertenecientes a las iglesias de estos pueblos. Albert Randeynes y su yerno Pedro Palop, este

distintas: las de 26 palmos, trece, seis y medio y la de lo portátiles. Estas medidas se refieren a la flauta mayor del registro principal.

⁴⁵² CLIMENT BARBER, J.: op. cit p.138.

⁴⁵³ G. de AMEZUA, R.: "Criterios para la composición de un órgano" en op.cit. p.. 63.

⁴⁵⁴ ROS PÉREZ, V.: "Comenta al respecto: " ese nuevo instrumento... aportaba una paleta sonora radicalmente distinta a la de todas las escuelas organísticas anteriores" *Millennium Pace* 2003. C :D: p.13. Valencia, 2003.

último del pueblo de Enguera pero afincados ambos en Valencia, asimilaron la estética romántica del órgano y fueron los que transformaron varios órganos de Onteniente y otros pueblos de la comarca del Valle de Albaida, como explicaré luego. Estos órganos conservaron características de la organería ibérica, pero con clara personalidad romántica, colocándoles acoplamientos, enganches, secretos diatónicos, expresión etc., dejando la lengüetería exterior. Aunque desaparecieron la mayoría de ellos, podemos comprobar algo de lo que digo en el órgano del pueblo de Agres, que aunque no forma parte de esta comarca, linda con ella y por tanto la influencia y analogía de los mismos es evidente. Pedro Palop, transformó y mejoró muchos instrumentos barrocos, dándoles un carácter romántico más acorde con los gustos y adelantos de la época, aunque, en ocasiones, quitándoles el color barroco propio del órgano español y valenciano. Este tipo de reformas se aplicaron, como he dicho, en bastantes de los órganos de épocas anteriores, pero ya adelantado el siglo XIX fue cuando empezaron a construirse órganos con este nuevo concepto estético, entre otras causas porque los organeros valencianos o afincados en estas tierras, estaban identificados con este nuevo concepto romántico⁴⁵⁵ La figura del organista también cambió luego de la Desamortización, pareciéndose a veces al pianista por su forma de tocar el órgano.⁴⁵⁶

A partir de la mitad del siglo XIX hubo hechos político-religiosos que favorecieron este cambio en el órgano, fueron, entre otros, el Concordato de 1851, la Restauración de 1875, y las órdenes religiosas que se fueron instaurando otra vez en España (a veces en conventos que se habían desamortizado) y que guardaban relación con sus países de origen. También se observa en esta época el aumento de métodos de órgano y de organería que, en ocasiones, se adaptaban a otros extranjeros, con lo cual había circulación de corrientes organeras nuevas. En este sentido podemos situar la obra importante de **Mariano Tafall**, llamada *Arte completo del constructor de órganos*, aunque esta obra lo que hace en realidad es reflexionar sobre los órganos históricos. **Hilarión Eslava** recogió también una extensa colección de obras de órgano⁴⁵⁷. Este autor fue en el siglo XIX el paladín del órgano romántico. Fue catedrático de órgano en el Conservatorio de Madrid y quiso renovar la música de órgano para servicio de la Iglesia. En su obra *Museo orgánico español* del año 1853 ofrece, junto con sus 27 obras, otras

⁴⁵⁵ De los órganos romantizados por Pedro Palop, sólo se conservan en Teruel, Agres, el del Clegio de San José de Valencia y el de la iglesia del Carmen.

⁴⁵⁶ CLIMENT BARBER, J.: Relaciona el hecho de la reforma de órganos que se llevó a cabo en esta época y la organería, diciendo: "*Pedro Palop... impuso un pleno romanticismo, totalmente ignorado a su debido tiempo*". Historia de la Música valenciana. Rivera Mota. Valencia, 1989. p.79.

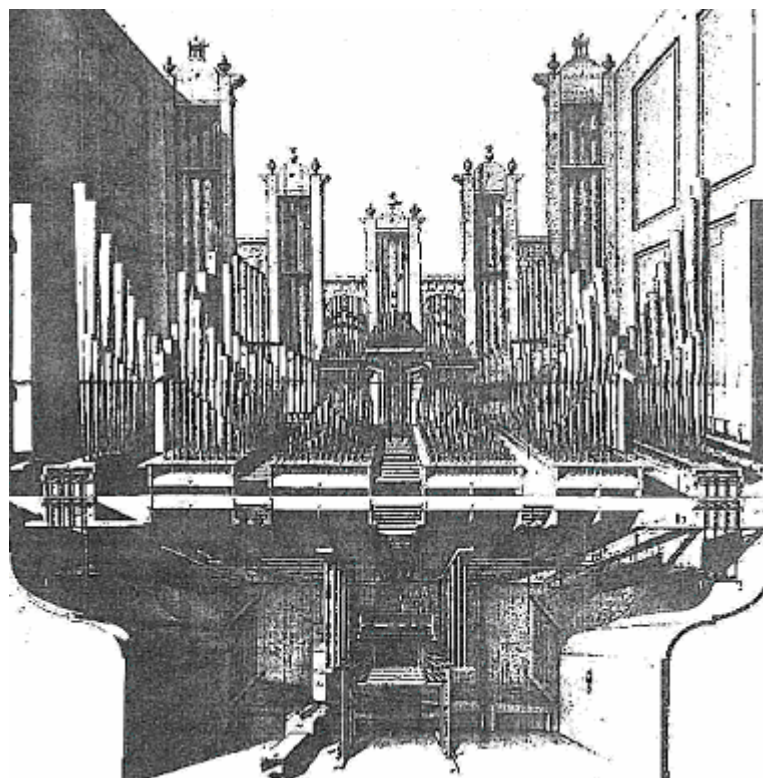
⁴⁵⁷ DELLA CORTE, A y PAMAIN, G.: Podemos leer en relación a estas obras orgánica recogidas por Hilarión Eslava: "*Fiel reflejo del poco valor que aquel tiempo tenía la producción orgánica española*". En *op. cit.* p. 1.427.

de músicos contemporáneos suyos. El contenido del *Museo orgánico Español* sentó las bases para la reforma de la música de órgano y sirvió de modelo para organistas de templos importantes y colaboradores suyos; incluso después de su muerte; este es el caso, entre otros, del ontenense José María Úbeda que utilizó su propio método de órgano en Valencia con sus alumnos. En 1870 Eslava redactó la segunda parte de su obra que es un compendio de Armonía y ejercicios para oposiciones a organista, terminando con una “*Reseña histórica del órgano*” y de su estado. Pero próximo a expirar el siglo, la influencia de franceses y belgas mejoró sensiblemente la producción española para órgano, como lo atestigua el Padre Otaño en su obra que lleva por título *Antología Orgánica Moderna Española* de 1909 ⁴⁵⁸. Esta obra cotejada con la anterior, nos muestra la evolución de las obras orgánicas en España. He de hacer notar que no todos los autores la ven positiva, entre ellos J. de la Lama lo hace constar en un artículo que presentó en el segundo Congreso de órgano del año 1987 ⁴⁵⁹. En esa época, organeros que procedían de Alemania introdujeron las nuevas técnicas en los grandes templos de España pero la vuelta a lo clásico, o a lo barroco no empezaría hasta después de la segunda guerra mundial ⁴⁶⁰.

⁴⁵⁸ DELLA CORTE, A y PAMAIN, G.: Referente a esta obra del Padre Otaño podemos leer este comentario: “*Sus 30 números tenían por autor músicos cuya iniciación artística se verificó próximo a expirar el s. XIX o apenas iniciado el XX*”. En op. cit., p. 1.427.

⁴⁵⁹ DE LA LAMA, J. A..Dice al respecto: “*Analizando profundamente la estética de la música orgánica española a lo largo de este tiempo y desembocando en la decadencia que padecía en aquellos días...*”. En el artículo “La registración en el Museo Orgánico Español” en *El órgano español. Actas del II Congreso*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987. p.86.

⁴⁶⁰ JAMBOU, L.: *op. cit.*, p. 170.



El siglo XIX se distinguió por las escuelas de organistas de valencianos y catalanes y otra de aragoneses; en ellas destacaron maestros por su genialidad en el doble aspecto de compositores y ejecutantes, como nuestro valenciano **Pascual Pérez Gascón** y otros de los que hablo en el capítulo dedicado a los compositores y organistas valencianos del Valle de Albaida; este es el caso de **José María Úbeda**, ilustre organista de Onteniente que aunque nació fortuitamente en Gandía el año 1839, se le considera de aquel pueblo por haber vivido y ejercido gran parte de su vida allí.. Murió en 1909, siendo considerado como uno de los últimos representantes de la prestigiosa escuela valenciana (en otro lugar de esta tesis me ocupó detenidamente de este autor), **Juan Bautista Guzmán**, etc. Comenzó a aparecer una nueva escuela que fue la vasca, en cuyas características no me detengo pues no entra en el tema de esta tesis doctoral ⁴⁶¹.

Ya hemos dicho que es en el Barroco cuando alcanzó un gran desarrollo la música valenciana para órgano, por la mejora de los instrumentos y por los buenos organistas que hubo en esa época, bastantes de ellos de la zona del Valle de Albaida, como veremos luego. La estética barroco-clásica se mantuvo en estos pueblos, a pesar de todos los cambios acontecidos, hasta

⁴⁶¹ ARAÍZ MARTÍNEZ, A.: Comenta que: “*El arte de los organistas vascos tiene algo de importación, no es puro carácter nacional. Recoge la influencia francesa de Guilmant, divulgada por la Schola Cantorum de París, especialmente, y también las enseñanzas de algunos Conservatorios belgas*”. En *La música religiosa en España*. Labor. Madrid, 1942. p. 157.

la segunda mitad del siglo XIX, siendo en el último tercio cuando comienzan a aparecer nuevas tendencias con más nitidez.

El *órgano romántico* impuso una cierta uniformidad que borró las diferencias de las distintas escuelas y unificó el concepto que tenemos como instrumento musical. El órgano español y por tanto el valenciano, tuvo una importancia considerable dentro del panorama orgánico europeo. Así pues es justo afirmar que España y, dentro de ella, la Comunidad Valenciana, ha colaborado siempre de gran manera en el desenvolvimiento de la música europea de órgano, dando un importante protagonismo a este instrumento, que fue, a través de los siglos, el instrumento más universal ⁴⁶². Y esto por el gran número de instrumentos y por los muchos compositores y organistas de gran valía y prestigio que siempre tuvo, aunque, muchos de ellos, no lo suficientemente conocidos, concretamente del Valle de Albaida. De ahí uno de los motivos de elegir el tema de esta tesis doctoral, como he comentado en la introducción de esta tesis.

En cuanto al cargo de organista solía ser fijo; gozaban de propios estatutos. Había cláusulas relativas a la convocatoria para el cargo, formación de tribunal etc. Se accedía entonces, previas oposiciones y, en tiempos más antiguos, mediante concurso de méritos. Regía sobre todo para las iglesias importantes, y ese canon legitimaba la titularidad del Organista y Maestro de Capilla. Estas normas que eran bastante generalizadas y concretamente en la comarca del Valle de Albaida estaban vigentes, ayudaron a crear muy buenas capillas de música, escolanías, orquestas y coros, promocionando de este modo la cultura musical de los pueblos. Por todo esto encontramos famosos músicos, especialmente organistas y maestros de capilla, que se formaron en este ambiente y que escribieron muchas obras de carácter religioso. Este cargo de organista conllevaba a menudo la improvisación, interpretando versos organísticos entre los de los *salmos*, como también entre el canto de los *Kyries*, *Gloria*, *Sanctus*, etc., de las misas. Así pues, el organista necesitaba tener una honda preparación musical, ya que, debido al diálogo de voces y órgano, debía conocer el discurso musical de ideas y comentarios a los temas melódicos eclesiásticos en acción. Por tanto, los directores de coro y los organistas solían ser maduros compositores también.

La destrucción de la mayoría de órganos fue lo que ocurrió también con los de los pueblos del Valle de Albaida. A este respecto, he podido averiguar y lo relato como ejemplo, que en el

⁴⁶² CASARES RODICIO: Dice: *El órgano hispano ocupa un lugar privilegiado dentro del patrimonio cultural y artístico europeo, y son muy pocos los países que pueden parangonarse a España en número y cantidad*". Universidad de Oviedo.

Convento de Franciscanos Recoletos de Bocairente, que llevaba el nombre de San Bernardino, gozó de un órgano, pero por causa de los avatares que trajo la Desamortización, confiscando las Cortes los bienes de las comunidades religiosas, pasó a la Parroquia del mismo pueblo de Bocairente, donde permaneció hasta que desapareció en 1936. Este convento, hoy inexistente, se encontraba en el lugar mismo en donde actualmente se encuentra el cementerio del pueblo y, por temor a la excomunión, que se llevó a cabo en 1835 y a la confiscación por las Cortes de los bienes de las comunidades religiosas se tomaron las decisiones que consideraron adecuadas en aquel momento ⁴⁶³ y ⁴⁶⁴.

Al principio del siglo XX, los grandes compositores españoles no dedicaron obras para este instrumento como en otras naciones, aunque no se puede generalizar ya que en Valencia sí podemos encontrar alguna. La publicación del *Motu Proprio*, del que he hablado en el capítulo II de esta tesis, afectó más a la música vocal religiosa que a la de órgano y mucha producción de esta época quedó reducida a la función litúrgica del instrumento (aunque hay excepciones), como podemos observar en el catálogo de obras de los autores de esta época, nombrados en esta tesis doctoral. Hay también alguna obra de tendencia postwagneriana. La implantación pontificia del restaurado Gregoriano, modificó en parte los hábitos dialogantes a ultranza, al conceder especial relieve al canto ininterrumpido de los salmos y de la misa, actuando el órgano como instrumento acompañante. San Pío X, en su *Motu Proprio de 1903* se refiere a esta práctica. (Todo esto lo comentamos más ampliamente en el apartado II.5, dedicado al *Motu Proprio* de Pío X, “Codex musicae jurídica”).

El instrumento del órgano ocupó y aún hoy ocupa el primer puesto en las iglesias. Dentro de las leyes litúrgicas, el oficio del órgano puede ser triple: a) acompañar al canto; b) alternar el sonido con el canto; c) sonar en momentos determinados de la función litúrgica como preludio, interludio y final. En este sentido conviene tener en cuenta los comentarios del papa Pío XI, que como otros pontífices se preocupó por estos temas, ponderando el papel insustituible del órgano en los oficios litúrgicos y el consejo de la observancia de las rúbricas

⁴⁶³ BOADAS LLAVAT, A.: Comenta que : “En España, hasta la Desamortización de Mendizábal de 1835 y la consiguiente supresión de todas las órdenes religiosas, sabemos que en los grandes conventos franciscanos se disponía de órgano (alguno, incluso sobrevivió hasta su destrucción total en 1936), aunque la mayoría desaparecieron” . En *op. cit.* p. 18.

⁴⁶⁴ VAÑÓ SIVESTRE, F.: Comenta referente a este tema que: “Esto ocasionó la adquisición de los terrenos conventuales por particulares mientras los edificios pasaban a la parroquia, que destinó el lugar a camposanto” . En “Apuntes sobre el Convento de Franciscanos”, en revista *Fiestas de Moros y Cristianos*. Bocairente, 1960. p. 20.

La música de órgano de finales del s. XIX y principios del XX siguió con las características de la improvisación y de la influencia italiana. Eduardo Torres, de Albaida, aunque la mayor parte de su actividad la realizó fuera de Valencia, fue uno de los que participaron más en la dignificación musical religiosa y dentro de ella de la de Órgano, que siguió al mencionado *Motu Proprio* de 1903 de San Pío X y que fue cortada en 1936, como comentaré con más detenimiento en el apartado III. 4 de esta tesis

En cuanto a partituras para Órgano, se han perdido muchas de nuestros organistas, ya que éstos solían guardarlas para su uso particular. Esto lo he podido comprobar personalmente pues, por diversas circunstancias, he recuperado bastantes partituras manuscritas la mayor parte de ellas, del compositor y organista de Ayelo de Malferit, José-Ramón Juan Cerdá; de las cuales algunas pertenecían a obras compuestas por él, pero todas eran de su repertorio o del de alguno de sus hijos (que fueron también organistas, aunque lo compaginaron con otras profesiones, en pueblos de la comarca). En este catálogo de obras que presento en esta tesis, podemos comprobar que figuran también partituras de autores valencianos de ese momento junto con obras italianas, que formaban parte del repertorio de estos músicos y, de este modo, hemos podido evidenciar los gustos de la época, pues este catálogo es parecido al de otros organistas de pueblos limítrofes. En cambio, las partituras compuestas por maestros de capilla para Coro y acompañamiento de órgano se han conservado más, pues se guardaban archivadas en las iglesias respectivas.

Uno de los pueblos del Valle de Albaida en donde fue importante esta parcela musical del órgano fue Onteniente pues, ya en 1541, la Villa había fundado el Beneficio de Organista, que he comentado anteriormente⁴⁶⁶. Y el aprecio por el instrumento y la música para él compuesta continuó siempre, pudiendo comprobar esto en numerosos escritos de la época⁴⁶⁷.

La trayectoria del órgano en esta época tomó caminos diferentes, por un lado el religioso, vinculado a la Iglesia y por otro, el laico, al servicio de teatros, cines, salas de conciertos e

⁴⁶⁵ PÍO XI: V. Dice : “*Por su admirable majestad y grandeza fue considerado digno de acompañar los ritos litúrgicos*” “*No hay que omitir los textos prescritos, en los casos en que las rúbricas no permiten reemplazar el verso por el órgano mientras el coro se limita a recitarlo*”. *Divini cultus*, AAS, 21 (1929), p. 39.

⁴⁶⁶ BERNABEU GALBIS, A.: en revista *Moros y Cristianos*. Onteniente, 1973. .

⁴⁶⁷ JUAN VIDAL, R.: Podemos comprobar el gran aprecio por el órgano que se tenía en los pueblos del Valle de Albaida: “*Es indispensable un órgano...que rece cuando se reza que lllore cuando así lo reclama el texto y que llene de júbilo, cuando la Iglesia entona sus alleluyas*”. “El nuevo órgano” en revista *La Paz Cristiana*. Año VII. nº 317. Onteniente, 11 de Septiembre de 1926. pp. 406 -408.

incluso, salones particulares ⁴⁶⁸ y ⁴⁶⁹.

Verdaderamente podemos afirmar que el órgano hispano ha ocupado y ocupa un lugar privilegiado dentro del patrimonio artístico y cultural europeo, tanto por el número y calidad de sus instrumentos como por los compositores e intérpretes, algunos de los cuales fueron oriundos de estos pueblos del Valle de Albaida y no todos lo suficientemente conocidos. Así pues, España y dentro de ella la Comunidad Valenciana, ha colaborado siempre, en gran manera, al desenvolvimiento de la música europea de órgano, dando un gran protagonismo a este instrumento, que fue, a través de los siglos, el instrumento más universal.



III. 2. ORGANOS DE LOS PUEBLOS DEL VALLE DE ALBAIDA.

No se sabe exactamente cuando empezó el uso del órgano en Valencia, aunque se puede afirmar que fue desde muy antiguo, posiblemente desde el siglo XIII y se supone que el primero que se construiría sería el de la Catedral de la capital valenciana. El obispo Vidal de Blanes (1356-1369) publicó una ordenanza que rezaba así: “*quod non cantetur in coro cantus y se supone de orgue, vel de contrapunt*”, sin expresa licencia y voluntad suya. Esto nos da fe de la antigüedad de los primeros órganos que existirían en nuestra catedral ⁴⁷⁰

En términos generales, antes del año 1936, cada parroquia valenciana disponía de un órgano para utilizarlo en los actos de culto, incluso en pueblos pequeños de montaña y por tanto de los del Valle de Albaida, cosa que he podido constatar a través de la investigación realizada

⁴⁶⁸ BONET CORREA, A.: *Prólogo del Órgano Español. Actas del II Congreso*. Madrid 1987. p. 5.

⁴⁶⁹ ROS PÉREZ, V.: “De Re Orgánica III”. Revista *Estudios Musicales* (2). Conservatorio Superior de Música. Valencia, 1985. p. 29.

⁴⁷⁰ SANCHIS SIVERA, J.: “Organeros medievales en Valencia” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. LXXXVI. Madrid. p. 467.

para esta tesis doctoral. Generalmente tenían estos instrumentos dos teclados y muchos de ellos , por falta de recursos económicos, no fueron reformados cuando cundió el afán de romantización en el siglo XIX y por tanto conservaron hasta su desaparición (en la mayor parte de los casos durante la contienda de 1936-1939) el estilo de la escuela clásica valenciana de órgano ⁴⁷¹.



Explicaré a continuación las características de alguno de los órganos antiguos estudiados:

Órgano de Albaida

El Contrato de construcción del órgano de la Iglesia Arciprestal de Albaida es del año 1633 ⁴⁷². Este documento hace alusión al encargo de un órgano para la iglesia parroquial de Albaida. Contiene multitud de datos, de nombres, entre ellos el del “*factor de orgues*”, el del cura párroco, de algunas autoridades etc. Considero del máximo interés este documento. En la fecha indicada en el documento se acordó la contratación y construcción del órgano de Albaida entre el Marqués de Albaida, los jurados y el organero J. Mons, del que había pocas referencias; hasta ahora; únicamente los datos conocidos por trabajos realizados por este organero en afinación y reparación de algún instrumento. Es el documento más importante localizado hasta el momento, relativo al órgano de este pueblo.

⁴⁷¹ CLIMENT BARBER, J.: “*Historia de la Música Valenciana*. Rivera Mota. Valencia, 1989. p. 79.

⁴⁷² Es el primer dato que tenemos referente al órgano de Albaida.

La escritura ante notario o escribano, era el documento que daba fuerza legal a la construcción del órgano. Comprometía a las partes a respetar la realización de las condiciones técnicas, al pago concertado para la misma, y a la sujeción a las leyes de ese momento.

Haré referencia de la documentación con el número de legajo que coincide con el año en que sucede, tal como están consignados en el Archivo Municipal de Albaida. Este documento lo hemos encontrado en el Archivo de dicho pueblo ⁴⁷³.

En esa fecha, se acordó, pues, la contratación y construcción del órgano de la Villa de Albaida, tal como podemos leer en el documento indicado y cuyo encabezamiento dice así: *D. Cristofol de Milá y de Aragó, Marqués de la Vila y Marquesat de Albaida, Nofre Bono y Antoni Albert de Juan, por una parte y por otra Joan Mons organiste de la ciutat de Valencia habitador atrobat de present en la dita e present vila de Albaida...*

(Ver documento V en el Apéndice Documental).

Aunque la disposición de los juegos de dicho instrumento viene detallada en el documento mencionado, la costumbre actual de exponerla sería como sigue:

Flautat cara 8', (12 pams)
Flautat de fusta 8' (unísonos al de la cara)
Octava 4'
Nazardo 2' 2/3(12^a)
Quincena 2^a (doble en la mano d.)
Nazardo 19^a 1' 1/3
Lleno 3-4 h (15^a, 19^a, 22^a, 26^a)
Címbala 3h (19^a, 22^a, 26^a)
Mixtura de trompetas de boj
7 contres 16' (24 pams)

El órgano debía situarse de forma que tuviera doble fachada. Tendría un teclado de cuatro octavas.

Su precio era de 735 libras, moneda real de Valencia, a cobrar en la forma que especifica el contrato ⁴⁷⁴. Este no se cumplió con precisión, pues en 1635 aparecen varios pagos en la contaduría municipal que, en su conjunto, suman una cantidad mayor a la estipulada en el

⁴⁷³ A.M.A., leg. 1633. B-11.

⁴⁷⁴ Esa cantidad de Libras valencianas, era una respetable cantidad, en aquella época. Tuvo que ser un buen órgano el que se construyó para Albaida.

contrato. Mons realizó otro viaje a Albaida en 1638, probablemente para repasar el órgano, como hizo en otras ocasiones, así como en 1641 a causa del cobro por vía judicial, de 45 libras, aún pendientes, por la construcción del órgano de Albaida.

La tribuna de dicho órgano se hizo con madera comprada a Nofre Bono, seguramente es el mismo que aparece como administrador en el contrato de construcción, por el precio de 6 libras. Este gasto, junto con las 190 libras pagadas a Salvador Piol por las puertas, así como otras cantidades por la cama y enseres para el organero Mons se consignan en los gastos relativos a 1636.

Ya en el año 1639 aparecen los primeros documentos referentes a estos organistas, dado que se pagan 30 libras de sueldo al organista y maestro de escuela, de Beniganim, **Lluís Presencia**, apareciendo de nuevo el nombre de este organista en la documentación de 1641, 1644 y 1645, especificándose en la de este año, su función de maestro de escuela y organista. El sueldo le debió ir subiendo progresivamente, pues percibía 30 libras al año en 1639 y en cambio, se convierten en tres pagas en 1653 de 13 libras y 6 sueldos, cada una ⁴⁷⁵.

(Ver en el Apéndice Documental los documentos VII, VIII, IX y X).

Pronto apareció también en Albaida la figura de Maestro de Capilla, representada por Juan Valls, ya en 1634. En 1644 cobraba conjuntamente con un ministril, 5 libras por su trabajo en dos fiestas ⁴⁷⁶. También en 1653 se reseña su cobro por la fiesta de *Corpus* y la de la *Virgen de Agosto* (Asunción de la Virgen). Al año siguiente constan también sus honorarios por el trabajo en la fiesta de S. Gregorio.

En 1699-1700 al órgano de Mons se le hizo un buen *adobo*, a juzgar por el precio de algo más de cien libras que se pagó al organero, ya conocido, Juan Meseguer. Para su estancia en Albaida se le compró cama y ropas. En este mismo año aparece la figura de Pablo Segura como maestro de escuela y suponemos que como organista también, pues en aquella época la misma persona solía regentar ambos cargos. En 1703 se anotan los gastos que ocasionan unos registros del órgano y en 1708 se compran *manchas* para dicho instrumento. En 1722 se paga al maestro organero de la ciudad de Villena por componer el órgano. No se especifica aquí el nombre de dicho organero aunque la referencia a Villena hace pensar en Juan Meseguer, ya

⁴⁷⁵ FURIÓ, A.: "Lluís Presencia, era sacerdote y estuvo trabajando anteriormente en Sueca, también como maestro de escuela y organista, concretamente, desde el 10 de Agosto de 1604 hasta el mes de Noviembre de 1606, con un sueldo de 75 libras". En *Orgue de Sueca. O.P.V. n° XIII-XIV*. Valencia, 1980. p. 18.

⁴⁷⁶ Según el *Gran Diccionario de la Lengua Castellana*. Fomento del libro. Barcelona, 1934. p. 571. *Libra* es una moneda usada antiguamente en el reino de Valencia, con igual división que la catalana (20 sueldos), pero con valor de 3 pesetas y setenta y cinco céntimos.

que éste era de allí.

Pocos años más tarde, se planteó la necesidad de afrontar el tema del deterioro del órgano, decidiéndose la construcción de uno nuevo. Este organero rondaba ya los sesenta años, pero siguió trabajando durante un tiempo durante el cual intervino en el órgano de Albaida (1745-46). Podemos comprobar esto pues hay una *ápoca* otorgada por este organero en 1746 por la que se reconoce haber recibido 150 Libras a cuenta de lo que se le debe por el órgano de la iglesia parroquial de Albaida.⁴⁷⁷

En 1748 se decide retener al clero local dos dineros por cada libra de carne como impuesto para cubrir gastos de la construcción del órgano. En 1761 aparece un pago por la afinación y repaso general del órgano por valor de 15 libras, sin poder saber, hasta el momento, a qué organero se le encomendó dicho trabajo. En 1767 se le aumentó el salario al *manchador* del órgano. En 1775 se reseñan los 40 pesos pendientes que se le debían al organista (no sabemos su nombre) desde 1761. La situación económica debía ser precaria, pues en 1782 se acuerda que en las fiestas de la Virgen del Remedio toque sólo la música un día y, de los fondos ahorrados se saque una porción para el órgano.

Casi un siglo después aparecen noticias sobre el **nuevo órgano de la Parroquia de Albaida**, instalando una primera fase, entre el 4 de Febrero de 1879 y la Semana Santa, terminándolo en una segunda fase que se extendió desde el 28 de Junio hasta el 9 de Octubre del mismo año 1879. Se evaluó, después de acabado, en unos 50.000 reales sin contar con la madera, que se aprovechó del viejo, yendo los últimos 12.000 a cargo del benefactor D. Ramón Colomer, Vizconde de San Germán y natural de Albaida.

Se inauguró con las Vísperas que se cantan a la Virgen del Remedio, estrenándolo D. Manuel Chulvi, por aquellas fechas organista de la parroquia de Albaida. Este dijo que: *“El órgano es bueno y se estrenó en 1879”*. Por aquellas fechas y según el mismo autor podemos leer: *“El templo está servido por un arcipreste, un organista, y un sochantre”*.

El órgano fue destruido en la Guerra Civil de 1936. En 1958, con motivo del Centenario del nacimiento de Eduardo Torres se adquirió un órgano electrónico. El nuevo órgano tubular se divide en dos cuerpos - uno a cada lado del presbiterio - con una consola móvil de tres teclados manuales y pedal; ha sido construido por la firma de Torrente Berenguer y Díaz, siendo inaugurado por Don Vicente Ros el 5 de Octubre de 1996⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ A. M. A. :En legajo nº 1746.

⁴⁷⁸ Los datos sobre este último órgano me los facilitó el mismo Vicente Ros.

Órgano de Ayelo de Malferit

El primer documento conocido acerca de la existencia del órgano de la parroquia de Ayelo de Malferit es el encontrado con motivo de esta investigación y, por tanto, desconocido hasta ahora. Se trata del Contrato para la construcción de ese instrumento que data del año 1835, concretamente del 23 de Marzo. Lo firmaron D. Juan Bautista Bataller, cura párroco de dicho pueblo y el organero D. José Martínez Oliver. Figuran como testigos Francisco Mompó y Gabriel Juan Catalá, labradores y vecinos del pueblo. Se describe en este documento las características de este instrumento y las obligaciones de cada una de las partes contratantes, así como las de los avalistas que suscriben dicho documento. El proyecto de un buen órgano, cuyas características quedan reseñadas en este contrato, colmó el deseo de los ayelenses de contar con un instrumento de buena calidad para acompañar los cantos litúrgicos de la parroquia. Hemos conseguido identificar el nombre del notario, Manuel Valls y Cantavella, así como la totalidad del documento que se encontraba en el Archivo Municipal de Onteniente, en los protocolos del notario reseñado.

Según este interesante documento **lo firmaron**: el párroco del pueblo D. Juan Bautista Bataller y el organero D. José Martínez Oliver, en la fecha mencionada, ante el notario Valls y Cantavella, por el **precio estipulado**, con una **fecha determinada para finalizar** su ejecución y con el **aval** de varios vecinos del pueblo.

Contrato sobre el Organero. Entre el Sr. Cura y Don José Martínez Oliver. D. 23 Marzo. En la villa de Ayelo de Malferit a los veinte y tres dias del mes de Marzo, año mil ochocientos treinta y cinco. Ante mi el Escribano y testigos infrascriptos, como se ve en una parte Don Juan Bautista Bataller Cura de esta Parroquia y de otra Don José Martínez Oliver Organero de Organos, vecinos de la Ciudad de Valencia y Don Francisco Mompó y Don Gabriel Juan Catalá vecinos de este Pueblo lo cancelaron a dicho Señor Cura las cosas y facultades para que pudiese contratar con qualquiera factor, o por de que construyese un Organero para esta dicha Parroquia, por la cantidad, plazos, y condiciones, con que pudiese y quisiese ajustarlo, cuyo literal tenor de la indicada escritura es el siguiente. En la villa de Ayelo de Malferit a los siete dias del mes de Marzo, año mil ochocientos treinta y cinco: ante mi el Escribano y testigos infrascriptos, Don Juan Bautista Catalá vecindado, Vicente Juan de Antón, Manuel Belda de Pedro, Vicente Berio, Francisco Brin, San Vicent y Sala, Pedro Feliciano, Pedro Gironez, José Serru, y Cerales, Francisco Mompó, Joaquín Catalá, José Aparisi y Botín, Pedro Juan y Mompó, José Sarru y Catalá, Joaquín Domercet, Labradores y Joaquín Sarru del Nayo arriero, vecinos de la misma, mayor parte de los que se obligaron a pagar el Organero que devia construir para esta Parroquia, el difunto Don José Martínez Oliver, vecinos de la Ciudad de Valencia, según escritura ante mi en nueve de Mayo del año anterior mil ochocientos treinta y cuatro. Por lo que dan y confieren todo su respectivo poder cumplido, libre, pleno, y bastante, para por derecho se requiere y es necesario, en favor de Don Juan Bautista Bataller Cura de esta Parroquia, para que en nombre de los obligados y representando sus propias personas, acciones y derechos, y de la Ciudad de Valencia y sobre de los herederos del nombrado Martínez Oliver

Las condiciones eran las siguientes:

Había de ser un órgano que tuviera tres fuelles de 8 palmos de largo por 4 de ancho, de pino, con 5 pliegues forrados de baldes que estaría dobles en todos sus juegos y serían jugados con palancas. Los dos teclados tendrían 47 teclas cada uno, con las naturales chapadas en hueso y las de sostenidos en ébano. El secreto sería dividido según juzgara el artista. La madera de pino sería de la mejor calidad así como la calidad del metal. El Flautado Mayor sería de entonación de trece palmos castellanos o bien de doce valencianos. Y de este modo va detallando minuciosamente cada uno de los registros.

Podemos observar, el importante papel de **los fiadores**, que desde el punto de vista legal respondían, con el organero, de la finalización de la obra. A causa del fallecimiento del maestro organero Martínez Alcarria, famoso constructor de órganos, (que había llevado a cabo obras de la envergadura del de la Catedral de Valencia, y el del Convento del Carmen Calzado de Valencia, entre otras), que era con quien se había contratado la construcción de dicho instrumento con anterioridad, se encargaron dichos fiadores de pedir al padre de éste, Martínez Oliver, que lo finalizara, cosa que hizo y muy bien por cierto, según avalan los comentarios de Madoz, como he señalado antes, y por los datos recabados de personas mayores que lo vieron y escucharon antes de 1936 y me lo comentaron hace algunos años.

Este contrato, como los otros de cierta importancia, requirieron **el levantamiento de un acta** ante escribano. Obligaba a las distintas partes a cumplir con sus obligaciones, tales como los pagos estipulados a su debido tiempo por parte de los contratantes y la terminación del instrumento en el plazo previsto y con la calidad y características establecidas en el contrato.

En cuanto al pago se estipulaba que el señor Cura pagaría al organero primeramente mil cien libras valencianas en plata u oro en varios plazos: Trescientas libras a lo largo del mes de Marzo como pago de la parte de obra realizada por su hijo fallecido, José Martínez Alcarria y por la obra que realizaría durante el mes de Abril de 1836. Las restantes trescientas libras en dos plazos iguales en dos años consecutivos a partir de su terminación, 1837 y 1838. El factor debía construir la fachada del órgano y el señor Cura le abonaría por ello cincuenta libras y le proporcionaría un sitio capaz para colocar el instrumento, así como alojamiento adecuado para él y su familia mientras tuviera que residir en el pueblo para su colocación. Es curioso que en el plan previsto se estipulara que al organero se le exigiera **afinar** los juegos o instrumentos “a tono de capilla de este Reyno”.

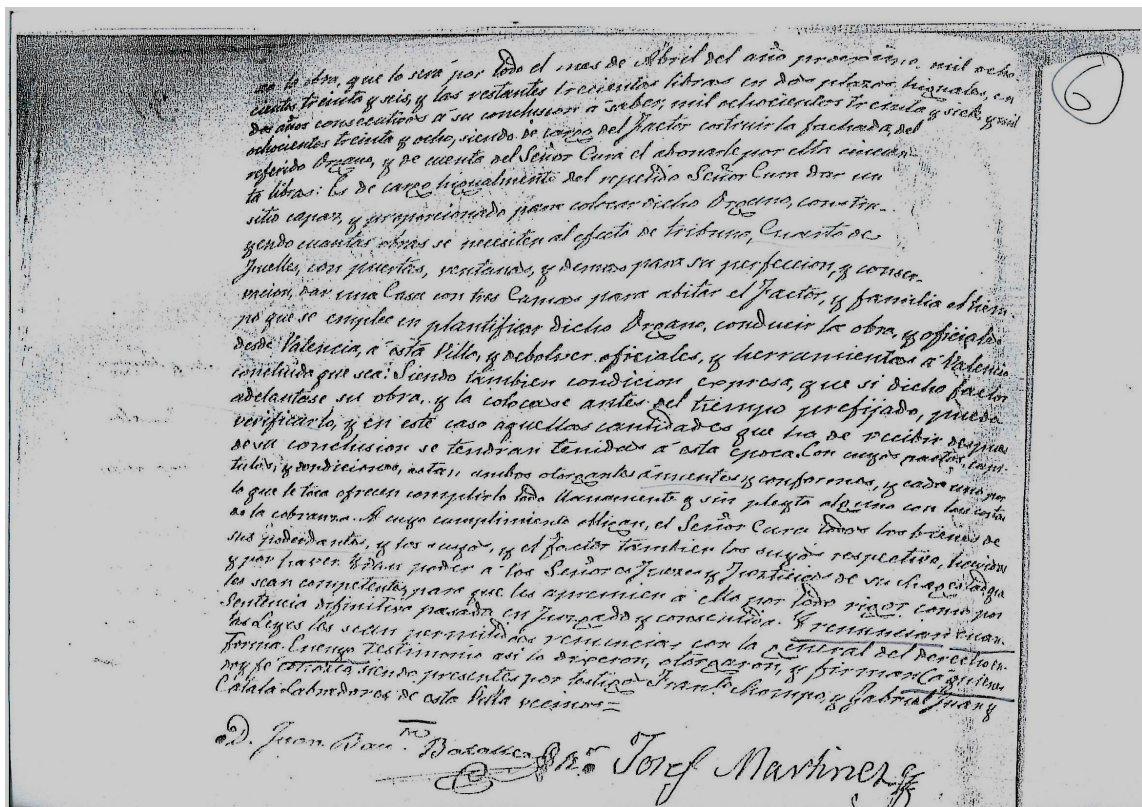
Según la costumbre, se aclara en este contrato que habría **un examen de la calidad** del instrumento que llevarían a cabo “organistas inteligentes” de la confianza de ambas partes contratantes.

Desde el punto de vista jurídico está de acuerdo con las cláusulas que imperaban en el momento de su redacción. Así mismo se supone que el escribano trasladaría las condiciones técnicas de la realización del instrumento que el organero Martínez Oliver iría dictándole. Este órgano, fue de gran calidad y prestancia, según comentario de Madoz en su *Diccionario Geográfico-Histórico*. Al leer este comentario me sorprendí, por cuanto comprobé que este autor no hace referencia alguna sobre ningún órgano de otros pueblos del Valle de Albaida. Es claro, pues, que le llamó la atención la calidad del mismo ⁴⁷⁹.

(Ver en Apéndice Documental el documento XXVI).

Los ancianos de ese lugar aún recuerdan su ubicación en la parte superior derecha del presbiterio, y también el hecho de que junto a él se colocaban los cantores. Este órgano desapareció en el año 1936. Afortunadamente, el descubrimiento de este Contrato de fabricación, nos ilustra acerca de las características de este órgano, que figuran en el documento aludido.

⁴⁷⁹ MADDOZ, P.: Dice de este órgano: “*El órgano de esta parroquia también es muy bueno y los ornamentos sacerdotales de mucho mérito y coste, particularmente el palio bordado de oro y plata a realce*”. En: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*. Imprenta Madoz. Madrid, 1850. Edición facsímil para Valencia, Castellón y Alicante, I. pp. 133-134.



La importancia de los documentos encontrados: el “Contrato del órgano de Ayelo de Malferit”, así como el de “Arancel de derechos parroquiales de Ayelo de Malferit”, ambos hallados con motivo de la investigación para esta tesis, estriba en el hecho de la ausencia de noticias referentes a este órgano de Ayelo de Malferit hasta que Madoz lo nombra, tal como afirma Belda Soler en un comentario del año 1982⁴⁸⁰. Este comentario del año 1982 ha quedado superado al aportar los documentos mencionados, fruto de mi investigación, ambos de fecha anterior al comentario del libro de Madoz.

(Ver documentos 27 y 28 en el Apéndice Documental).

⁴⁸⁰ BELDA SOLER, M^a A.: Dice al respecto: “Cuando Madoz, en su ya citada obra, habla de la iglesia de Ayelo, añade que su templo poseía un magnífico órgano, hoy, por desgracia, desaparecido. Luego si en la iglesia había un órgano, es muy posible que hubiera un organista, pero de su existencia en aquella época (1840) no hemos encontrado ni documento ni tradición”. En op. cit. p. 118.

1610-11 se constata: *Mes, a la Contoria del Orgue, 11s 6 d*". En 1622 se pagaron a Mosén Joachim Candela, per cantar la Missa a cant de Orgue, 7 s, al igual que en 1623 al Mestre de Capella u Organiste, 2L 4s ". Vemos, pues, que hay abundantes documentos en donde ya figura el órgano en estas fechas.

Con el paso del tiempo, se planteó la necesidad de otro órgano de mayores posibilidades artístico-musicales. Existe un testamento cerrado de Mn. Esteban Beneyto del 20 de marzo de 1607, que se publicó el 15 de abril de 1608, estableciendo como albaceas, al Vicerrector de la Parroquia y al *Jurat en Cap o Primer* y a sus sucesores en ambos cargos. Llegado el momento el *Viceretor era Mn. Juseph Silvestre*, que administraba el *Benifet* llamado *Nostre Señor Deu Jesu Christ, y dels Benaventurats Sant Jaume y Sant Esteve*. El *Jurat en Cap de la Vila*, era a la sazón Jaume Ferre de Françés, pariente del testador (en el documento se decía que caso de ser el jurado natural o vecino de Bañeres, se nombrara como suplente al *Jurat Segón o d'En Mig*. Estos albaceas, una vez pagadas las deudas del finado y cumplir sus disposiciones testamentarias, se les sugería invertir el dinero que sobrara en la adquisición de censales. Para esto, Onofre Sanz de la Llosa y Alboy, Señor de Guadasequies, Lugarteniente de Bayle General en la ciudad y Reino de Valencia, otorgó el día 8 de mayo de 1632 licencia al Notario Síndico Procurador de Bocairent en Valencia, Gaspar Vazquez para que la Villa pudiera cargarse censales por valor de 1.500 L. para quitar en cuatro años. Así pues, el Síndico de la Villa de Bocairent y Universidad de Alfafara, Juan Mayques de Joaquín, cargó al clero 1.500 L., de la Fundación del Bayle Cosme Eximeno, de la forma siguiente: responderían de ellas, los sacerdotes, cargando el Administrador de la Administración del Órgano, Mn. Juan Eximeno, las otras 100L. (éstas procedían del quitamiento hecho por Mn. Juseph Silvestre, que dio origen a la Administración del Órgano, en cumplimiento de la manda de Mn. Esteban Beneyto ⁴⁸³).

El documento fechado en Bocairente, el 4 de Julio de 1632 y firmado por el notario Bertomeu Mayques, consiste en una "Memoria de Deutes, Censals y Carrech"; los datos que en él se leen están tomados del "Libro donde se contienen las Redenziones de Zensos y sus Justificaciones que, la Villa ha hecho a varios de sus acreedores". Entre los cargos figura el de la administración del órgano parroquial de Bocairente, especificándose que el pago se realizaría en dos veces ⁴⁸⁴.

⁴⁸³ A.M.B. Datos tomados del *Libro donde se contienen las Redenciones de Zensos y sus Justificaciones que la Villa ha hecho a varios de sus acreedores*.

⁴⁸⁴ Se guarda este libro en el Archivo Municipal de Bocairente. Y se transcribió a otro, por deterioro de aquel.

(Ver en el Apéndice Documental el citado documento IV).



En 1636, se ejecutaron obras para la instalación de otro órgano en la Parroquia, según figura en el Archivo Municipal con las siguientes palabras: *Y en este any se feu la obra del Orgue Nou y la escala, y feta muntaren per tres voltes lo Sanctissim (Sacrament) a la finestra (del Archiu) contra lo nuvol, ab molta necessitat ni havia, y fonch Nostre Señor servit no feu mal temps en la Orta, que en el Monte Calvari y en la Vila caigué molta pedra,...*⁴⁸⁵.

El 13 de Enero de 1641 hubo a la vez *Cabildo de Beneficiados* en la Parroquia, y *Consell General de la Villa* para afrontar los problemas financieros del *Orgue Nou*. Según el Clero, se autorizó a la Administración del *Orgue Vell*, dejada por el Bayle Cosme Eximeno, para que el Síndico de la Villa, Miguel Puerto de Gerónimo, se cargara otro censal de 60 L. a favor de la misma Administración⁴⁸⁶, según el acuerdo tomado por el Consell General de la Vila, en uso de la autorización del Bayle General⁴⁸⁷.

Onofre Sanz de la Llosa y Albey, y la fecha es del 5 de septiembre de 1639. La Administración de Cosme Eximeno, que se titula del Órgano, la constituyen dos censales, que suman 160 L. uno de 100 L, cargado el 4 de julio de 1632, cuyas rentas se pagan el 5 de julio

⁴⁸⁵ A.M.B., en papel sin clasificar.

⁴⁸⁶ Se usó el Privilegio dado en las Cortes de Monzón, el 29 de noviembre de 1585 para poder amortizar 2000L.

⁴⁸⁷ A.M.B.: Datos tomados del *Libro de papeles varios* en el que figura una relación de “Zensos y Cargos”.

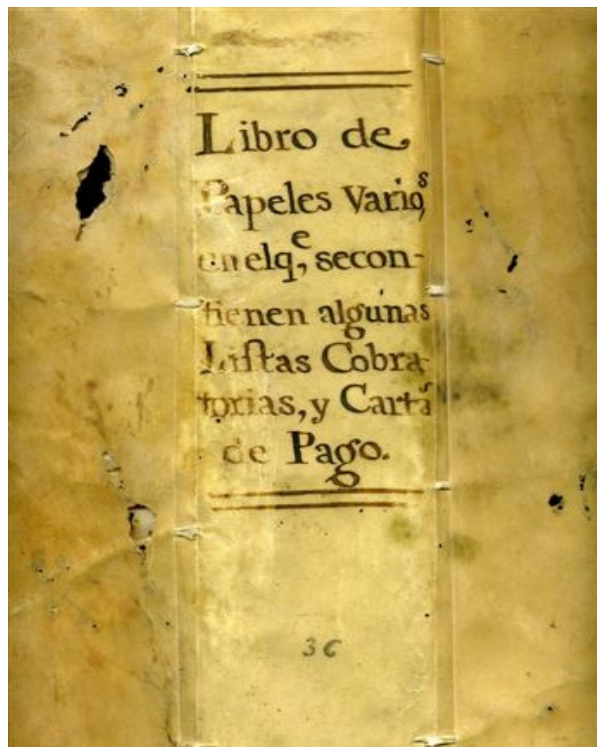
de cada año, y otro, de 60 L, cargado a favor de la Administración el 18 de agosto de 1654 ⁴⁸⁸.



Podemos observar, como curiosidad, el dato que figura en el *Llibre del Espital* donde se anotó que se pagaron 1L 2s, el 24 de Diciembre de 1669 ⁴⁸⁹..

El 12 de mayo de 1692 se firma un *Acta del Cabildo de Beneficiados*, en la que se acuerda, entre otras cosas, que la documentación referente al órgano se guarde en el Ayuntamiento ⁴⁹⁰.

(Ver en Apéndice Documental los documentos XII y XIII).



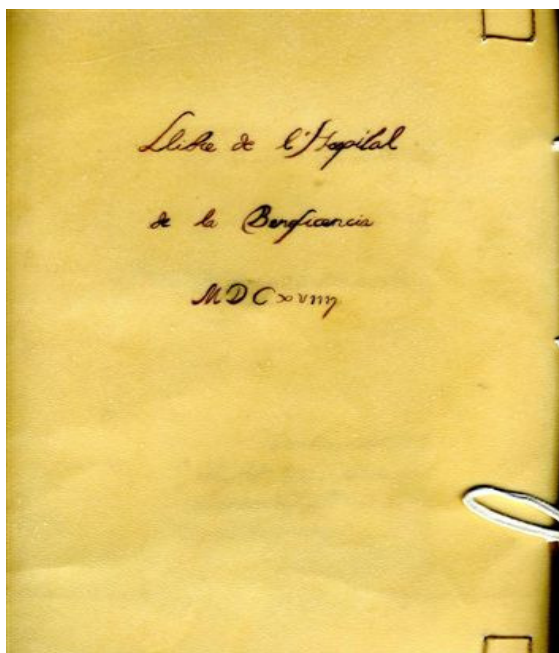
⁴⁸⁸ A.M.B. “Relación de censos y pagos” confeccionada por Roque Alcaras y Eixorques, Secretario del Ayuntamiento de Bocairente. 1769, en Libro de papeles varios en los que se contienen algunas listas cobratorias y cartas de pago.

⁴⁸⁹ A. M. B.: Podemos leer “*Al Organista que estava mal, de passar a dit Organiste y a sa muller y familia a Bañeres*” “Este libro tiene muchos datos curiosos del S. XVII-XVIII.

⁴⁹⁰ A. P. B.: *Libro de Capitols e Deliberacions del Clero*. Trata sobre la paga al Organiste, fundación del Benifet.

El templo parroquial de Bocairente fue remodelado a partir de 1700 sobre todo cuando más tarde en 1748 debido al terremoto de Montesa, el templo quedó ruinoso. En 1860 se inauguró el templo que se había reconstruido con arreglo al proyecto del arquitecto llamado Carlos Hagin.

Con el siglo XVIII comenzó una nueva época en el funcionamiento del órgano parroquial. En un libro de *Descarrech y Dates* de 1704 hay una curiosa anotación que dice: *Vicente Belda, sastre, Clavari de la Vila, pagá 3 L a Vicent Silvestre, ciego, y a Juseph Olcina, manco, per haver manchat en lo Orgue hun any que, finí día de Pasqua del Spirit Sant*⁴⁹¹. También hay constancia de que el Cabildo del Clero el 11 de Octubre de 1717 se tomó el acuerdo de que: *“En los Sants colens (fiestas) de primera y segon clase, a les primeres y segons Vespres (o rezo en la víspera y día) es toque el orgue, y el día de Nostra Señora de Octubre o del Roser, a les segons Vespres es toque el orgue també.*



Hay un libro, confeccionado por el Ayuntamiento con fines fiscales, en que se recuerda al Rey en 1730 que, entre sus obligaciones se halla el responder de la *Administración del Órgano*, cuyo capital son 200 L. Y en el mismo, también se dice que: *Al manchador del Órgano se pagan 3L anuales.*

En el Archivo Parroquial se encuentra una anotación que dice: *“Vicerrector Mn. Lorens Pastor*

⁴⁹¹ A..M..B.: *Libro de Descarechs y Dates*, según albarán del 7 de julio de 1705.

gastó, el 13 de diciembre de 1743, 18 L. Per corralar el Orgue, de orde dels Señors Alcalde y Regidors, 18 L ⁴⁹².

Y encontramos en Bocairente otro documento con datos referentes a la Administración del Órgano del año 1754, en el que se dice que el Vicerrector Mn. Antonio Calabuig anotó en el “Libro de Subastación de Propios y Arvitrios” lo que el Procurador de la Villa, Jaime Mira dijo en esa fecha respecto a la administración del órgano de Bocairente.

(Ver en Apéndice Documental el documento XXI)

Voy escogiendo alguna de las muchas anotaciones que se encuentran tanto en el Archivo Municipal como en el Parroquial, tales como: para el año 1759-1760: que dice: *Per compoundre la clau y payñ del Orgue a Antoni Colomer, manyá, 4 s.*

Y otro documento del Cabildo del Clero, del 24 de Diciembre de 1764, que se ocupó de la gratificación al Organista y al Penitenciario, y que comienza así: *Les estrenes eo gratificació Navideña... P. Damiá Gadea, Religiós Recolet (del Convent de San Berlandí de la Vila), y a Franco. Tomás Reduan, Organiste de esta Iglesia...* ⁴⁹³.

(Ver en Apéndice Documental, el documento XXIII).

En 1768 el Ayuntamiento de Bocairente hace un *Repartimiento*, en el que se aplican por el apartado *Iglesias, Comunidades Religiosas y demás de esta clase, a la Administración del Órgano, 3 L.* ... ⁴⁹⁴. En otro Repartimiento de 1768, hecho por el Ayuntamiento se aplica a *Administración del Órgano, 3L, y a la Administración del Hospital, 2 L 11s, 6 d,* como impuesto a pagar a la Hacienda Real.

En algún caso aislado hubo algún problema con la administración de algún Beneficio o con los derechos de algún beneficiado. Y así, esto podemos comprobarlo mediante el documento emitido en Bocairente en 1 de enero de 1780 y en el que se demuestra el desasosiego del Clero, y que figura en el “Libro de Capitols y Deliberacions del Clero”⁴⁹⁵. Fernando VII murió en 1833 y la Desamortización de Mendizábal fue en 1836 y Entre ambos eventos estuvo el traslado del Órgano del Convento de San Bernardino al desván de la Parroquia, en

⁴⁹² A.M.B.: *Descarechs y Dates, fetes en Albarans per Viçent Belda, sastre, clavari de la Present Vila de Bocairent en lo any mil setcens i quatre, en mil setcens i cinc.*

⁴⁹³ A.M.B.: “Sobre gratificación al Organista y al Penitenciario” en *Capitols e Deliberacions del Clero*. f., 209.

⁴⁹⁴ A.M.B. Libro donde se contienen las Redenciones de Zensos y sus Justificaciones, que la Villa a hecho a varios de su acreedores. Año 1769.

⁴⁹⁵ Este documento lo comenta también Vañó Silvestre

espera de su posible reutilización futura ⁴⁹⁶.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XXV).

.Durante unos años ejerció de organista en Bocairente el sacerdote D. Manuel Aparicio que obtuvo el Beneficio de organista y que luego pasó a Valencia. Su calidad como organista era tal que durante la estancia de la familia real en Valencia, el Arzobispo lo designó organista exclusivo en todas las misas y actos religiosos a los que asistieran las reales personas. Fue de carácter estudioso y retraído, aspirando siempre a vivir retirado en su pueblo. Nació en Enguera (1805?-1874).

El órgano renovado fue instalado en el mismo lugar, pero enriquecido con las tuberías del retirado de *Sant Berlandí* (o san Bernardino), resultando prácticamente un órgano nuevo. Y ya en el siglo XX en el año 1923 se organizó en la parroquia de Bocairente un coro. “De entonces procede la época más esplendorosa de la actuación del órgano en ese pueblo pues consta de que, en distintas ocasiones, se celebraban misas solemnes participando coros, acompañados algunas veces por orquesta, pero siempre con órgano, interpretando partituras de famosos compositores

La última mención del Órgano parroquial de Bocairente es del Domingo 2 de Febrero de 1936 en que se anunciaba para el día siguiente, que era la fiesta de san Blas, los actos previstos ⁴⁹⁷.

El órgano de Bocairente desapareció durante la guerra civil. El 27 de Julio de 1936 clausuraron la Iglesia Parroquial y el 29 de Julio la abrieron para, entre otros muchos desmanes respecto al tesoro artístico que poseía, deshacer el órgano ⁴⁹⁸.

Órgano del Convento de San Bernardino, quiero destacar que la Orden franciscana fue portadora en nuestra región de espiritualidad unida a sencilla fraternidad, fundando muchos conventos en ella, entre otros el de San Bernardino en Bocairente ⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶VAÑO SILVESTRE, F.: “Notas para la Historia...”, en *Crónica de la XIX Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia*. Valencia- Castellón, octubre de 1992. p. 155.

⁴⁹⁷ VAÑO SILVESTRE, F. *A las 10 la Conventual solemnisima con Panegirico a cargo del Dr. D. José Zahonero, Catedrático del Seminario. Las voces viriles de la Schola Cantorum, con órgano y selecta Orquesta, interpretarán la Misa “In honorem Immaculatae Conceptionis” del Mtro. Goicoechea, y al Ofertorio el “Laudate Dominum” a tres voces de Giro Grasi. Acto seguido, tendrá lugar la Bendición de los Panes de San Blas. Por la tarde, Procesión Generalísima* “. En “Notas para la Historia del órgano de Bocairente”, en op. cit.. p. 160.

⁴⁹⁸ VAÑO SILVESTRE, F.: Esto lo relata diciendo: “*El rico y monumental Órgano, antes de desaparecer, fue bien estudiado su destino; y así una vez desmontado se fundieron sus flautas de estaño, convirtiéndose en hermosos y valiosos lingotes del supradicho metal, en beneficio lucrativo de unos cuantos. Al parecer dichos lingotes fueron vendidos a Villena*” En op. cit., p. 470.

⁴⁹⁹ VAÑO SILVESTRE, F.: Dice: “*La Orden franciscana, en nuestra Región, como en las demás, fue portadora de una espiritualidad popular, que hermanaba el más grande desapego de lo mundano con la más amable*

El convento de Franciscanos Recoletos de Bocairente se fundó en 1567 a petición del síndico del pueblo al Padre Provincial, fray Luís Falcó y al Canónigo y Vicario General, por sede vacante, don Tomás Asi n ⁵⁰⁰. El convento empezó a funcionar con fray Nicolás Factor eminente franciscano de Valencia (y ya beatificado) y con fray Cristóbal Moreno, de Mogente, como predicador conventual. Se dedicó el convento a San Bernardino de Sena, por atención al día en que se tomó posesión del mismo ⁵⁰¹.

Durante el siglo XVII, el convento ejerció un gran influjo en la religiosidad de la gente del pueblo. Y hay noticia de que durante el siglo XVIII hubo en ese convento personajes ilustres ⁵⁰². Y en el Archivo de Gorga figura como hijo ilustre de la misma, el padre fray Vicente Silvestre, del Convento de San Bernardo de Bocairente (año 1712).

Los comienzos del XVIII llenaron de preocupación a la Comunidad, por los terremotos de marzo y abril de 1707 en que las bóvedas de la iglesia se apartaron de sus arcos de sustentación, consentidos los del coro y agrietados claustros y celdas. Pero los del siglo XIX no fueron menos inquietantes ⁵⁰³. El  rgano del conventos de San Bernardino pasó a la Parroquia, como he dicho anteriormente ⁵⁰⁴. Los terrenos del Convento los adquirieron particulares y los edificios pasaron a la Parroquia que destinó el lugar a cementerio, trasladando el antiguo desde santa  gueda y cuyo espacio pasó a contener las Escuelas Nacionales o públicas. Pascual Madoz en 1846, dejó constancia de esto diciendo: “*Un convento que fue de San Bernardino en estado ruinoso y amenazador*” ⁵⁰⁵ Este  rgano permaneció en la Parroquia hasta que desapareció en 1936.

fraternidad con las criaturas. Por eso, sus conventos florecieron en abundancia por la Región Valenciana”. En “Apuntes sobre el Convento de Franciscanos”. en revista *Moros y Cristianos*. Bocairente, 1960. p. 18-19.

⁵⁰⁰ MARTINEZ COLOMER, V. Comenta al respecto: “*El síndico, satisfecho con ambos despachos, pidió al provincial que le designase algunos religiosos para tomar posesión del sitio donde deb  hacerse la fundación*”. En: *Historia de la Regular observancia de San Francisco*. Valencia, 1803. p. 218.

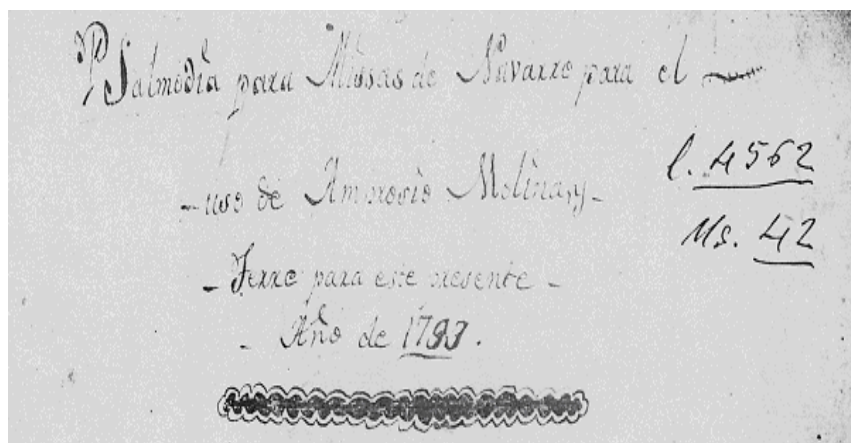
⁵⁰¹ BELDA, F. J. “*Nicolás Factor dejó al marchar de Bocairente como recuerdo un pequeño busto de la Virgen de la Leche, en madera policromada, obra suya, y que las gentes de Bocairente veneraban con especial devoción, hasta 1936 en que desapareció*”. En revista *La Ilustración Católica*, Madrid, 25 de Enero de 1890.

⁵⁰² VAÑO SILVESTRE, F.: “*Se encuentran entre sus frailes personas ilustres como fray José Cabanes Calatayud (1705-1742), fray Benito de Bocairente (1736-1779) o fray Pedro Cabanes*”. En op. cit. p. 19.

⁵⁰³ VAÑO SILVESTRE, F. Comenta: “*Primero el temor a los “gabachos” que en 1813 merodeaban por Onteniente, lo que obligó a bajar la imagen del Santo Cristo del Monte Calvario a la parroquia... Y después el temor a la exclaustreci n, llevada a cabo en 1835, confiscando las Cortes los bienes de las comunidades religiosas*”: op. cit., p. 20.

⁵⁰⁴ VAÑO SILVESTRE, F., “*Este último órgano fue desmontado en 1836 y guardado en la Parroquia*”. En “Notas para la Historia del  rgano Parroquial de Bocairent”, en *Cr nica de la XIX Asamblea de Cronistas Oficiales del Reino de Valencia*, Valencia- Castellón, octubre de 1992, p. 143.

⁵⁰⁵ MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*. Madrid, 1850. Edición facsímil para Alicante, Castellón y Valencia.. Institución Alfonso el Magnánimo. IVEI. Valencia, 1987.



Órgano del Convento de las Agustinas

Este antiguo convento era y es muy apreciado en Bocairente según comenta la archivera municipal de Bocairente, M^a Josefa Sempere Doménech. Este primer convento data del siglo XVI y se le conoce como “Monasterio Rupestre”, porque fue excavado en la roca y allí se ubicaron celdas y corredores ⁵⁰⁶ Como es natural, a lo largo de los años hubo cambios en dicho convento que han ido configurando su estado actual.

Existió un segundo convento que data del siglo XVII y que estuvo construido sobre el monasterio “rupestre” anterior. Este segundo convento se fue ampliando según las necesidades de las religiosas. La Comunidad de monjas Agustinas tuvo sus años de esplendor, especialmente en el siglo XVIII y el primer tercio del XIX, hasta la Desamortización de Mendizábal ⁵⁰⁷. Y otro nuevo edificio se inauguró mucho más adelante; el 1 de febrero de 1902. Este nuevo convento fue mucho más grande y de un estilo un tanto ecléctico ⁵⁰⁸.

Gozó este monasterio de un órgano, según he podido comprobar por los datos de documentos encontrados en la parroquia; documentos que se confeccionaron con los datos requeridos por

⁵⁰⁶ SEMPERE DOMÉNECH, J.: Dice: *El 10 de Julio de 1555 Mosén Melchor obtuvo en un acto celebrado en el Convento de las Agustinas de Valencia, del Padre Provincial de dicha Orden, Fray Onofre Carbó, licencia para fundar un monasterio en Bocairent... Previamente, el 6 de febrero de dicho año, Mosén Melchor había obtenido de las autoridades de Bocairent “per obs de edificar un Monestir e Cassa de Monjes, e no en atra manera, ni per aatre servici, un solar o pati situat en lo Raval Nou de dita Vila de Bocairent, en la Partida de les Heretes”*. En “El monasterio de las RR. MM. Agustinas de Bocairente” en revista *Almaig*. Onteniente, 2006p. 42-43..

⁵⁰⁷ En la tesis doctoral de José Luís Hernández Marco, “*Estructura económica e industrialización de Enguera y Bocairent durante los siglos XVIII y XIX*”, presentada en Valencia en la Facultad de Geografía e Historia, se trata bastante detalladamente de estos temas.

⁵⁰⁸ SEMPERE DOMÉNECH, M^a. J. Dice: “*El autor de esta magna construcción fue el arquitecto alcoyano D. Vicente Juan Pascual Pastor*” En op. cit. p. 44.

los responsables del Palacio de Justicia de Valencia, terminada la guerra civil española. En ellos consta que, entre los objetos destruidos en 1936, figuraban el órgano parroquial, que valoraban en 125. 000 pesetas y el del Convento de las Agustinas en 50.000 pesetas ⁵⁰⁹. Aunque parte del Tesoro Artístico de Bocairente fue trasladado al Museo de Játiva por Carlos Sarthou Carreres, para librarlo del expolio, lógicamente estos instrumentos, entre otros objetos, no pudieron trasladarse ⁵¹⁰.

Órganos de Onteniente

Nos habla el Padre Pérez Jorge de catorce órganos en los templos de este pueblo ⁵¹¹. En este número incluye también de los órganos que se construyeron después del año 1936 ⁵¹². La opinión de este autor es que de todos ellos, los mejores fueron los de la iglesia de Santa María y el del Colegio franciscanos.

Órganos de la iglesia de Santa María

La iglesia de Santa María de Onteniente (s. XIII-XIV) fue erigida, según las crónicas, sobre las ruinas de una antigua mezquita tras el terremoto de 1258. El Rey D. Jaime la puso bajo la advocación de la Virgen en el misterio de su Asunción, como era su costumbre. Esta iglesia tiene dos destacadas características: una la de gozar de rango de Plebanía, con Abad Mitrado análogo a las Catedrales, concedido por el Papa Pío II en 1416 y ratificado por el Papa Inocencio XIII en 1722. Este título lo conserva en la actualidad. Otra es la dotación de Beneficios, una fórmula similar a lo que hoy podríamos llamar Fundación, faceta poco conocida pero muy interesante y de gran valor cultural e histórico ⁵¹³.

Estos Beneficios llevaban aparejada una renta y cuyos beneficiarios eran responsables del culto y del esplendor en las grandes celebraciones religiosas que, con el tiempo, dejaron su impronta.

Primer órgano de Santa María. En la iglesia de Santa María, hubo un primer órgano, que gracias a las noticias del investigador franciscano Luis Fullana Mira sabemos que su

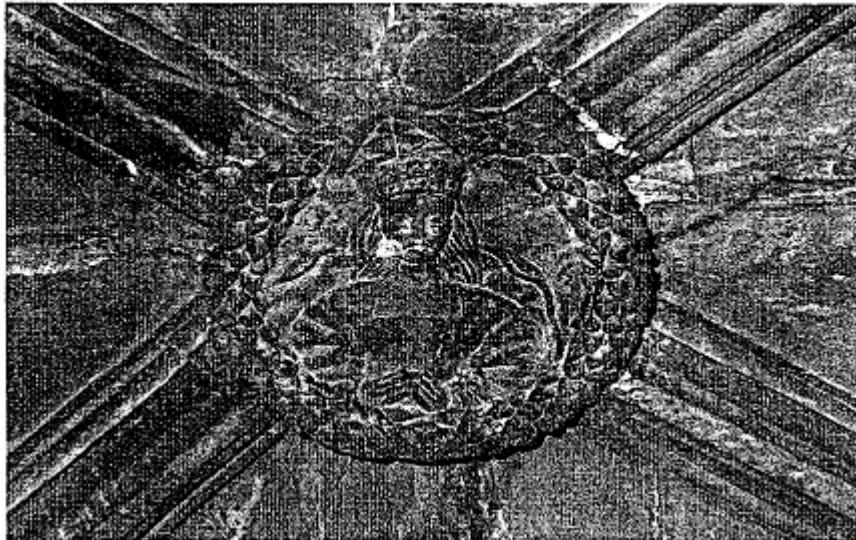
⁵⁰⁹ VAÑÓ SILVESTRE, F.: “ Documentación sobre “La revolución en Bocairente”. en *Crónica de la XVII Asamblea de Cronistas Oficiales del Regne de València*. Valencia, 1990. p. 334.

⁵¹⁰ Según leemos: “ Gracias a la decisión de don Carlos Sarthou Carreres, debe Bocairent la conservación de buena parte de su patrimonio artístico. Vecindado en Játiva, “durante la guerra civil de 1936-1939 llevó a cabo una intensa labor de salvaguardia de los fondos artísticos de Játiva y su comarca... VAÑÓ SILVESTRE, F.: op. cit. p. 328.

⁵¹¹ PÉREZ JORGE, V. : *La Música en Ontinyent*. Caixa d'estalvis de Ontinyent. Onteniente, 1979. p. 9.

⁵¹² De estos órganos posteriores al año 1936 no voy a tratar en esta tesis, pues escapan al ámbito cronológico de este trabajo.

⁵¹³ GALIANA GISBERT, F.: En “Beneficios... Onofre Penalba”. en revista *Almaig*, 2006. Onteniente. p. 36.



construcción se llevó a cabo probablemente en los primeros decenios del s. XVI ⁵¹⁴.

Sin embargo no hay referencia de una fecha determinada, ni tampoco del organero que lo construyó Pero conocemos un documento, que hace referencia al cargo de organista de esta parroquia y que es una bula del Papa Pío II, de fecha 28 de marzo de 1464, como he dicho antes. En dicho documento, figura la voluntad del Papa de acceder a la solicitud de los justicia y jurados de Ontinyent, elevando a *Plebanía* dicha parroquia y a su párroco a *plebá* ⁵¹⁵. En dicha bula se dice entre otras disposiciones, que debe crearse una vicaría perpetua con un vicario perpetuo organista ⁵¹⁶. El beneficio eclesiástico titulado del *Santísimo Sacramento* instituido por los jurados de Ontinyent, ante el notario Vicente Fontana, el 10 de Mayo de 1541, llevaba anejo el cargo de organista. Por lo tanto, podemos afirmar que si había organista es porque había órgano. Además los teclados de cuatro octavas, como eran los de Santa María, aparecen en ese siglo. En 1604 es fundado por los Jurados de la Villa el *Beneficio de Maestro de Capilla* nombrándose director del coro al sochantre de Segorbe con un estipendio de 25 libras anuales. En 1615 Nofre Lanza obtiene el *Beneficio de mestre de cheremies*, y años más tarde al ser nombrado éste organista de Santa María, le sucede su hijo, (como veremos al hablar de las biografías de compositores y organista en el índice de compositores). El órgano

⁵¹⁴ REIG, J. L.: op. cit. p. 64. La documentación de Beneficios de la parroquia de Santa María estuvo hasta 1936 en el A. M. A. de Valencia. Fueron copiados pocos años antes por el P. Fullana, y uno de los cuales figuraba con la letra R. núms, 5 al folio 3, libro 150, núm, 9 en el A.A.V.

⁵¹⁵ A.M.O.: Se halla escrita sobre pergamino tamaño 570/480, que lleva pendiente de un cordón, el sello pontificio. En el anverso se pueden ver las caras de S. Pedro y de S. Pablo, separadas por una cruz. En el reverso dice Pius Papa II.

⁵¹⁶ Fue transcrita por D. Luís Duard Alabarta y publicada en la revista *Fiestas de la Purísima*. Ontinyent, 1970.

parroquial de Santa María estuvo situado en una especie de tribuna elevada, construida sobre la puerta lateral, que se abría al falso crucero. Situado sobre la arcada de estilo corintio del altar del Cristo del Perdón, al lado izquierdo de la nave, La orquesta, como comenta el padre Pérez Jorge, se situaba abajo y los cantores estaban en la tribuna enrejada del órgano. Era un buen órgano, de dos teclados, 3.036 voces y 50 registros valorado en más de 160.00 reales ⁵¹⁷y ⁵¹⁸.

Con los pocos datos de que se dispone es difícil saber con exactitud la magnitud de este órgano llamado *el orgue vell*, pues no se puede concretar el número de juegos efectivos que tuvo. Fue reparado y mejorado en 1883 por Juan Marco, cobrando por ello la cantidad de 4.500 reales ⁵¹⁹. Pero antes de esta reparación hubo por lo menos otra, como se desprende de algunos documentos encontrados en el Llibre de Consells y Elections y que hablan de la afinación y arreglo de los órganos de las iglesias de Santa María y de San Miguel por el organero Miguel Llop en 1658 ⁵²⁰. En el padrón de 1782 de Onteniente, se puede constatar que había un *follador de órgano*, que era la persona encargada de accionar el fuelle del órgano mientras el organista tocaba ⁵²¹. El P. Pérez Jorge, aventura las características de este órgano, pues los datos son inconcretos e insuficientes, aunque afirma la calidad del llamado *orgue vell* ⁵²².

El segundo órgano de Santa María se construyó por iniciativa del “plebá” de Santa María, D. Rafael Juan Vidal ⁵²³. Se le confió a Pedro Palop Marín, veterano organero valenciano, aunque humilde persona, y lo construyó imitando el de la iglesia de los franciscanos que él

⁵¹⁷ SARTHOU Y CARRERES, C.: Dice: “*Es un buen órgano antiguo*”. En *Geografía del Reino de Valencia*. Barcelona. t., II. p. 580.

⁵¹⁸ SANCHIZ ESPARZA, F. M^a.: Dice: *Se valoró esta prenda majestuosa, en fábrica, no por menos de 160.000 reales*”. En *Historia incomparable de la coronada Villa de Onteniente*. Valencia, 1886. p. 131.

⁵¹⁹ SANCHIZ ESPARZA, F. M^a.: “*En 1883 se limpió y remozó esta preciosa obra*””. En op. cit. pp. 131y 135.

⁵²⁰ A.M.O.: “*Se concierta con Miguel Llop una cantidad para que venga a afinar los órganos de Santa María y San Miguel siempre que sea necesario, septiembre, 1658* “. En *Llibre de Consells y Elections* Documentos de 2 de Septiembre de 1641 Enero de 1657 y de Septiembre de 1658.

⁵²¹ A.M.O.: Este padrón está reflejado en tres libros sin numeración de 22 X 31.

⁵²² PÉREZ JORGE, V.: “*Debe contar nuestro órgano entre los buenos, “de mérito”, de su época. Esta es la grata impresión de quienes atestiguan sus armoniosas y potentes sonoridades. Repitémoslo, el “orgue vell”, alcanzó los años 36 del siglo XX. Fue el instrumento batallador durante siglos, el que manejaron los primeros y los últimos organistas de Santa María, hijos de Ontinyent*”. En op. cit. p. 126.

⁵²³ JUAN VIDAL, R.: Dice del órgano que se trata “*De una obra de apostolado de las almas, el más apropiado e insustituible, como dice Pío X, para levantar y conservar el espíritu cristiano*” en la revista *La Paz Cristiana*. Año VII, n^o 317. Onteniente, 11 de Septiembre de 1926. p. 410.

mismo había fabricado, y que restauró en 1924. El montaje también corrió a su cargo ⁵²⁴. Se instaló en el coro alto; la consola, de espaldas al órgano, miraba al altar mayor ⁵²⁵ y ⁵²⁶. Costó el órgano unas 35.000 pesetas y se sufragó por cuestación popular. El entonces arcipreste de la iglesia de Santa María, don Rafael Juan Vidal, oriundo de Ayelo de Malferit, organizó con gran entusiasmo una campaña de suscripciones a través de la revista semanal *La Paz Cristiana*, con lo cual logró reunir lo necesario para adquirir el nuevo órgano que costó treinta y cinco mil pesetas. En la citada revista, este culto sacerdote, amante de la música, fue dando a conocer a sus feligreses las distintas fases de la fabricación del órgano así como los plazos de pago del mismo y todos los datos referentes al instrumento ⁵²⁷ y ⁵²⁸. Justificó también el porqué de la elección de los distintos juegos de instrumentos elegidos para la confección de ese órgano ⁵²⁹.

Al leer el documento del contrato podremos observar que en él se sigue la costumbre de examinar la bondad del instrumento y su acabado por expertos, nombrados por el contratante. Se inauguró este órgano, con gran solemnidad, el día 6 de Diciembre de 1927; lo bendijo el Arzobispo de Valencia, Doctor D. Prudencio Melo y Alcalde. En el discurso de bienvenida al Arzobispo Melo y Alcalde, el arcipreste de Onteniente D. Juan Vidal dijo: “*Señor, Onteniente*

⁵²⁴ PÉREZ JORGE, V.: Dice. “*De calidad y el órgano nuevo de Santa María quedó perfecto: redondez, equilibrio sonoro, juegos con personalidad inconfundible... Síntomas de calidad y sabiendas aleatorias de los materiales empleados. Y un don organero eminente*” En op. cit., p. 126.

⁵²⁵ PÉREZ JORGE, V. “... arriba de la puerta principal del templo, porque el lugar donde estaba el antiguo órgano no parecía el mejor. Los que llegaron a escucharlo y a pulsarlo comentaban que era de gran potencia y sonoridad, y que tenía un cierto parecido con el de la Colegiata de Santa María de Calatayud”. En op. cit.: p. 124.

⁵²⁶ “El nuevo órgano”, en *La Paz Cristiana*. Onteniente. 11 de Septiembre de 1926. Aunque el artículo sólo lleva una X como firma, es de suponer que lo escribiría D. Rafael Juan Vidal, párroco de Santa María. En este artículo se explica las características de este órgano.

⁵²⁷ JUAN VIDAL, R.: Justificó el encargo del órgano diciendo: “*Ya hemos estampado la firma con la que nos comprometemos a recibir un gran órgano y a pagar treinta y cinco mil pesetas por él ... Que ¿con qué contamos?. Con la Providencia de Dios ... ya que sólo por El nos hemos atrevido a pasar las fatigas de muerte que nos ha de traer el poder llegar a las treinta y cinco mil y las añadiduras que trae esto siempre ... Tenemos otro órgano es verdad, pero para poderlo tocar, con la decencia que exige un villorrio, se había de desmontar, poner fuelles nuevos, cambiar secretos y otras operaciones que nos habían de costar muchos miles de pesetas y quedarse un órgano viejo y sin expresión. Sería gastar el dinero sin casi provecho, pues no podría secundar la instauración de la música religiosa como la Iglesia quiere*”. En *La Paz Cristiana*, Año VII nº 317. Onteniente, 11 de Septiembre de 1926. p. 410.

⁵²⁸ JUAN VIDAL, R.: Dice: “*Tres plazos nos ha señalado el fabricante de órganos ... Primero de diez mil pesetas, segundo de doce mil y tercero de trece mil. Para el primero esperamos que las personas pudientes den limosnas gruesas. Para el segundo haremos una suscripción mensual, que si todos se esfuerzan un poquito podrá dar mil pesetas que al año serán las doce mil que se necesitan. Para el tercero, la Providencia; rifas, tómbolas, o lo pagaremos en carcel, con tal de que no nos arranquen el órgano y se lo lleven*”. En op. cit. pp.410-411.

⁵²⁹ JUAN VIDAL, R.: Justifica la elección de estos instrumentos diciendo: “*El Clarinete es uno de los registros que se desafinaban y hace un año se ha resuelto el problema en una nueva construcción, mientras que el de “Voces humanas” se desafina a los pocos meses, hemos optado pues, por el “Clarinete” que no se desafina y hace un excelente juego con muchos registros. Lo mismo hemos hecho entre “Ocarina” y “Violines” optando por los violines que ya no se desafinan como antes*”. En op. cit., p. 411.

sabe esto y lo agradece. Cada vez que oiga ese hermoso órgano que él ha costado y Vos bendeciréis recordará vuestras bondades ⁵³⁰.

(Ver copia completa del contrato de este órgano en el Apéndice Documental, documento L). Este instrumento ayudó a revitalizar la vida musical y litúrgica de Onteniente ⁵³¹. Comprobamos que se tuvo muy en cuenta aquí las orientaciones dadas en el “Motu Proprio” de San Pío X, y procuraron ponerlas en práctica en la medida de lo posible.

Siguió, utilizándose el *orgue vell* en ocasiones solemnes, dialogando con el *joven*. Esto fue así hasta 1936 en que desaparecieron ambos, aunque la fachada del órgano viejo fue desmontada para dar paso a unos arcos góticos laterales, que redescubrieron en 1954⁵³².



⁵³⁰ JUAN VIDAL, R.: Podemos leer en el capítulo de noticias del semanario La Paz Cristiana los siguiente: *El jueves terminó la colocación del gran órgano. El inteligente organero D. Pedro Palop ha quedado prendado de su obra y afirma que nuestro órgano, en nuestra iglesia, es el que ha alcanzado mayor sonoridad y dulzura.* Y en el programa de actos de las fiestas de la Purísima de Onteniente de 1927, en ese mismo semanario podemos leer: *Día 6... A las seis, bendecirá S. E. Reverendísima el nuevo órgano y a continuación se dará un escogido Concierto orgánico y vocal en el que tomarán parte el eminente organista del Colegio del Patriarca de Valencia D. Juan Cortés, la Schola Cantorum de Bocairente cuya fama es bien merecida y el pueblo fiel de nuestra ciudad...* “Tomará parte el pueblo en el canto gregoriano y la schola de Bocairente selectas composiciones. Pronunciará un discurso el M. I. Sr. Magistral de Palma de de Mallorca y cerrará el acto el Sr. Arzobispo, con su elocuente palabra”. *Onteniente, “17 de Diciembre de 1927”.* op. cit., pp. 543,555, 556, 557 y 558.

⁵³¹ BERNABEU, A.: Dice : “Con este instrumento y la Schola cantorum, fundada, por el maestro de Capilla Pascual Olivares, dos años antes, la liturgia en este templo alcanzó un esplendor inusitado”. En “Órganos de Onteniente”, trabajo inédito. p. 13.

⁵³² SANCHIZ ESPARZA, F. M^a.: op. cit. p. 131.

Tercer órgano de Santa María.

Terminada la guerra civil en abril de 1939, la iglesia de Santa María tuvo un armonio alemán, y cuando lo permitieron los medios económicos, consiguieron un órgano eléctrico de la fábrica madrileña Organería Española Sociedad Anónima; lo montó el afamado técnico Albedi. Tiene un primer teclado: Flautado 8, Violón 8, Octava 4, Flauta 2, Lleno 5 hil., Trompeta 8. Segundo Teclado: F. Chimenea 8, Tapadillo 4, Quincena 2, Zimbala 2 hil., Nazardo 1-173, Clarín 4. Pedal: Subajo 16, Violón 8, Principal 4, Tiorba 16, Fagot 8. Efectos: Enganche al I teclado, idem al II, Unión de teclados, Trémolo, Ex mixturas, idem lengüetería, Tutti.

Lo bendijo el plebá don Julio Roig y se estrenó el 28 de Junio de 1960. El concierto inaugural corrió a cargo de D. Justo Bellver. Se interpretaron obras de Eduardo Torres, Bonet, Gounod, Alberdi, Bach, R. Tapiola, W. Boyce, Mendelssohn. El acto terminó con una salve a 13 voces, del mismo don Justo Bellver.

Órgano de la iglesia de San Miguel

Después de la iglesia de Santa María, el templo más antiguo de Ontinyent es el de San Miguel. Se fundó en 1362. Fue siempre *parroquia de ayuda* de la de Santa María. Hay noticia de un órgano en esta iglesia del siglo XVII y que tuvo capellanía propia ⁵³³. En los *Manuals de Consells* hay muchas noticias al respecto.

Se conserva todavía su espectacular fachada barroca y todo el armazón o caja y tiene forma de trapecio. Las tres caras visibles, están abiertas como ventanales; debieron lucir la metalería del órgano. La parte central tiene unos remates de tubos pintados. Se puede leer en la parte de abajo la fecha de 1919, que señala el año en que el organero Palop lo reformó en profundidad y lo restauró.

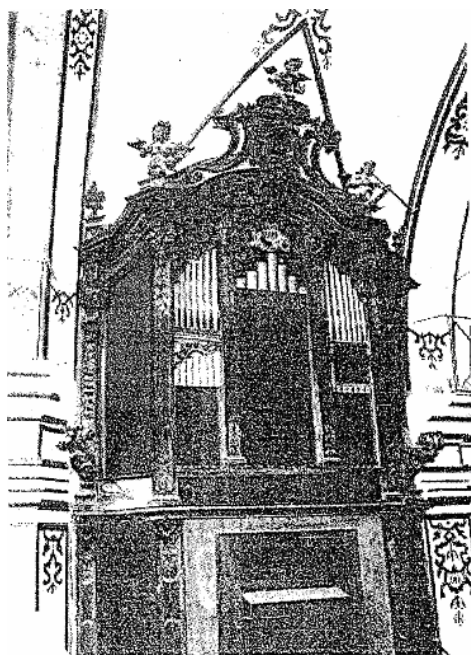
Aún podemos ver el único teclado, pero sin chapas blancas. Abarca cuatro octavas y media de extensión: de DO a SOL. Hay nueve orificios indicadores de registros a la izquierda de la consola; igual número hubo a la derecha de los que aún existen el Bordón 8' y Flautado 8'. Bajo de la consola hay un cuadro dispositivo y palancas metálicas; llamada *de la trompa*, llamada *de la corneta* (izquierda), *trémolo* (derecha); *báscula de expresión* (centro). A la altura del suelo quedan señales de once tacos, que correrían de Do a Si, es decir una escala

⁵³³ REIG, J. L.: “Se sabe que poseía un órgano a mediados del siglo XVII y con capellanía propia” *Bosquejo histórico de Onteniente*. Valencia, 1957, p. 32.

completa pero no queda ningún tubo. Era un instrumento mediano, que tenía 18 registros. Desapareció en 1936 ⁵³⁴. Este órgano de la iglesia de San Miguel de Onteniente, fue contemporáneo del maestro Vicente Rodríguez Monllor.

Órganos de la Iglesia de San Carlos

La presencia de los jesuitas en Onteniente se remonta a los tiempos de su fundador San Ignacio de Loyola. Pero la fundación del Colegio fue posterior.



La iglesia de San Carlos se construyó ampliando la antigua capilla del Colegio de Padres Jesuitas, a partir del año 1703 y se terminó años más tarde ⁵³⁵. Pero luego y por causa de la expulsión de los Jesuitas, debido al real Decreto que propició el Conde de Aranda, de 27 de Marzo de 1767, pasó a iglesia parroquial, filial de Santa María (*adjutriz*). Y el edificio del Colegio pasó a depender del Ayuntamiento, estableciendo que hubiera un aula de primeras letras y dos de latín y retórica. El 2 de julio de 1772, d. Rafael Lasala Nocela dispuso que la

⁵³⁴ PÉREZ JORGE, V. Comenta de este órgano que. “Era pues un órgano de magnitud mediana, pues tenía 18 registros, aunque alguno no correspondiera a “juegos efectivos. Tenía un solo teclado. Desapareció, como el de Santa María en los primeros días de la revolución de 1936”. En op. cit., p.18.

⁵³⁵ REIG, J. L. “Dicho edificio se construyó a partir del año 1703, y concluida años más tarde”. En :op. cit. p. 85-87.

iglesia se abriera al culto de los fieles ⁵³⁶.

Se declaró parroquia independiente en 1848. Los feligreses fueron poco a poco enriqueciendo el templo y adquirieron un órgano de un solo teclado. Observamos que muchos años más tarde se nombra un segundo órgano. Sanchiz Esparza comenta al respecto: *La adquisición de un nuevo órgano, muy notable en su construcción y voces... El órgano y reloj, colocados en 1878, importaron la crecida suma de 36.000 reales* ⁵³⁷. La palabra *nuevo* deja entrever que hubo otro órgano con anterioridad a éste ⁵³⁸.

Hacia el año 1920, Pedro Palop hizo una reforma radical en el órgano de 1878, con pulcritud y meticulosidad, características de este organero, mejorándolo y añadiendo nuevos registros. Este órgano que duró hasta cerca de los años 30 del siglo XX estaba situado en el coro alto. Su caja estaba en la primera arcada de la galería lateral izquierda. Era pequeño, de un solo teclado y cinco o seis palancas o teclas de pedal. Una vez restaurado y mejorado se colocó en medio del coro, frente al altar mayor. Se mantuvo un solo teclado. Tenía seis juegos (fagot y oboe constituían un solo juego), tres de fondo: principal, bordon y flageolet, dos de lengüetería: fagot-oboe y trompa real; uno de mixturas: corneta. Todo el instrumento iba en *caja expresiva*; los cinco pedales, el teclado transpositor, breve pedalero, los seis juegos constituyeron el órgano restaurado por Palop o como podríamos decir, debido a la gran reforma de este organero, **tercer órgano de San Carlos**.

Órganos de la iglesia de las Carmelitas

La fundación de este monasterio tuvo lugar durante el reinado de Felipe II, el cual recomendó a los jurados que proporcionaran a Sor Texada las ayudas necesarias. De los cinco monasterios que se fundaron en tiempo de los Austrias es el único que se mantiene en pie todavía. Las Carmelitas llegaron a Onteniente el año 1575 ⁵³⁹. Y el templo actual se terminó el año 1772 ⁵⁴⁰.

Se sabe que tuvo órgano, aunque se desconoce su antigüedad. Estuvo instalado en el

⁵³⁶ LLIN CHÁFER, A.: “En el colegio de San Ignacio de Ontinyent se mandó que se estableciera un aula de primeras letras y dos de latinidad y retórica, con habitación para tres maestros. La iglesia, por disposición del obispo-gobernador eclesiástico de la diócesis, Rafael Lasala Nocela, el 2 de julio de 1772, se destinaba, con todos sus enseres, para ayuda de la parroquia de Santa María, abriéndose al culto para los fieles” En “Los bienes del extinguido Colegio de Jesuitas d’Ontinyent” en revista *Moros y Cristianos*. Onteniente, 1993.. p. 122.

⁵³⁷ SANCHIZ ESPARZA, F. M^a.:op. cit. p. 164.

⁵³⁸ SARTHOU Y CARRERES,: Dice de esta iglesia: “Hay un coro alto y bajo y un buen órgano”. En op. cit. p. 577.

⁵³⁹ REIG, J.L.: op. cit. p. 68.

⁵⁴⁰ SANCHIZ ESPARZA, F. M^a.:op. cit., p. 174.

presbiterio, en el lado derecho, sobre la sacristía, e incomunicado de la clausura. Las religiosas cantaban desde dentro. Por aquella época no había organista fijo, actuando los de las otras iglesias. Muchos años después, y habiendo envejecido el órgano, la Comunidad pidió al Obispado autorización para adquirir otro nuevo; se les concedió a condición de que hubiera dos organistas religiosas.

El nuevo órgano, lo construyeron Alberto Randeynes y Pedro Palop, inaugurándose el 21 de Septiembre de 1902. Se situó en el borde exterior del coro alto, dentro de la clausura monástica. Su precio fue de 6.000 pesetas. Tenía un solo teclado manual, pedalero y expresión general, pero no se sabe el número de registros que tuvo. Las personas que llegaron a oírlo contaban que tenía una buena sonoridad, y que el registro de voz humana estaba muy logrado⁵⁴¹. Este órgano y el anterior desaparecieron en 1936

Órgano de la iglesia de San Francisco

La iglesia actual de San Francisco fue en su día Convento de franciscanos observantes. Fue construida a la entrada del pueblo, a principios del siglo XVII, después del terremoto del año 1597 que destruyó el monasterio anterior. Luego de la exclaustación y, habiéndose deteriorado el convento, en el año 1848, con apoyo de bienhechores, el P. Máximo Giner, franciscano exclaustado, comenzó la reparación de dicha iglesia. El órgano fue restaurando y se cree que debió montarse a finales del siglo XIX. Estaba situado encima de la primera capilla a mano derecha⁵⁴².

Tenía el órgano un solo teclado, pocos registros, seis tacos pedales. Pedro Palop lo repasó más tarde, aunque no introdujo variantes de importancia. Así pues podemos considerarlo que fue un instrumento sencillo.

Órgano del Santuario de Santa Ana

Este santuario, sede de la imagen del Santísimo Cristo de la Agonía, patrono de Onteniente,

⁵⁴¹ Las religiosas comentaban que: *“Era semejante al de San Miguel por la sonoridad ... órgano sencillo y hermoso y llenaba muchísimo los oficios cantados. El registro voz humana, tan logrado que la gente creía oír una persona real. Este valioso instrumento del culto nos lo quemó la guerra en julio del 36, igual que el órgano silencioso primitivo y los archivos”* Datos recogidos por Pérez Jorge en op. cit., p. 133.

⁵⁴² PÉREZ JORGE, V. Comenta acerca de este órgano que: *“ El hueco que llegaba hasta el tejado, lo ocultaba la fachada del órgano, que era lisa y llana. Los registros colocados a ambos lados de la consola .Está formando cuerpo con el órgano, descansaba sobre un voladizo, a la vez Tribuna, protegido de barandilla enrejada. Aun subsiste el voladizo y la barandilla”*. En op. cit. p. 134.

pasó a la jurisdicción de la parroquia de San Carlos en 1849. Sabemos que gozó de un órgano, por los datos que hemos podido recabar. Los franciscanos adquirieron un órgano a los organeros Albert Randeynes y Pedro Palop para esta iglesia que costó 40.000 pesetas y cuya cantidad doña Micaela y doña Vicenta Calabuig sufragaron ⁵⁴³ y ⁵⁴⁴. Provisionalmente lo ocuparon los franciscanos; desde el 28 de Octubre de 1887 hasta el 23 de Agosto de 1890. Ejerció de organista el que lo era de San Carlos, Francisco Ureña. No se sabe lo que fue de ese órgano. Con posterioridad hubo un *armonium*, que fue hecho astillas y quemado el año 1936.

Órganos del Colegio de los Franciscanos

El primer órgano se supone sería aproximadamente del año 1893. Fue construido y montado por Albert Randeynes, de origen francés, y Pedro Palop, organeros radicados en Valencia, que ya he nombrado con anterioridad ⁵⁴⁵. Constaba de dos teclados manuales de cuatro octavas y un pedalero treinta notas, dos enganches a cada teclado manual y unión de teclados⁵⁴⁶. Tenía ventilador o fuelle a mano y registración abundante y juegos, aunque le faltaba el registro agudo del Flautín. La caja, estaba en la tribuna de la capilla de la comunión y tenía la tubería metálica al aire, mirando al centro del coro alto, así como la consola. Pedro Palop reformó el órgano en 1924 dando mayor expresión a la lengüetería, añadiendo también nuevos registros y ventilador eléctrico. Este órgano reformado sirvió de modelo (aunque no fue igual) para el segundo de Santa María de 1927. Desapareció en 1936.

En cuanto a organistas éste, como la mayoría de los conventos, tenía siempre algún religioso que sabía tocar el órgano, con mayor o menor virtuosismo, y no tenían necesidad de contratar a ningún otro organista. Alguno de los que actuaron en este convento, los cito en el índice correspondiente por su pericia e importancia en su época.

⁵⁴³ SANCHIZ ESPARZA, “Entonces se levantó el campanario, se decoró interiormente y se colocó el órgano”. En *op.cit.*, p. 177.

⁵⁴⁴ SANCHIS ALVENTOSA, J.: Dice: “A finales de siglo (se refiere al XIX), la comunidad franciscana decide adquirir, con destino a la iglesia, un órgano a los maestros organeros de Valencia Albert Randeynes y Pedro Palop, cuyo coste ascendió a 40.000 pesetas, cantidad que fue satisfecha por las hermanas doña Micaela y doña Vicenta Calabuig”. En *Colegio de la Concepción*. Guerri. Valencia, 1945, p. 19.

⁵⁴⁵ SANCHIS ALVENTOSA, J.: *op.cit.*, p. 90.

⁵⁴⁶ SANCHIS ALVENTOSA, J.: “Constaba de dos teclados de mano de cuatro octavas y una quinta de extensión, y otro de pedales de treinta notas, enganches a cada manual y unión de teclados” *op. cit.* p, 90.

Órganos de otros pueblos del Valle de Albaida.

Terminada la contienda civil de 1936, el Arzobispado de Valencia instó a los párrocos para que redactaran una relación de los daños sufridos en los respectivos templos. Los párrocos debieron contestar a unas preguntas concretas, referentes a los bienes pedidos y dañados. Estos son los pueblos en donde esa relación, fundamentada en estos documentos encontrados en el Archivo Metropolitano del Arzobispado de Valencia, me ha permitido constatar que existieron órganos, de mayor o menor envergadura en épocas anteriores, a pesar de que en algunos pueblos se me había asegurado que nunca lo hubo, ya que se había perdido su memoria, pudiendo comprobar gracias a la investigación para esta tesis que no fue así, sino que existió dicho instrumento.

La relación de pueblos es ésta:

Agullent: Podemos leer: “*En la parroquia fue destruido el órgano...*”, (Sig. Culto, Leg. nº 130/ 1 y 2, nº 583(26),

Beniatjar: Podemos leer: “*Que no fue destruido...*”, (Sig. Culto, Leg. nº 130/ 1 y 2, 583 (45).

Castelló de Rugat: Leemos: “*Entre las cosas de valor destruidas, deben especial mención el órgano...*” (Sig. Culto Leg. nº 130/ 1 y 2, nº 583 (68).

Montaverner: Leemos: “*En la Parroquia fueron destruidos los objetos siguientes: 1º El órgano....antiguo y algo estropeado., etc.*” p. 5, Sig. Culto, Leg. nº 130/ 1 y 2; 583 (135).

L’Ollería: Leemos: “*Órgano de la Parroquia y de Santo Domingo, destruidos por completo*”, Sig. Culto, Leg.130/ 1 y 2; nº 583 (146). Del órgano de L’Ollería conocíamos algún dato ⁵⁴⁷ y ⁵⁴⁸.

(Ver documento XIX del Apéndice Documental)

Palomar: Podemos leer: “*Pero sí el órgano, retablos, tablas pictóricas,...., campanas... que tuvo la Parroquia fueron destruidos*”, p. 6.Sig. Culto, Leg. 130/ 1 y 2; 583 (152).

Todos estos datos referentes a los órganos de estos pueblos, especialmente de algunos pueblos pequeños, los considero interesantes pues, en alguno de ellos donde recabé personalmente información, incluso de personas muy mayores, se me había asegurado que nunca se había gozado de este instrumento de tubos, como he comentado anteriormente. Gracias a esta

⁵⁴⁷ En revista *Cabanilles nº 10-11*.p. 47, podemos leer: “*Fue acreedor y recibió la cifra de 3.030 libras de los responsables de los órganos de... e iglesias de las localidades de ...Ollería...Onteniente, Albaida, Bocairente...*”

⁵⁴⁸ Podemos leer: “*La compañía era todavía acreedora de 3.643 libras, procedentes de los adeudos de los responsables de los órganos de...Onteniente, Albaida...Ollería ..*”. En op cit. p. 48.

investigación he logrado subsanar este error. (En el Apéndice Documental, están agrupados en el documento. LII).

Los pueblos siguientes gozaron de *armonium*, según he podido comprobar por los documentos que apporto son, entre otros:

Alfarrasí: Leemos: “*El armonium se salvó de las iras...*” Sig, Culto, Leg 130/ 1 y 2.

Fontanares: Leemos: “*El armonium sólo presenta ligeros desperfectos*” Sig, Culto, Leg, 130/ 1 y 2, 583 (35) tuvieron *armonium*.

Ráfol de Salem: Podemos leer: “*Se quemó el armonium...*” p, 2,. Sig, Culto, Leg, 130/ 1 y 2, nº 583 (177)⁵⁴⁹.

Así pues constatamos que otros pueblos de este Valle si no tuvieron órgano, si gozaron al menos de un *armonium*, como se desprende de los datos encontrados.

(Ver en el Apéndice documental, también el documento LII).

El *armonium* o *armonio*, fue una creación de un médico y físico de Copenhague, y a G. J. Grenié (1756- 1837) de París; ambos hicieron experimentos sugeridos por el estudio del *cheng* chino. La invención de Grenié, *el orgue expressif*, fue el origen de una larga serie de instrumentos, entre los que se encuentran el *adelophone*, el *aelodicon*, la *aelophone*, el *apollodicon*, el *harmonicum*, el *hamonikon*, la *hamonine*, la *melódica*, el *melodicon*, el *melophone*, el *organino*, el *panorgue*, la *physarmonica*, *el poikilorgue*, la *seraphine* y el *terpodion* (este último con lengüetas de madera, no metálicas). De muchos de estos instrumentos no sobrevive más que el nombre, pero su variedad muestra la mucha demanda que hubo de instrumentos sencillos, doméstico- eclesiásticos de costo reducido, en esa época.

De hecho, hemos podido observar *armoniums* en muchos templos humildes, o bien en otros, que por haber desaparecido el órgano y no contar con medios económicos para reponerlo, se acudió a este tipo de instrumentos para el servicio musical litúrgico. Como ejemplo de esto, puedo citar mi recuerdo y el de todos los habitantes del pueblo que no sean muy jóvenes, del pequeño *armonium* que había en la iglesia parroquial de Ayelo de Malferit posteriormente al año 1939 y que se utilizó durante muchos años.

⁵⁴⁹ A. M A. V.: Signatura. Culto. Legajo nº 130/1 y 2. 583 (26,45, 68, 135, 146, 152) y 583 (35, 177).



El mueble era de color negro. Por su tamaño era fácilmente transportable y, de hecho, lo llevaban a la capilla de la Comunión cada vez que se celebraba algún acto litúrgico en ella. Normalment estaba situado a los pies del presbiterio. Había pertenecido al sacerdote de este pueblo Don Juan Requena Juan, y lo donó su hermana María, terminada la guerra civil, a la parroquia para su utilización en el culto, ya que había desaparecido el órgano de tubos, cuya descripción del mismo he hecho anteriormente.

Luchente tuvo en la antigüedad un *órgano de caña*. Dato curioso, dado la rareza de estos instrumentos, cuyos tubos, o al menos bastantes de ellos, estaban contruidos con cañas, como su propio nombre indica.

Pobla del Duc: Sabemos que tuvo órgano por las noticias que de él encontramos y que dicen así: *En toda esta etapa, constatamos su intervención* (se refiere a Nicolás de Salanova y Villagrasa (1714-1746) *en la construcción, renovación o aderezo de los siguientes órganos...órganos de la iglesia parroquial de Puebla del Duc, en la Vall d'Albaida (1716-19)*⁵⁵⁰. También podemos leer: *Comprometense el organer, Nicolás Salanova a la seua construcció*(se refiere al órgano de Burriana) *...Pel propi contracte es sap que era valencià (el seu llinatge aragonés s'assentà a València al s. XIII) i que havia construït els orgues de la Pobla del Duc(a la Vall d'Albaida), i...*⁵⁵¹.

⁵⁵⁰En revista *Cabanilles* n° 10-11. Valencia 1984. p. 21-22.

⁵⁵¹ En O.P.V. III. p. 3.

III. 3. ORGANEROS

El término organero podemos definirlo como palabra que se refiere a la persona que conceptualiza, realiza, fabrica el órgano y, en algún caso, traza su historia o teoriza sobre su hechura ⁵⁵². En España esta palabra aparece en Aragón en los años 1440-1442 y más tarde en Zaragoza en 1510, pero hasta el final del siglo XVII no se impuso definitivamente este término. En Valencia, hasta el siglo XVIII se mantuvieron las denominaciones de *mestre d'orgues* o *mestre de fer orgues*. También en alguno de los documentos que adjunto en el Apéndice Documental figura el término *factor d'orgues* ⁵⁵³.

Los organeros valencianos tuvieron gran prestigio. En la segunda mitad del siglo XV los organeros más distinguidos de Valencia y, en parte los de Barcelona, fueron los venidos de Alemania que luego se afincaron aquí, como veremos luego. Hubo algunos verdaderamente relevantes en su época, por ejemplo **Jaime Gil**, que trabajaba para la Capilla Real, siendo muy valorado por Alfonso V el Magnánimo. Se conoce una carta firmada por este rey en la ciudad de Alger de 24 de agosto de 1420, sumamente interesante; la carta va dirigida a Jaime Gil. El Magnánimo había pedido a Antonio Sanç, canónigo pavorde de la Seo de Valencia, que procurara hablar con el susodicho organero Gil, para que éste construyera unos órganos pequeños para su real capilla ⁵⁵⁴.

La fabricación de órganos estaba reservada a artesanos especializados, y su construcción abarcaba desde el instrumento grande, hasta el modesto *realejo u órgano manual o portátil*, que estaba al alcance de cualquier humilde templo. En el siglo XVIII la fábrica y el mantenimiento del instrumento corrieron a cargo del propio organero, como podemos constatar en los distintos documentos incluidos en el apéndice documental de esta tesis.

No es fácil ser un buen organero, pues éste ha tener entre sus cualidades un muy buen oído musical, capaz de distinguir la perfecta afinación aún del tubo más pequeño y saber elegir, para un mismo registro, entre diversas tallas y progresiones. Y no sólo eso sino que, dentro de

⁵⁵²JAMBOU, L.: “Órgano” en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. S.G.A.E. Madrid, 2001. p. 154.

⁵⁵³ JAMBOU, L.: En o c. p. 154 afirma que: “De modo escaso aparecen términos de influencia extranjera:” *factor*” ha tenido algún favor en la costa mediterránea, primero de manera esporádica por influencia francesa(así se califica al franciscano galo Saurcot a principios del s. XVII) o más adelante durante el siglo XVIII. En la misma zona aparece, igualmente en el siglo XVIII, el giro “fabricante” o “constructor de órganos” En. op. cit., p. 154.

⁵⁵⁴ ANGLÉS, H: *La música en la Corte de los Reyes Católicos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velásquez. Madrid, 1941. p. 19. Estos datos los recoge el documento que se encuentra en ACA, Reg. 2669, f. 203. y de Sanchis Sivera, de su artículo “Órganos y organeros medievales en Valencia” en la revista *de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1925.

registros iguales, armonizarlos de una forma u otra. Por tanto, sólo con estas cualidades, se puede encontrar el equilibrio adecuado a cada órgano, según el lugar en donde se vaya a ubicar y las características de la iglesia o sala donde se vaya a instalar. Es interesante constatar la pericia y valía de los organeros que participaron en la construcción de los órganos valencianos y en concreto de los de los pueblos del Valle de Albaida.

Pero si costosa es la construcción de los órganos, lo es igualmente su conservación y mantenimiento pues, aparte de materiales extraños que pueden perjudicarlo, sufre además los efectos de las variaciones climatológicas que pueden causar daños en su afinación, sobre todo en los tubos y en las lengüetas. Por ello, en muchos de los contratos y documentos encontrados, podemos observar que se habla del *adobo del orgue* y del trabajo de los organeros titulares; de sus obligaciones, para cuidarlos, repararlos y mantenerlos en buen estado. También se habla en los documentos de sus salarios y de su influencia en el desarrollo de la organería; incluso detalles, a veces curiosos, de su vida cotidiana (estancia en los pueblos etc.) que podemos comprobar en las cláusulas jurídico-laborales de los protocolos notariales consultados.

(Ver, como ejemplo, en el Apartado Documental los contratos de los órganos de Albaida y de Ayelo de Malferit en los documentos V y XXVI).

Sin embargo, en las iglesias de los pueblos del Valle de Albaida no solían contratar a ningún afinador para cuidar periódicamente del órgano, sino que se hacía esporádicamente cuando era necesario, cosa que comprobamos al consultar los documentos encontrados. Hay que pensar que la economía de bastantes pueblos de esta zona no lo permitía y solicitaban la ayuda de los organeros cuando los mismos organistas no podían subsanar las deficiencias de sus respectivos instrumentos.

(Ver en el Apéndice documental los documentos VII, VIII y IX, entre otros).

En cuanto a la formación de los organeros podemos comprobar como la Región Valenciana no fue una excepción en cuanto a la importancia de la célula familiar en la enseñanza de los mismos y cómo hubo en nuestras tierras linajes de organeros, tema que trataré luego.

Hasta los años 1.500, los organeros en España se calcula que fueron un centenar. La mayoría, concretamente las tres cuartas partes, desempeñaron su oficio en las ciudades importantes de la Corona de Aragón. Durante el siglos XIV y XV la *escuela valenciana* acogió maestros organeros de procedencia germánica, algunos de los cuales desempeñaron un papel relevante en la formación de los órganos de esta región, como por ejemplo Pedro y

Bernardo Valencia. La industria organera fue floreciente en la Región Valenciana y Sanchis Sivera comenta este extremo explicando las razones de ello por la relación comercial que había con Alemania. Y así comenta: “*Conocida es la importante colonia alemana que hubo en Valencia en los siglos medios. El comercio que esta ciudad tenía con diversas poblaciones de Alemania hizo que muchos representantes de esta nación emprendiesen en la región levantina grandes negocios y explotaciones y que diversos artistas germanos, atraídos por la riqueza valenciana y contando con las facilidades del viaje, vinieran y se establecieran allí para sacar el mayor provecho de sus habilidades en materias y asuntos que eran entre nosotros casi desconocidos*”⁵⁵⁵.

Por esta razón Valencia gozó en muchas ocasiones de las primicias de los grandes inventos procedentes de Alemania, y entre ellos los referentes a los órganos y eso continuó en siglos posteriores, lo cual contribuyó a que la actividad de los organeros valencianos o afincados aquí fueran de los más dinámicos de España y Portugal.

Hay una serie de organeros importantes en esta época, como Aparicio Piquermil o Pichamil, Jaime Gil, Juan Forment, Francisco Jorba, Pedro Valverde, Juan Cuell, Pedro de Ros, Matías Fortuny, Juan de Prusia, Martín Prats, Antonio Prats, Lorenzo Jorba, Diego Ortiz, Pedro Andrés Texedor, Jaime Pastor, Salvador Lombart, Pedro Pallarés, entre otros⁵⁵⁶. Por aquel entonces las iglesias de cierta importancia y no sólo las catedrales fueron adquiriendo órganos cada vez mayores. Sin embargo siguieron fabricado órganos pequeños o *realejos*, por la facilidad en el transporte.

Aunque los organeros no se agruparan en un gremio propiamente dicho, sí que tuvieron influencia de gremios relacionados con su actividad⁵⁵⁷ pues los gremios iban organizándose cada vez más y fueron impulsando un desarrollo técnico que influyeron sin duda en los *mestres d’orgues* valencianos. En 1461, en Valencia el gremio de *fusters*, agrupaba a profesionales de la madera dedicados a fabricar violas, clavicémbalos, etc. y a los que construían órganos. Esto se explica por el reducido número de personas dedicadas a este oficio con relación a otras profesiones⁵⁵⁸ y⁵⁵⁹. En cambio en sus talleres sí que hubo jerarquía

⁵⁵⁵ SANCHIS SIVERA, J.: En “Organeros medievales en Valencia” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*. LXXXVI. Madrid. p. 468.

⁵⁵⁶ Los estudiosos de Sanchis Sivera y de otros autores, entre ellos Vicente Alonso, llegan a la conclusión de que Juan Spildenoguera y Alamny o Alamany eran la misma persona y que Gregori Alamany era sólo criado del organero. Dicen: “*Spindelnoquera o Spiu von Moyern... alias Alamany que trabaja en... Valencia*”

⁵⁵⁷ BOADAS LLAVAT, A.: *op. cit.* p. 10.

⁵⁵⁸ JAMBOU, L.: *.Dice: “Los organeros nunca se agruparon entorno a un gremio-corporación, pero se percibe en el s. XVI, y sobre todo durante el XVII y el XVIII, una voluntad firme de asociarse en compañías, aunque éstas parece haber tenido una vida precaria y limitada y una definición jurídica imprecisa”*. En *op. cit.* p. 154

entre los trabajadores: aprendiz, oficial y maestro. El aprendizaje del organero, aparte del núcleo familiar y, a imitación de los gremios, consistía en la adquisición progresiva de conocimientos por parte del aprendiz, que a veces se había pactado mediante contrato escrito pero que, la mayor parte de ellas, era sólo verbal. Durante los siglos XVI y XVII, los maestros de la organería copiaron en cierto modo este modelo de los gremios artesanales.

Las dinastías de organeros existían hacía tiempo, pero su influencia fue mayor en el siglo XVIII y llegó hasta entrado el siglo XIX. Cuando el aprendizaje era dentro de la familia, la transmisión de conocimientos de organería era de padres a hijos. Este núcleo familiar hacía que se formara linajes o sagas de organeros, alguna de las cuales se hicieron famosas en las tierras valencianas y actuaron no solo en órganos importantes de la capital sino también en los de los pueblos del Valle de Albaida, como veremos luego. Esto que comento, se constata en un documento, firmado por el notario Francisco Thorres de Blesa el 17 de Agosto de 1737, referente a un Compromiso del organero José Gómez de enseñar la profesión a Tomás Grañena, hijo. Este documento nos ilustra sobre las costumbres de la época, y la forma de instruir en el oficio a los jóvenes que querían acceder a esta profesión. Se ajustaban, mediante contrato, en las obligaciones de proveer del sustento y asistencia, así como en los deberes de los aprendices. Todo estaba relatado con toda suerte de detalles en estos documentos y, por ellos, podemos conocer la forma de trabajar en los talleres de organería de entonces y la seriedad de estos organeros. Se define con meticulosidad tanto los sueldos como el trato personal que se les debía en los talleres a estos aprendices y la educación, además de la enseñanza del oficio que se les impartiría, así como también las obligaciones a que se comprometían estos aprendices.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XVII, entre otros).

En el siglo XVIII, por el gran desarrollo económico y el consiguiente aumento del nivel de vida, las diversas capillas musicales valencianas procuraron la adquisición de nuevos órganos. Esto provocó la venida de organeros de otras tierras.

Había en Valencia notables organeros, algunos que procedían de otras regiones, incluso venían de otros países y se quedaban en nuestras tierras, a veces formando dinastías, que contribuyeron a potenciar la actividad constructora de órganos. Podemos citar entre los importantes organeros a la dinastía de los **Llop** o **Llopis**, que hicieron trabajos en Onteniente y que, junto con otros que nombro a continuación, contribuyeron al desarrollo de la organería

⁵⁵⁹ TRAMOYERES BLASCO, L Dice: al respecto “*No existió como tal un gremio de organeros, por su estructura interna y por su comportamiento profesional*” En revista *Cabanilles* 10-11.p. 50.

barroca de la Región Valenciana, extendiendo su influencia fuera de nuestras tierras. En el contrato del órgano de Ayelo de Malferit, encontrado en la investigación efectuada para esta tesis, comprobamos que muerto el organero **José Martínez Alcarria** que era quien comenzó la fabricación del instrumento se contrató para la terminación del dicho órgano, a su padre **José Martínez Oliver**. Los **Salanova-Grañena-Gómez**, son un claro ejemplo pues, oriundos de Navarra y Aragón, se afincaron en Valencia. Esta familia, emparentada con los **Userralde** y **Sánchez**, comprendió unos diez maestros que trabajaron desde 1714 a 1785, no sólo en la Región Valenciana sino también en Navarra y Aragón, de donde alguno de ellos era oriundo, como hemos dicho.

El día tres de Junio de 1719 se asociaron los tres organeros: Nicolás Salanova, Tomás Grañena y Martín Userralde, como profesionales. Esto lo podemos afirmar, pues hay un documento firmado por el notario Joseph Marcelo Felix en Valencia el día 3 de Junio de 1719, en el que se ratifica la fundación de la sociedad o factoría de órganos entre los organeros Nicolás Salanova, Tomás Grañena y Martín Userralde. Este documento nos da idea clara de las características de los contratos entre organeros para las factorías de órganos. En este caso concreto, los tres organeros se comprometían a trabajar, tanto en Valencia como fuera de ella, pagándose cada uno la parte correspondiente de los gastos que hubiere. También que todos ellos, estarían obligados a trabajar en lo acordado en cualquier contrato aunque no hubieran estado presentes en la firma del mismo. Que Thomás Grañena percibiría la tercera parte de los beneficios y Nicolás Salanova el resto. A Martín Userralde (o Userralde) se le obligaba por este contrato a trabajar en los órganos ya contratados con anterioridad a este documento, mientras que en los contratos nuevos disfrutaría de la cuarta parte de lo oneroso y de lo lucrativo. Fue una compañía muy importante que construyó muchos órganos en su factoría valenciana (cuyo taller en algún tiempo estuvo situado en la calle Talega de Valencia, que luego se llamó calle del Santísimo, que es una travesía de la actual calle de Gobernador Viejo). Sus fundadores pensaron en desarrollar su taller hasta que integrara las exigencias de la organería de aquel momento, y crearon una sección de carpintería, como uno de los medios para realizar la totalidad de los órganos que se les encomendaban.

Esta factoría construyó en algunos casos, o reparó en muchos otros, órganos de pueblos del Valle de Albaida, tales como Onteniente, Bocairente, Albaida, L'Ollería, Puebla del Duc, etc., según podemos deducir de los Protocolos de Francisco Thorres Blessa. Leemos al respecto: "*Antonio Blesa, ofizial de factoría de Örganos, entró a trabajar en casa de Nicolás de Salanova, el primero de abril de 1736 ... de sus desplazamientos a Teruel y Onteniente,*

acompañando a sus maestros en diversas obras de órganos en aquellas localidades. Y más adelante: Gregoio Coloma, Oficial de Carpintería, entró a trabajar en casa de Nicolás de Salanova el día dos de enero de 1737,... cantidad que incluía 10 libras y 16 sueldos por” el tiempo que travaxó en la ciudad de Villena y Villa de Bocayrente, que fueron cincuenta, y quatro días a rrazón de dos reales por cada un día de su trabajo”, junto a nuestros maestros organeros en las obras de los órganos de aquellas localidades”.Y también lo siguiente:”Disuelta la sociedad entre Martín Usarralde y Nicolás de Salanova, en cinco de abril de las cantidades adeudadas hasta aquella fecha a la compañía por los responsables de los órganos de los templos parroquiales de Albaida..

(Ver en el Apéndice Documental el documento XVI).

Este triunfo de las dinastías familiares en las factorías de órganos se dió sobre todo en el siglo XVIII, aunque algunas existían antes de 1650, y otras perdurarían hasta entrado el siglo XIX⁵⁶⁰ y podemos decir que, por la multiplicidad y categoría de los instrumentos así como por la organización interna de esas factorías de órganos (sobre todo la citada anteriormente), división del trabajo etc. se las puede considerar como antecesoras de las actuales empresas organeras,⁵⁶¹.

Ya con anterioridad, a principios del siglo XVI nuestros organeros habían desarrollado una constante actividad, tanto en capitales como en pueblos. Cuando se acordaba, por parte de los cabildos, encargar la construcción de un órgano, el organero recibía noticia de donde había de ser situado el órgano para saber como debía de ser el acceso al mismo y como controlar la intensidad del sonido, para que la acústica fuera la mejor dentro de las posibilidades. El emplazamiento del órgano en el templo se estudiaba para que fuera el mejor desde el punto de vista acústico y ornamental, *ad maiorem gloriam Dei*, pero sin leyes que justificasen obligatoriamente su lugar.

A partir del siglo XVIII, y como consecuencia de los descubrimientos de la Física del XVII, hubo mayor sensibilidad respecto a la acústica y difusión del sonido en el espacio, y los organeros y arquitectos tuvieron muy en cuenta la ubicación de los órganos. Pero hay que tener en cuenta, que sobre todo en los órganos de templos rurales o de iglesias modestas, no contaban con un coro como los órganos catedralicios, y esto lo comprobamos en la mayoría

⁵⁶⁰ PINGARRÓN, F.: Refiriéndose a esta saga comenta: “Uno de los herederos más afamados continuadores de la obra de Nicolás Salanova, fue su sobrino Matías Salanova ..”. En “La factoría de órganos ... “. en revista *Cabanilles*.,nº 10-11. Valencia, 1984. p. 18.

⁵⁶¹ JAMBOU, L.:op. cit., p. 154.

de los pueblos del Valle de Albaida, que muchas veces estaban colocados los instrumentos en una de las partes laterales del templo, como por ejemplo el de la parroquia de Ayelo de Malferit, que estaba en la parte superior, a la derecha del presbiterio.

El cliente, fuera el cabildo, el cura del pueblo o el Ayuntamiento, requerían del organero la perfección del órgano antes del pago del mismo en su totalidad, poniéndose al abrigo de alguna posible sorpresa aunque (como podemos observar en los documentos notariales de los contratos que he encontrado y que adjunto en el Apéndice Documental), solían ir pagando poco a poco cantidades a cuenta. En ocasiones se pagaba por terceras partes, para que el organero pudiera subsistir y trabajar; la primera parte al comenzar la obra, o en el momento del contrato, el segundo pago se preveía para una determinada fecha, y el resto cuando finalizara la obra, que solía hacerse coincidir con alguna fiesta litúrgica importante.

(Ver en el Apéndice Documental los documentos, ya consultados, nº 6, 27 y 51, entre otros).

El planteamiento de la fabricación de cada órgano se hacía de acuerdo con el gusto y capacidad económica de la parte contratante, o de la generosidad de las limosnas de los feligreses o de la liberalidad de algún mecenas. A causa de la complejidad de la fabricación de un órgano, se requería una relación larga entre el organero y los que le habían encargado el instrumento; también entre el factor y los colaboradores de otros oficios. Cuando se trataba de órganos medianos o modestos, como muchos de los de los pueblos del Valle de Albaida, se concertaba con el organero la totalidad de la fabricación del instrumento. Esto que afirmo lo podemos comprobar en los documentos, consultados ya anteriormente, y que son, entre otros, los siguientes: En alguna ocasión el maestro organero pasaba a ser el afinador de dicho instrumento, aunque en los pueblos del Valle de Albaida no fue demasiado corriente este extremo, según he podido constatar.

(Ver en el Apéndice Documental los documentos V, XXVI y L).

La distribución del trabajo para la fabricación de los órganos fue más frecuente a partir del siglo XVIII. En la *escuela valenciana de organería* esto fue practicado frecuentemente. Como ejemplo tenemos lo que se hacía en el taller de **Salanova-Userralde-Grañena**, que implantados en Valencia en 1719, decidieron formalmente unirse para la fabricación de cualquier órgano ⁵⁶², como hemos podido comprobar al leer el contrato de fundación de la

⁵⁶² JAMBOU, L.Dice: “*Valencia ofrece un ejemplo modélico de una compañía de Factoría de órganos cuyas características...: la factoría de los Maestros Salanova-Userralde-Grañena*”. En: *op. cit.*, p. 209.

sociedad en (Apéndice Documental, documento XVI) ”⁵⁶³.

Este documento firmado por Francisco Thorres de Blesa en Valencia, el día 5 de Abril de 1738, ratifica la disolución y participación de bienes otorgados por los organeros Nicolás de Salanova y Martín Usarralde (o Userralde) de su factoría de órganos.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XIX).

A mediados del siglo XVIII surgen nuevas propuestas formativas entre las personas que se dedican a la factoría de órganos. La cláusula de los contratos preveía un examen final por parte de dos personas entendidas en la materia, nombradas al efecto (una por parte del cliente y otra del organero, generalmente algún compañero de oficio) para comprobar el resultado del trabajo y llegar al finiquito. Como ejemplo podemos citar el que Vicente Rodríguez Monllor (de Onteniente) examinara, en su día, las condiciones de distintos órganos valencianos, entre ellos el de la Compañía de Jesús de Valencia, el de Novelda etc. Estos extremos podemos constatarlos también en los Contratos de los órganos de pueblos del Valle de Albaida, ya consultados, tales como el de Albaida, el de Ayelo de Malferit, o el segundo de la iglesia de Santa María de Onteniente; en ellos se apunta que la revisión de la obra correrá a cargo de personas que entiendan o sepan del arte de la construcción de órganos⁵⁶⁴. Se quería estar al nivel requerido en ese ambiente de la época de la Ilustración, pues siendo la cultura y la instrucción las mayores preocupaciones de esta época de los ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII, el afán se orientaba hacia la perfección del instrumento y la preparación técnica y cultural de los factores⁵⁶⁵. Este tipo de cláusulas estaban en todos los contratos de órganos desde hacía ya mucho tiempo⁵⁶⁶.

(Ver en el Apéndice documental los documentos V, XXVI y L).

En el caso de arreglos importantes, su contenido quedaba reflejado en documento notarial, aunque a veces se encuentran también detalles en documentos parroquiales.

(Ver en Apéndice Documental los documentos VI, VII y VIII “adobos del orgue”).

Durante el siglo XVI y la primera mitad del XVII hubo una fuerte dispersión de los organeros.

⁵⁶³ A.P.V.: Protocolo de Francisco Torres de Blesa. Sign. 198. Datos en *Cavanilles* nº 10-11, p. 61.

⁵⁶⁴ También puede servirnos de ejemplo lo que leemos en un libro procedente del Monasterio del Carmen de Valencia, que se encuentra actualmente en el Archivo Histórico Nacional y que reza así: “*Don Josef Martínez, habiendo merecido la aprobación de todos los organistas, principalmente del de la Cathedral y del Colegio del Patriarca que visaron los registros y vieron no podía darse cosa mejor...*” A.H.N. CODICES nº 428 B, fol. 296.

⁵⁶⁵ JAMBOU, L.op. cit. p. 221.

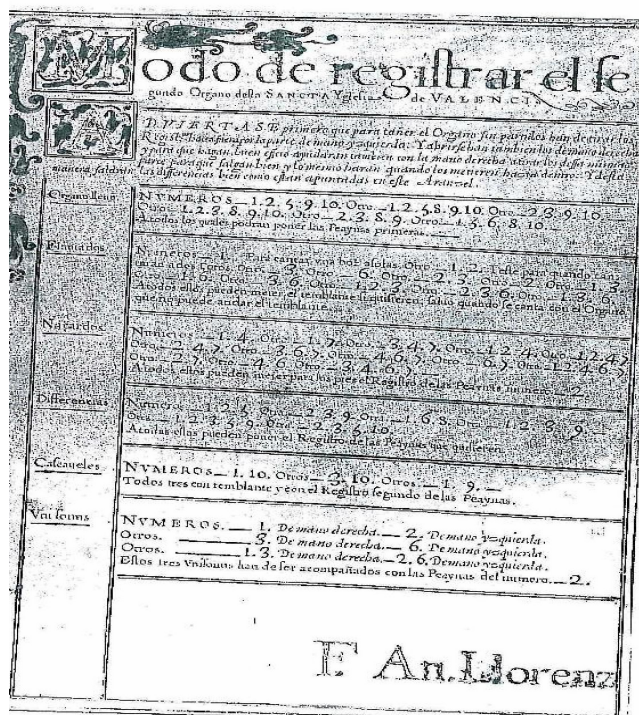
⁵⁶⁶ VILLALMANZO CAMENO, J.:Comenta que: “*Estas cláusulas se daban en Valencia ya desde el siglo XV*”. En “Órgano del Carmen Calzado de Valencia” en 1474. *O.P.V., XXVI*. Valencia, 1981. pp. 13-14.

Lógicamente el asentamiento de los talleres solía estar en las ciudades importantes, como Valencia que fue en aquel tiempo un centro importante de construcción de órganos y desde allí se desplazaban a los distintos lugares donde se les requería.

La fama de nuestros organeros propiciaron los desplazamientos a lo largo de la costa mediterránea. **Salvador Estrada**, valenciano pero que trabajó no sólo en Valencia donde construyó un órgano en 1575-1579 para la Seo, sino también en otras ciudades hasta Perpiñán. También **Pedro Serrano** que, aunque aragonés, residía en Valencia, hizo lo propio.

En la primera mitad del siglo XVII, la actividad organera siguió siendo intensa. En esta época se construyeron los órganos valencianos de la Catedral y el del Patriarca ⁵⁶⁷.

Los organeros crearon sus propios estilos o escuelas, según las zonas, abordando los distintos problemas que iban surgiendo con su saber empírico, de muy diversa forma y con mayor o menor fortuna.



Durante la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII, aunque se siguieron las pautas anteriores de su propio quehacer y trato con los clientes en cuanto a movilidad y estabilidad, comenzaron a aparecer rasgos que fueron modificando poco a poco el panorama organístico. Se perfeccionaron mucho los mecanismos y de este modo permitieron que los organistas

⁵⁶⁷ JAMBOU, I.: Dice que: "Se fabrican nuevos órganos mayores en...y Valencia en 1631-1634, o en el colegio del Corpus Cristi de la misma ciudad" op. cit., pp. 16.

tuvieran menos problemas en su actividad ⁵⁶⁸. Los de nuestra región, tuvieron un papel no sólo difusor, trabajando en otras regiones, casi siempre hacia el suroeste, sino innovador, reformando órganos antiguos y añadiéndoles posibilidades. Como ejemplo podemos citar al valenciano **Roque Blasco** que trabajó también fuera de Valencia, muriendo en Cuenca el 14 de julio de 1696, y continuando el trabajo en la catedral de esa ciudad, su sobrino **José Bertrán**. El documento que hemos podido leer en las actas capitulares de la Catedral de Cuenca dice así: “*Maestro ynsigne de hacer órganos que bino de orden del Sr. Obispo y del Cavildo a hacer y componer los órganos desta santa yglesia ... dijo tenía hecho testamento en dicha ciudad de Valencia*” ⁵⁶⁹.

También hay un documento emitido en Cuenca, en 1696 y que figura asimismo en las Actas Capitulares de la catedral de esa ciudad, en el que comprobamos como los organeros valencianos trabajaban fuera de la Región Valenciana, y esto era debido a su profesionalidad y buen hacer. Se indica en él, la cantidad que ha de darse al organero valenciano Roque Blasco por restaurar los dos órganos, viejo y nuevo, de la catedral de Cuenca. Esta cantidad ascendía a 2.000 Libras de plata.

(Ver Apéndice Documental el documento XIV).

También hay otro documento emitido asimismo en Cuenca, en el año 1696, que se encuentra dentro del legajo “Órgano”, pero sin firma ni fecha, que figura en un expediente llamado Obra en los Órganos del Archivo de la Catedral de Cuenca. Este es un documento más, que indica la pericia y fama de Roque Blasco.

(Ver en el Apéndice Documental el documento XV).

Roque Blasco, mucho antes, en 1682 había proyectado un órgano de acuerdo con todos los parámetros de la *escuela valenciana* para la iglesia de San Martín: con dos teclados, *mayor* y *cadereta*, contras, abundancia de mixturas y nasardos, sin corneta ni lengüetería (sólo unas *trompetillas de boj*). Sin embargo, a la conclusión de la obra, había modificado bastante la disposición inicial. Y este órgano sirvió de algún modo de experimento de las novedades que iban apareciendo ⁵⁷⁰. En 1687, los organistas Cabanilles y fray San Juan de San Agustín que figuraban como examinadores se encontraron con un instrumento totalmente imprevisto y

⁵⁶⁸ JAMBOU, L. Dice que: “*Un toque desahogado que aliviaba las manos del organista, y su posible y temido por clientes y...organeros, confusión y turbación*”. En:op. cit., p. 309.

⁵⁶⁹ A.C.C. *Actas capitulares*, año 1696, s. f. ; A.D.C. Parroquias nº 109. *Libro de entierros de Santiago*, fol. 56 v.

⁵⁷⁰ “*El laboratorio de organería del nuevo instrumento en la región valenciana. ...*”.Revista *Cabanilles*. nº 2 y 3 Valencia, 1982. pp. 43-44; p. 24..

reseñaron que entre las novedades introducidas en el órgano figuraba: “*atre registre en que es toca el orgue i la cadereta a un temps en lo teclat del orgue major, baixant las mans al teclat de la mireta es queda a soles, el qual es registre de molta importansia per que dona al ple major grandeza y asonancia*”. Esas mejoras se introdujeron en el órgano mayor de la Catedral de Valencia en 1693⁵⁷¹. También reformó un órgano en la Parroquia de Alcoy, entre otras. La escuela valenciana siguió una trayectoria de órganos con cadereta exterior, cuyos dos teclados se diferenciaban en su extensión⁵⁷²

Más tarde **Nicolás Salanova**, construyó un órgano para la iglesia de Santa Cruz, con algunas variantes tímbricas, tales como la colocación en el *arca de ecos*, un violín que formaba *ecos*, *contraeco* y *suspensión* con el *clarín de fachada*, en 1716. Y en 1720, en la ampliación del órgano de la Catedral de Valencia, proyectó, dentro de la caja expresiva, un *clarín alto para el eco de violines*, aunque no figuraba como tal registro⁵⁷³. Y en ese mismo año firma el contrato del órgano de Burriana. En el año 1738 aparece Nicolás Salanova asociado a un organero también residente en Valencia llamado **Martín de Viaraldro**. Este y **Martín Userralde** construyeron uno para la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, en 1732. Y Matías Salanova introdujo en *ecos* los *medios registros de cornetas* y *violón* en el órgano del convento de San Sebastián, de Valencia⁵⁷⁴.

Fueron los organeros estabilizadores de un instrumento que iba evolucionando, y en algunos casos fueron ellos los que provocaron esos cambios. Algunos de los factores de órganos que trabajaron en los instrumentos de los pueblos del Valle de Albaida, llevaron hasta pueblos no demasiado grandes, como es el caso de Ayelo de Malferit, las novedades contenidas en el órgano de finales del siglo XVII, aunque, como es natural, adaptándolo a las exigencias de espacio y presupuesto de cada pueblo.

Voy a nombrar, a los organeros que construyeron los órganos de los pueblos de este Valle de Albaida y que he podido constatarlo por medio de los contratos de fabricación de órganos para iglesias de esa comarca, que como he señalado antes, se han encontrado en escrituras notariales de protocolos de varios notarios de esta comarca. Espero con ello ayudar a completar los datos conocidos con anterioridad para una historia orgánica de las tierras valencianas.

⁵⁷¹ ANGLÉS, H.: “Iohannis Cavan lles (1644-1712)” en. *Opera omnia*, I, XXIX-XXX..

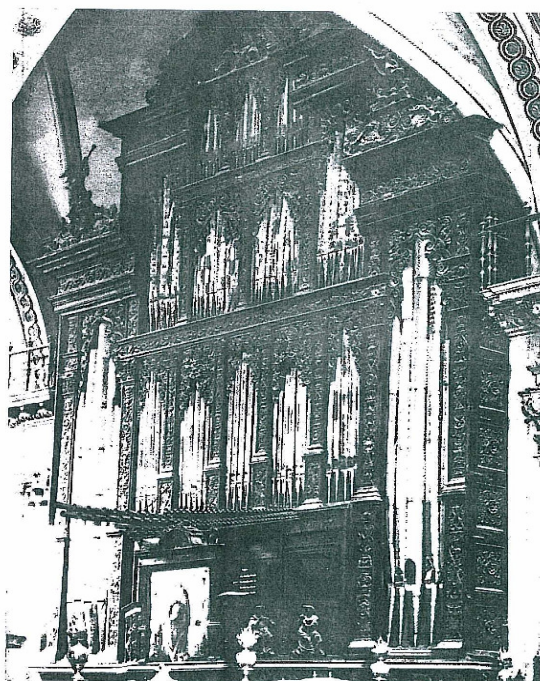
⁵⁷² JAMBOU, L.: Dice: “*Durante la segunda mitad del siglo XVII el teclado del órgano mayor valenciano tiene 45 ó 47 teclas, mientras el de la cadereta no pasa de 42*” . En *iop. cit.*, p. 302.

⁵⁷³ En revista *Cabanilles n° 9*. Valencia, 1984. p. 21.

⁵⁷⁴ En revista *Cabanilles n° 9*. p. 20.; 6. pp. 16 y 23.

Joan Alamany: (en realidad se llamaba Joan Spindelnoquera), aunque tuvo distintos apelativos⁵⁷⁵. Algún autor como Sanchis Sivera pensaba que Pedro Pons o Pont es el mismo Joan Alamany, pues eran de la opinión que el apellido Alemany o Alemany indicaba solamente su nacionalidad y que Juan Spinis del Baguer o Juan Spinderboguer, este debía ser el mismo que el anterior. Este organero era alemán pero llegó a afincarse en Valencia luego de trabajar una temporada en Barcelona. Se supone que se instaló en nuestra ciudad hacia 1488 aproximadamente. Fue uno de los más importantes organeros en el panorama valenciano de esa época..

Trabajó en el órganos de la Catedral de Valencia y el de la parroquia de los Santos Juanes de esta ciudad. Fue muy valorado en su época⁵⁷⁶.



Juan Alemany en 7 de diciembre de 1497 firmó una época de *pretio organi per eu factum in vila Ontinyent*, como podemos comprobar⁵⁷⁷.

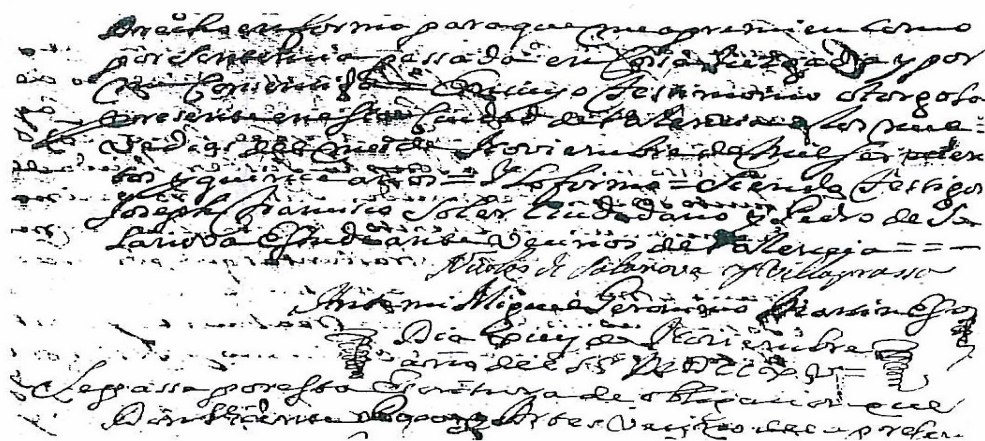
⁵⁷⁵ ROS PÉREZ, V.: Comenta que: “Joan Spindelnoquera, Spindelberguer, Spiu vom Noyern, Spiudelboyen, etc. etc., una serie de variantes que dependían del amanuense y que al final se impuso la versión valenciana de su origen germánico Alamany”. En “Apuntes para una historia de de los organeros en Valencia” en op. cit. p. 140.

⁵⁷⁶ ROS PÉREZ, V.: Dice que: “Este organero, debido a la complejidad para nosotros de su apellido, como bien muestran las múltiples y variadas formas en que lo escribieron los amanuenses de su época, fue un artista muy apreciado entre nosotros según los documentos que atestiguan la construcción de diversos órganos para muchas de nuestras iglesias, formando sin duda parte de aquella importante pléyade de artistas-artesanos alemanes que vivían en la rica y floreciente Valencia del siglo XV”. En “Órganos de la parroquia de los Santos Juanes..” en *Visión cultural del templo de los Santos Juanes*. Ibercaja. Valencia, 1990.

⁵⁷⁷ A.R.V.. Protocolo de Juan Sobrerero. Datos proporcionados por Sanchis Sivera en op. cit. p. 473.

A **Nicolás Salanova** se le considera la máxima figura de la organería valenciana del siglo XVIII. Este llegó a Valencia entre final de 1714 y octubre de 1715, cobrando merecida fama muy pronto, incluso más allá del ámbito valenciano. Construyó el órgano de Puebla del Duc, perteneciente como sabemos al Valle de Albaida, entre 1716-1719. Fuera de Valencia se le llamaba “Nicolás el valenciano”. Prolongó su actividad como *Maestro de Fábrica de Órganos* hasta mediado el siglo, pues se tiene constancia de que en 1746 recibió 150 libras a cuenta de lo que se le debía por el órgano de la iglesia parroquial de Albaida ⁵⁷⁸.

Podemos decir que la factoría de órganos que fundó Nicolás Salanova junto con su sobrino Tomás Grañena y su yerno Martín Usarralde construyó y restauró la mayoría de órganos de las tres actuales provincias valencianas durante unos veinte años.



Una vez disuelta la compañía en 1738, una nueva generación de esta misma familia, como Matías Salanova, Martín Usarralde y José Gomez (este casado con Gregoria, hermana de Grañena) siguió la tradición de construcción de órganos ⁵⁷⁹.

Trabajaron también en este taller **Silvestre Tomás** y **Francisco Millán** y **Antonio Blesa**. Este último, oficial de factoría de órganos, entró a trabajar en el taller de Nicolás Salanova, concretamente el 1 de Abril de 1736.

⁵⁷⁸ Este dato se ha recabado en el Archivo municipal de Albaida.

⁵⁷⁹ PERIS SILLA, M^a del M.: Dice que: “Durante este siglo (se refiere al siglo XVIII) la familia Salanova construyó más de cuarenta órganos, sin contar con los trabajos realizados fuera de la Comunidad Valenciana”. En op. cit., p. 256.

de Ciudad y Villenas respectivamente vecinos y habitantes
 Nicolas J. Salanova — Thomas G. ...
 Martin de Usarralde y Letegui — Joseph Marcel ...
 Genovés publico y doct. fec. & conc. en ...

Sólo estuvo hasta el 28 de Febrero de 1738. En ese tiempo se desplazó a Onteniente, acompañando a sus maestros en obras de órganos de esa localidad y de otras muchas ⁵⁸⁰.

Gregorio Coloma, oficial de carpintería, entró a trabajar en casa de Nicolás de Salanova el 2 de enero de 1737 y junto con sus maestros trabajó durante 54 días en los órganos de Villena y Bocairente ⁵⁸¹.

El órgano de Albaida lo construyó el organero **Juan Mons** el año 1633, según hemos podido constatar en el contrato de construcción, ya mencionado (Apéndice Documental, doc. nº 6). Por lo tanto, los arreglos o intervenciones de la factoría de los **Salanova - Grañena - Gomez** y **Usarralde** fueron muy posteriores incluso una vez disuelta la factoría, los responsables del órgano de Albaida le adeudan una cantidad de dinero. Y Nicolás Salanova aún en 1745-1746 trabajó para este órgano, como podemos comprobar, por los datos aportados en los documentos encontrados a lo largo de esta investigación. Uno de los herederos que continuaron la obra de Nicolás de Salanova fue su sobrino **Matías Salanova**.

Juan Monteinos
 Mathias Salanova
 ...
 ...

Martín de Usarralde y Letegui (1716-1760), al igual que Nicolás de Salanova aprendió la fabricación de órganos en su tierra natal, Pamplona, (había nacido en el pueblo de Betelu, al final del siglo XVII), pero ejerció durante casi toda su vida en tierras valencianas. Usarralde, según vemos en el documento de disolución de la sociedad, antes mencionado, quedó acreedor de la cantidad de 1785 Libras, que debían a la compañía los responsables de los

⁵⁸⁰ A.P.V.: Protocolo del notario Francisco Torres de Blesa, Sign.198, fols. 7-19-
⁵⁸¹ A:P:V: Protocolos de Francisco Torres Blesa, sig. 198, en revista *Cabanilles* 10-11.

órganos de conventos e iglesias parroquiales, entre ellas la de L'Ollería así como una de las iglesias de Onteniente ⁵⁸².

Martín Usarralde cobró también parte del dinero que le debían, entre otros, de los pueblos de L'Ollería, Onteniente, Albaida y Bocairente, entre el 31 de marzo de 1736 y el 28 de febrero de 1738. Durante los 19 años que duró la factoría de órganos, estos organeros trabajaron para toda la Región Valenciana. Esto lo podemos comprobar en un documento, emitido en Valencia y firmado por el notario Francisco Thorres de Blesa, el 15 de Febrero de 1738, en el que se da una definición de cuentas de los organeros Nicolás de Salanova y Martín Usarralde referente a su factoría de órganos. Este documento es uno de los que más datos aporta respecto a la construcción de órganos de esta factoría. Se nombra en él pueblos del Valle de Albaida en donde trabajaron los componentes de esta “Compañía de fabricación de órganos”. Conocemos, por este documento que Martín Userralde fue acreedor de una cantidad de libras que recibió de los responsables de pueblos antes citados de Játiva, L'Ollería, Onteniente, Albaida y Bocairente, entre otros.

(Ver en Apéndice Documental el documento XVIII).

Tuvo ayuda de su pariente **Martín Usarralde** que entró en la factoría de órganos hacia 1730. Martín Userralde, que había vivido en la calle del Santísimo, en Valencia (travesía de la actual calle Gobernador Viejo) en donde se encontraba también el taller de órganos, fue enterrado en la Parroquia de San Esteban de Valencia, delante de la imagen del Santo Cristo.

Tomás Grañena y Salanova nació, entre los años 1690-95, en la provincia de Zaragoza (probablemente en Bujaraloz). Se trasladó a Valencia y asesorado por su tío Nicolás Salanova formó parte de la sociedad constituida para la factoría de órganos.

⁵⁸² A.P.V. Valencia. Notario: Francisco Thorres de Blesa. Protocolo. núm.198, fols.32-38 v.

José Gomez, cuñado de **Tomás Grañena y Salanova**, nació en Navarra en la villa de Bargota, a principios del siglo XVIII. Se desplazó a Valencia y unido por vínculos familiares y profesionales con los componentes de la factoría de órganos, trabajó como *oficial de carpintería y demás manufactura de órganos*⁵⁸³. Esta factoría estuvo siempre relacionada con el Gremio de Carpinteros. Y la Compañía de **Salanova-Userralde-Grañena** y sus colaboradores, de la que he hablado antes, capitalizaron en gran parte la labor organera del ámbito de las tierras valencianas, pues estuvo fundada, como hemos dicho antes, en la primera mitad del siglo XVIII por estos organeros, los más notables de su época⁵⁸⁴. Esto lo hemos podido comprobar al leer los documentos XVI, XVII y XVIII del Apéndice Documental).

El órgano de Ayelo de Malferit se construyó en 1835, como he comentado anteriormente, comenzándolo **José Martínez y Alcarria**, factor de órganos y vecino de Valencia, de gran prestigio en nuestra Región ya que había construido importantes órganos, y que terminó **José Martínez Oliver**, padre del anterior, por haber muerto aquel, según se lee en el contrato que hemos visto y que figura en el Apéndice Documental, documento XXVI). Se ignoraba la existencia de dicho contrato hasta encontrarlo en el Archivo de Onteniente, con motivo del trabajo de investigación para esta tesis⁵⁸⁵.

Martínez Alcarria, organero valenciano famoso, como he dicho, construyó el órgano del Carmen entre el año 1817 y 1918 y restauró y mejoró el de la Catedral de Valencia aplicando las normas clásicas acostumbradas hasta entonces⁵⁸⁶. Este Martínez Alcarria publicó en 1833, en Valencia su *Descripción del órgano grande de esta Santa Yglesia metropolitana de Valencia nuevamente renovada por este organero*⁵⁸⁷. En esta publicación da a conocer de una forma detallada y minuciosa las características del órgano de la Catedral de Valencia.

Muchos de los órganos y concretamente varios de los pueblos del Valle de Albaida, que se construyeron para interpretar música barroca, fueron progresivamente *romantizados* al hacer reparaciones y reformas en ellos, ampliando las cajas y alterando sus juegos para mejorarlos,

⁵⁸³ A.P.V.: Protocolo núm. 380, fols. 8-10 del Notario Gaspar Candel y Sanz, de fecha 14- I- 1725. Y Protocolo núm. 198, fols 55 v- 56v. del Notario Francisco Thorres de Blessa, Valencia 22- VII- 1736.

⁵⁸⁴ PINGARRÓN, F.:Comenta que: “*Constituye un importantísimo eslabón de nuestra organería, y una valiosa aportación a nuestra historia musical*”. En op. cit. p. 52.

⁵⁸⁵ Debo agradecer la valiosa colaboración de Fernando Goberna Ortiz.

⁵⁸⁶ JAMBOU, L.: Hablando de este organero, comenta: “*En 1828 el Cabildo de LLeida se puso en contacto con él para seguir la obra empezada por D. Cavaille-Coll, que hubo de volver para acabar el trabajo*”. En “Martínez Alcarria” de la op. cit. , p. 270.

⁵⁸⁷ MARTÍNEZ ALCARRIA, J: *Descripción del órgano grande de esta Santa Yglesia metropolitana de Valencia*. Valencia, 1833. Facsímil París-Valencia.

según las nuevas tendencias y gustos de la época, y para introducir las novedades técnicas conseguidas. Otros órganos, construidos en el s. XIX conservaron su estructura romántica, como el de Nuestra Señora de Agres que cito porque aunque este pueblo no pertenece al Valle de Albaida, linda con él..

En una etapa avanzada de la organería romántica trabajaban en estas tierras el organero francés afinado luego en Valencia **Albert Randeynes** y su yerno **Pedro Palop**. Este último ayudó al primero en un principio y luego le sustituyó al desaparecer Randeynes, construyendo órganos y restaurando y transformando otros para que tuvieran personalidad romántica, incorporando acoplamientos, enganches expresión etc. En la obra de Palop desapareció la lengüetería exterior y el resultado sonoro que consiguió fue muy aceptable, según opinión de Climent Barber y del P. Pérez Jorge. Fue muy conocido en Onteniente, por haber montado los dos órganos de la iglesia de Santa María y haber restaurado todos los de la ciudad.

Ha habido órdenes religiosas que han tenido bastante tradición en el campo de la organería, como la comunidad dominica de Almansa a la que pertenecieron en algún momento **Juan y José Meseguer**, (Messeguel), (hubo otro Juan del que se desconoce la filiación exacta). Trabajaron en órganos de pueblos limítrofes al Valle de Albaida, tales como Villena y Ayora. Juan Meseguer reformó el órgano de la parroquia de Albaida el año 1699 ⁵⁸⁸. También trabajaron en pueblos no pertenecientes a la Región Valenciana, como algunos de Murcia, Albacete y Toledo; estas actuaciones fueron entre 1690 y 1770 Parece ser que hubo dos organeros con el mismo nombre, seguramente padre e hijo y este último sería el religioso dominico, cuyas obras realizadas fueron en pleno siglo XVIII, mientras que las de finales del XVII y comienzos del XVIII se supone serían del padre. En cuanto a José, hijo y hermano respectivamente de los anteriores fue también dominico y residió en el convento de Almansa ⁵⁸⁹.

La orden franciscana ha tenido también una gran tradición desde épocas remotas en el campo de la organería, y concretamente en la Región Valenciana. Como ejemplo podemos nombrar a **Andrés Morató** que aprendió con el famoso organero alemán españolizado Merklin, al padre

⁵⁸⁸ A.M.A.: Legajo 1699.

⁵⁸⁹ JAMBOU, L. Refiriéndose a estos organeros dice: “Juan. Por la duración de su actuación entre 1687 y 1770, conviene distinguir dos maestros, padre e hijo quizá, de mismo nombre y apellido: uno de ellos, el segundo, fue fraile dominico. Las primera obras, de finales del XVII y principios del XVIII, podrían ser del padre y las segundas, que pertenecen al pleno XVIII, serían del hijo: un órgano realejo para la iglesia de Santa María de Elche (1687, Alicante), un órgano nuevo para la iglesia de Ricote (1743, Murcia) y uno pequeño para su convento dominico de Almansa...José. Hermano del segundo Juan nombrado. Como éste, era fraile dominico y residía en e convento de Almansa (Albacete). Se el conoce sobre todo por sus aderezos y composturas: Lezuza, Villena, Chinchilla y Ayora (Valencia) en 1750, con su hermano”: op. cit., p. 478.

Buenaventura de Bruselas, que construyó el órgano del convento de la Puridad de la ciudad de Valencia, durante los años 1832-1834 o al **Padre Llorens** que junto con dos frailes más había construido en 1632 el de la Metropolitana de Valencia. Estos frailes franciscanos trabajaron en los órganos de la Catedral de Valencia y en el del Patriarca⁵⁹⁰.

Andrés Bergero: fue un organero flamenco de gran fama que se le encargó un gran órgano para la iglesia de los Santos Juanes de Valencia y que construyó también el órgano de Alcira, reformando así mismo el órgano parroquial de Albaida en 1782⁵⁹¹. **Manuel Martí**: que había reformado el órgano de San Miguel de los Reyes de Valencia, reformó asimismo el de la Parroquia de Albaida en 1782⁵⁹².

A pesar de que no forma parte de los organeros que trabajaron en los órganos de los pueblos de esta comarca, quiero nombrar, por su importancia, a **Aquilino Amezúa Jáuregui** (1847-1912), nacido en Azpeitia (Guipúzcoa), de familia de organeros y afincado en Valencia, en donde, con sus hermanos, instalaron un taller de organería, realizando en esta ciudad varios trabajos. Su inquietud por aprender le hizo viajar por Suiza y Alemania, empezado así su primer contacto con el sistema eléctrico. En esta época se realizaron órganos de gran importancia para la estética romántica, como el del Palacio de Bellas Artes, con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 o el de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, de Valencia⁵⁹³.

En un momento de la historia del órgano, los arquitectos pasaron a concebir y realizar las fachadas del órgano, disputando a los organeros la idea y construcción de la totalidad de la obra, pues a medida que aumentaba el tamaño de los órganos y las exigencias que a éstos se ponía, aumentaba también su aspecto exterior, tanto en riqueza como en tamaño, aunque a veces no correspondía su riqueza exterior a la calidad del instrumento⁵⁹⁴. Está claro que sus autores no eran los mismos organeros, porque aunque en esa época la organería estaba a una altura considerable, no podía alcanzar esa perfección de arte que se podía admirar en muchas de sus cajas y que era posible gracias al progreso general de la técnica y de la industria de ese

⁵⁹⁰ BOADAS LLAVAT, A.: *op. cit.* p. 18.

⁵⁹¹ A.M.A.: Legajo 1782,

⁵⁹² A.M.A. Legajo 1782.

⁵⁹³ CASTRO GARCÍA, J. C.: Comenta al respecto que: “*El que hay que remarcar...es la construcción del monumental órgano para el Palacio de Bellas Artes con motivo de la exposición Universal de Barcelona de 1888, con 4 teclados y 62 juegos; una de las primeras muestras de transmisión eléctrica, introduciendo el sistema de caja expresiva Erard. Junto con el órgano de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia*”. En *El Órgano Romántico-Sinfónico*. G.R.G. Barcelona 2004. pp. 39.

⁵⁹⁴ MERKLIN, “*Hasta que en el siglo XVII y XVIII sobre todo, aparecen ya cajas de órganos superiores en riqueza y trabajo al mecanismo que encerraban*”. En *op. cit.*, p. 24.

tiempo.

En cuanto a la ubicación del órgano en una iglesia antigua, los organeros se adaptaban a las circunstancias pero siempre con un criterio lógico y práctico, pues lo importante era que las ondas sonoras se lanzaran hacia las naves de la iglesia, que era donde se tenía que escuchar la música y que el respaldo tuviera un tabique o muro que reflectar musicalmente el sonido (tal como hemos comentado al hablar de las características de un buen órgano, en el apartado 2 de este mismo capítulo)⁵⁹⁵.

En los órganos humildes, también en alguno perteneciente a pueblos del Valle de Albaida, la *Caja Expresiva*, fuera por economía, o por falta de sitio, servía también de Caja exterior, que adornaban con alguna moldura o cornisa, pero esto no era lo habitual en pueblos de cierta importancia, pues en el proyecto de construcción de una caja de órgano solían ir unidas la arquitectura y la técnica del organero, para llegar a un conjunto artístico en cuanto a estilo y arquitectura, y conveniente en cuanto a sus condiciones acústicas. Normalmente se tenía en cuenta el estilo que predominaba en la iglesia, para concretar el de la caja del órgano y sus adornos que, aunque fueran sencillos, fueran a su vez adecuados a dicho estilo.

Y en tiempo de la Ilustración, los organistas intentaron codificar las normas de la organería para poder enseñarlas a sus alumnos y así, con mayor eficacia, que la técnica de interpretación se aunara con el conocimiento de las características del instrumento⁵⁹⁶. Pero es evidente que, hasta entonces, los organeros fueron los artífices no sólo de los instrumentos sino de la evolución de los mismos en el campo de la organería, perfeccionándolos día a día y explorando sus posibilidades. Por ello muchos de ellos merecen ocupar un lugar importante en la historia de la organería valenciana.

Si hablamos de órganos y de organeros, no debemos dejar de nombrar a los humildes *manchadores*. Estos personajes eran los encargados de poner en marcha los fuelles del órgano que permitían la entrada del aire en el instrumento. La figura del *manchador* existió obviamente desde la aparición de los órganos de algún tamaño, pues de otro modo no hubiera

⁵⁹⁵ MERKLIN, A.: Lo afirma diciendo: “*Para la colocación del órgano en una iglesia antigua, como es muy natural, no puede transformarse ésta al capricho del organero, sino que éste con sus conocimientos y su experiencia debe escoger el sitio más a propósito y adaptar allí su obra de la manera más ventajosa para esos cuatro puntos de vista: acústico, estético, práctico y técnico. Lo que es de suma importancia para el resultado de la sonoridad es que el órgano tenga guardado su respaldo con algún muro o tabique macizo que le sirva al sonido como una especie de pantalla o reflector acústico*”. En op. cit., p. 225.

⁵⁹⁶ JAMBOU, L Explica esto diciendo: “*Intentará, sin éxito arrebatarle sus secretos (se refiere a los organeros). Serán sus colegas organistas los que impulsen esta nueva orientación tendente a codificar las normas de organería en busca de una nueva enseñanza ya que la antigua se tambalea y se discute en su fundamento*”. En op. cit. p. 314.

podido funcionar ⁵⁹⁷. Hay curiosos documentos que así lo atestiguan Quiero nombrar al respecto una cita de 1704, referente al pueblo de Bocairente que dice: “*Vicente Belda, sastre, Clavari de la Vila, pagá 3 L. a Viçent Silvestre, ciego, y a Juseph Olçina, manco, per haver manchat en lo Orgue hun any que, finí día de pasqua del Spirit Sant*” ⁵⁹⁸. Y más adelante en 1730 en un libro confeccionado por el Ayuntamiento de Bocairente podemos leer: “*Al manchador del Órgano se pagan 3L. Anuales*” ⁵⁹⁹.

Es bastante usual, cuando se leen documentos relacionados con los órganos valencianos encontramos con la expresión *adobar el orgue*, es decir, repararlo, o ponerlo a punto, y así podemos observar esto en un documento del *Llibre de Concells y Eleccions*, de Onteniente, en el capítulo denominado *adobar lo orgue*, que dice así: “*Fou proposat que lo orgue que es fabrica pera la esglesia de Santa María, parroquial de la present vila esta tan rohin que si no es dona orde de adobarlo dins breu temps nos podrá tocar aquell, para lo qual farà menester gastar la present vila alguna cantitat considerable y per ajudar a pagar aquella los señors Capellans se obliguen cascu en particular a donar cascun mes dos sous y los administradors de les almoynes es administracions de Gaspar Albuixech.....E oita dita proposicio tots unánimes a concordades determinar en que no será raho que cosa que consta tans ducats de fer es deixe perder y que ans que es puga de manera que no ahía remey de poder adobar se adobe...se posen dos liures de sisa de cascuna liura de carn fins se haja de pagar lo que costa de adobar lo orgue”* ⁶⁰⁰. En documentos, ya consultados en otro lugar de esta tesis, se consignan datos a este respecto como son los números VI, VII, VIII y IX7 del Apéndice Documental.).

III. 4. ORGANISTAS DESTACADOS DE ESTA ZONA. SUS BIOGRAFÍAS Y SUS OBRAS.

La gran cantidad de órganos que hemos podido constatar que había en los pueblos pertenecientes al Valle de Albaida y el número elevado de organeros que trabajaron en esos instrumentos, deja entrever la cantidad de organistas que los pulsaron. Estudiando sus biografías podemos comprobar que muchos de ellos obtuvieron cargos de organistas,

⁵⁹⁷ JIMÉNEZ ÚBEDA, J. R.. Revista *Cabanilles*, núms., 34-36, p. 106.

⁵⁹⁸ A. M. B.: *Libro de Descarech y Dates fetes en Albaran.....*, según albarán de 7 de julio de 1705.

⁵⁹⁹ A. M. B. Manifiesto del valor de las propiedades de los Vecinos y Terratenientes ...op. cit. Bocairente,. 1730.

⁶⁰⁰ A. M. O. *Llibre de Concells y Eleccions*, cap.” *adobar lo orgue*”, 2 de Septiembre de 1642.

mediante oposición, en capillas de música importantes como las de la Catedral de Valencia o la del Patriarca entre otras de dentro de la Región Valenciana y de fuera de ella.

De tan gran número de artistas, siempre hay alguno que sobresale, como es el caso de Vicente Rodríguez Monllor y de otros que nombro en este trabajo. Cada uno de ellos merecería un estudio del significado de su trayectoria, de su fuerza artística y de su aportación musical. De este último y de otros he estudiado su biografía más detenidamente en el capítulo de esta tesis que he creído correspondía, por su mayor aportación artística o por su cronología. Pero, la mayoría de ellos merecerían que el conjunto de sus obras que compusieron para sus necesidades litúrgicas o de la enseñanza que tenían que afrontar cada día, fuera más conocido y divulgado.

Comenta el profesor Ros Pérez que: *“Desgraciadamente, la propiedad de estas partituras y su conservación no estaba vinculada a la comunidad eclesiástica, y al tratarse de papeles para uso personal del propio organista, raramente se guardaron ejemplares de estas composiciones en los archivos de la iglesia. Con el tiempo, ello provocó la pérdida irreparable de una parte muy importante del repertorio organístico”*⁶⁰¹. Y fueran obras propias o de otros autores el organista las guardaba donde creía conveniente y esto justifica que el repertorio organístico que nos ha llegado sea muchísimo menor que el que llegó a escribirse.⁶⁰² Por eso las partituras encontradas a lo largo de la investigación efectuada para esta tesis las consideremos un valioso hallazgo, pudiendo aportar a ella el corpus musical, prácticamente todo el manuscrito, del repertorio de los organistas de Ayelo de Malferit de finales del siglo XIX y comienzos del XX que, por lo que he podido constatar, era bastante similar al de otros pueblos del Valle de Albaida. Estudiándolo he podido comprobar fehacientemente que lo que afirmo en el texto del capítulo correspondiente a la historia de la Música en la Comunidad Valenciana de esos años, coincide, sin lugar a dudas, con ese repertorio que se utilizaba en esa época, incluso en pueblos no demasiado grandes de este Valle de Albaida.

(Ver en el índice del catálogo de obras manuscritas de repertorio que presento)

En cambio la música vocal corrió mejor suerte, en general, pues eran composiciones de maestros famosos, en muchos casos y que eran propiedad de la iglesia que solían guardarse en sus archivos para ser utilizadas en actos litúrgicos y volvían a guardarse cuidadosamente.

⁶⁰¹ ROS PÉREZ, V.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana. t.10*. Artes gráficas del Mediterráneo. p. 190.

⁶⁰² ROS PÉREZ, V.: Comenta que: *“A merced, pues, de múltiples circunstancias, este repertorio adoleció a menudo de una mínima protección a la hora de conservación, lo que sin duda justifica el que las obras que han llegado hasta nosotros solo sean un pálido reflejo cuantitativo del enorme repertorio organístico que llegó a escribirse”*. En *op. cit.* p. 191.

A continuación voy a hacer una relación de los organistas destacados pertenecientes a los pueblos del Valle de Albaida sea por nacimiento o por dedicación profesional. Voy a hacer esta relación de los organistas, de los que tenemos noticia, por orden cronológico; son los siguientes:

Nofre Lanza (o Llanza), nacido en Onteniente en 1590. Era *mestre de los musics de cheremíes* (primera entidad documentada de instrumentistas). Fue nombrado organista de la iglesia de Santa María, según consta en el *Llibre de Consells y Elections* con estas palabras: *Percibía de la villa de Ontinyent, la cantidad de 300 reales, puesto que dejó vacante al pasar a desempeñar el cargo de organista, siendo sustituido por su hijo y por decisión del jurado del Consistorio, "es cap de ministrils i té mes habilitat" con un sueldo de 20 libras*⁶⁰³.

A los pocos meses, por razones varias, la agrupación de ministrils dejaron de participar en las fiestas locales, lo que provocó malestar y determinó que los jurados en 22 de Noviembre de 1615 (Actual fiesta de Santa Cecilia, Patrona de los Músicos), resolvieran que: *"Concerten ab los musics de cheremíes lo que convinga pero que torne la música com solia"*. Es el primer organista catalogado en Onteniente.

Lluís Presencia (Beniganim). Fue organista y maestro de escuela de Albaida en el año 1639. Con anterioridad lo fue de Sueca entre 1604 y 1606.

Hay un documento fechado el 24 de Octubre de 1644, emitido en Albaida, que nos habla del pago que recibe Luís Presencia por sus servicios como maestro y organista de este pueblo, por los señores "justicia jurados" de Albaida, y cuya paga asciende a veintiuna y media Libras a cuenta de su salario. La recibe de manos del clavario de dicha villa llamado Ferrandis.

(Ver en el Apéndice Documental el documento X)

Francisco Morales Pastor: (Onteniente, 6 de febrero de 1622-1669): Fue maestro de Capilla de la parroquia de Santa María de Onteniente desde 1638, tomando posesión el 8 de noviembre. Dirigió el coro hasta su muerte, acaecida en 1669.

Entre otras obras tiene: "Hoy se viste de alegría" (villancico a San Juan Bautista, a 5 voces), y "Muy bien desnuda salís" (a la Virgen).

Onofre Guinovart Escrivá: Aunque nació en Algemés en 1638 se le considera como músico de Onteniente, ya que ocupó el magisterio de Capilla desde el 13 de Diciembre de 1669. Fue destacado músico de su época y su producción multicoral es brillante. Tuvo una gran

⁶⁰³ El día 24 de Mayo de 1615.

formación contrapuntística, como lo demostraba haciendo dialogar a los distintos coros en sus obras corales. Opositó a la plaza de maestro de Capilla del Patriarca en 1667⁶⁰⁴. Formó parte del tribunal en las oposiciones de 1686 y en las de 1714 de la Catedral de Valencia y permaneció en Onteniente hasta que, por su avanzada edad y por enfermedad, se retiró a su pueblo natal, Algemesí⁶⁰⁵.

En la Catedral de Segorbe se encuentran cinco Salmos y una Misa”; en la Catedral de Valencia se guardan ocho composiciones diversas: Laudes, Magníficat, Misa etc.

Vicente Albinyana (1648-1701) desempeñó su cargo en Játiva. Fue contemporáneo de Cavanilles; Játiva estaba muy relacionada musicalmente con los pueblos del Valle de Albaida.

Pablo Segura: Desempeñó su cargo en Albaida (1699- 1791).

Onofre Peñalba Donat: (Onteniente 1701-1767). Nació el 13 de Mayo de 1701, Sus padres fueron José Correcher y Josefa Fita, según rezan los documentos consultados⁶⁰⁶; bautizado en la iglesia de Santa María. Fue discípulo de Guinovart Escrivá. A los catorce años escribió sus primeras composiciones. Fue maestro de Capilla de dicha iglesia de Onteniente por oposición, desde la edad de 17 años. En 1718 estrenó un villancico a la Inmaculada Concepción, para el pueblo de Onteniente. En el manuscrito de poesías de Ortí Mayor en la Biblioteca Nacional⁶⁰⁷ figuran musicados por Onofre Peñalba, varios villancicos a la Virgen, al Santísimo Sacramento y a diversos Santos⁶⁰⁸.

En el Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial se conservan muchas obras religiosas de este autor, sobre todo villancicos, aunque menos que el número de obras desaparecidas⁶⁰⁹. Fue un gran maestro que ha pasado desapercibido e ignorado por los historiadores. Algunas de sus obras figuran reseñadas en el libro de Ruíz de

⁶⁰⁴ PIEDRA, J.: Dice: “Como queda indicado, el Maestro de Barcelona (se refiere a Vicente Gargallo), único examinador, presentó un extenso y detallado estudio del proceso del examen, en el cual, después de declarar que “los cuatro maestros son dignos y beneméritos de obtener este Real Magisterio, y otros mayores si los hubiera...”. En “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822)”. Separata del Anuario Musical vol. XXIII. Barcelona, 1970. p. 79.

⁶⁰⁵ CLIMENT BARBER, J.:Comenta que hizo: “testamento en poder de Vicent Lloret y Vañó, el 14 de enero de 1718, “acollit en esta parroquial” después de dejar Ontinyent, “d’on era organiste y mestre de capella” En revista *Almaig*. Estudis i Documets VI .Ontinyent, 1990. p. 6.

⁶⁰⁶ A.P.O.: t, 25, fol, 127, num. 48.

⁶⁰⁷ ORTÍ MAYOR, J. V.: *Manuscrito de poesías*. Biblioteca Nacional. Madrid, Madrid, p. 245.

⁶⁰⁸ PÉREZ JORGE, V.:Dice sobre este músico que es: “La figura de un prolífero y precoz compositor español, no sólo onteniense Un Villancico a la Concepción de Ontinyent, fecha 1718, llévale siguiente ribete:”*música de Peñalba recién logrado el Magisterio de dicha villa a la edad de 17 años*”. En *op. cit.*p. 15.

⁶⁰⁹ *Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Ediciones del Instituto de Música Religiosa. Vol I. Cuenca...p. 651.

Lihory *La música en Valencia*, del año 1903 ⁶¹⁰.

En el Archivo del Patriarca se encuentran 2 obras de este autor, y en el Archivo de la Catedral de Valencia nueve composiciones. En el Archivo de la Catedral de Segorbe, cinco Salmos y una Misa. Falleció alrededor de 1767.

Vicente Jover: Desempeñó su trabajo de organista en Agullent y en Ibi durante el año 1702 y siguientes. Fue contemporáneo de Cavanilles.

Bautista Sarrió: Desempeñó su cargo de organista en Játiva entre 1703 y 1717. Fue contemporáneo de Cavanilles.

José Casanova: Nació a mediados de Julio de 1737 en Onteniente ⁶¹¹. En 1768, el 11 de Marzo tomó posesión como maestro de Capilla de Santa María. En el Archivo del Patriarca se encuentran 2 obras suyas.

Antonio Soriano: Nació en Onteniente; la fecha no es segura (¿3 de Noviembre 1757 ó 7 de Marzo de 1760?) ⁶¹². Tomó posesión del cargo el 27 de Septiembre de 1789.

Ambrosio Molina y Ferré: nacido en Bocairente. Fue hermano lego franciscano recoleto y ejerció como limosnero y organista en el convento de San Bernardino de Bocairente a finales del siglo XVIII y primeros del XIX. Para su uso particular, recogió, en dos cuadernos, música religiosa de distintos autores de reconocido prestigio. La mayor parte de la música recogida en esos cuadernos es de canto llano y para órgano. La música de estos cuadernos nos da idea de los gustos musicales de la época.

José Mir Baquero: (Aldaya 1802- Onteniente 26 de Febrero 1874). Fue bautizado en 1810 en la parroquia de San Esteban de Valencia. Ingresó como infantil de la Catedral de Valencia en 1810. Ordenado ya sacerdote fue nombrado maestro de Capilla de Santa María de Onteniente, tomando posesión de dicho beneficio el 24 de Julio de 1828 ⁶¹³. Su prestigio le hizo presidir oposiciones en la Catedral de Valencia. Las obras que se conservan (pues las que estaban en la parroquia de Onteniente se perdieron el año 1936) son ocho. El Barón de

⁶¹⁰ El Domingo 30 de Mayo de 2004 en la Iglesia de Santa María e Onteniente, presentaron un trabajo de transcripción y recuperación de varias obras de este autor los profesores Consol Rico y Francesc Tortosa, con la participación de la Coral Catedralicia de Valencia, bajo la dirección de Luis Garrido Jimenez y con acompañamiento instrumental. A dicho concierto tuve el gusto de asistir personalmente.

⁶¹¹ En el registro de bautizados figura, con fecha de 20- 21 de Julio de 1737. f. 147, nº 160., con el nombre de Joseph Fernando Mariano Casanova. Dato aportado por SANCHIZ ESPARZA, en *op. cit.*, p.135.

⁶¹² En el registro de bautizados se encuentra en el f. 136 el nombre de Francisco Antonio y Vicente Soriano, nacido el 3 de Noviembre de 1757, y en el f. 279, el de Francisco Antonio Soriano, nacido el 7 de Marzo de 1760.

⁶¹³ SANCHIS ESPARZA, Fcº. Mº.:*op. cit.* p.135.

Alcahalí en su libro *La música en Valencia...*, ofrece una relación de algunas de sus obras, concretamente seis, que se hallaban registradas en el Archivo de la Basílica de la Virgen: *Dixit*, nº 2.571; *Beatus*, nº 2.572, *Laudatus* nº 2.573; *Lauda*, nº 2.574, *Laetatus*, nº 2.575 *Magnificat*, 2.576. Las que estaban en la parroquial de Santa María eran: *Las Siete Palabra*, a solo con órgano, *Salve*, a tres voces, un notable *Villancico, al nacimiento del Niño-Dios, Te-Deum*, a cuatro voces y orquesta, y gran número de motetes, melodías para órgano, trisagio, gozos, misterios, y plegarias. Falleció el 26 de Febrero de 1874.

Rafael Úbeda: Fue organista de Santa María, sucediéndole al anterior, sin conocerse exactamente la fecha.

Manuel Aparicio:(1805?-1874?). Aunque nacido en Enguera, ejerció como organista en Bocairente, después de haber desempeñado dicho cargo en la iglesia de Santa Catalina de Valencia durante 34 años. Obtuvo el beneficio de organista en Bocairente, aunque con posterioridad volvió a Valencia por circunstancias familiares. Su calidad como organista era excepcional, hasta el punto de que durante la estancia de la familia real en Valencia, el Arzobispo lo designó como organista encargado en todas las misas y actos religiosos a los que tuvieran que asistir las reales personas. Falleció a los 69 años.

Miguel Galiana Folqués: Nació en Onteniente el día 1 de Noviembre de 1814. En 1836 obtuvo la plaza por oposición de organista de Santa María, dejando el cargo en 1839 para trasladarse a Valencia, dedicándose a otras actividades musicales. Pasó a Barcelona dirigiendo la sección filarmónica del teatro del Liceo y, más tarde, obtuvo la plaza de Catedrático numerario de Armonía del Real Conservatorio de Madrid, donde desempeño varios cargos. Tiene una obra firmada por él en el Archivo del Patriarca. Falleció a los 96 años el día 3 de Agosto de 1880 en Onteniente.⁶¹⁴

Francisco de Paula Bonastre Oltra: Nacido en Onteniente en 1816, hijo de José y Rosa. Viudo de Trinidad Mir Vaquero, según reza en el acta de defunción⁶¹⁵. Adquirió profundos conocimientos musicales, especialmente de música religiosa. Murió en 1894. Se le atribuyen algunas obras religiosas desaparecidas, pero sobre todo era un buen organista que sabía improvisar, que sin faltar a la severidad, adaptaba a las exigencias del canto llano sus improvisaciones con variedad de tonos y registros que deleitaban al auditorio. Desempeñó el cargo de organista de Santa María durante cuarenta años y de director de la orquesta y de la banda. No tiene gran cantidad de obras pero son muy inspiradas y se ajustan al género de

⁶¹⁴ RUÍZ DE LIHORY, J.:*op. cit.* p., 265.

⁶¹⁵ A.P.O.:Acta de defunción , I, 3º, f., 78, nº, 65.

música sagrada ⁶¹⁶.

Leopoldo Bonastre Mir: (Onteniente 1894-17 de Noviembre de 1902). Fue hijo y discípulo del anterior; le reemplazó en el órgano de Santa María de Onteniente. Fue un notable pianista y compositor, aunque, por desgracia, no se conserva ninguna obra suya. Hay constancia, según Adam Ferrero y Ruíz de Lihory ⁶¹⁷ de las siguientes obras:

“Dolores de María Santísima” (cuatro), “Tres letrillas a la Virgen”, “Misas” (dos para voces y orquesta), “Trisagio”, “Salmos” (dos) y una “Salve”.

Enrique Casanova Calatayud: Nació en Onteniente. Fue organista y compositor. Hijo de José Casanova y de María Calatayud, casado con Matilde Caparrós, y en segundas nupcias, con Filomena Valls. Ejerció el cargo de organista en la iglesia de San Carlos de Onteniente y con posterioridad en la de Santa María, a partir de 1902. Tocó en la inauguración del órgano nuevo de Santa María el año 1927. Como compositor de música religiosa tiene entre otras obras: 2 Trisagios al Santísimo Sacramento (uno para tiple, tenor y órgano y el otro para dos tenores, 1º y 2º y bajo con órgano), Credidis y versos para Vísperas, una Salve,” Recibe entre esas flores”(a coro, solo y órgano). Enrique Casanova fue el último organista de la Arciprestal de Santa María que fuera hijo de Onteniente. Falleció el 18 de Marzo de 1929.

Pascual Solivares Ferrer: Nacido en Carcagente. Puso en práctica las normas del *Motu Proprio* del Papa Pío X en Onteniente, con el apoyo de todo el clero, especialmente del animoso arcipreste, hijo de Ayelo de Malferit, D. Rafael Juan Vidal. Cobró así un gran esplendor la liturgia e implantando el canto gregoriano restaurado, la polifonía sacra antigua y moderna y los preceptos respecto a instrumentos y al Organo.

Vicente Meseguer Blat: Nació en Massamagrell. Fue presbítero a la edad de 24 años. En 1927 tomó posesión del cargo de organista en la arciprestal de Santa María, asumiendo también el de maestro de Capilla. Realizó una gran labor en su corta vida, por tener muchas cualidades no sólo técnicas sino también humanas, coincidiendo su estancia con el estreno del segundo órgano de la iglesia de Santa María. Murió a los 26 años, el día 27 de mayo de 1928 ⁶¹⁸.

Higinio Benito Franco: En 1928 asumió los oficios de organista y maestro de capilla de

⁶¹⁶ RUÍZ DE LIHORY, J.: *op. cit.* p. 188.

⁶¹⁷ ADAM FERRERO, B.: *1000 Músicos Valencianos. Sounds of Glory.* Valencia, 2003. p. 194.

⁶¹⁸ PÉREZ JORGE, V: .Dice de él: que era “*Hombre de extraordinaria simpatía, inteligencia, predicador y escritor. Coincidió su ejercicio con la inauguración del nuevo órgano- segundo de Santa María. Realizó una gran labor, pero murió prematuramente a los 26 años, en su pueblo natal, el 27 de Mayo de 1928*”:*La Música en Ontinyent.* Caixa d’Estalvis d’Ontinyent. Onteniente, 1979. p.. 20.

Santa María de Onteniente. Más tarde desempeñó el cargo de organista de la Parroquia de Santo Tomás de Villanueva de Valencia.

Justo Bellver Tormo: Fue un eminente organista y autor prolífico. Nacido en Albaida el 25 de Julio de 1884, cantó su primera Misa el 3 de Enero de 1909 en su pueblo natal. Conoció al organista de la Catedral de Valencia, Francisco Tito quien le instruyó en los secretos del contrapunto y fuga. Ganó la Capellanía de Organista de la parroquia de Santa María de Onteniente ⁶¹⁹.

Tiene 4 obras en el Archivo del Patriarca (con los números 826-829): “*Ave María*”, “*Regina coeli*”, “*Sub tuum praesidium*”, y “*Eterno Padre*”; y 46 en el Archivo del Padre Tena de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Valencia, entre ellas varias Misas, Salves, Ave María, Dolores y Gozos, Motetes etc. Se jubiló en 1970.

Juan Belda Pastor: Es nombrado arcipreste de Santa María de Onteniente en 1934. Desplegó una gran actividad musical sacra, utilizando de nuevo el *Orgue vell* y haciéndolo dialogar con el nuevo órgano. El *Orgue vell* acompañando al pueblo ⁶²⁰

Había nacido este organista en Bocairente en 1890 y murió en 1936. Fue beneficiado organista de la Catedral de Valencia desde 1923, habiendo sido anteriormente de la parroquia de San Martín de Valencia. Entre sus obras figura los *Gozos a la Inmaculada*, que todavía se interpretan hoy en el Seminario. Tiene una obra en el Archivo del Patriarca.

Otros famosos organistas de Onteniente, aunque algunos no actuaran allí, fueron: **Vicente Rodríguez Monllor**, (su biografía la he tratado ampliamente en otro apartado de este trabajo). Tiene la partitura de una misa en el Archivo del Patriarca y tres obras en el Archivo de la Catedral de Valencia.

José María Úbeda Montés: (Su biografía está tratada más ampliamente en otro apartado de este trabajo). Tiene en el Archivo del Patriarca, 64 obras (catalogadas desde el número 5.569 al 5.632) en ellas hay Misas, Salmos, Motetes, Himnos, Responsorios, Versos, Letanías, Cánticos, Lamentaciones, Despedidas a la Virgen, Letrillas, Plegarias, Gozos, Saluciones, Cantos populares, Trisagios, Dolores y Gozos a San José y una Colección de obras orgánicas, así como partituras de algunas obras póstumas. Se encuentran 17 obras en el Archivo de la

⁶¹⁹ “*Acabada de fundar una Capellanía de Organista, sobre la antigua de San José en la Parroquia de Santa María, se abrió concurso por el M. I. Sr. Provisor del Arzobispado y entre varios solicitantes, ha sido escogido y nombrado canónicamente D. Justo Bellver Tormo. Pbro.*” Datos que figuran en la revista *La Paz Cristiana*. Onteniente. 29 de Marzo de 1930.

⁶²⁰ Datos que figuran en la revista *La Paz Cristiana*. Onteniente, 19 de enero de 1934.

Catedral de Segorbe y 17 en el Archivo de la Catedral de Valencia.

José Donat Galiana: (1822- 1855). Estudió música en Valencia para aumentar sus conocimientos en la materia, con notable aprovechamiento. A pesar de su corta existencia destacó como músico, llegando a ser organista de la iglesia de San Andrés de Valencia Fue preceptor interino de párvulos en un establecimiento público de Onteniente. Dominaba el violín. Opositó a organista de San Esteban y murió a los 35 años de edad ⁶²¹ y ⁶²². Tiene la partitura de una obra llamada *Despedida a la Virgen* a tres voces, y 6 partichelas en el Archivo de la Catedral de Segorbe.

Rafael Martínez Valls: (Onteniente, 12 de Octubre de 1895-Barcelona, 26 de Diciembre de 1946). Inicia sus estudios musicales en Onteniente con el maestro Ferrando. En Valencia continua con Juan Bautista Pastor, Juan Cortés y José María Úbeda y en Madrid con Emilio Serrano.

Su calidad como compositor y pianista lo llevó al nombramiento de concertador y organista en el Teatro Real. Pero sus éxitos como compositor se desarrollaron en Barcelona donde pasó a residir. Allí dirigió la capilla de música de San José Oriol y de la Sagrada Familia donde fue igualmente organista.

Es autor del *Himno a Ontinyent* y en esa ciudad se le dedicó una calle rotulada con su nombre al igual que en Valencia. Fue autor de numerosas obras de todos los géneros. Tiene nueve obras religiosas.

Amado Navarro Carpio: (Onteniente 1878-1960). Sus estudios musicales los realizó con Juan Bautista Pastor, maestro de capilla de la Catedral de Valencia. Desempeñó el cargo de organista en Valencia (Convento de San Lorenzo), Cocentaina, Benisa y Biar.

Tiene bastantes obras religiosas, entre ellas:”*Ave manna coelitum*”, “*Ave María*”, “*Despedida a la Virgen*”(a tres voces y órgano),”*Exaudi me Dómine*”, “*Flores de Mayo*” (sólo, dúo, coro y órgano), “*Flores a San José*” (sólo, dúo, coro y órgano),”*Gozos al Corazón de Jesús*” (sólo, dúo, coro y órgano), “*O memoriale mortis Dómine*”, “*Qui manducat meam carnem*”, “*Regem Tharsis*”(meditación)(órgano), “*Toda pura*”(sólo de tenor y órgano), “*Trisagio al Santísimo*” (Fa Mayor), “*Trisagio al Santísimo*” (Re Mayor).

⁶²¹ PÉREZ JORGE, V.: Enop. cit. p. 78.

⁶²² FULLANA, L.: Se ocupa de este músico diciendo: “*Otro hijo ilustre de esta villa (Onteniente) fue don José Duart y Galiana, que destacó también como músico aun cuando no pudo llegar a las cumbres de la fama por sorprenderle la muerte. a la edad de 33 años ... Parece ser que el apellido Duart en lugar de Donat pudo ser error de imprenta, pues Sanchiz Esparza, escribe Donat Galiana*” *Historia de la Ciudad de Onteniente*. Transcripción del original por Victor Mira Teijeiro. Caixa d’Estalvis d’Ontyent. Onteniente, 1997.

Francisco Ureña Cañete: Es el primer organista de la iglesia de San Carlos de Onteniente del que he conseguido noticia. Comienza su actuación en el último cuarto del siglo XVIII. Pertenece a la dinastía de músicos de los Ureña.

Ladislao Esteve Montes: Comenzó en 1908 y estuvo regentando el cargo de Organista en la iglesia de San Carlos de Onteniente aproximadamente durante diez años, supliéndole a veces su hijo José Esteve. Hacia 1925 se ausentó de Onteniente.

Daniel Silvaje Peralta: Onteniente (1891-1970). Sus estudios musicales los realizó con Gonzalo Barrachina, Camilo P. Laporta y Manuel Ferrando. Fue director de la banda Unión Musical de Onteniente. Sucedió a Ladislao Esteve como organista de la iglesia de San Carlos de Onteniente y regentó el cargo hasta 1930. También formó parte de un trío llamado “Trío Filarmónico” como pianista. Sus composiciones fueron para banda.

Juan Miquel Lluch: (1900-1960). Fue el último organista de la iglesia de San Carlos de Onteniente; ejerciendo desde 1930 hasta 1936. Estudió solfeo, piano y órgano, siendo también compositor. Los estudios de armonía, estética y composición los hizo con el Padre Pérez Jorge, convalidándolos en el Conservatorio de Valencia ⁶²³. Dirigió la Schola Cantorum fundada por él en dicha iglesia durante más de 20 años. Fue compositor prolífico en el género religioso. En el Archivo del Patriarca se conserva una de sus obras. Tiene una Misa (a 2 v. b. y órgano); “Oh Salutaris” (3 v. m. y órgano), Cánticos de Comunión, 2 colecciones de Misterios del Rosario y varios Trisagios, Ave María, Despedida a la Virgen (duo de tiples); “Bendita sea tu pureza”, Flores de Mayo, 2 Salves corales y otra salve a 4 v. m. y órgano ⁶²⁴. Además, varios dramas religiosos, como Isabel de Hungría etc.

José María Martínez Galbis: Fue sochantre de la Parroquia de San Carlos. Puso en marcha las instrucciones del *Motu Proprio de Pío X*, tanto en lo respecta al Gregoriano como a la polifonía clásica, dirigiendo no sólo el coro si no también la orquesta cuando era necesario. Murió el 21 de Mayo de 1926.

Sor María Rosario (Carmelita): Nació en Vallada y murió en esta Comunidad de Onteniente el 14 de Agosto de 1934. Entró como organista en el convento de Onteniente, pues poseía bastante cultura musical y destacó por su vocación y temperamento musical. Componía cantos

⁶²³ GALBIS LÓPEZ, V.: Dice que. “*Tras la contienda (1939) siguió en este centro religioso como Maestro de Capilla...Pasó sus últimos años en el pueblo de Porta-Coeli tocando el armonio en las celebraciones religiosas del monasterio de la citada localidad*”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. S:G:A:E: Madrid, 2001. p. 599....

⁶²⁴Podemos leer el siguiente comentario de esta obra: “*Laudable empeño, bien logrado, de regir los caminos trillados, revistiendo las frases melódicas con un ropaje armónico nuevo en lo posible, particularmente en las cadencias*”. En revista *Tesoro Sacro Musical*. VII. año 1942.

y los acompañamientos de los mismos, pero desaparecieron estas obras en la guerra de 1936.

Antonio Guastavino (Franciscano): Fue infantilillo desde los ocho años del Colegio de Corpus Christi hasta los catorce bajo la dirección de Pérez Gascón. Posteriormente se trasladó a Madrid y en el Conservatorio estudió violoncello. Participó en orquestas de Madrid y Valencia. Se ordenó sacerdote y se trasladó a Cuba donde consiguió plaza por oposición, de organista de la Catedral de Santiago de Cuba. Traslado a Italia, hizo oposiciones al Conservatorio de Milán, pero no consiguió la plaza por no tener la nacionalidad italiana. En 1890 regresó a Valencia, ingresando en la Orden Franciscana. Traslado a Onteniente, fue de gran prestigio y levantó la conciencia musical en el Colegio de la Concepción de dicho pueblo y el deseo de superación artística. Sus obras son numerosas, estando muchas de ellas en los Archivos franciscanos: entre ellas: *Ave María* (sólo, coro y órgano), *Benedicta* (sólo, coro y órgano), *Flores de Mayo* (sólo, dúo, coro a tres voces mixtas y órgano), *Gozos a San José* (a tres voces iguales) *Llagas de san Francisco* (sólo, coro a dos voces, y acompañamiento), *Himno a la Virgen de Agres*, *Himno a San Antonio*, *Himno a San Ignacio de Loyola*, *Magnificat*, *Misa* (do Mayor), *Misa* (sol menor), *Misas de Réquiem* (varias), *Motetes* (varios), *Te Deum*, *Trisagios al Señor*, (tres, cuatro y cinco voces con acompañamiento), *Villancicos* (varios), una Zarzuela llamada *Éxtasis de San Buenaventura*, etc. En la *Sallite Dómino. Antología musical al servicio del templo*, del P. Pérez Jorge, encontramos: “*Jornaditas*”, “*Ya es cordero y no es león*”, “*Pequé, mi dulce amor*” y “*Regina coeli laetare*”(a 3 v. ig.).

David Pineda Capó (1872-1911). Fue organista del colegio de los franciscanos de Onteniente desde 1895, y un año después, también profesor de música de dicho colegio. Tiene composiciones religiosas, tales como una pequeña zarzuela llamada *Éxtasis de San Francisco* y otras obras para el Culto, como *Trisagio* para cuatro voces y orquesta etc.

Manuel Ferrando Gonzalez: En 1902 accedió al Colegio de Onteniente y fue el verdadero progenitor de toda una generación de compositores, organistas etc. Aunque los originales de sus obras desaparecieron durante la guerra civil, se conocen muchas de sus obras. Se conservan 2 obras en el Archivo del Patriarca y 2 obras en el de la Catedral de Segorbe. En *Psallite Dómino. Antología musical al servicio del templo*, del P. Pérez Jorge encontramos: “*Canto de las Purezas*”.

Manuel Aparicio. Nacido en Enguera, estudió bajo la dirección de su tío Joaquín Aparicio que era organista de Játiva. Ordenado sacerdote en 1803, fue nombrado organista de la parroquial iglesia de Santa Catalina de Valencia hasta los 34 años de edad. Logró un beneficio

de organista de Bocairente, donde permaneció hasta 1842 de donde pasó a Valencia, siendo muy valorado como organista, hasta el punto de que durante la estancia de la familia real en Valencia, fue elegido por el arzobispo para actuar como organista en los actos litúrgicos a los que asistiera. Murió a los 69 años ⁶²⁵.

RESUMEN Y VALORACIÓN PERSONAL SOBRE ESTE CAPÍTULO

A pesar de la falta de datos en archivos municipales y parroquiales de muchos de los pueblos del Valle de Albaida y en otros, por haber desaparecido la mayoría de documentos en los años 1936-1939 y también por la falta de detalles que observamos en algunas actas notariales (aunque afortunadamente no en todas) que suelen pecar de cierta ambigüedad por falta de explicación de la terminología técnica, creo que he podido dar una visión del panorama orgánico de un tiempo y de un espacio geográfico determinado de nuestra Región Valenciana como es el Valle de Albaida. Los pueblos de este Valle han estado marcados por el peso de su historia, de su cultura y de su economía, tan claramente diferenciadas, y que afirma una madurez y una vitalidad innegable en el plano musical y concretamente en el organístico.

Observamos en los documentos aportados en el Apéndice Documental, que las exigencias técnicas o tímbricas de cada momento histórico hizo que, en estos pueblos, fueran adecuando sus órganos antiguos a las nuevas posibilidades que les brindaban los organeros valencianos, acogiendo las novedades que iban surgiendo, aunque siempre dentro de las posibilidades económicas de cada iglesia.

Así pues podemos decir que los documentos aportados en esta tesis y concretamente los referentes a los órganos son, sin duda, muy importantes para el conocimiento de nuestra organería y para conocer algunos de los criterios imperantes por aquellas fechas en este arte y en el pensamiento de los compositores pertenecientes a esos pueblos del Valle de Albaida.

Pese a la falta de parámetros claros en el mundo de la organística, de las estéticas minoritarias en el mundo de la música clásica, las imposiciones litúrgicas, etc. puedo afirmar que, al preocuparme por el tema orgánico en esta comarca del Valle de Albaida, he observado un interés creciente por rescatar la música de órgano para el culto religioso, y también para promover conciertos sacros. Y por ello, en la actualidad, procuran solicitar ayudas para la

⁶²⁵ RUÍZ DE LIHORY, J.:Comenta respecto a Manuel Aparicio que: *“Su pericia en el órgano fue tan reconocida... Falleció a la edad de 69 años ,a consecuencia de la impresión que le produjo el haber entrado ladrones en su casa”*. En *Diccionario Biográfico y Crítico*. Doménech. Valencia 1903. p. 31.

construcción de nuevos órganos en parroquias, como las de Albaida o Bocairente y también, en algún caso aislado, para la restauración de algún instrumento antiguo de los pocos que sobrevivieron a la barbarie de la guerra. Esto último se da en casos aislados, dado que la mayoría de ellos desaparecieron en el año 1936.

He comprobado que mucha documentación referente a los órganos antiguos, no se encontraba en Archivos Parroquiales sino en Archivos Municipales. Esto es comprensible pues, como explico en este capítulo. III, tanto el instrumento como el Organista (casi siempre Maestro de Capilla al mismo tiempo), dependían del Ayuntamiento en cuanto a la economía, y los temas relacionados con ella, se concertaba a veces mediante documentos notariales obligando a los interesados a prestar, a cambio, determinados servicios musicales en diversas ocasiones.

En cuanto a los compositores para órgano, organistas y maestros de capilla se puede observar, estudiando las biografías de ellos, entre los muchos y excelentes que ha tenido esta comarca, que se les confiaba, además de la enseñanza musical en sus centros, tareas administrativas y técnicas de asesoramiento, así como el control en la realización del instrumento.

En cuanto al léxico de los documentos referentes al órgano, encontrados en los protocolos de notarios y relacionados con estos pueblos, tanto los de contrato de fabricación de órganos como los otros, están escritos mayoritariamente en valenciano o en latín.

Se puede observar también, que el órgano ha sobrevivido a destrucciones, guerras y miseria cultural. Y esto nos demuestra que fue y sigue siendo este instrumento piedra angular de la liturgia y de la cultura, de la fe y del arte, que secularmente han sido tareas que se han asociado al órgano al que se le ha llamado *el rey de los instrumentos*.

Creemos en la necesidad de una colaboración conjunta entre los estamentos oficiales, la Iglesia y en general todos los interesados en el tema, como son los organeros, organistas y musicólogos y, yo diría también que entre todos los que se preocupan por la cultura y especialmente por la musical.

Esta investigación ayudará a la catalogación e inventario de los órganos antiguos del Valle de Albaida, así como de las obras musicales escritas para este instrumento añadiendo las encontradas con motivo de esta investigación; alguna de ellas inéditas y que se encontraban en manos de particulares.

He encontrado obras del repertorio de los organistas de Ayelo de Malferit, alguna de su propia creación; las cuales utilizaban para sus necesidades litúrgicas y pedagógicas. Esto me llenó de gran satisfacción, pues las creía perdidas, ya que no se encontraban en las parroquias. Parece

ser que era bastante habitual, pues eran partituras para uso exclusivo del organista y no solía haber copias en los archivos parroquiales, sobre todo después de las circunstancias de 1936.

He clasificado estas obras y he descubierto que hay obras inéditas, como he dicho, y poco conocidas; otras de autor conocido, y otras anónimas. Me he propuesto, con el tiempo, intentar descifrar el nombre de los autores, dado que en muchas de ellas no figura, estudiando el estilo y características, aunque esto pudiera resultar extremadamente laborioso y escapa a los objetivos de esta tesis..

Sería deseable la publicación de esas obras, pues se trata de música de calidad; de compositores, aunque algunos poco conocidos, muchos de ellos pertenecieron a pueblos del Valle de Albaida.

Resulta curioso observar la relación y adecuación de las obras de los compositores de música para órgano y la relación con el instrumento que utilizaban en su trabajo, ya que éste suscitaba en ellos un desafío y un acicate para superarse en sus obras organísticas y en la ejecución de las mismas.

Puedo afirmar al estudiar los órganos de los pueblos del Valle de Albaida en la época comprendida en el ámbito de esta tesis, que hubo una gran vitalidad organística y una gran madurez musical en estos pueblos; lógicamente, no en todos con la misma calidad e intensidad, pues el número de habitantes y a otras muchas variables hizo que fuera diferente el nivel en cada uno, pero en todos los casos dignos de encomio.

Esperamos haber contribuido también a seguir la evolución del órgano mediano y su adelanto en la organería a través de los tiempos; al fin y al cabo los organeros experimentaban en sus talleres con estos órganos rurales que solían ser menores, logrando nuevos equilibrios, para poder aplicar sus logros innovadores en los instrumentos más grandes e importantes. Los organeros intentaban que estos instrumentos parroquiales estuvieran al servicio de un culto divino digno y que fueran asequibles para los intérpretes, pues no en todos los pueblos había organistas prestigiosos como los estudiados en este trabajo ni instrumentos monumentales como fueron los catedralicios, pero todos ellos formaron parte de nuestro patrimonio cultural

626

⁶²⁶ JAMBOU, L: Dice sobre el órgano español que: *“El bien patrimonial que forma el órgano español- y europeo- no es objeto arqueológico digno de atención por su raza y su desconexión con el ambiente cultural de nuestros días, sino que sigue formando parte, como algo vivo y valioso, de la cultura, en tanto en cuanto que la consecuencia lógica de su formación y evolución, la música para órgano, empapa aún nuestra sensibilidad”*. En *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*. Universidad de Oviedo. Ethos Música. Oviedo, 1988. p. 312.

Esperemos que la tendencia a respetar y admirar estos instrumentos, que se observa en Europa, crezca y se consolide en nuestra tierra; no para anclarnos en una estética del pasado, sino para proyectarlo al futuro pues, como dijo Verdi: *Torniamo all' antico e sarà un progresso*, un progreso en la Paz y convivencia de los Pueblos.

“Un pueblo que no conoce su patrimonio colectivo no es capaz de valorarlo en su justa medida”

(Josep Franco)

CAPÍTULO IV

LA INFLUENCIA DE LA ESTÉTICA POPULAR EN LA MÚSICA RELIGIOSA DE LOS PUEBLOS DEL VALLE DE ALBAIDA

IV.1.GENERALIDADES

Un estudio musical de una época y de un ambiente determinado no estaría completo si no incluyera un apartado dedicado a la música popular, denominada por algunos musicólogos como *música natural*, que es aquella que, desarrollada durante mucho tiempo en una comarca pasa a convertirse en acervo cultural común de sus pobladores. A nosotros nos ha interesado fundamentalmente estudiar la influencia que este género de música tiene en su entorno, y también en el ámbito de la creación de los compositores cultos y de un modo especial, en lo concerniente a los pueblos del Valle d Albaida.

Los conceptos *pueblo* y *popular* son sumamente propicios a la confusión emotiva. Ambos cambian de contenido estricto a lo largo de la historia y acumulan cada vez mayor carga evocadora y reivindicativa. Generalmente, es imposible encontrar el origen de la música folklórica, pero sabemos que procede del corazón y el alma de los hombres y mujeres que son sensibles a la realidad de la vida; podemos decir que es tan antigua como el hombre mismo. El concepto de *arte popular* engloba toda creación artística, en nuestro caso, musical, asumida por el pueblo o por la mayoría de la gente de diversas maneras y con diferentes intensidades. El *arte del pueblo*, en cambio, se da sólo en una sociedad rural relativamente aislada aunque receptora de mensajes esporádicos, cultos o no, y que retrocede a medida que avanzan las pautas urbano-industriales.

Respecto a **cómo ha surgido la canción popular** hay dos pareceres opuestos: el más generalizado dice que es creación anónima de las gentes que viven unidas por lazos étnicos; el otro afirma que es fruto de la creación de un individuo mejor dotado y que estas canciones son sólo modificadas según el ambiente donde las han hecho suyas. Según esta última opinión, este tipo de música no tiene autor, aunque, más bien podríamos decir que es de autor olvidado porque el pueblo la aceptó y se apropió de ella; es por tanto música de todos y de nadie. A este tipo de música se ha convenido en llamar *música folklórica*. La palabra *folklor* proviene del vocablo *folk* (pueblo) y *lore* (saber). Esta palabra la acuñó William John Toms en el año 1846 y la Real Academia Española la integró, cambiando la k por la c, en el año 1984. Sin embargo, los estudiosos la utilizan con ambas grafías. Hemos de tener en cuenta también que lo tradicional es transmitido sin conocimiento de su procedencia. Pero puede haber vulgarización o popularidad de ciertos productos de improvisación; pues los dos modos de creación mencionados anteriormente son posibles: la creación instintiva producida por un impulso

dionisiaco o bien el producto reflexivo de un autor que se comunica con el pueblo ⁶²⁷ y ⁶²⁸. Conviene pues aclarar y determinar el verdadero significado de la palabra folklore, pues a veces se ha abusado y banalizado su contenido.

Es cierto que el Folklore no es una ciencia en sí misma; no se la puede considerar como una ciencia autónoma, pero se apoya y se deriva, al mismo tiempo, de otras ciencias, sobre todo de la Antropología; podríamos considerar el Folklore como una ciencia subsidiaria de la Antropología.. Los hallazgos de la etnomusicología moderna positivamente han demostrado que el hecho musical está vinculado íntimamente a toda acción y comportamiento humano, incluso al ciclo de la vida a través del año natural, e incluso, a las distintas ideologías o usos de cada lugar ⁶²⁹ y ⁶³⁰. Los cantos folklóricos son verdaderos documentos particulares de la cultura tradicional y de la historia social, que pueden servir para el conocimiento de las costumbres de nuestros pueblos ⁶³¹. La canción popular podemos considerarla como canción de la humanidad y no del hombre aislado, pues cualquier cambio respecto al lenguaje de la canción popular se funda, como comenta Menéndz Pidal: *”en el hecho de que muchas generaciones consecutivas participan de una misma idea innovadora y la van realizando persistentemente, a pesar de pequeñas variantes en el modo de concebirla; constituyen una tradición nueva, en pugna con otra tradición más antigua”*⁶³². Algunos investigadores (entre ellos el famoso Pitré) restringían la significación de la palabra folklore a la actividad de un primer contacto con los materiales (canciones, etc,) mientras que al estudio de lo recogido lo denominaban “Demopsicología”. Pienso que las dos tareas deben estar sustentadas sobre una

⁶²⁷ GUICHOT SIERRA, A. “ *Puede haber sincretismo de los dos elementos anteriores como abreviación en la expresión oral, o como ampliación escrita por eruditos que se comunican con el pueblo o se inspiran en el hecho popular* En *Noticia histórica del folklore I*. Giuillermo Alvarez, Impresores. Sevilla, 1922. p. 24.

⁶²⁸ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: “*Ambos modos de crear son posibles...*”. En *Música Popular Española*. Labor. Barcelona, 1927. p. 10.

⁶²⁹SANJOSÉ HUGUET, V.:Dice: “*Es pues, un legado histórico, musical y antropológico que, lejos de ignorarlo, convendría conocerlo mejor*”. “ *Música Popular y Educación*” en *La Música del Poble...* Romeu. Valencia, 2005. p. 56.

⁶³⁰ CRIVILLÉ BARGALLÓ, J.:Dice que: “*...así como... a valoraciones con superestructura del ánimo y del intelecto*”. En op.cit., p. 317.

⁶³¹ LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E. Comenta que: “*La música popular, con su gran estilo y llaneza de formas, es un complejo de cantos y danzas, que reflejan la vitalidad y nobleza líricas de un pueblo... puede considerarse música popular religiosa, la música erudita que conmueva al pueblo y éste la adopte como suya. Y, por tanto, no sólo la de autor desconocido*”. En:”*Dos cuartillas inéditas, referentes a los cuadernos 12-13, dedicados a las canciones del Valle de Albaida*”, en el libro *Cien años de música valenciana*. De López-Chavarrí Andujar. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1978. p. 142.

⁶³² MENÉNDEZ PIDAL, R.: Es de la opinión que: “*Cualquier cambio en la actividad colectiva tradicional, lo mismo respecto al lenguaje que a la canción popular etc Donde “enos podría esperarse esta continuidad tradicional, en la invención poética... hallamos comprobada la persistencia de una idea innovadora a través de los siglos y generaciones que trabajan en conservar y desarrollar una variante referente... o a la contaminación de dos canciones que, reiteradamente y en formas varias, mezclan sus versos*”. En *Estudios de Lingüística*. Espasa-Calpe. Madrid 1961. pp. 16-17.

previa serie de estudios técnicos e históricos. Esto es lo que he intentado a lo largo de la investigación de este capítulo.

En cuanto a **estudios musicológicos** sobre el folclore valenciano, unque con anterioridad a 1950, existían algunos trabajos de recopilación sobre la tradición popular valenciana, es bajo la dirección del Maestro Palau y editados por el Instituto de Musicología y el Instituto Alfonso el Magnánimo, cuando realmente comienza una serie de trabajos sistemáticos sobre el folclore valenciano que se publicaron en los llamados *Cuadernos de Música Folklórica Valenciana*⁶³³ y ⁶³⁴. Y, entre sus valiosos cuadernos, están en el tercer tomo los números 12 y 13 dedicados a las canciones y danzas del Valle de Albaida, coleccionadas por María Teresa Oller y que comenta al respecto: *"Hemos hallado en el Valle de Albaida, melodías del más puro estilo, de la más vieja raigambre. Díganlo si no, por ejemplo, esas canciones con ritmo libre y melodía muy ornamentada en las que aparecen evidentes las modalidades gregorianas"*⁶³⁵ y ⁶³⁶. También en el tomo I están recogidas canciones y danzas de Onteniente y Bélgida, cuyo colector fue el valenciano Ricardo Olmos, catedrático de la Escuela de Magisterio de Madrid. Personalmente puedo decir que he encontrado en el mencionado Valle un verdadero tesoro musical, al estudiar tanto lo ya publicado como lo inédito que he recogido. Continúan siendo estos pueblos fuente de la más pura tradición musical.

La canción popular en Valencia es muy rica y numerosa. No suele ser ni excesivamente culta (en general), ni tampoco vulgar, participando del momento generacional. La música popular nacida al calor de la música religiosa del Medioevo o del Renacimiento es generalmente modal, mientras que la música del XVIII es totalmente distinta. **En el Valle de Albaida** se cantan melodías autóctonas de un estilo y características propias, que en lo que se refiere a lo melódico-rítmico, podemos comprobar que aún hoy permanece la cadencia dórica y la combinación rítmica según el texto, así como la organización modal de la melodía, como hemos visto en los comentarios de la profesora Oller. Lo mismo que ocurre con la música pasa con el texto de estas canciones. Son ideas del saber popular, expuestas con gracia y con

⁶³³ ESTEVE FAUBEL, J.: En el prólogo del libro de M^a Teresa Oller *Cançons narratives Valencianes* Gráficas Ronda. Valencia, 2000. p. 9.

⁶³⁴ El Instituto de Musicología ha editado más de 1.500 melodías.

⁶³⁵ LOPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: Comenta a este respecto que: *"Ha dejado en su bella y auténtica figuración esos ritmos y esas melodías populares sin desfigurarlas mostrando las arenas que fácilmente pueden distinguirse y eliminarse como se elimina el polvo sutil en las joyas que se encontraban en las tumbas egipcias"*. En *Cien años de música valenciana*. Caja de Ahorros. de Valencia. Marí Montañana. Valencia, 1978. p. 142.

⁶³⁶ OLLER BENLLOCH, M^a. T.: *Cuadernos de Música Folklórica Valenciana, núm. 12-13*. Instituto Valenciano de Musicología, Diputación de Valencia. Valencia, 1997. p. 10.

sencillez y que expresan los sentimientos del pueblo llano ⁶³⁷. Se puede comprobar la existencia en toda la Región Valenciana y por ende en la comarca que nos ocupa del Valle de Albaida que existe un tipo de melodías cuyas modalidades entroncan con las antiguas civilizaciones. El Maestro Palau, refiriéndose al ritmo, melodía y armonía de la canción folklórica dice que: “*En algunas canciones de niños y en diferentes cantos religiosos, subsiste el antiguo ritmo libre que ignora la tiranía de la barra de compás... y, gracias al canto litúrgico y a las canciones populares han llegado hasta nosotros las tonadas más floridas y de más ingenua emoción*” ⁶³⁸.

Uno de los aspectos del Romanticismo, como comento en el apartado 4 del capítulo II de esta tesis doctoral, sobre la *Renaixença valenciana*, y de la generación de músicos de los albores del s. XX fue su vuelta al pasado, es decir a la bella y perdida Edad Media y, una de sus consecuencias fue la de volver la vista hacia ese pueblo presuntamente incontaminado, portador de esencias de plena autenticidad. Los músicos nacionalistas cumplieron una función de gozne y de transformación, al darle al folklore un contenido y otra dimensión, pues el proyecto de aquellos pasaba por un auténtico contacto con el pueblo. Ya no se trataba sólo de reincorporar el patrimonio cultural de un pueblo perdido, sino de conservar lo posible de un arte en vías de extinción, por estarlo la sociedad que lo generaba en aquel momento. En este aspecto, Eduardo López-Chavarri Marco fue un valedor importante de este tipo de música. Recogió en Ayelo de Malferit muchas de sus canciones autóctonas, con la colaboración de su amigo personal, el organista y compositor de ese pueblo, José Ramón Juan Cerdá. Entre esas canciones figuran: *Nadal, La Processó del Crist, Les Folies, La Cançó del Totil etc.* Se recogieron en Ayelo en 1895, pero no se armonizaron algunas hasta 1952, y otras en 1961 ⁶³⁹. El tratamiento que le dio a estos temas, evoca el estilo valenciano de esa zona, aunque el desarrollo que Eduardo López-Chavarri les dio fue coherente con la línea musical que contrasta los *tempi* de estas canciones ⁶⁴⁰.

⁶³⁷ SANJOSÉ HUGUET, V.:Comenta que: “*Es precisamente este factor el que hace que todo este caudal de música popular sea tan sencillo de interpretar porque sencillo es el pueblo y en esta caso más, pues no necesita complicaciones técnico-musicales para expresar los sentimientos de su alma*”. En “*Música Popular i Educació en La Música del Poble...*”.Romeu. Valencia, 2005. p. 55.

⁶³⁸ PALAU BOIX, M.: *Folklore Valenciano*. Valencia, p. 15.

⁶³⁹ LÓPEZ – CHAVARRI MARCO. E.: *Colecció de Cançons folklòriques valencianes per a 2, 3 y 4 veus blanques*. Instituto Alfonso el Magnánimo. Diputación provincial Valencia, 1981.

⁶⁴⁰ LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.:Comenta de este trabajo de su padre: “*En esta colección las intenciones del autor no hacen de simple armonización, sino de glosar unos temas populares que él trabajaba y desarrollaba, pensando, además de conservar la pureza del contexto del material elegido, en que tuviera una calidad para los jóvenes a quien iba dedicado, a formar su espíritu musical y también a que las voces se fueran educando y se expresaran con un lenguaje coral idóneo, de ahí la reiterada calificación de Glosa*” Prólogo de

(Ver partituras, en el índice correspondiente de este trabajo).

En la historia de la música valenciana abundan los ejemplos de compositores que han tomado temas de la música del pueblo, incluso del folclore local de alguno de los pueblos del Valle de Albaida, o que han creado temas propios con características de aquellos, sirviéndose de la música folklórica como base del arte de la Composición. En las obras creadas con tales pautas que consiguieron popularidad, podemos hablar de una *ida-vuelta* de los temas. El compositor se inspira en la expresión folklórica, realiza una transformación artística del mismo, y las circunstancias llevan esa obra a la popularidad y, por tanto, a que estos temas del pueblo sean conocidos y sentidos por sectores de la sociedad que no los hubiesen nunca podido oírlos sino a través de estas obras de los compositores. Estas obras exponen temas tradicionales y los desarrollan y en otras ocasiones se inspiran en ellos, creando un ambiente que evoca nuestra tierra o su personalidad. Entre los músicos que han cultivado este estilo podemos citar a Salvador Giner, Eduardo López-Chavarri, Alvaro Marzal, Manuel Palau, Joaquín Rodrigo, Pedro Sosa, María Teresa Oller, Ricardo Olmos, Agustín Alamán, José Moreno-Gans, José Báguena Soler, Francisco Tito, Juan Martínez Báguena, Luís Blanes, Rafael Talens, Dolores Sendra, Vicente Asencio, Bernardo Adam, José Climent, Amando Blanquer, Salvador Chuliá, Vicente Miguel etc. En la obra de López-Chavarri Marco "*Acuarelas valencianas*" figura su música basada en temas populares del Valle de Albaida. Y muchas canciones y danzas valencianas han servido de tema a otros muchos compositores como José Manuel Izquierdo, Leopoldo Magenti, Manuel Penella, Ernesto Pastor, José Cervera Lloret, y las nuevas generaciones de compositores dejan sentir en algunas de sus composiciones reminiscencias de nuestro rico folclore ⁶⁴¹ y ⁶⁴².

IV.2. MÚSICA POPULAR Y SOCIEDAD

La manera de ser de un pueblo está influenciada necesariamente por su pasado y también por su entorno, es decir, por el resto de culturas superpuestas de antiguos habitantes del territorio y por la presión de los diferentes caracteres culturales cercanos en el espacio y la música es

Canciones folklóricas para 2, 3 y 4 voces blancas. Instituto de Musicología. Diputación de Valencia, Valencia, 1952. p. 11.

⁶⁴¹ OLLER BENLLOCH, M^a. T. Comenta al respecto que: "*Valencia ha sido siempre cuna de grandes compositores que se ha valido en repetidas veces de nuestra riqueza musical autóctona y han escrito obras que exponen y desarrollan nuestros temas tradicionales. Otras veces, inspirados en estos temas op.cit., p. 204.*"

⁶⁴² CHULIÁ HERNÁNDEZ, S.: "*El Cancionero de los siglos XV y XVI, mencionado por Palau, publicado por el ilustre músico Barbieri. Sería largo nombrar todos los cancioneros que con sus melodías han influido para que de ellos brote la simiente de la composición musical*". En op.cit., p. 50.

uno de los principales factores. Esto supone larga convivencia e inevitable fusión entre los elementos autóctonos y los de procedencia exterior. Fenicios, cartagineses, griegos, romanos y bizantinos se sucedieron en su permanencia hispano-valenciana hasta avanzado el s. XII. Particularmente se da la influencia oriental, añadiéndose después los de origen árabe, ya que los musulmanes permanecieron en suelo ibérico durante aproximadamente ocho siglos y la mayor parte, como cultura dominante. Una de las influencias de la música oriental transmitida por medio de los árabes y que perdura en algunas canciones son las distancias interválicas más pequeñas que el semitono y la 2ª aumentada. Del sistema musical medieval o del canto gregoriano ha quedado la libre combinación rítmica para adaptarse al texto, así como la organización de la melodía en los modos, cadencias, melismas etc. vigentes en cada una de las civilizaciones que poblaron estas tierras y que ha pasado de generación en generación, aflorando en unas canciones características que, a veces, los propios que las cantan no tienen consciencia de ello pero que les imprimen un carácter y una personalidad perfectamente diferenciada ⁶⁴³.

Varios han sido los pueblos asentados en el territorio valenciano y dentro de él en el Valle de Albaida a lo largo de la Historia y por él han pasado diferentes culturas; de ahí la importante variedad de características de esta música autóctona ⁶⁴⁴ y ⁶⁴⁵. Así pues, las distintas civilizaciones que pasaron por los pueblos del Valle de Albaida dejaron un sedimento en la memoria de la gente. Y, como dice López-Chavarri Marco: “*En estas canciones encontramos la mejor manifestación de la psicología popular*” ⁶⁴⁶. Hemos de tener en cuenta que entre poblaciones más o menos cercanas, aún dentro de la misma comarca o provincia puede haber diferenciación de cantos o bien de versiones distintas de una misma canción.

Tiene pues este tipo de música un gran interés cultural, pues la música popular ha atrevesado el tejido social que es testimonio y agente de los acontecimientos de estos pueblos y expresión fiel y sincera de los sentimientos y valores que animaron el vivir de los que nos precedieron. Pero hay que tener en cuenta que, una de las dimensiones de la música popular, es el acriticismo activo, esto es, la ausencia de un espíritu crítico en el hombre medio. Estos temas

⁶⁴³ MENÉNDEZ PIDAL, R.: Comenta: “*Multitud de hechos colectivos tienen esta existencia difusa, aunque desconocida o latente; en mi experiencia tengo el canto tradicional de romances en los pueblos de España, hecho no atestiguado por nadie o no conocido en los siglos XVIII y XIX, hecho negado insistentemente por cuantos buscaban romances orales ... y, sin embargo, hecho puesto de manifiesto por el folklorismo en el siglo XX con una insospechada superabundancia de resultados*”. En: op.cit., p. 27.

⁶⁴⁴ SEGUÍ PÉREZ, S. “*...ferentes las herencias recibidas en las formas y modos de expresión musical*”. En *Historia de la Música de la Comunidad valenciana*. fas, 22. Valencia, 1992. Prensa Valenciana. p. 421.

⁶⁴⁵ BARTUAL OLIVER, R En “Difusión de la Cançó Popular...” en *La Música del Poble*. Romeo. Valencia, 2005.

⁶⁴⁶ LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *Música Popular Española*. Labor. Barcelona, 1927. p. 11.

los abordan músicos y sociólogos relevantes en sus escritos Y así, Henri Pousseur transcribe una cita de Michel Butor sobre el aspecto ético y moral de los cantos y comenta al respecto: “*Declaro que la música es un arte realista que, incluso en sus formas más elevadas, más aparentemente despegadas de todo, se muestra alguna cosa sobre el mundo; que la gramática musical es una gramática de lo real; que los cantos transforman la vida: Así pues, podemos nosotros decir que, si los cantos transforman la vida, pueden incidir en el aspecto ético y moral* “. ^{647, 648 y. 649}.

Ya desde la Edad Media había cantos religiosos de tipo popular, pues la Iglesia siempre quiso que el pueblo tomase parte activa en las funciones religiosas: alabanzas a Dios, a la Virgen, a los Santos, Villancicos, etc. que fueron formando un folklore cristiano de singular valía. La piedad popular iba modelando el pueblo cristiano a través de esa cultura religiosa y espiritual, en un proceso lento, de siglos. Como ejemplo, podemos decir que la orden franciscana, ya desde la baja Edad Media, y desde la experiencia mística de San Francisco de Asís, popularizaron la Pasión de Cristo a través de devociones como las de *Las Cinco Llagas*. También los dominicos al final de la Edad Media, en la primera mitad del siglo XV, introdujeron la costumbre de reproducir el Vía Crucis, *El Calvari*, en iglesias o en su entorno, extendiendo esta devoción por toda la Cristiandad. Esta espiritualidad se ha manifestado, bella y ricamente, en devociones, en nuestra cultura, en obras del místico beato Ramón Llull, en Francisco Eximenis, en Sor Isabel de Villena, etc.. ⁶⁵⁰.

El prestigioso teórico musical Vincent D’Indy, en su *Tratado de Composición*, certifica que durante la Edad Media, canto religioso y popular era casi una misma cosa, influenciándose uno con el otro mutuamente; aportándole inconscientemente modificaciones, con las que esas músicas adquirirían un sentido más autóctono ⁶⁵¹. Así pues, según este autor deberíamos tener

⁶⁴⁷ STOKOSKI, L.: “*Todos los países poseen una música folklórica y que como este tipo de música proviene de los corazones y las mentes de gentes sencillas, ligadas a la Naturaleza, de sincera y espontánea emoción, por lo general posee una vitalidad y un sentimiento profundos*”. En *Música para todos nosotros*. Espasa- Calpe. Madrid, 1954.. p. 255.

⁶⁴⁸ MADRID OLIVER, J.A.: “*Escuchando como canta un y pueblo, podremos deducir su historia, sus costumbre y su manera de vivir y proceder...la música y la canción popular posiblemente son las que mejor definen dentro del folclor, la forma de ser de un pueblo*”. En “Consideraciones sobre el folclor musical” en *La Música del Poble...* Romeu. Valencia, 2005. p. 69.

⁶⁴⁹ BUTOR, M.: “*Puede ser el sonido advertencia y signo desde el origen; cualquier concepto de lo real que integre anula forzosamente toda diferencia absoluta entre naturaleza y lenguaje, es decir, entre materia y pensamiento; así pues, todo es susceptible, digno de ser interpretado; nada queda ya libre de la luz de la inteligencia*” En *Repertoire II. La Musique art realiste*. De minui. París. en op.cit. de Salvador Seguí p. 14...

⁶⁵⁰ HARO ESPLUGUES, R.: Comenta al respecto que: En “De la devoción d’Agullent al Crist de la Salut, aspectos” en *Llibre-Programa de les festes al SS. Crist de la Salut*, Agullent, Septiembre, 2001.

⁶⁵¹ D’INDY, V.: “*El pueblo no es creador; es al contrario un maravilloso adaptador*”. En *Cours de Composition Musicale*, cap. V. del II. Durand y Cie. París, 1912. p. 84.

en cuenta que en esa época existió esa reciprocidad. Sin embargo M^a Teresa Oller, matiza este extremo, no compartiendo del todo esta afirmación, pues dice al respecto que: “*El pueblo crea, y como testimonio de nuestro criterio, encontramos entre las gentes que hemos investigado, ritmos, melodías y coreografías de unos caracteres raciales inconfundibles...La riqueza de variantes en cada repetición, fruto de la fantasía creadora del pueblo confirma nuestra convicción de que el pueblo es creador*”⁶⁵².

Podemos citar los signos religiosos que son una adopción de la Iglesia, de temas y *forma* en el texto (a veces cambiándole la letra, para que fuera de carácter religioso) y en la melodía. En otros casos el pueblo adoptaba muchas melodías monódicas cambiando el texto, dándole esencias profanas. Como ejemplo de esto quiero citar la canción, recientemente hallada por María Teresa Oller, en Agres (pueblo que linda con el Valle de Albaida) en la que los niños vendedores ambulantes entonan, para ofrecer por las calles su mercancía, sobre un fragmento musical todo en corcheas, que expongo en el índice correspondiente. Tal fue la intercomunicación del género religioso con la música popular.

Como culminación de lo anteriormente dicho puede citarse las antiguas y famosas *Epístolas farcidas* que consistían en cantar al mismo tiempo las estrofas latinas que se cantaban durante la Misa y el comentario de ellas por otro cantor, al mismo tiempo y en lengua popular. Todo esto dio origen poco a poco al teatro religioso medieval, con representaciones sacras, de la Divina Pasión, de hechos de los Mártires, etc. En Valencia, en la Catedral, se encuentra el antiguo *Canto de la Sibila*, el de *San Esteve* y en Elche *El Misteri*, etc. Concretamente la de Sant Esteve era cantada el día del Proto-martir, en una paráfrasis en lengua vulgar versificando la epístola y formando parte del oficio de la Misa de esta festividad y decía así:

⁶⁵² OLLER BENLLOCH, M^a. T.: “Metodología y técnica per l’investigació musical “in situ”, en *La Música del Poble*. Romeu. Valencia, 2005. p. 32.

*Esta liço que legirem
Dels layts dls apòstols trayrem
Los dits sant Luch recontarem
De Sant Esteve parlarem.
In diebus illis*

*En aycell temps que deus lo nat
E lo mòrt resucitat
E pulgs al cèl sen lo pujat
Sent Esteve fo lapidat.*

Stephanus autem plenus gratia et fortitudne faciebat prodigia et signa in populo ⁶⁵³.

Sólo en la segunda mitad del s. XVIII empezó a abrirse camino la idea de que la civilización no es un bloque monolítico y que las culturas, que algunos llaman primitivas, tienen auténticos valores aunque diferentes. La música popular ya no se vió como anclada en sus niveles de primitivismo, propios de una cultura sólo rural; esto lo comentan diversos autores, como por ejemplo Enrico Fubiini que dice. “*Este movimiento de recuperación de una herencia desconocida u olvidada no habría podido tener lugar sin aquella corriente de pensamiento tardo-ilustrado o romántico de revalorización de lo primitivo, de lo auctóctono, de lo particular frente a lo universal*” ⁶⁵⁴..

En el siglo XIX los valencianos introdujeron en los entreactos de las representaciones teatrales las canciones y bailes populares, lo cual ayudó a mantener la afición y existencia de los mismos. Menéndez y Pelayo, hablando de la canción popular, dijo que *era reintegradora de la conciencia de la raza*, y el prestigioso musicólogo valenciano López Chavarri Marco, muy vinculado al los pueblos del Valle de Albaida, era de la opinión de que tanto si la creación era anónima, como si era producto de un individuo más dotado, y lo mismo la música como la letra de la canción, venían determinadas por la influencia del contexto social ⁶⁵⁵ y ⁶⁵⁶.

En lo que se refiere a música popular o folklórica, las fronteras geográficas no son del todo definidas, porque la gente del pueblo tenía contacto con pueblos vecinos y hacía suyas algunas canciones y esto a pesar de que los medios de comunicación eran muy limitados, al contrario de lo que hoy ocurre. En las tierras valencianas, la música de tradición oral ha llegado hasta nuestros días con un nivel estimable de transmisión y de cultivo; comparándolo

⁶⁵³ Datos obtenidos de la obra de Almarche Vazquez, P: *Goigs Valencians*. p. 17. Vid. Villanueva :*Viaje Literario*, t.VI. p.258 y t. IX, p.148.

⁶⁵⁴ FUBINI, E *En El Romanticismo: entre música y filosofía*. Universidad de Valencia. Valencia, 1999. p. 143.

⁶⁵⁵ MENÉNDEZ Y PELAYO, en el libro de LÓPEZ CHAVARRI MARCO, E.: *Música popular española*. Labor. Madrid, 1927. p. 142.

⁶⁵⁶ LOPEZ- CHAVARRI MARCO, E. “*Es el cantar del pueblo, la expresión del sentimiento humano como idea y como emoción a la vez. Y también: Cuando se habla de aquel, no se piensa en la creación aislada de un individuo, sino en algo que se refiere a la conciencia colectiva, libremente exteriorizada. En esta liberalización consiste su fuerza expansiva; el canto popular dice entonces lo que el hombre no sabría o no se atrevería a decir hablando, porque la palabra limitaría demasiado su emoción*”. En op.cit., pp. 9 y sig.

con el resto de España, Italia o Grecia, persiste en ellas un cultivo muy superior a los países de ámbito anglosajón ⁶⁵⁷. El estado más natural de esta música de tradición oral se manifiesta mayormente en las zonas rurales, entre ellas en los pueblos del Valle de Albaida, donde se ha recogido mucho material ya, pero que, aún he podido encontrar alguna pieza inédita interesante. Son cantos con una sustancia musical de temperamento étnico fuerte. Los pueblos de este Valle guardan tesoros muy valiosos de música tradicional religiosa de todas las épocas.

Los instrumentos autóctonos son la *dolçaina* y el *tabalet* pero en esta comarca, como en otras de la Comunidad Valenciana, se utilizaban frecuentemente el *Guitarró* ⁶⁵⁸ y la *Guitarra*, así como el *Laúd* y la *Bandurria*. La *dolçaina* es un instrumento que tiene unos 30 cm. de largo; de forma cónica. Está afinada generalmente en Sol, aunque también, a veces, lo está en Fa. La música que se escribe para *dolçaina* está siempre en clave de Sol. El sonido es fuerte y penetrante. Este instrumento no está concebido para producir cromatismo, aunque en la actualidad, se puede conseguir por medio de técnicas complicadas. El ámbito de la *Dolçaina* se divide en dos registros que se diferencian por el timbre y la manera de producirse, 1. Registro medio: el sonido es natural...Comprende la primera octava, del Re grave (La 4 real) al Re agudo (La 5 real).2. Registro agudo. Son los primeros harmónicos de las notas naturales que se producen por un aumento de la presión de la columna de aire. Su afinación es muy compleja. Se sitúa en la segunda octava, desde el Mi agudo (Si 5 real) al agudo (el Mi 5 real) ⁶⁵⁹. En cuanto a la procedencia, hay quien cree que proviene de los moros, mientras que otros lo atribuyen a origen grecolatino o centroeuropeo. En algunas comarcas, como en la del Valle de Albaida, se le llama a la *dolçaina*, *xirimita*.

La documentación musical que no esté impresa o guardada en el archivo, es decir, que esté conservada oralmente, no podemos asegurar cómo sería su versión original pues, no hay valladas entre unos pueblos y otros. Lo que sí hay son tipos de canciones autóctonas, como diré más adelante. Hay que tener en cuenta que la música folklórica es como un ser vivo que nace, crece en sí misma y va produciendo una evolución. Pero nunca se debe añadir a esta música ningún elemento extraño que le haga perder su frescura y su auténtico valor. Este tipo de música puede incorporarse, y así se hace en muchas ocasiones, a las celebraciones litúrgicas, pero ha de cuidarse que éstas celebraciones no se conviertan en meras expresiones folklóricas

⁶⁵⁷ GARCÍA ASENSIO, E *Un Siglo de música en la Comunidad Valenciana*. Valencia.

⁶⁵⁸ Guitarró: instrumento de tamaño más pequeño que la guitarra que se utiliza en música popular valenciana.

⁶⁵⁹ RICHART PERIS, X. y BLAY MANZANERA, A. En: "La *dolçaina* en el segle XXI" en *La música del Poble...* Romeu. Valencia, 2005. p. 154.

⁶⁶⁰. En cuanto a los cancioneros de música popular dire que no los hubo recogidos hasta el siglo XIX. Los cancioneros desde el siglo XV al XVIII, son colecciones de música de autores cortesanos y eruditos o antologías de varios autores también cultos.

Es cierto que cada día se valora más lo popular y ha habido personas de gran valía que han dado pasos de gigante en este campo, con la recogida sistemática de cantos próximos a desaparecer y a su difusión tratando de guardar su pureza original y su riqueza indudable. Entre ellos he de nombrar a María Teresa Oller, Salvador Seguí, Ricardo Olmos, Eduardo López- Chavarri Marco, Manuel Palau, Francisco Llacer Plá, Rodrigo, Climent, Fermín Pardo, Enric Martí, Dolores Sendra, Álvaro Marzal, Antonio Chover, Manuel Arenós, entre otros, que sería prolijo enumerar. Se ha logrado recuperar un legado de la cultura popular muy interesante, a lo que yo quisiera humildemente contribuir. Podemos decir también que la música culta no es impopular; que no está lejos del pueblo por su propia naturaleza y que, a menudo, es posible acercarla a la gente y, que a su vez, las personas corrientes puedan elevarse hacia esa clase de música. Así mismo creo conveniente comentar la asunción real, profunda y emotiva de ciertos temas cultos por parte del pueblo, en esa frontera en que es difícil distinguir entre pueblo propiamente dicho y público en sentido amplio, ya que, como he dicho anteriormente, no es lo mismo música popular o temas populares que música que, por diferentes motivos, se ha popularizado, y donde el pueblo se ha identificado en tal medida que las ha hecho suyas hasta que, transcurrido cierto tiempo, las ha impreso en sus propios caracteres musicales,

Los medios de comunicación han propiciado que se pierda el aislamiento y, con ella, la falta de individualidad y peligra, por tanto, la conservación de este acervo cultural, porque las canciones perduraron mientras duraron los trabajos a los que acompañaban o tuvieron vigencia las tradiciones que las originaron ⁶⁶¹. A veces, como dice Fubini: *“La historiografía del siglo XX ha dejado en la sombra y ha minusvalorado la importancia y el impacto renovador de la vía nacional-popular, privilegiando el eje fuerte de la tradición europea”* ⁶⁶².

IV.3. TIPOS DE CANCIONES POPULARES RELIGIOSAS DEL VALLE DE

⁶⁶⁰ IGNACEN BORAU, D.: *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Encuentro. Madrid, 1991. p. 618.

⁶⁶¹ BARTUAL OLIVER, R.: *“La galopante despersonalización que los poderosísimos medios de comunicación actuales están produciendo en las generaciones jóvenes, nos están llevando a un desconocimiento total de cuales son las raíces de nuestra personalidad...además de una total ignorancia de cómo eran, cómo vivían, qué sentían, qué cantaban y cómo cantaban nuestros antepasados”*. En *“Difusión de la canción popular como un medio de la concienciación...”* en *La música del poble...Romeu*. Valencia., 2005. p. 63.

⁶⁶² FUBINI, E.: op.cit., p. 149.

ALBAIDA.

La música tradicional siempre está asociada a algún hecho de la vida de las personas o de las comunidades a la que pertenecen , y por esto se comprende que algo tan significativa como son las celebraciones, tanto religiosas como profanas, tengan sus propios cantos ⁶⁶³. Toda canción tiene su momento para ser interpretada y esto nos ilustra respecto a las costumbres y usos del lugar donde se canta.

Los cánticos religiosos de tradición popular son numerosos y muy interesantes por su importancia en esta comarca del Valle de Albaida. Estas canciones son como documentos de la historia social y de la cultura de un pueblo que nos sirven para el mejor conocimiento del mismo; nos dan a conocer la realidad en la cual se movía nuestra sociedad en un tiempo determinado. Veremos los más frecuentes en los pueblos de este Valle de Albaida que nos ocupa:

Los Gozos o Goigs: son composiciones literario-musicales escritas en versos heptasílabos u octosílabos o bien en alternancia de una métrica y otra; al final de cada copla se repite un mismo estribillo. A esta forma literaria corresponde la forma musical, poniendo al estribillo de cada gozo una misma melodía y alternando las coplas en orden antifonal. Las estrofas suelen ser siete, aunque hay excepciones.

Desde el siglo XIII comienza a manifestarse en el sur de Francia y nordeste de España mucha literatura de este género de los gozos. Son producción típicamente de los pueblos de la antigua Corona de Aragón pero mayormente se enraízan en tierras valencianas, existiendo gran cantidad de ellos. en nuestra región. Los Gozos cantan alabanzas a Dios, a la Virgen María, o a personas celestes; relatan vidas o acciones milagrosas de santos o imploran su protección, pero sobre todo los “goigs” o “llaors” son dirigidos a la Madre de Dios. Hay una composición del siglo XIII, del que sólo se conserva un fragmento inicial y que es el más antiguo precedente. Dice así:

*“Lo primer goig que tú, María, agüst
Fonch aquell intent que l’Angel Gabriel
Tramés per Deu, que devallá del Cel.
Te saluda e a Jesús concebist.
Segons que diu lo beneyt (sant) Bernat
Per aquell Loch que s’anomena orella.*

⁶⁶³ ESTEVE FAUBEL, J. M^a.: “Música y rituales ...” en *La música del Poble*. Romeu. Valencia, 2005. p. 93.


Al mon ja més no fonch tal maravilla

Car tú romás indigne en dignitat.”

Aparecen muestras de melodías muy antiguas derivadas del canto llano. También en el Valle de Albaida encontramos muchos textos poéticos de gozos, pues es corriente que en cada pueblo encontremos varios. Hay pocas melodías diferentes, aunque de cada una de ellas existen muchas variantes, según los pueblos y aún dentro de cada uno de ellos. Una voz suele cantar los dos primeros versos y los fieles responden al unísono con el estribillo, que suele rimar con él. Esto es lo que se llama *entrada*. Los gozos terminan con el canto de la *tornada* que consiste en el canto de dos nuevos versos que riman asimismo con el estribillo. Como ejemplo incluyo en los anexo N° 3 la melodía más extendida en el Valle de Albaida, con tres variantes: los *Gozos al Cristo de la Pobreza* de Ayelo de Malferit, los *Gozos a Nuestra Señora de la Consolación*, y los *Gozos al Cristo del Monte Calvario* de Bocairente, entre otros.



PUIX RE GRÀ-CIAI SAL-VA-CIÓ PO-SA DÉU EN VOS-TRA MA,
SI-GUEU PER A TOT CRIS-TIÀ MA-RE DE CON-SO-LA-CIÓ.



OH I-LI-TRA-TLE RE-DEU-TAR HO-NOR DEÉS-TE SAN-TU-A-RIO,
DAD-NOS LURE, GRÀ-CIA Y RA-TOR, CRIS-TO DEL MON-TE CAL-VA-RIO.

En el año 1432, Alfonso de Borja, obispo de Valencia, veintitrés años antes de llegar al pontificado con el nombre de Calixto III, celebró un sínodo diocesano del cual emanó la orden de cantar todos los sábados hermosos gozos. El obispo Borja trató de dar un uso litúrgico a estos gozos y tanto veló por ello que los escribió en latín, como lengua oficial de la liturgia romana. La letra de estos gozos es la siguiente :

*"Gaude, Virgo Mater Christi
 quae per aurem concepisti
 Gabriele nuntio.
 Gaude, quia a Deo plena
 peperiti sine poena
 cum pudores lilio
 Gaude, quod oblatio
 regum et devotio
 exhibetur Filio
 Gaude, quia tui Nati
 quem dolebas mortem pati
 fulget resurrectio*

*Gaude, Christo ascendente
 et in caelos, te vidente
 Motu fertur propio.
 Gaude, quod Paraclytus
 missus fuit caelitus
 In tuo collegio.
 Gaude, quae post Christum scandis
 et est honor tibi grandis
 in caelli pallatio.
 Ubi fructus ventris tui
 per te detur nobis frui
 in perenni gaudio. Amen."*

Este poema pertenece a las llamadas *prosas* que aparecen en la Baja Edad Media, y entre ellas figuran las importantes y conocidas "*Stabat Mater*" y el "*Dies irae*". Las ocho estrofas van exponiendo cronológicamente los *misterios* de la vida de la Virgen: 1º. La Encarnación del Verbo en las entrañas de María; 2º. El parto virginal. 3º La adoración de los Reyes Magos.; 4º. La muerte y resurrección de Jesús.; 5º. La Ascensión: 6º. La venida del Espíritu Santo en Pentecostés.: 7º. La Asunción de la Virgen. Y 8º. La mediación de María. Esta costumbre de cantar estos gozos, se conserva en muchas iglesias de la diócesis, como la arciprestal de Santa María de Onteniente y, sobre todo en el Seminario Conciliar⁶⁶⁴.

San Vicente Ferrer compuso unos *gozos* que suponemos fueron los inspiradores de los que el Papa valenciano, Calixto III instituyó y que son dedicados a la "Verge del Roser". Helos aquí, escritos en valenciano:

*Vostres goigs ab gran plaer
 cantarem, Verge María,
 puix la vosta seyoria
 n'es la Verge del Roser.
 Deu plantá dins vos Senyora,
 el Roser molt excelent,
 quant vos feu mereixedora*

*Reparada la gran érra
 de Adán, per mort cruel,
 trasplantat fonc de la térra
 El Roser dalt en lo cel;
 y pujant ab gran poder,
 lo partir no us entristía
 contemplant, Deu com rebía*

⁶⁶⁴ GIRONES GUILLEM, G.: Dice: "Es de notar que falta en estos versos ...una alusión a la inmaculada Concepción de María, que, sin embargo, era ya creencia viva en la piedad de toda la iglesia, como pocos años después constataban las encíclicas de Sixto IV" "Los gaudes de Calixto III" en Revista *Fiestas de la Purísima*. Onteniente, 1971.p. 11.

*de concelébrer purament;
 donant fe al Misajer,
 que del cel vos trametia
 Deu lo Pare que volia
 fóseu mare del Roser
 Del sant ventre produida
 la Plantá del Roser vert,
 fonc de Angel circuída
 y servida aba gran concert;
 y restá pur y sancer
 vostre cos ab alegría,
 quant parís en la establia
 al celestial Roser.
 Quant los Reys devots sentiren
 del Roser la gran olor,
 ab lo estel ensemps partiren
 per adorar lo Senyor,
 y trobaren ser lo ver
 de Balám la profecia
 tenint vostra Senyoria
 en los brazos lo Roser
 Gran delit vos presentaba
 vostre Fill resucitat;
 ab cinc roses que portaba
 en les mans, peus y costat
 per los quals lo Lucifer,
 qui dels sants l'infern omplia,
 fonc robat en aques dia,
 que florí lo sant Roser.*

(La música de estos gozos la incluyo en el Anexo N° 3 correspondiente)

*ab gran goig lo sant Roser.
 No font de menor estima
 el goig del Esperit sant,

 quan vingué de l'atra cima.
 en vostre Colegi Sant;
 y regá lo sant planter,
 que lo gran Deu elegia;
 per estar en companyia
 del celestial Roser.
 Vostra vida ya acabada,
 lo major goig que sentís,
 quant a Deu fos presentada
 triunfant en lo paradís:
 y Senyora os volgué fer
 del gran hort que poseia,
 colocamvos com debia
 a la hombra del Roser.
 Puix mostrau vostre poder
 fent miracles cada dia;
 preservau, Verge María,
 los Cofrades del Roser.
 Vostres goigs ab gran plaer
 cantarem, Verge María;
 puix que vostra Senyoria;
 n'es la Verge del Roser.”*

Almarche Vazquez, en su libro *Goigs valencians. Siglo XV al XIX*, publicó un catálogo de gozos valencianos de distintos pueblos, entre ellos, algunos pertenecientes al Valle de Albaida. Y así, encontramos: los “*Goigs a la Concepció Purísima de María Santísima, Patrona de Ontinyent*” que los presenta sin ninguna indicación, los “*Goigs del Glorios Sant*

Vicent Ferrer”, que están relacionados con un milagro obrado en 1.600, y que, en recuerdo del cual, celebran los agullentinos una fiesta el 4 de Septiembre. Esta fiesta fue autenticada por el Doctor Jerónimo Font, canónigo visitador, por decreto de 1658⁶⁶⁵. También figuran en este libro “*Llaors a la Sagrada imatge de María Santísima de Consolació venerada en sa capella, en lo Sant Mont de Llutxent*”⁶⁶⁶. Estos gozos están impresos por lo menos desde el siglo XIX. En Onteniente se canta uno en valenciano a la Concepción Inmaculada.

En la tesis doctoral de D. Tomás Utrilla García del año 1988, titulada “Los Gozos Marianos de la Región Valenciana”, figura una relación de Gozos entre los que hay pertenecientes a pueblos del Valle de Albaida. Son: los siguientes:

Albaida: “*Por vuestra mucha indulgencia*” (A la Inmaculada Concepción de la Virgen)

Albaida: “*De Albaida sois la Señora*” (A la Virgen del Remedio)⁶⁶⁷.

Albaida. “*El más poderoso medio*” (A la Virgen del Remedio)

Albaida: “*Pues somos tristes mortales*” (A la Virgen del Remedio)

Onteniente: “*Causa de nuestra alegría*” (A la Inmaculada Concepción de la Virgen)

Onteniente: “*De Gracias Madre*” (A la Virgen de Gracia”)

Bocairente: “*Para que en nuestro dolor*” (A la Virgen de la Leche)

Ollería: “*Ya que al débil pecador*” (A la Virgen de Loreto)

Bélgida: “*Con afecto sin igual*” (A la Virgen del Rosario)

La poderosa tradición de los gozos persistió cuando sólo se escribía en castellano.

Oraciones de ciego: Generalmente se acompañaban de guitarra. Estas canciones son reminiscencias de los Romances medievales, y el texto de estas oraciones está casi siempre en lengua romance. El cantor iba de casa en casa y, mediante limosna, entonaba la oración del santo que se le indicaba. Era un canto monódico, sencillo y absolutamente reiterativo y no participativo, como es lógico. Una de sus características era la de estar formado por un único periodo musical, al cual se le adaptaba el texto.

Pasiones de carácter popular: Son también romances de Semana Santa que se ofrecen en esos días para recordar la Pasión de Jesús. En todas las religiones católico-cristianas el canto

⁶⁶⁵ Se conserva una versión de estos Gozos, manuscritos en la sacristía de la ermita de Agullent. Tienen el mismo argumento que los otros, glosando el milagro de 1.600.

⁶⁶⁶ ALMARCHE VAZQUEZ, P.: *Goigs Valencians Siglo XV a XIX*. Imprenta Iberia. Valencia, 1917-1818. pp. 91-92, y 94-95

⁶⁶⁷ Estos Gozos, del año 1924, cuyo autor fue D. Francisco Albiñana Andani, Abad de la Colegiata de Játiva, no se han cantado nunca.

del relato de la Pasión de Cristo ha revestido especial solemnidad. Aunque el tema es único, los cantos en los diferentes pueblos, incluso dentro de una misma comarca varían, así como también la paraliturgia ⁶⁶⁸. Concretamente en Ayelo de Malferit, se cantaba *La Passió* la noche de Jueves Santo, y relataba la Pasión de Jesús, mediante motetes. Solían ser cantados por coro mixto (niños y hombres) a varias voces e interpretaban un motete en cada esquina del itinerario, pues el canto era por las calles y no en el templo. Constituían estos cantos verdaderos Evangelios apócrifos. Algunas personas entendidas, entre ellas M^a Teresa Oller, afirman este extremo ⁶⁶⁹.

Canciones Navideñas: Son muy numerosas. Podríamos distinguir los siguientes grupos de género religioso: **Aguinaldos, Villancicos, Albadas, y Romances** ⁶⁷⁰.

Los Aguinaldos: son canciones festivas infantiles que se cantan con letra y música adecuada; en cuanto a la temática, es repetitiva: palabras como Jesús, Navidad, aguinaldo, felicitación, etc. se encuentran frecuentemente en estos cantos. Son canciones para pedir el *Aguinaldo*, que suele consistir en frutos secos o monedas ⁶⁷¹. Este tipo de canciones está bastante extendido en la Comunidad Valenciana. En los pueblos del Valle de Albaida su interpretación es corriente, incluso hoy en día. Se cantan durante los días anteriores a Navidad y el día de Reyes. Los niños o mozos (según costumbre de cada pueblo) van en grupo, de casa en casa, urgiendo con sus canciones y acompañándolas con zambombas y panderetas; también con *carrancs*, para que los dueños de la casa, les obsequien. Es gratificante escuchar en los pueblos de esa comarca los cantos alegres que ambientan los días navideños.

Desde el punto de vista musical son de carácter rítmico y de interválica contundente, así como de corta melodía. Este tipo de canciones son de origen valenciano como afirman entendidos autores ⁶⁷².

El Villancico: significa *pequeña canción de villanos*, y según Menéndez Pidal, tiene una antigua ascendencia (en el capítulo II de esta tesis hago referencia a esto), pero modernamente

⁶⁶⁸ CLIMENT BARBER, JEn *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. fas. 9. Prensa Alicantina – Prensa Valenciana. Valencia, 1992. p. 168.

⁶⁶⁹ OLLER BENLLOCH, M^a T. y MARTÍ MORA, E.: *Panorámica de la Música y Danza tradicional*. Universidad Politécnica. Servicio de publicaciones. Valencia. 2001. p. 135.

⁶⁷⁰ OLLER BENLLOCH, M^a T.: op.cit., p.93.

⁶⁷¹ En Ayelo de Malferit y otros pueblos de la comarca dicen Asguilando y más que en dinero, lo recibían en frutos secos y otras golosinas, incluso en algunos pueblos les daban embutido. Luego se repartían lo recogido los niños que cantaban los villancicos.

⁶⁷² SEGUÍ PÉREZ, S.: “*Mientras en otros lugares los niños entonan cantos navideños generales, aquí se han generado canciones exclusivas para este concreto propósito petitorio*” . En *Cançons Valencianes per a l’Escola*. Piles. Valencia, 1990. p. 28.

se entiende por villancico toda canción del folklore tradicional que con carácter marcadamente pastoril, es cantada por el pueblo durante el tiempo navideño ⁶⁷³. En estas tierras valencianas se les llama *Nadalenques o Nadales*. Son de tema religioso, generalmente relacionado con el nacimiento de Jesús ⁶⁷⁴. Cabe destacar que en estos villancicos hay estrofas en castellano y otras en valenciano, y así ha sido desde tiempo inmemorial, a pesar de que el habla habitual de esta zona ha sido el valenciano; esto se observa en gran parte de estas canciones, por exigencias de la métrica, incluso dentro de la misma copla, bien sea para completar el verso o para buscar la rima. En la parte musical se inspiraron al principio en el canto religioso aunque luego el pueblo introdujo modificaciones propias. Era tan grande el número de villancicos de tema navideño que esa palabra absorbió con el tiempo todo texto, aunque no fuera de esos temas. Durante el tiempo de Navidad se pueden escuchar en alguno de estos pueblos *Romances narrativos* de escenas de la Biblia, como por ejemplo de la Presentación de Jesús en el Templo, Regreso de Egipto, etc.

Las Albadas, En ellas intervienen un cantor solista al que responden un grupo de cantores acompañados por instrumentos de plectro y, a veces, alguno de viento. Se cantan a primeras horas de la mañana del día de Navidad ⁶⁷⁵.

Romances narrativos Durante la época navideña se puede escuchar en alguno de estos pueblos, romances referentes a escenas del nacimiento o infancia de Jesús, como por ejemplo: *La Presentación de Jesús en el templo, El Regreso de Egipto* etc. Estos romances no son muy numerosos en esta comarca del Valle de Albaida.

Cantos del Rosario: hay **Rosarios de la Aurora o matutinos** que son cantos específicos para que acudan al rezo del Rosario, son las **Auroras**, o **Despertaes**. Se entonan a coro sólo de hombres. Son cantos de participación colectiva, que generalmente llevan para acompañar un bombo, guitarras y algún instrumento de percusión; esto según el pueblo de que se trate. Hay

⁶⁷³ CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, J.: *Historia de la Música Española. T. VII*. Alianza. Madrid, 1983. p. 129.

⁶⁷⁴ Un curioso tipo de villancicos nos lo ofrece el maestro de capilla de la Catedral de Valencia de finales del siglo XVIII Antonio Teodoro Ortells sobre texto valenciano, obras que existen en el Archivo de la Catedral de Valencia.

⁶⁷⁵ OLLER BENLLOCH, M^a. T.: “*En algunos pueblos unen a este conjunto instrumentos de viento...Los textos de las Albadas son de saludo y deseos de felicidad a las autoridades locales y a aquellos vecinos más destacados de la población; otros textos aluden al Nacimiento del Hijo de Dios, cantando poéticamente-ya a primeras horas del día de Navidad- este gran misterio y ponderando con ingenuas imágenes, la belleza y virtudes de la Madre de Dios y de San José, su esposo*”. En op.cit., p. 198.

otros cantos que son exclusivos para el rezo del Rosario⁶⁷⁶. Estas costumbres perduran todavía en estos pueblos y también en los de otras comarcas⁶⁷⁷.

En un principio el Rosario era sólo rezado, pero esta devoción tradicional fue enriqueciéndose poco a poco musicalmente. El *Rosario de la Aurora* se celebra en festividades importantes de los pueblos, aunque en alguno de ellos se celebra todos los domingos del año; Ayelo de Malferit era uno de ellos⁶⁷⁸.

Rogativas: siguiendo la tradición sefardí, se implora el agua al *Rey de la Gloria* (a Yavê) y pidiendo al mismo tiempo misericordia. Son cantos para solicitar la ayuda celestial, particularmente para pedir la lluvia necesaria para la agricultura⁶⁷⁹.

La Divina Pastora: En esta zona del Valle de Albaida hubo una gran devoción a la Virgen, bajo la advocación de *La Divina Pastora* (en alguno de estos pueblos le llaman *La Pastoreta*). Esta devoción aún perdura, aunque a veces con cantos y manifestaciones religiosas diferentes a las de antaño. Sin embargo he podido rescatar, gracias a dos personas de avanzada edad de Ayelo de Malferit, la melodía antigua, que una vez transcrita y estudiada por mí, muestro a continuación dado su interés⁶⁸⁰.

(Texto y partitura en Anexo Nº 2. Escuchar el CD doc nº.4.de música popular folklórica)

Los datos de la paraliturgia que se vivía en Ayelo de Malferit respecto a esta devoción ancestral, yo los conocía desde hace años, pues los había oído comentar a varias personas, entre otras, a mi madre, Elvira Llovet Ferrer. Conseguí primero la letra y cotejé las versiones que se me proporcionaban. Hasta hace poco tiempo no había podido recuperar la música, que prácticamente se había perdido, por lo que agradecí la colaboración a las dos comunicantes

⁶⁷⁶ El Rosario es originario de la Orden Dominicana. Se distingue por su carácter mariano, pero a la vez es una oración, centrada en la Cristología. En la sobriedad, concentra en sí la profundidad de todo el mensaje evangélico, del cual es como un compendio. El Papa León XIII promulgó una Encíclica el 1 de Septiembre de 1883 *Supremi apostolatus officio*, con la cual inauguró otras muchas intervenciones sobre esta oración.; últimamente de Juan Pablo II.

⁶⁷⁷ LÓPEZ- CHAVARRI ANDUJAR, E.: “*Acompañaban el Rosario por las calles con el persistente ritmo de un tambor, con la variante de usar éste en las procesiones cuando calla la banda que marcha detrás del “anda” del santo o imagen*”

⁶⁷⁸ BELDA SOLER, M^a. A.: “*Los devotos de la Virgen del Rosario, acompañando a la Aurora, imagen que afortunadamente se conserva en casa de ... , sacaban a la madrugada, a veces aún de noche, cada domingo primero de mes, a la imagen de su casa y la conducían por las calles del pueblo acompañándola con el rezo del santo rosario cantado. Era una piadosa despertá para todo el pueblo*” En *Aportación a la historia de Ayelo de Malferit*. Marí Montañana. Valencia, 1982. p. 66.

⁶⁷⁹ María Teresa Oller ya recogió canciones del Valle de Albaida coleccionándolas en el tomo III de *Cuadernos de Música folklórica Valenciana.*, y al P. Baixauli se le conoce un trabajo de recopilación de canciones folklóricas que se guarda en el Archivo de la Casa profesa de los PP Jesuitas de Valencia.

⁶⁸⁰ Estas dos comunicantes que rondaban los noventa años, pero que gozaban de una extraordinaria memoria musical y entonación son: Adela Juan Requena y Rafaela Martí Vidal. La primera de ellas ha fallecido recientemente.

citadas, por poder rescatar la melodía. Esta melodía es diferente a la de otros pueblos.

La Divina Pastora estaba representada en un cuadro pintado al óleo de unos 60 centímetros que iba sujeto a un palo. Lo llevaban a modo de estandarte. Adornado con unos gruesos cordones terminados en unas borlas de pasamanería a cada uno de los lados del cuadro. El estandarte votivo, iba itinerante por las casas del pueblo. Antes de que fuera introducido en la casa, la gente que lo acompañaba, llevando velas encendidas, cantaba en la puerta y luego entraban en la vivienda y colocaban el cuadro en el altar que la familia receptora había arreglado al efecto. Estaba en esa casa durante tres días y en ese tiempo se rezaba el Rosario y luego pasaba en procesión a la casa siguiente con el mismo protocolo. Si algún vecino sabía alguna oración especial, la recitaba también. En todo caso la Letanía Lauretana la rezaban al final del Rosario. Por su curiosa dramatización es una de las mejores joyas del costumbrismo valenciano.

La letra de la canción rescatada en Ayelo de Malferit es como sigue:

(antes de entrar):

La Pastora tenéis a la puerta (2 veces)
pidiendo posada,
si la quieren dar (2 veces).

En la casa que entra María (2 veces)
muchísimas gracias
de ella lograrán (2 veces).

(desde dentro se canta):

Aunque Reina de cielos y tierra (2 veces)
aquí en esta casa
se quiere hospedar (2 veces).

De lo bueno y mejor de la casa (2 veces)
componed la mesa
y haced el altar (2 veces).

Entra pues ¡oh Pastora divina! (2 veces)
y aquí en esta casa

posesión tomad (2 veces).

Que aunque es pobre y humilde el albergue (2 veces)
es fina y muy grande
nuestra voluntad (2 veces).

Es del antiguo ritmo dáctilo (negra, corchea, corchea) y combinado con ritmo pírrico (corchea, corchea, corchea, corchea). Comienza en anacrusa y su ámbito es de novena. A continuación y con otra melodía se cantaba lo siguiente:

Allá baja la Pastora
Toda vestida de pieles
y por descansar se sienta
debajo de los laureles.

Y años más tarde, se introdujo un canto final conocido; canto que ha llegado hasta nuestros días, como prueba de la popularización.

¡Oh María, madre mía!
¡Oh consuelo del mortal!
¡Amparadme y guiadme,
a la Patria Celestial (2 veces).

En algún momento de la historia de esta devoción, se incluyó en la misma procesión (al menos en Ayelo de Malferit) un cuadro del Corazón de Jesús, que colocaban junto al de la Divina Pastora en el mismo altar de la casa receptora y que habían adornado con plantas. Rezaban el Rosario durante tres días, como he dicho, hasta pasar a la casa siguiente.

Cantaban, en este caso, lo siguiente:

El Corazón a la puerta
dicen que no quiere entrar;
le rezarán el Rosario
y los misterios cantarán.

Entrad dulce Corazón
que bien te recibirán
te rezarán el Rosario
y los misterios cantarán.

El motivo de esta unión de devociones se debió, según he podido averiguar, a que se celebraba otra procesión similar, con distinto itinerario, dedicada al Sagrado Corazón de Jesús; se decidió unir las dos en una sola procesión. Ponían los dos cuadros juntos sobre el altar preparado en la casa receptora.

Salves: Son cantos de alabanza o súplica a la Virgen María, llamados así porque se repite insistentemente la palabra *salve* y no porque siempre coincida con el texto de la oración litúrgica de la Salve Regina. Se suelen interpretar en los Rosarios de la Aurora o en los vespertinos. Se cantan *salves* diferentes para implorar un favor determinado. Y así hay *salves de difunts, salves de malalts, salves de soldats* etc.

La Salpassa: Consiste en un ritual muy antiguo que aún se conserva en algunos pueblos de esta comarca ⁶⁸¹. Lo protagonizaba el cura párroco que salía del templo para bendecir a cada una de las casas del pueblo. Se celebraba el Miércoles Santo por la mañana y solían intervenir muchos niños del pueblo. El sacerdote revestido con roquete y estola iba acompañado de dos o tres monaguillos; celebraba así la ceremonia de la despedida de Jesús antes de la Pasión. Uno de los monaguillos llevaba un pozalito con agua bendita, otro un pequeño recipiente con sal y otro una cesta.

El sacerdote llevaba un pequeño crucifijo y un hisopo, en valenciano “*salpasser*” (en algunos pueblos se llevaba delante la cruz parroquial). Las familias lo recibían de rodillas en el portal. El sacerdote bendecía con agua bendita la casa y a sus habitantes, a los cuales daba a besar el crucifijo. El monaguillo que llevaba la sal, les ponía una cucharadita en el salero, que estaba colocado sobre una mesita y tomaba otra cucharadita de allí. También había sobre la mesita, unos huevos (dos o tres) que el otro monaguillo colocaba en la cesta (estos huevos eran para amasar las *monas* de los monaguillos). Los niños del pueblo iban detrás, provistos con mazas de distintos tamaños, según su edad, con la que iban golpeando con fuerza el suelo de la calle, haciendo gran ruido y cantando:

*Pica la maceta
pica el ponedor
que ixca el tío Pep*

⁶⁸¹ ESTEVE FAUBEL, J. M^a.: “El término valenciano “*salpás*” hace referencia a la costumbre de bendecir las casa del lugar con agua bendita y sal. Por eso se utiliza el “*salpasser*”, que responde a la palabra castellana *hisopo*”. En *op.cit.*, p.94.

*del carreró*⁶⁸².

Hay distintos cantos, todos ellos infantiles; este que he presentado es el que se cantaba en Ayelo de Malferit, y en otros pueblos del Valle de Albaida. Las características generales de estos cantos son: 1ª. Comprenden un ámbito vocal muy corto de no más de una 4ª justa. 2ª. Las melodías suelen estar formadas por una o dos semifrases musicales que se repiten constantemente, con o sin variación. 3ª. El sistema de afinación utilizado es el pentatónico, completo o no. 4ª. Son canciones de tipo silábico y sin adorno⁶⁸³. El agua significa el Bautismo; la sal representa el Evangelio (el cristiano debe ser sal de la Tierra con su conducta); los huevos, la nueva vida. Todo ello símbolos de la Resurrección de Cristo⁶⁸⁴.

Canciones narrativas: En la Comunidad Valenciana y concretamente en la comarca del Valle de Albaida, existen romances antiguos transmitidos de una generación a otra y muchos de ellos de tema religioso. Hay que observar que el *romance* procede de Castilla, sin embargo el valenciano tiene un estilo propio. Los textos generalmente en verso van narrando pasajes de la vida de Jesús, como puede ser su *Nacimiento*, la *Adoración de los Reyes*, la *Huida a Egipto* etc. Pero también hay romances de ciego, que en lenguaje erudito se les llama *romances de cordel* que no siempre siguen los cánones de un verdadero romance clásico, según la definición que Menéndez. Pidal hacía del mismo, y por ello los incluyo a todos en este apartado, ya que en todos los casos cuentan algún sucedido.

Los ciegos que visitaban los distintos pueblos eran verdaderos juglares, que luego de cantar sus historias vendían a las gentes que les escuchaban los textos a cambio de alguna limosna (esto no en todos los casos). Solían ser en castellano aunque, a veces, con pintoresca pronunciación y salvo alguna excepción, como el de San Vicente Ferrer que es en valenciano. Esto no es de extrañar, pues iban recorriendo las diferentes comarcas y, a veces, venían de zonas muy alejadas; de Castilla, pasando por Aragón y tomando la Serranía, bordeando el Turia llegaban hasta el Cabo de San Antonio etc. (hay que tener en cuenta que el género romancístico, como he dicho antes, es una forma eminentemente castellana); otras veces, los ciegos eran oriundos de pueblos de este valle y alguno cobró fama por estos pueblos.

⁶⁸² Esta explicación me la dio mi madre, Elvira Llovet Ferrer tal como ella lo había conocido en Ayelo de Malferit. Salvador Seguí, en su libro *Cançons per l'Escola*, op.cit. dice que esta costumbre está muy extendida en los pueblos valencianos.

⁶⁸³ ESTEVE FAUBEL, J.Mª.: op.cit.,p. 95-96. Este autor obtuvo la calificación de Sobresaliente "Cum Laude" con el tema *Romances y Canciones Narrativas valencianas*.

⁶⁸⁴ María Teresa Oller me comentó personalmente que su origen es claramente bíblico y que el escolapio P. Minguez así se lo explicó.

✠

PRIMERA PARTE,
EN QUE SE DA CUENTA DE LOS VALEROSOS
hechos , muertes y resistencias de Jacinto Rovira,
natural de la Villa de Ayelo , en el Reyno
de Valencia.



DE JACINTO ROVIRA.

Retumben con armonía
los clarines de la fama,
llevando mi nombre en ecos
á las naciones extrañas:
publique Marte mis hechos
con sus trompas y sus caxas,
sus pífanos y tímboles,
que como lirás de plata
resuenen por todo el orbe,

ponderando mis hazañas.
Pare su curso la luna,
tiemblen los montes y plantas,
y las fieras mas horribles
con sus impías entrañas
se pasmen de mi valor,
y tiemblen de mis hazañas.
Ningun guapo me dé voces,
ni me miren á la cara,

En este apartado incluso podríamos incluir también las oraciones, de las que hemos hablado antes.

Estos cantos son reminiscencias de los romances medievales, y en romance está casi siempre el texto de estas oraciones. Algunos romances recogidos en esta zona, son, entre otros, *El de la beata Inés de Beniganim* (aunque no es un verdadero romance porque no se ajusta a las características, ya que pierde continuidad), el de *San José* (muy conocido en toda la Región Valenciana, aunque con variaciones en música y letra), el de *La Dolorosa María* (que se ajusta más a lo que es un Romance), el de *Sant Vicent Ferrer* (éste se canta también en los pueblos de la huerta de Gandia y en general en los pueblos de habla valenciana), el de *Santa Rita* (también lo cantaban por pueblos de la Serranía), así como otros muchos. Hay alguno muy conocido en los pueblos de este Valle, como pueden ser el de *Sant Ramón Nonat*, el de

Santa Llucia, el de *San Antonio* (con algunas variantes respecto a otras zonas) etc.⁶⁸⁵. Todas estas melodías tenían como característica básica, el estar formadas por un único período musical, al cual se le adaptaba el texto, que solía contar historias más o menos ficticias o reales sobre acontecimientos; en el caso que nos ocupa de tema religioso.

Varios: en este apartado podemos situar aquellas canciones de tema religioso que no pertenecen a ninguno de los otros grupos. Son muchas estas canciones, siendo heterogéneas por su contenido musical y por el momento en que se cantan o el lugar apropiado para oírlas. Como ejemplo de ellas citaré, *El bon Jesuset* (que incluye en este trabajo) entre otras muchas.

Podríamos hablar también de los **Vía Crucis** cantados, por su incidencia dentro del culto tradicional cristiano⁶⁸⁶. El *Vía Crucis* es recuerdo, memoria histórica de aquel primer Vía Crucis que, desde el pretorio del gobernador romano hasta el monte Calvario, recorrió Jesús de Nazaret. Fue, por ello, en Jerusalén donde los cristianos, ya desde los siglos IV y V, quisieron acompañar a Jesús siguiendo sus pasos. Con el paso de los siglos, *el Camino de la Cruz* vivamente presente en la conciencia cristiana, fue adquiriendo número y forma. Se comenzó con siete estaciones, que representaban siete caídas. Hay tal vez un eco sapiencial en este número simbólico. De Jerusalén pasó el *Vía Crucis* a Europa al alba del segundo milenio cristiano. Los monjes de Cluny y del Cister, primeramente, y luego San Francisco de Asís, contribuyeron a la formulación de las catorce estaciones. El vía crucis tradicional, atestiguado en España en la primera mitad del siglo XVII, encontró en el siglo siguiente un propagador convencido en San Leonardo de Puerto Mauricio, franciscano, que llegó a erigir más de quinientos setenta vía crucis. En el año 1750, a petición del Papa Benedicto XIV, lo erigió en el Coliseo de Roma. El Papa Pablo VI reinició la práctica del *Vía Crucis* en el Coliseo, el Viernes Santo del año 1965, donde se sigue celebrando anualmente con gran afluencia de peregrinos. La Orden franciscana propagó esta devoción⁶⁸⁷. En algunos pueblos del Valle de Albaida a esta devoción se le llama *Les Creus*. Suele encontrarse, en los alrededores de cada uno de estos pueblos una ermita y, en el camino hacia ella, van erigiéndose pequeñas capillas que van representando cada una de las catorce estaciones. Frente a cada una de ellas los fieles, generalmente en Semana Santa, van rezando y cantando alternativamente cantos tradicionales

⁶⁸⁵ ALFONSO MEDRANO, D. y otros: "Romanços de cec a la Vall d'Albaida", en revista *Almaig*, 2002. pp. 51-61.

⁶⁸⁶ CRIVILLÉ BARGALLÓ, J "La acendrada religiosidad del pueblo español, sentir afianzado popularmente de manera secular, ha procurado un dilatado repertorio de música tradicional que se vincula de manera precisa con los aconteceres de la tragedia divina" . En *Historia de la Música Española.t. VII. El folklore musical* .Alianza. Madrid, 1983. p. 155.

⁶⁸⁷ Estos datos me los proporcionó el Padre franciscano, Joaquín Beltrán.

sobre la Pasión.

En el Valle de Albaida, sobre todo en la zona de Ayelo de Malferit y Onteniente; también en Játiva y Cocentaina, se interpretaba la danza de *Les folies* ⁶⁸⁸ que se bailaba la víspera de la Virgen de Septiembre al mediodía. Son danzas rituales, puesto que se bailaban siempre en días determinados, de tono alegre. En el siglo XVI, ya son nombradas estas danzas por autores clásicos en sus obras. Se hacía pasacalle por el pueblo con *dolçaina* y *tabalet* y era cantada por chicos y grandes, los cuales acompañaban a los dos músicos ⁶⁸⁹ y ⁶⁹⁰. Esta danza, aunque profana y festiva se bailaba por motivación religiosa, como hemos dicho, y por ello la incluyo dentro de este género. Es la equivalente a bailes de otras regiones, aunque con características propias.

⁶⁸⁸ Es un tipo de Folia diferente de las de otras regiones españolas. No se debe confundir esta palabra con “locuras”, pese al parecido del vocablo en valenciano.

⁶⁸⁹ LÓPEZ –CHAVARRI ANDUJAR, E.: “Donde quiera que se encuentre una mujer, al paso, el primero que la vea puede sacarla” a bailar en medio de la calle; da con ella tres o cuatro pasos de danza (el dulzainero y el chico del tamboril, aunque van despacio, no se detienen) y la dejan enseguida para continuar la ronda”. En *Folklore Musical Español*. UME. Madrid, 1956. p. 39.

⁶⁹⁰ CRIVILLÉ BARGALLÓ, J.: Sobre “les folies” dice: “Forman parte del grupo e danzas rituales, puesto que suelen ejecutarse en las vísperas de las solemnidades más destacadas. De recia raigambre parece dicho baile, puesto que encontramos el término citado en el siglo XVI. Los clásicos españoles las mencionan frecuentemente en sus obras”. En *op.cit.*, p. 248.

IV. 4 RESUMEN Y VALORACIÓN PERSONAL SOBRE ESTE CAPÍTULO

En primer lugar quiero destacar la enorme variedad de canciones de tipo religioso con que me he encontrado, tanto por la diferencia de los textos en cada uno de los pueblos del Valle de Albaida, como por la riqueza y variedad de las melodías con que estos textos se cantan. Son temas vinculados a la idiosincrasia de las gentes de estos pueblos y a su propia identidad; tanto los textos como las melodías expresan caracteres muy definidos de esta comarca, dentro de nuestras raíces valencianas. Creo poder afirmar, sin peligro a equivocarme, que la parte más importante del folklore musical del Valle de Albaida, dentro del valenciano es, sin lugar a dudas, el de género religioso.

Al mismo tiempo he podido observar que existe una estrecha relación de los cantos religiosos del Valle de Albaida con los de la Comarca de la Safor, produciéndose esta relación de una manera gradual, lentamente. Podríamos decir que es comparable a la pendiente de estas tierras, situadas a una altitud considerable y que van deslizándose paulatinamente hacia los pueblos de la Safor hasta llegar al mar. Así, he observado como van cambiando poco a poco las canciones a medida que los pueblos se van distanciando del centro del Valle.

Podemos comprobar que, aún hoy, permanece la cadencia dórica, la combinación rítmica, según el texto y la organización modal de la melodía. He seleccionado, clasificado y ordenado las canciones que he creído apropiadas, para ilustrar con ejemplos este capítulo, buscando que fueran representativas de cada uno de los apartados.

Tengo que reconocer que en la canción popular me he encontrado con muestras de letras acertadas y valiosas que en cambio tenían una música sin interés y también lo contrario, es decir, músicas muy estimables con letras no tan selectas. Sin embargo, no es lo corriente, ya que texto y música suelen tener la misma entidad e importancia.

La gran riqueza y variedad del material encontrado hasta el momento, obligan a seguir en el trabajo de recopilación del folklore valenciano y por ello he procurado colaborar en lo posible pues, a pesar de la situación de nuestra sociedad industrial y de consumo, he podido constatar que pervive parte de la rica herencia cultural de los pueblos del Valle de Albaida.

Este trabajo de investigación, ha invitado a recordar canciones que mucha gente de estos pueblos conocía desde su juventud y de las cuales conservaba un buen recuerdo. Pero lo realmente importante es que, en estas comunicaciones hemos encontrado valores porque cada canción lleva implícita la carga de sabiduría popular, lo cual nos ha servido para profundizar

en una realidad como es el folklore, que va despertando gran interés en ambientes estudiosos, más allá de la simple mirada benevolente.

Me siento satisfecha de haber buceado en la cultura popular del pasado en el plano musical religioso, pues, sinceramente creo que para entender el presente y mirando hacia el futuro, debemos conocer y valorar con respeto lo anterior, legado por nuestros antepasados.

Finalmente, deseo que este capítulo de la tesis aproveche para motivar y ampliar conocimientos sobre la cultura popular, y ésta será la mejor prueba de que no ha sido estéril mi esfuerzo.

CAPÍTULO V
COMPOSITORES, ORGANISTAS Y MAESTROS DE
CAPILLA DEL VALLE DE ALBAIDA.

Doy las biografías un tanto resumidas, de los compositores y organistas pertenecientes al Valle de Albaida. Lo hago por orden alfabético, y no por su mayor o menor importancia. Estos datos los he recabado acudiendo a varias fuentes: monografías, diccionarios, etc. pero, sobre todo, directamente investigados y encontrados personalmente. Gracias a todo ello, puedo ofrecer una lista bastante completa de los organistas, maestros de capilla y compositores pertenecientes a los pueblos del Valle de Albaida desde finales del siglo XVII hasta entrada el s. siglo XX.

Abad Civera, Joaquín: (1875- 1942). Franciscano nacido en Teruel pero residente en el convento de Onteniente. Estudió composición con José M^a Úbeda. Fue fiel intérprete y buen improvisador en el órgano. Tiene obras para este instrumento: *Ofertorios, Salidas, Fugas etc., villancicos, una Despedida a la Virgen y un Trisagio al Santísimo*. Con sus conferencias contribuyó a mantener el canto gregoriano.

Alabot Porta, José Ramón: De Beniganim. Nació en 1840. Sus grandes disposiciones para la música, hizo que a los 14 años fuera nombrado organista de la iglesia parroquial de Beniganim. Compuso varios motetes y ofertorios de bastante calidad, y falleció en ese mismo pueblo en 1886.

Alberola Serra, Estanislao. De Cuatretonda (1861-1933).

Amorós Sirvent Amancio: Nació en Agullent en 1854 y murió en San Cugat del Vallés en 1925, lugar de residencia de su hijo José Vicente Amorós Barra. Sus estudios musicales comienzan bajo la protección de su tío, mossén José Amorós, rector de la parroquia de San Salvador de Cocentaina. Su primer maestro de piano y órgano fue el agustino Fr. Pedro García. Sigue sus estudios en Valencia, el piano con D. Roberto Segura, armonía con D. Antonio Marco y D. Justo Fuster, y Composición con D. José M^a Úbeda y D. Salvador Giner.

Fue director de la Capilla de las Adoratrices de Valencia; profesor del Colegio Andresiano de las Escuelas Pías y Catedrático de Armonía y Solfeo del Conservatorio de Valencia y director honorario. Fue académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y fundador de la *Biblioteca Musical Valenciana*. Obtuvo numerosos premios en certámenes internacionales. Formó parte de la primera junta directiva, con el cargo de secretario, de la Asociación de profesores músicos “Santa Cecilia “ de Valencia, fundada por 22 de Enero de 1897. En 1909 accede a la presidencia de la misma hasta 1924.

Su creación musical religiosa estuvo influida por la moda italianizante de esa época, pero fue lo mejor de su nutrido repertorio. Sobresalen, entre ellas, una Misa solemne en *mi menor*,

para voces blancas con acompañamiento de armonium, piano y quinteto de cuerda (premiada en la Exposición regional de Amigos del País el año 1883), Misa en *do mayor*, para voces, con acompañamiento de órgano y armonium, *Vidi Angelum*, motete a San Vicente Ferrer a sólo y coro para voces iguales, con acompañamiento, una Salve Solemne, *Tantum ergo en si bemol* sobre el canto llano para voces iguales, *Himno a Santa Cecilia*, a solo, coro arpa y quinteto de cuerda (obra premiada en el certamen internacional del Conservatorio de Valencia en 1889) etc.

Se le conocen 34 obras de género religioso, de las cuales se conservan 8 en el Archivo del P. Tena de la Biblioteca Musical Valenciana y 6 obras en el Archivo del Patriarca, con los números 106-111, que son: *Misa cecliana*(a 3 voces y coro con acompañamiento de órgano) *Beatus vir* (Salmo STB-SATB,, órgano violón y contrabajo), *Oh salutaris Hostia* (motete a solo de tiple o de tenor y acompañamiento de órgano), *Corazón de Dios amable* (plegaria a sólo detiple o tenor y acompañamiento de órgano. Partitua autógrafa firmada por el autor), *Pues sois Santo sin igual* (Gozos al Padre San José , a 3 TTB y acompañamiento de órgano). *Recibid mil parabienes*. (Salutación al Padre san José a coro unisonal y acompañamiento de órgano).⁶⁹¹.

Amorós, Eugenio: A la edad de 9 años ingresó como infantil en la Catedral, el 12 de Octubre de 1871 (A:C:V: Protocolo 398, fol. 37). Debió nacer, por tanto, en 1862. Fue maestro de música del Colegio de de los Jesuitas, profesor de canto y piano. Se conservan 11 obras de género religioso en el Archivo del P. Tena de la Biblioteca Musical Valenciana y 16 en el del Patriarca, (catalogadas con los números 112 al 127); en ellas podemos encontrar: Motetes, Despedidas, Plegarias, Dolores de la Santísima Virgen, Dolores de San José, Coplas, Gozos, Romazas, Himnos, Letrillas, etc. así como podemos encontrar en el de la catedral de Segorbe 7 obras⁶⁹². Entre ellas se encuentran: Una romanza *¡Oh salutaris!*, a solo y órgano.- *Bendita sea tu pureza*, solo y órgano.- Misa a tres, coro y órgano(en 1894), *Gozos a S. José*, a tres, coro y orquesta.- *Dolores a San José*, a tres, coro y orquesta .- *Plegaria*, solo, *Beata est Virgo María*, sólo y coro, etc. En el Archivo de la Catedral de Valencia, catalogadas con los números 58 y 59 se encuentran dos obras suyas: *A la lid, caballeros de Cristo* (Himno a San Francisco de Asís, a coro y órgano) y *Volcán de Amor* (Letrillas de Comunión, a coro y

⁶⁹¹ CLIMENT BARBER, J.: *Fondos musicales de la Región Valenciana, II*, Real Colegio de Corpus Christi. Instituto de Musicología. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1984. pp. 97 y 98.

⁶⁹² CLIMENT BARBER, J.: *Fondos musicales de la Región Valenciana, II op.cit.* pp. 98-100) y *III*. Catálogo de la Catedral de Segorbe. Publicaciones de la Caja de Ahorros de Segorbe. Artes Gráficas M. Tenas. Segorbe, 1984.

órgano)⁶⁹³

Asensi Martín, Miguel: Nace en Bocairente en 1880 y muere en Onteniente en 1945. Fue discípulo de Salvador Giner. Es notable compositor, y como dice Adam Ferrero: “incomprensiblemente desconocido en la actualidad”⁶⁹⁴. Fue director y profesor de Armonía y Composición del Instituto Giner de Valencia. Director de la Banda de Manises y de la de Onteniente. En esta etapa fue profesor de solfeo en el Colegio *La Concepción* de Onteniente en cuyo pueblo tiene dedicada una calle.

Belda Pastor, Juan Bautista: Nació en Bocairente en 1890. Fue organista de la parroquia de San Martín de Valencia y más tarde de la Catedral. Murió en Onteniente en 1936. En el Archivo del Patriarca se encuentra una de sus obras.

Bellver Tormo, Justo: Nace en Albaida el 25 de Julio de 1884. estudios musicales con Eduardo Torres; piano con José María, Bellver, y armonía con Amancio Amorós y contrapunto con Tito. Ingresa en el Seminario Metropolitano de Valencia dirigiendo la *Schola Cantorum*. En 1910 pasa a formar parte de la parroquia d Albaida donde funda y dirige una capilla musical. y más tarde ocupa la plaza de organista de la parroquia de san Jaime de Algemesí. Y en 1930 la de organista de la parroquia de santa María de Onteniente. De sus obras religiosas hay 4 en el Archivo del Patriarca (catalogadas desde los números 826 al 829) y que son: un Ofertorio, una Antífona, una Invocación, y dos Jaculatorias) y 46 obras en el Archivo del Padre Tena de la Biblioteca Musical de Valencia, cuyos originales fueron obsequio del mismo compositor.

Benavent, Vicente: Nació en Cuatretonda, Hizo oposiciones en 1823 para el Beneficio de organista de los Santos Juanes, llamando la atención por su calidad interpretativa, a pesar de contar sólo 17 años.

Benavent Porta, Mariano: Nació en Beniganim en 1834. A los 20 años marchó como soldado con su regimiento a Puerto-Rico, figurando como músico en la banda. Al obtener la licencia absoluta, hizo oposiciones a la plaza de tenor de aquella Catedral y la ganó. Dicho cargo le valió para ser nombrado maestro de Capilla de la misma. Regresó más tarde a España y se estableció en su pueblo natal, donde organizó una excelente banda. Murió en 1822.

Bernat Beneito, Angel: De Bocairente (1893-1939). Fue director de la banda Union Musical de Bocairente desde 1924. Puso música a la composición de Julián Herrero, que fue el himno

⁶⁹³ CLIMENT BARBER. J.: *op.cit.* I. p. 51.

⁶⁹⁴ ADAM FERRERO, B.: *1000 Músicos Valencianos*. Ed, Sounds of Glory. p. 142.

oficial de Bocairente, estrenado en 1933, en el III Centenario del patronazgo de san Blas. Tiene algunas obras de género religioso, entre otras: “Motetes de Semana Santa” y “Salve a la Virgen de la Salud”.

Bonastre Oltra, Francisco. de Paula: (Onteniente 1816-1894). Notable organista de la iglesia de Santa María de Onteniente durante 40 años. Sus improvisaciones eran de gran calidad, dando variedad y combinando en distintos tonos y registros. Fue un excelente pedagogo que supo despertar gran vocación musical entre los ontenienses. Compuso inspiradas obras religiosas.

Bonastre Mir, Leopoldo: Onteniente 1894-17 de Noviembre de 1902). Hijo y discípulo del anterior; le reemplazó en el cargo de organista de Santa María de Onteniente y en la dirección de la banda y la orquesta. Fue iniciado en la música por su tío, el gran maestro de Capilla, el sacerdote D. José Mir. Hay constancia de las siguientes obras: cuatro ”Dolores de María Santísima”(cuatro), tres “Letrillas a la Virgen”, “Misas” (dos para voces y orquesta), un “Trisagio”, “Salmos”(dos), y una Salve.

Brotons Gonzalo: Nació en Onteniente, fue profesor de viola y organista en dicha ciudad. Entre sus composiciones están: *Ave María*, romanza religiosa, a sólo y *Oh Salutaris*, a sólo. Tiene una obra suya en el Archivo de Segorbe.

Casanova, José: El 11 de Marzo de 1768, tomó posesión como maestro de capilla de la parroquia de Santa Martía de Onteniente. En el Archivo del Patriarca hay 2 obras suyas de género religioso.

Casanova Calatayud, Enrique: Ejerció el cargo de organista en la iglesia de San Carlos de Onteniente y desde 1902 fue organista de la parroquial de Santa María, alternando este cargo con el de director de la Sociedad Musical “La Lira del Clariano”, hasta el 18 de Marzo de 1929. En 1927 tocó en la inauguración del nuevo órgano de esa iglesia.

Cerdá, Pascual: Natural de Ollería ⁶⁹⁵. Nació el día 20 de Abril de 1752.

Colomer Pérez, Joaquín. Nació en Bocairente el 6 de Abril de 1833, hijo de Vicente y María Ana, según reza en la partida de bautismo de la iglesia parroquial. Obtuvo el primer premio de piano del Conservatorio de París a los 21 años.

Colomer Pérez, Blas María: Nació en Bocairente el 3 de febrero de 1833. Alumno de Pérez Gascón. Recibió clases con Lloria consiguiendo plaza en la orquesta del teatro Principal de

⁶⁹⁵ Hemos encontrado referencia de este músico en el libro de Memorias del Cabildo, folio 181 y en el libro de RIPOLLÉS PÉREZ, V.: Músicos castellonenses. Hijos de J. Armengot. Castellón, 1935. p. 93 y 96.

Valencia. En 1856 se trasladó a París, recibiendo el primer premio del Conservatorio de París, el año 1863. Fue profesor del Conservatorio de Música de la capital francesa (1869), distinguido en España con la condecoración de Caballero de Carlos III en 1869 y en 1884, con la de Oficial de la Academia en Francia; Oficial de Micham Jftitshar (Francia) en Abril de 1888, Oficial de Construcción Pública (Francia) en Julio de 1891, y Caballero de la Legión de Honor (Francia) en Diciembre de 1895. Además de excelente compositor, fue un notable pianista ⁶⁹⁶.

Murió en París el 29 de Junio de 1917. Este compositor, bastante desconocido en España, ha sido muy valorado en el extranjero, como se puede comprobar en artículos de muchas revistas especializadas. Su música se interpreta actualmente por todo el mundo. Mucho más que en España.

Cuquerella Moscardó, Domingo de Guzmán: De Beniganim. Hay una extensa obra musical religiosa de este autor en el Archivo musical del Padre Tena en la Biblioteca Musical de Valencia, concretamente más de cien obras (motetes, Trisagios, Himnos, Plegarias, Dolores de la Virgen, Gozos, Belenes etc., de las cuales 27 fueron obsequio del sacerdote Adolfo Domínguez

Donat Galiana, José: Estudió en Valencia con gran aprovechamiento. Dominaba el violín, triunfando en el Teatro Principal de Valencia. Opositó a la plaza de organista de San Esteban de Valencia y a la de San Andrés la cual consiguió. En Archivo del Patriarca ha una obra religiosa suya y en la Catedral de Segorbe se encuentran 6 partichelas. Murió prematuramente a los 33 años de edad en 1855. Sobre este músico de Onteniente podemos leer: ⁶⁹⁷.

Esparza García, Miguel: De Benganim. Nació en 1909 el día 8 de Junio. Estudió con Guzmán Cuquerella, Vicente Gandía y Pedro Sosa. Tiene 13 obras del género religioso.

Esplugues, Ramón: De Agullent. Se conservan 3 obras de género religioso en el Archivo del P. Tena de la Biblioteca Musical Valenciana, que son: *Missa* (a dúo, sólo y órgano); *Rosario a la Virgen* (melodía) *Plegaria a la Virgen* (melodía en valenciano)

⁶⁹⁶ VAÑÓ VICEDO', E.: "En puntos tan dispares como Hawai o Estocolmo. Sus obras siguen editándose y su música se sigue grabando en los formatos actuales, por orquestas y grupos de cámara, siendo al mismo tiempo, un verdadero desconocido en España". En "Breu Historia del músic bocairentí Blai Maria Colomer" en *Programa de Fiestas de Moros y Cristianos a San Blas*, Bcairente, 2004. pp. 116-117. En este artículo, el autor relata que ha conocido al biznieto de Blas Colomer, que junto a su esposa Clara, biznieta a su vez de Georges Bizet visitaron Bcairente para conocer el pueblo de sus antepasados.

⁶⁹⁷ REIG, J.L.: "Otro hijo ilustre de esta villa fue D. José Duart (Donat) y Galiana que destacó también como músico aún cuando no pudo llegar a las cumbres de la fama por sorprenderle la muerte a la edad de 33 años, el 19 de Julio de 1835". En *Bosquejo histórico de Onteniente*. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1957. p. 96.

Esplugues, Vicente: Nació en Agullent en 1845, y muy joven fue maestro de coros en el Teatro Principal de Valencia. El año 1864, con sólo 19 años, fue nombrado organista de la iglesia parroquial de Santo Tomás.

Falcó y Torró, José: Nació en Onteniente el 18 de Marzo de 1840. Realizó estudios con Francisco Bonastre Oltra. Fue organista de Santa María de Onteniente y más tarde, en Valencia, en el Conservatorio, estudió Armonía, obteniendo varios primeros premios y la medalla de oro, para piano y canto. Fue cofundador de la Sociedad Didáctico Musical cuyos trabajos aún hoy se utilizan. El 26 de Octubre de 1876 fue nombrado profesor auxiliar en la Escuela Nacional de Música. Sus obras estuvieron de texto en ese centro. Fue profesor numerario del Conservatorio de Madrid y consiguió destacar en el campo musical siendo galardonado con la medalla de Oro ofrecida por la Universidad Central en certamen público para solemnizar el tercer centenario de la muerte de Calderón de la Barca. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Didáctico-Musical Murió en Madrid en 1898. Entre sus composiciones hay alguna religiosa, como la *Misa de Gloria*, a cuatro voces y órgano, *Salve*, a dos voces y órgano etc. Obtuvo la medalla de oro en el certamen musical celebrado en Madrid.

Ferrando Gonzalez, Manuel: Nacido en Cocentaina en 1840. Dirigió la banda municipal de Denia, donde se le estimaba y tenía excelentes discípulos ⁶⁹⁸.

Residió en el Convento Franciscano de Onteniente desde 1902, donde desarrolló una gran vida musical. Su producción desapareció casi en su totalidad durante la guerra civil española. En el Archivo del Patriarca se encuentran 2 obras suyas y en el de Segorbe otras dos. Entre su obras podemos citar: una misa de *Réquiem; Libera me Domine*, a 4 y orquesta; motete *Dulcite Domino; Trisagio*, a 3; *Trisagio* a 3 y coro. En *Psallite Dómino*, podemos encontrar “*Canto a la Pureza*”.

Galiana Folqués, Miguel: Nació en Onteniente el 1 de Noviembre de 1814. Realizó estudios con Mir Baquero, maestro de capilla de la parroquia de Santa María de Onteniente. Obtuvo por oposición en 1836 la plaza de organista de la parroquia de Santa María, que desempeñó hasta 1839. Pasó luego a Valencia, siendo maestro de coros del Teatro Principal y también profesor de la Academia Filarmónica del Liceo Valenciano. Y, más tarde, el 3 de Abril de 1861 obtuvo la plaza de catedrático numerario de Armonía en el Conservatorio de Madrid,

⁶⁹⁸ RUÍZ DE LIHORY, J. “*Deseando ensanchar sus conocimientos musicales, dejó el cargo de organista que desempeñaba en aquella parroquia por el de San Lorenzo de Valencia*”: En *Diccionario Biográfico y Crítico*. Doménech. Valencia, 1903. p. 257.

donde desempeñó varios cargos. Falleció repentinamente el 3 de Agosto de 1880 en Onteniente, a los 96 años. En 1858 publicó su *Prontuario Musical*. Dejó escritas muchas obras. En el Archivo del Patriarca se conserva una obra suya firmada por él. En *Psallite Dómino*. En la “Antología musical al servicio del templo”, he podido encontrar las siguientes obras: “*O Cor Jesu flagrans*”(a 2 v. ig.) “*O Patriarca pauperum*” (a 2 v. ig.) “*O doctor optimus*” (a 3 v. ig.) “*Novum sidus amicit(Santa Clara)*” (a 2 v. ig.).

Gilbert García, Serafín: (1878-1966). Sus estudios musicales los recibió de los profesores del Seminario franciscano, ejerciendo luego el cargo de organista en la Residencia de la Orden donde tuvo una gran influencia musical por su gran formación. Fue organista del Colegio de los franciscanos de Onteniente. Su abundante producción musical está casi en su totalidad editada y agotada. En el Archivo del Patriarca se encuentran 3 obras suyas. En *Psallite Dómino*, se encuentran las siguientes obras:” *O Cor Jesu flagrans*” (a 2 v.ig.), “ *O Patriarca pauperum*” (a 2 v. ig.) “*O doctor óptimus*” (a 3 v.ig.), “*Novum sidus amicit*” (Santa Clara) (a 2 v. ig.).

Gomis Colomer, José Melchor: Nació el 6 de Enero de 1791, de familia humilde en Onteniente ⁶⁹⁹. Fue infantil de la Catedral de Valencia, en donde se formó musicalmente, siguiendo las enseñanzas del prestigioso maestro e capilla José Pons. En esa época estudió diversas composiciones religiosas del Archivo de la Catedral y comenzó a componer piezas litúrgicas. En 1810 compuso el motete *Zelus domus tuae*-antífona del Oficio *In Coena Dómini*, para solistas y coro, que tal vez es la primera obra conocida de este autor. Aunque su fama no es por este género de música, tiene varias obras *religiosas*, entre otras, *Le Carême: Le Saint temps de Pénitence*, también *Himno a la Divinidad* a gran coro con acompañamiento de piano, arpa y trompa ⁷⁰⁰. A consecuencia de una tisis laríngea, murió en París en 1836. Según nos dice Galbis López, José Melchor Gomis fue el compositor valenciano de mayor repercusión internacional en este período, pero su permanencia en el extranjero y otros factores hicieron que su música tuviera escasa presencia en nuestra Comunidad ⁷⁰¹. Comenta Ruíz de Lihory que: “*Este maestro tiene perfecto derecho a que le juzguemos como una de las figuras de más relieve entre la pléyade de músicos valencianos, porque en sus composiciones*

⁶⁹⁹ La partida de bautismo de José Melchor Gomis, figura en el libro de bautismos que empieza en el año 1787, en el folio 65, nº 2. Parroquia de an Carlos, firmada por Vicente Úbeda y certificada por D. Gabriel Jordá Francés, Pbro. Capellán coadjutor de la Real parroquial de San Carlos de Onteniente.

⁷⁰⁰ Esta obra se cantó en el Conservatorio de Madrid, siendo director Emilio Arrieta, en el centenario del pintor Ribera.

⁷⁰¹ GALBIS LÓPEZ, V.: *op.cit.*, p. 267.

palpitan gérmenes bastantes para transmitir a la posteridad el espíritu de su época".⁷⁰².

Guinovart Escrivá, Onofre: Aunque nació en Algemesí en 1638, Ruiz de Lihori lo nombra como sacerdote y músico de Onteniente, ya que estuvo allí como maestro de Capilla desde el año 1669 hasta 1677, en que opositó a la plaza del Patriarca⁷⁰³. Afirma el maestro Piedra que: *"En 30 de Março (1686) habiendo ya precedido el haver el Sr. Rector y demás Colegiales Perpétuos ocho dferentes diligencias para que fuese examinador de la plaça de Maestro de Capilla que estava vacante el Maestro de la Seu de Valencia, de Tortosa y de Segorbe y por no haverlo podido conseguir nombrando a Mosén Onofre Guinovart, Maestro de Capilla de la Villa de Onteniente determinaron que assí por el trabajo como por agradecimiento se dieran al Maestro de Onteniente treinta libras y veinte a cada uno de los otros dos examinadores y que además se le hiciese la costa en esta Ciudad y en el camino al Maestro de Onteniente"*⁷⁰⁴.

En el Archivo del Patriarca se encuentran 2 obras. En el de Segorbe, 5 Salmos y una Misa. y en la Catedral del Valencia 9 obras.

Juan Cerdá, José Ramón: Nació en Ayelo de Malferitel 19 de Marzo de 1859 y toda su trayectoria musical como organista, compositor y maestro de música la desarrolló en su pueblo natal. Su producción es mayoritariamente. del genero religioso. Entre otras obras, compuso *unos Gozos solemnes, las Llagas de San Francisco, Ave María etc.* Son obras inéditas cuyos originales he podido rescatar y que alguna de ellas aun se canta en fiestas solemnes de dicho pueblo. Murió en Ayelo de Malferit el día 21 de Julio de 1955, según figura en la partida de defunción que presento⁷⁰⁵.

⁷⁰² RUÍZ DE LIHORY, J: En *Diccionario biográfico y crítico*. Establecimiento Tipográfico Doménech. Valencia, 1903. p. 287.

⁷⁰³ PIEDRA, J. *"Como queda indicado, el Maestro de Barcelona (se refiere a Luis Vicente Gargallo), único examinador, presentó un extenso y detallado estudio del proceso del examen, en el cual, después de declarar que "los cuatro maestros son dignos y beneméritos de obtener este Real Magisterio, y otros mayores si los huviere..."*.Lo afirma en :Madrid, siendo director Emilio Arrieta, en el centenario del pintor Ribera. En *"Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Cristi (1662-1822)"*, en *Separata del Anuario Musical*, vol. XXIII. Barcelona, 1970. p. 79.

⁷⁰⁴ Libro Determinaciones, tomo II. p. 32.

⁷⁰⁵ Partida de defunción que figura con el nº 12, f. 19, Nº 3972471/05, en el Juzgado de paz de Ayelo de Malferit.



Julián, Fray Vicente: Nació en Onteniente en 1714. Fue organista, compositor y maestro de Capilla. Permaneció varios años en el Monasterio del Escorial; se dedicó a copiar obras de autores extranjeros, evitando su desaparición para siempre, dado el estado en que se encontraban. “Su música es de mucha calidad y de “buen gusto y armonía”, según consta en los archivos del Escorial, sobresaliendo unas *Lecciones de difuntos*⁷⁰⁶.

Lanza, Nofre (Onofre): Primer organista catalogado en la iglesia de Santa María de Onteniente, de donde es nombrado organista el año 1615.

Lopez-Chavarri Marco, Eduardo: Aunque nace en Valencia (1881), lo incluyo aquí por la gran vinculación que tuvo con alguno de los pueblos del Valle de Albaida, y no sólo a nivel personal sino también musical. El género religioso lo trató, aunque brevemente, de un modo maravilloso. Gran conocedor de los procedimientos teóricos de Riemann, fue el primero en implantarlos en España. Personalidad polifacético musicógrafo, compositor, periodista, conferenciante, escritor y teórico, influyó notablemente en su época.

Llopis y Moscardó, Joaquín: Nació en Beniganim. Fue presbítero. Estuvo como *capiscol* en la iglesia de Antequera. Obtuvo una capellanía de segunda en el Real Colegio de Corpus Cristi, con dispensación de edictos por su excelente voz, en 16 de Mayo de 1770. Falleció el 8 de Diciembre de 1797.

Martinez Valls, Rafael: Nació en Onteniente en 1895. Comenzó la carrera de Medicina en

⁷⁰⁶ Datos recabados en la revista *Almaig* 2006, en p. 37.,

Valencia, pero acabó dejándose llevar de la vocación musical. Tras estudiar música en Valencia, se estableció en Barcelona, donde ejerció de organista. Murió en esa ciudad en 1846. Compuso música religiosa y alguna zarzuela, y es el autor del himno de Onteniente.

Matas Orts, Quintín: Nació el 31 de Octubre de 1857 en Albaida. Fue discípulo predilecto de Salvador Giner en Valencia y de Jesús Monasterio en Madrid. Obtuvo el primer premio en varios concursos de la Escuela Nacional de Música, y marchó a París con objeto de perfeccionarse y allí se dio a conocer obteniendo cálidos elogios en la prensa parisina. Volvió a Valencia, en donde fue nombrado catedrático del Conservatorio, plaza que desempeñó hasta su prematura muerte, ocurrida el 1 de agosto de 1883.

Meseguer Blat, Vicente: En 1927 asumió los cargos de organista y maestro de capilla en la iglesia de Santa María de Onteniente. Coincidió su ejercicio con la inauguración del segundo órgano de esa iglesia. Murió prematuramente en Masamagrell a los 26 años de edad el día 27 de Mayo de 1928.

Meseguer Ortells, Buenaventura: (1886-1956). Aunque nacido en Villarreal desempeñó su labor musical en el colegio franciscano de Onteniente. Sus obras son de una gran intimidad melódica. Casi todas sus obras de género religioso, muy numerosas por cierto, tienen acompañamiento de órgano. En *Psallite Dómino. Antología musical al servicio del templo*, del P. Pérez Jorge figuran las obras: “*Madre del Divino Amor*”, “*Angelus*”, “*Salve Virgen*”.

Miquel Lluch, Juan: (1900- 1960). Último organista de la parroquia de San Carlos de Onteniente. Dirigió la schola cantorum de esa iglesia durante muchos años. Compositor fecundo y fácil vena melódica. Compuso, entre otras, bastantes obras del género religioso: una *misa* (2 v. b y órgano), *O salutaris* (3v.m. y órgano), *Cánticos de Comunión*; 2 colecciones de *Misterios del Rosario*, y varios *Trisagios*, *Despedidas a la Virgen* (dúo de tiples), *Ave María*, *Bendita sea tu Pureza*, *Flores de Mayo*, 2 *Salves* (corales)(y otra a 4 v. m. y órgano). El drama sacro-lírico *El Niño Dios* en 4 actos y orquesta, números sueltos para varios *Belenes*, etc. Tiene en el Archivo del Patriarca una obra suya. Su obra “*Salve Madre*”, tan extendida y que aún se canta frecuentemente, se encuentra entre otras Antologías, en la del P. Pérez Jorge *Psallite Dómino. Antología musical a servicio del templo*.

Mir Vaquero, José: Es bautizado en la Parroquia de San Esteban de Valencia en 1810. Fue sacerdote y tomó posesión del beneficio de maestro de Capilla de la iglesia de Santa María el 24 de Julio; murió el 26 de febrero de 1874. Hay obras registradas en el Archivo de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia, villancicos, motetes, melodías para órgano,

trisagios, gozos, misterios y plegarias.

Morales Pastor, Francisco: Nació el 6 de Febrero de 1622. Fue maestro de capilla de la iglesia de Santa María de Onteniente, tomando posesión el 8 de Noviembre de 1638. Murió en 1669. En el *Llibre de Consells y Elections* podemos leer: “*Oposicions per a cobrir el benifet de mestre de capella vacant per la mort de Francesc Morales*”⁷⁰⁷.

Entre sus obras religiosas se encuentra el villancico a cinco voces “*Hoy se viste de Alegría*” (a San Juan Bautista) y también el villancico “*Muy bien desnuda salís*” (a la Santísima Virgen). Figura entre los compositores que tienen obras en el famoso *Cancionero Musical de Ontinyent*, confeccionado por Baltasar Ferriol en 1645⁷⁰⁸.

Morera, Francisco: Fue organista además de Maestro de Capilla⁷⁰⁹

Olivares, Pascual: Fue maestro de Capilla de la parroquia de Santa María de Onteniente. Fundó la Schola Cantorum en dicho templo en el año 1925.

Pastor Pérez, Juan Bautista: Nació en Bocairente en 1859. Fue alumno de José M^a Úbeda. Obtuvo el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Valencia, por oposición. Tiene un extensísimo catálogo de obras del género religioso; 26 de esas obras se encuentra en el Archivo del Patriarca (catalogadas desde el nº 4.137 al 5.568), entre ellas hay una Misa, Salmos, Motetes, Antífonas, Vía Crucis, Himnos, Misterios del Rosario, Trisagios, Responsorios, y un Tono a 4. . Murió en Valencia en 1927.

Peñalva Donat, Onofre: Nació el 13 de Mayo de 1701, y es bautizado en la iglesia de Santa María, siendo sus padres José Correcher y Josefa Fita⁷¹⁰. Fue organista y maestro de capilla de Santa María desde los diecisiete años, en 1718. Fue uno de los pretendientes a la plaza de Maestro de Capilla del Patriarca que se convocó el 7 de Junio de 1728, siendo aprobado, aunque finalmente fue agraciado el Maestro de la Catedral de Astorga Don Francisco Hernández⁷¹¹. Fue compositor de proyección nacional, de gran calidad. Se han podido catalogar hasta cincuenta obras, entre misas, motetes, magníficats, salmos, Te Deums, etc.

Algunas de sus obras figuran reseñadas en el libro del Barón de Alcahalí⁷¹² y muchas más

⁷⁰⁷ Onteniente *Llibre de Consells y Elections*. Noviembre, 1669.

⁷⁰⁸ Este cancionero contiene 119 tonos, 103 humanos y 16 divinos”. En su portada se lee: Baltasar Ferriol. presb., en Onteniente me fecit.

⁷⁰⁹ CLIMENT BARBER, J.: “*Está libre de vulgaridades. Sus temas populares que introduce en sus obras son tratados con el mayor decoro*”. En *Historia de la música contemporánea valenciana*. Del Cenja al Segura. Valencia, 1978. p. 21.

⁷¹⁰ Archivo Parroquial de Santa María de Onteniente, Tomo 25, fol. 127, núm. 48.

⁷¹¹ Datos extraídos de la separata de la revista *Anuario Musical* vol. XXIII. Barcelona, 1970. p. 106.

⁷¹² RUÍZ DE LIHORY, J: *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia 1903. p. 356.

(cinco Misas, trece Villancicos, dos *Misereres*, cuatro Motetes, dos Vísperas, dos *Magnificats* y doce Salmos) en el Catálogo del Archivo de Música del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial ⁷¹³. En el manuscrito de D. J. V. que custodia la Biblioteca Nacional, figuran tres villancicos para la Concepción, que se interpretaron en Onteniente, y llevan fechas de 1715, 1718 y 1719. El primero se cantó también en Castellón, Barcelona y Murcia; en el segundo podemos leer “Música de Peñalba recién logrado el magisterio de la villa (de Onteniente) a la edad de 17 años: Villancico al Sacramento, Villancico para cualquier santo, Al Sacramento. El último lleva la fecha de 1722 ⁷¹⁴. Compuso otros muchos villancicos. Su obra musical, unas piezas perdidas, otras olvidadas, está calculada en un centenar, y es en la Real Biblioteca del scorial donde están registradas la mayor parte de sus composiciones. El motete *Veni Domina* dice: “para cuando se baja la imagen de la Concepción de María Santísima de Onteniente. Mn, Onofre Penalba año 1725. Y el motete *Quae est ista que progreditur para quando se sube dicha imagen*. Mn. Onofre Peñalba. Año 1724.

Peñalba Ramos, Matheo: Nació en Onteniente a finales del siglo XVII. Fue sochantre de la Catedral de Segorbe desde el 22 de Noviembre de 1681 y a la muerte de Monchiu Panzano, fue maestro de capilla de la misma catedral en 1684. Abdicó el 9 de Mayo de 1710 quedando de sochantre hasta que murió el 10 de Junio de 1710. En el Archivo de la catedral de Segorbe se encuentran 81 obras.

Pérez Jorge, Vicente: (1906-1993) .Aunque nacido en Liria, su dilatada vida musical la desarrolló en el Colegio de los franciscanos de Onteniente. Sucedió al P. Gilabert en el órgano de dicho colegio ⁷¹⁵. Perfeccionó sus estudios de Armonía y composición con eminentes maestros, tales como Angel Mingote, Andrés Isasi, Miguel Asensi. Fue nombrado profesor de la *Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid*. Asistió a importantes congresos internacionales de Música. Tiene numerosas obras del género religioso. Falleció en Onteniente el 17 de Julio de 1993.

El P. Pérez Jorge ha dejado un legado extensísimo de música coral y organística, pero para los ontinentinos ha dejado, además de la creación del Conservatorio, una fuente de consulta

⁷¹³ *Ediciones del Instituto de Música Religiosa*, Cuenca, 1976, Estos títulos están referenciados en, PÉREZ JORGE, V.: *op.cit.*, p. 9-10.

⁷¹⁴ ORTÍ Y MAYOR, J. V.: *Manuscrito de Poesías*. Biblioteca Nacional. Madrid. p. 245..

⁷¹⁵ TEMPRANO, A.: “... *Estudia armonía, órgano y piano con el reverendo don José María Reig, organista que fue, por oposición, de la catedral de Orihuela...El 22 de junio de 1930, le destinan sus superiores al colegio de segunda enseñanza de Ontinyent, donde ejerce el oficio de organista y profesor de música, hasta 1955*”. En revista *Tesoro Sacro Musical*, nº 2. Abril-Junio de 1971. p. 50..

importantísima ⁷¹⁶.

.El profesor Blanes Arques ha estudiado su obra exhaustivamente en su tesis doctoral ⁷¹⁷. Muchas de las obras de este autor las podemos encontrar en el libro *Psallite Dómino. Antología musical al servicio del templo*, de él mismo. También se encuentran en el Archivo del Patriarcado con los números de catálogo 4.315-4.322 obras suyas.

Piedra Miralles, Joaquín: Nació en Bocairente en 1912. Fue alumno de Vicente Ripoll y Juan Belda ⁷¹⁸. En el Patriarcado desempeñó el cargo de maestro de Capilla. Con posterioridad fue director de la de la Schola *Cantorum* del Seminario de Valencia. Realizó estudios musicológicos importantes, algunos en colaboración de Climent Barber; entre otros, una relación de los “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarcado), desde 1662 a 1822”, “Juan Bautista Comes y su tiempo”, “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII”, y transcripciones de Ambrosio Cotes y de Juan Ginés Pérez. Murió en 1971 ⁷¹⁹. Las composiciones de Piedra-su “De Profundis”, su “Ave María” etc.- eran composiciones mirando a una armonía plenamente tradicional

Rodríguez Monllor, Vicente: Este importante organista y compositor de Onteniente, nació el 26 de Agosto de 1690, y murió en Valencia el 16 de diciembre de 1760. No voy a extenderme en su gran currículum musical por haberlo hecho en el apartado de Historia de la Música Religiosa. Estudió probablemente con Onofre Guinovart. Rodríguez impuso la Sonata tanto para órgano como para clave. Después de viudo tomó el orden sacerdotal. ⁷²⁰. Fue nombrado organista de la Catedral de Valencia el 7 de Junio de 1713 por muerte de Juan Cavanilles, cargo que desempeñó hasta su muerte. Entre sus importantes obras se encuentran una Misa en el Archivo del Patriarcado (nº 5.045 del catálogo) y 3 obras en el de la Catedral de Valencia, dos Misas núm 1.104 y 1.105; *Laudati Pueri*, 1.106, y *Laudate Dominum*, 1.107.

Según podemos leer en el manuscrito de *Poesías sagradas* de Vicente Ortí y en palabras de Ruíz de Lihory: “*Encontramos al folio 124 una Trova al Santísimo Sacramento a 4 para las fiestas de su octava de la letra que hize para profesión de la Sra. Sor María de la Concepción, Año 1714. Puso música Vte. Rodríguez. Se cantaron también en San Martín el año 1719. Al*

⁷¹⁶ TEMPRANO, A.: “Las composiciones religiosas del Padre Pérez Jorge constituyen cada una, en su momento, -quiero insistir, indicándolo ahora directamente, que me refiero siempre a la línea evolutiva de la música litúrgica en nuestra patria-, realidades de vanguardia...”. En :*op. cit.* p. 52.

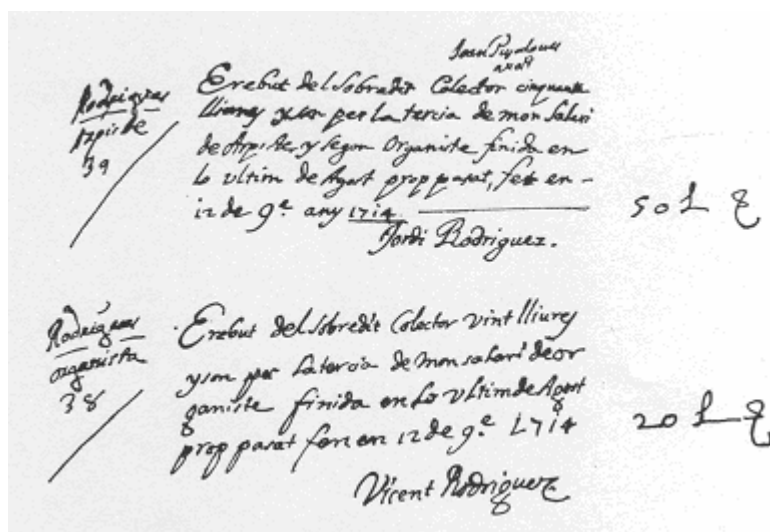
⁷¹⁷ BLANES ARQUES, L.: *Música sacra y modernidad I y II*. Promolibro. Valencia, 1999.

⁷¹⁸ CLIMENT BARBER, J.: *Historia de la Música Contemporánea Valenciana*. Del Cenit al Segura. Valencia, 1978. p. 47.

⁷¹⁹ CLIMENT BARBER, J.: *op.cit.* p. 47.

⁷²⁰ Ver el testamento completo de Rodríguez Monllor en el Apartado documental, doc. nº.XXII.

folio siguiente hay otra trova del mismo Vicente Rodríguez, arpista y organista de la Iglesia Mayor en 1714”⁷²¹.



Rodríguez, Felix Jorge. Tal vez hermano de Vicente Rodríguez, según opinión de Martín Moreno⁷²² fue excelente arpista y del que no se han localizado hasta ahora obras para el órgano. Ayudó como segundo organista a Cabanilles y durante la etapa de Vicente Rodríguez, a éste en la Catedral de Valencia.

Román Peñalva, Joaquín: Organista de Agullent.

Sales, Fernando: Estudió en el Conservatorio de Madrid, y desempeñó el cargo de organista y director de orquesta en la iglesia parroquial de l'Ollería.

Serrano Egea, José: Nació en l'Ollería y desempeño el cargo de organista en Canals, donde creó una banda de música. Ingresó más tarde en el sacerdocio, pasando luego a la Orden de San José de Calasanz.

Soler, José: Nació en Bélgida. Fue monje Jerónimo en el Monasterio del Escorial. Había sido comediante y músico de arpa en los años 1670 al 80.

Soler Brotons, Vicente: De Onteniente. Nació en 1884. Fue compositor de distintos géneros de música entre ellos del religioso. En el Archivo del Padre Tena de la Biblioteca Musical de Valencia tiene 23 obras, regaladas por el P. Pérez- Jorge O. F. M.

Solivares Ferrer, Pascual: Nacido en Carcagente. Puso en práctica las normas del *Motu*

⁷²¹ RUÍZ DE LIHORY, J.: *op.cit.*, p. 391.

⁷²² MARTÍN MORENO, A.: *Historia de la Música*. t. 4. Alianza, Madrid, 1985. p. 175.

Proprio, en la parroquia de Santa María de Onteniente, de donde fue Maestro de Capilla. Fundó en 1925 *La Schola Cantorum* de dicho templo, cobrando un gran esplendor la liturgia e implantando el canto gregoriano.

Soriano, Antonio: Maestro de Capilla de Onteniente.

Torres Pérez, Eduardo: Nacido en Albaida el 7 de Julio de 1872. Fue amigo de Manuel de Falla. En Sevilla desarrolló una intensa labor musical. Escribió una gran cantidad de composiciones sacras, coreográficas (para los seises) y para órgano. Murió en Sevilla en 1935. Su biografía la he tratado ampliamente en el capítulo III de esta tesis. El carácter impresionista en el órgano se deja entrever en las partituras para ese instrumento lo que demuestra su inquietud evolucionadora. Algunas de sus obras están firmadas con seudónimo. Tiene una extensísima obra musical religiosa. En el Archivo del Patriarca se encuentran 92 obras (catalogadas desde el número 5.448 al 5.539), entre ellas hay Misas, Motetes, Antífonas, Salmos, Letanías, Himnos, Despedidas a la Virgen, Jaculatorias, Letrillas, Misterios del Rosario, Coplas, Villancicos y obras para órgano o armonio, tales como *Cantos íntimos*, Oraciones, Elegías, Meditaciones, Plegarias, Canciones, Coplas, Trisagios, Salves, Dolores y Gozos, etc. En el Archivo de la Catedral de Valencia se encuentran 17 obras y otras tantas en el de Segorbe.

Ubeda Montés, José María: Se le considera de Onteniente, aunque fortuitamente nació en Gandía el 15 de Noviembre de 1839. Fue discípulo del organista de la iglesia de Santa María de Onteniente Francisco Bonastre, y uno de los alumnos predilectos de Pascual Pérez Gascón, con el que estudió piano, órgano y composición, y del que conservó su archivo musical y el sillón donde componía aquí. Fue organista destacado en Valencia de la iglesia de san Andrés, Jesuitas, Basílica de la Virgen, Catedral y el Patriarca. Se le considera el último representante de la famosa *escuela organística valenciana*. Fue cofundador del Conservatorio de Valencia en 1880 y director del mismo, en donde desempeñó la cátedra de órgano. Fue censor de muchas oposiciones. Formó parte de la junta directiva, con el cargo de tesorero y más tarde visitador de la Asociación de profesores músicos “Santa Cecilia” de Valencia; asociación fundada por el maestro Giner. Su competencia musical se revela en sus obras, entre las que descuellan su *Salmodia orgánica*, *Colección de Elevaciones y Plegarias* (dos colecciones) *Juego de versos para misas*, *Credidi*, a 4, órgano, violón y bajo, de 5º tono, *Sancta et Immaculata*, *Responsorio* a tres, coro y órgano, etc. Publicó varios cuadernos con 161 obras organísticas entre otras muchas. En el Archivo del Patriarca se encuentran 64 obras (catalogadas con los números del 5.569 al 5.632) entre ellas hay 4 Misas, Himnos, Salmos,

Motetes, Responsorios, Versos, Letanías, Responsorios, Cánticos, Lamentaciones, Despedidas a la Virgen, Letrillas, Plegarias, Gozos, Saluciones, Cantos populares, Trisagios, Dolores y Gozos a San José y una Colección de obras orgánicas. En el archivo de la Catedral hay 17 obras, de ellas: *Dixit*, nº 2.639; *Beatus Vir*, 2.640; *Laudate*, 2.641; *Credidi*, 2.642.; *Laetatus*, 2.643; *Lauda*, 2.644; *Magnificat*, 2645. (En la nueva catalogación, que figura en *Fondos de la Catedral I*, están con los números 3.199-3.215). y otras tantas obras en el de Segorbe.

Úbeda Plasencia, Eugenio: Fue organista en Onteniente. Tiene en el Archivo del Patriarca 2 obras (catalogadas con los números 5.633 y 5634) la primera s un Coral dedicado a San José llamado *Oh José divino* (a una voz y acompañamiento de órgano) y la segunda que es Dolores y Gozos a San José y que se titula *Viendo encinta a su esposa*.

Úbeda Torró, Manuel (Conocido vulgarmente como “Escolastiqueta”). Nació en 1822 en Onteniente. A los 18 años marchó a las Antillas españolas, dándose a conocer como profesor de piano y luego como director de orquesta, consiguiendo muchos éxitos. Publicó numerosas composiciones. Falleció en la Habana, a los 59 años de edad, el 13 de Agosto de 1881.

Valls, José: Nació en 1850 en Cocentaina. Trasladada su familia a Bocairente, recibió lecciones de Solfeo del maestro de la banda de dicho pueblo, Francisco Miralles. Más tarde en Valencia aprendió piano con Justo Fuster, Armonía con Pascual Pérez y Composición con el maestro Piqueras. Pasó luego al Conservatorio de Madrid estudiando con Zabalza.

En Valencia fundó la *Sociedad de Conciertos*, llamada entonces *Artístico- Musical*, con Pascual Rodríguez y José Guallar. Fue profesor del Conservatorio de Valencia. Compuso algunas obras.

Vert Carbonell, Juan Bautista: Aunque nació en Carcagente en 1890, se crió en Onteniente, por traslado de sus padres a dicha ciudad y, por tanto, se le considera onteniense. Estudió en el Colegio de *La Concepción*, alternando la educación música con Enrique Casanova, y el piano, armonía y composición con Manuel Ferrando. Fue a los catorce años el violín concertino de la orquesta de Santa María de esta ciudad. Estudió provechosamente en los Conservatorios de Valencia y Madrid. En colaboración con Soutullo, compuso conocidas zarzuelas. Murió el 16 de Febrero de 1931 en Madrid.

CAPÍTULO VI
REPERTORIO EN EL VALLE DE ALBAIDA A FINALES
DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

VI. 1. RELACION DE OBRAS MANUSCRITAS ENCONTRADAS.

Estas obras las encontré en una casa particular, procedentes de la donación de una antigua organista; y que a su vez las había recibido de otros organistas anteriores a ella; con toda probabilidad, por no decir seguridad, habrían pertenecido a Don José Ramón Juan Cerdá, de Ayelo de Malferit, del que hablo en esta tesis, y de alguno de sus hijos. Iban en papeles sueltos manuscritos (la mayoría de ellos), sobre papel pautado y bastante revueltos. Había también algunas obras de carácter profano, que no incluyo en esta relación por entender que escapaban a la intención de esta tesis doctoral. He tenido algún problema al organizar estas partituras pues, a veces, por haber varias partichelas diferentes entre sí, no había concordancia entre las demás voces o instrumentos. Casi siempre, el motivo de esto, parece haber sido el adecuar, para cada ocasión, estas partituras a las voces de los posibles cantantes. He seleccionado para esta relación las de género religioso, que eran la mayoría y que presento 124 de ellas..

Algunas de estas obras iban firmadas, por lo que pongo su nombre. En otras sólo pone las iniciales del autor. Me llamó la atención que, en este caso, siempre la primera inicial era la D pudiendo comprobar luego, al observar distintas firmas, que se trataba del tratamiento respetuoso del Don, tradicional en aquel entonces. Algunas de estas obras son de autor desconocido y son las que en la relación que he confeccionado llevan los números siguientes: 7, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 52, 53, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 79, 80, 82, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 96, 98, 100, 104, 105, 107, 110, 112, 120 y 123.

Haré un breve comentario sobre ellas en los apartados siguientes de este capítulo. Los autores de estas obras que por cualquier motivo ya he nombrado en otra parte de esta tesis, sea por pertenecer a algún movimiento musical o por otra razón, los remito al apartado correspondiente para no duplicar su biografía. La música escaneada de dichas partituras la presento en el tomo II de Anexos, en el nº 7. Las 124 obras, que he seleccionado y numerado correlativamente, son las siguientes:

Nº 1. Ave María (Juan Bautista Pastor). (Ver biografía y obras en el Cap. V (Compositores y Organistas del Valle d Albaida).

- Nº 2. Flores a María Santísima (José-Ramón Juan Cerdá).(Ver biografía y obras en el Cap. V (Compositores y Organistas del Valle de Albaida).
- Nº 3. Dos Trisagios (Juan Bautista Pastor).(Ver biografía y obras en el Cap. V(Compositores y Organistas del Valle de Albaida).
- Nº 4. Marcha (Blas M^a Colomer). (Ver biografía y obras en el Cap. V (Compositores y Organistas del Valle de Albaida).
- Nº 5. Gozos Solemnes al Santísimo Cristo (José-Ramón Juan Cerdá)(Vid.. Cap. V)..
- Nº 6. Aplaca Señor tu ira (José-Ramón Juan Cerdá).(Vid. Cap. V).
- Nº 7. Marcha de San Ignacio de Loyola (autor ignoto).
- Nº 8. Llagas (voces, órgano y otros instrumentos)(José-Ramón Juan Cerdá). (Vid Cap V).
- Nº 9. Dolores de la Virgen (José-Ramón Juan Cerdá)(Vid Cap. V).
- Nº.10. Himno a la Virgen del Remedio (Eduardo Torres). (Ver biografía y obras en el Cap II. 5.2.(Músicos del Valle de Albaida relacionados con el Motu Proprio) y en el Cap. V.(Compositores y Organistas del Valle de Albaida).
- Nº 11. Gozos de Nuestra Señora del Remedio (Eduardo Torres) (Vid *capp. cit.*).
- Nº 12. Acepta Virgen Pura (Letrillas a la Santísima Virgen Amancio Amorós). (Ver biografía y obras en el Cap. V.(Compositores y Organistas del Valle de Albaida).
- Nº 13. Himno a San Francisco de Asís (Eugenio Amorós Sirvent). (Ver biografía y obras en el Cap. V.(Compostores y Organistas del Valle de Albaida).
- Nº 14. Rosario a la Sma. Virgen (Ramón Esplugues). (Ver biografía y obras en el Cap. V. (Compositores y Organsistas del Valle de Albaida).
- Nº 15. Canto a la Pureza de María (Manuel Ferrando). (Ver biografía en el Cap. V (Compositores y Organistas del Valle de Albaida) .
- Nº 16. Tota pulchra es María (P:Pérez Jorge). (Ver biografía y obras en el Cap. V.(Compositores y Orgaistas del Valle de Albaida).
- N^a 17. Ave María (Amancio Amorós). (Vid. *Op. cit.*)
- Nº 18. Salve María (se supone de José-Ramón Juan Cerdá)
- Nº 19. Gozos al Patriarca San José (Amancio Amorós). (Vid. *op. cit.*)

- Nº 20. Despedida a la Sma. Virgen (M. Sempere).
- Nº 21. A la excelsa Pastora (autor ignoto)
- Nº 22. Mar de leche (autor ignoto)
- Nº 23. Salve Regina (autor ignoto)
- Nº 24. Mandamientos de la Ley de Dios (autor ignoto)
- Nº 25. Dios te salve María (autor ignoto)
- Nº 26. Tota Pulcra (José-Ramón Juan Cerdá) a duo o coro. 7 de Diciembre de 1932. Ayelo de Malferit. (Ver *Op. cit.*).
- Nº 27. Himno a la Divina Pastora (F. Sellés)
- Nº 28. Despedida a la Virgen para el mes de mayo (autor ignoto)
- Nº 29. Versos de primer tono, Re m., 2º tono, 3º tono, 4º tono, 5º tono, 6º tono (autor ignoto).
- Nº 30. Serafines (a coro). Por P. F. Mª S.
- Nº 31. Letrillas para la Comunión (R. Torres)
- Nº 32. Yo soy aquel malvado que hirió tu corazón (se supone que el autor es José-Ramón Juan Cerdá)
- Nº 33. No cesará mi lengua (autor ignoto)
- Nº 34. Cantos a la Virgen: “No flores mezquinas” “Con dulces acentos” “A ti flor la más hermosa “ Amor escalando” “Venid y vamos todos” (autores ignotos)
- Nº 35. Trisagio (a 3 v. y coro) (autor ignoto)
- Nº 36. Tantum ergo (a 4) (autor ignoto)
- Nº 37. Tantum ergo (M. S.)
- Nº 38. Tantum ergo y Genitori (Carreras)
- Nº 39. Plegaria a la Virgen (autor ignoto)
- Nº 40. Trisagio (autor ignoto)
- Nº 41. Misereator Dóminus (G. C.)
- Nº 42. Tantum Ergo (Hilarión Eslava)
- Nº 43. Tres Trisagios al Santísimo Sacramento (B.U.G.)

- Nº 44. Trisagio al Santísimo Sacramento nº 2 (3 v.) (autor ignoto)
- Nº 45. Trisagios (a 3 v.) (N. Manuent)
- Nº 46. Trisagio (triple, tenor y bajo) (autor ignoto)
- Nº 47. Coro religioso interior (J. Fonet) de la obra “El triunfo de Colón”
- Nº 48. Trisagio al Smo Sacramento (José Rubio)
- Nº 49. Misa (a 4 y bajo continuo)(Maestro Noguera).
- Nº 50. Trisagio al Smo Sacramento (José Rubio)
- Nº 51. Dos motetes para la Sagrada Comunión (el 1º de O. Cuspinera), el 2º por C. Baivas)
(a 2 v. iguales)
- Nº 52. Trisagio al Santísimo Sacramento, nº 4 (a 3 v.), (autor ignoto)
- Nº 53. Misterios Gloriosos y Dolorosos (M. Ferrando). (Vid. *op. cit.*).
- Nº 54. Oh salutaris (Cortina).
- Nº 55. Tantum Ergo (3 v.) (Hilarión Eslava (M.H.E.)
- Nº 56. Oh sacrum Convivium (a sólo y coro) (P. Casaus)
- Nº 57. Himno al Santísimo Cristo (Rafael Bernabeu)
- Nº 58. Promesas de Nuestro Señor Jesucristo(Fray Domingo Mª de Alboraya.
- Nº 59. Trisagio al Sagrado Corazón (J.M.M) regalo a su amigo (M.C.G.)
- Nº 60. Si ramos de hemosas flores (autor ignoto)
- Nº 61. Despedida a la Virgen (a duo) (J. E. Castelló) de 1910 (parece ser la firma del organista).
- Nº 62. Salve a la Sma. Virgen María (autor ignoto)
- Nº 63. Ave María y “De nuevo aquí nos tienes” (autor ignoto)
- Nº 64. Motete a Jesús Sacramentado (autor ignoto)
- Nº 65. Ave María (autor ignoto)
- Nº 66. Plegaria a la Virgen (Ravanello)
- Nº 67. Salve Rey inmortal (autor ignoto)
- Nº 68. Trisagio al Santísimo Sacramento (3 v.) (autor ignoto)

- Nº 69. Misterios (V. P.)
- Nº 70. Canto a la Virgen después de la Resurrección (autor ignoto)
- Nº 71. Motete de Mártires (3 v.) (D.M.S.) (¿Más y Sacarrat?)
- Nº 72. Bone Pastor (autor ignoto)
- Nº 73. Tantum Ergo (a 4 v.) (Hilarión Eslava)(H.E.)
- Nº 74. Trisagio (sólo el Gloria) (autor ignoto)
- Nº 75. Ave María (E. Filibert)
- Nº 76. Despedida y Trisagio (autor ignoto)
- Nº 77. Despedida a la Virgen (Juan B. Tomás).
- Nº 78. Trisagio a la Sma. Virgen (J.S. Marraco)
- Nº 79. Despedida a la Virgen (autor ignoto)
- Nº 80. Bendita sea tu Pureza (autor ignoto)
- Nº 81. A cantar los más gratos loores (J. Ribera)
- Nº 82. ¡Ay, no te vayas! (autor ignoto)
- Nº 83. ¡Oh salutaris! ,(a 3 v. mixtas) (P. Zarranz).
- Nº 84. Serafín (Fray J. Morató, o.f.m.) o (Fray David Pineda o.f.m.)
- Nº 85. Yo te adoro (motete al Corazón de Jesús) (autor ignoto)
- Nº 86. Despedida a la Sma. Virgen (a 1 v.) (José Mº López Pbro.)
- Nº 87. Partitura para órgano (autor ignoto)
- Nº 88. Trisagio Mariano (autor ignoto)
- Nº 89. Balada al Niño Jesús (Nana de autor ignoto, aunque muy extendida por tierras valencianas)(voz y acompañamiento)
- Nº 90. Sub tuum presidium (autor ignoto)
- Nº 91. Trisagio (autor ignoto)
- Nº 92. Salve (a 3v. o coro) (A. Álvarez)
- Nº 93. Trisagio (3 v. y coro) (autor ignoto)

- Nº 94. Versos en distintos tonos(autor ignoto)
- Nº 95. Salve María (se supone de José-Ramón Juan Cerdá)
- Nº 96. Hojas sueltas de distintas partituras (autor ignoto).
- Nº 97. Bone Pastor (Hilarión Eslava) (a cuatro voces y órgano).
- Nº 98. Ave María (que se solía cantar en el novenario de Montesa). Todavía se canta en la actualidad en dicho pueblo. Se había perdido la partitura y han agradecido mucho que se la haya encontrado y haya podido proporcionársela).
- Nº 99. Misa a Nuestra Señora de Covadonga (Padre Guzmán) (a tres v).
- Nº 100. Dolores a la Santísima Virgen (D.J.A. ¿Don Joaquín Aparicio?) (a tres voces y acompañamiento)
- Nº 101. Trisagio (Pascual Pérez) (a tres voces)
- Nº 102. Flores a la Virgen (Sor Luísa de Santa Teresa).
- Nº 103. No me mueve mi Dios para quererte. (¿José-Ramón Juan Cerdá?) (Ayelo de Malferit, 3 de Abril de 1916).(Vid. *op. cit.*).
- Nº 104. Tota pulchra (melodía franciscana) (cantores y coro).
- Nº 105. O mysterium (cantores y coro).
- Nº 106. ¡Gloria y honor!(Fray Nicanor de Jesús) (duo y coro unísono).
- Nº 107. Tota Pulchra (hay una firma, aunque no como autor, de Juan Bta. Requena Juan, con fecha del 28 de Agosto de 1933. En opinión de D. José Climent Barber, esta obra es de Andreví. Don Juan Bautista Requena Juan, fue beneficiado organista de Ayelo de Malferit. Murió trágamente en 1936.
- Nº 108. Trisagio (José- Ramón Juan Cerdá) (a tres voces y coro).
- Nº 109. Ave María (José-Ramón Juan Cerdá)
- Nº110. Gozos al Santísimo Cristo (autor ignoto) (a cuatro voces, acompañamiento de órgano).
- Nº 111. Panis Angélicus (por Miguel Haller).
- Nº 112. Salve Regina (gregoriana).
- Nº 113. Ave María (Gounod).

- Nº 114. Misa de Requiem (Salvador Giner).
- Nº 115. Salve Regina (Salvador Giner).
- Nª 116. Despedida a la Virgen (Salvador Giner) (sólo y acompañamiento).
- Nº 117. Trisagio (Salvador Giner) (a tres voces).
- Nº118 Despedida a la Virgen (Salvador Giner) (a tres voces y acompañamiento).
- Nº119. Belén (Música y letra de José-Ramón Juan Cerdá) (para sólogos, coro y órgano)
⁷²³.(Vid. *op. cit.*).
- Nº. 120. El Niño Redentor. Poema de Navidad (Belén, de autor ignoto; posiblemente también de José- Ramón Juan Cerdá).
- Nº.121 Belén (en seis actos). Drama arreglado por Vicente Sanz.
- Nº 122 Tota Pulcra es María (Don Rafael Juan Vidal).
- Nº 123 Letra de los Dolores de la Virgen (autor ignoto)
- Nº 124 Gozos populares.

VI. 2.COMENTARIO SOBRE ALGUNA DE ESTAS OBRAS DE AUTOR IGNOTO

- Nº 18: Podemos suponer, por las características de la misma, que pueda ser de D. José Ramón Juan Cerdá.
- Nº 30. Las iniciales que leemos, y que son, P. F. M^a. S., podemos suponer que se refieren al Padre Fernando Sellés.
- Nº 37. Las iniciales que figuran en esta partitura, M. S. creemos que se pertenecen al autor Mas y Sacarrat.
- Nº 41: En esta partitura figuran las iniciales G. C. Podrían referirse a Guzmán Cuquerella, autor, oriundo de Beniganim, y del que hablo en el capítulo V de esta tesis.
- Nº 43: Figura en la portada de esta partitura, las iniciales B.U.G.; desconocemos a que autor pueden corresponder.
- N 59: Leemos en esta partitura, las iniciales J. M. M., no queremos aventurar a que autor pertenecen.

Nº 61: Aquí podemos leer J. E. Castelló. Creemos que esta firma no pertenece al autor sino al organista dueño de ella.

Nº 69: En esta partitura podemos leer V. P. pensamos podría pertenecer al Padre franciscano Vicente Pérez Jorge, muy relacionado con estos pueblos del Valle de Albaida.

Nº 71: Las iniciales D. M. S., creemos pueden corresponder a Más y Sacarrat.

Nº 100: Aquí figuran las iniciales D. J. A: podrían ser las de Don Joaquín Aparicio.

Nº 107: En esta partitura hay una firma, (aunque no como autor), de Juan Bta. Requena Juan, con fecha del 28 de Agosto de 1933. En opinión de D. José Climent Barber, esta obra es de Andreví. Don Juan Bautista Requena Juan, fue beneficiado organista de Ayelo de Malferit y murió trágamente en 1936.

Nº 112: Esta partitura es una melodía gregoriana.

Nº 120: Esta larga obra perteneciente a un Belén representado durante años en Ayelo de Malferit, creemos pueda ser también, como la número 119, de José-Ramón Juan Cerdá.

VI. 3. COMENTARIO SOBRE ALGUNO DE LOS AUTORES DE LAS OBRAS DE ESTE REPERTORIO.

He de advertir que cuando la biografía de alguno de estos músicos antiguos que cito no señala la fecha de su nacimiento o de su defunción, significa que no es conocida o no puede precisarse con suficiente precisión. Las fechas entre paréntesis a continuación del título de una obra, se refiere siempre a la fecha de composición, salvo mención especial. También quiero advertir que el catálogo de obras de estos autores lo expongo desde un punto de vista de música religiosa, que es la que nos ocupa en esta tesis, y no siendo exhaustivo el catálogo, procuro presentar las obras más representativas o importantes de cada autor.

Así pues:

Nº 20: **Marcelino Sempere** compuso numerosas obras de carácter religioso entre las que se encuentra la que aquí presentamos, y unas letrillas a la Virgen, en valenciano a 3 voces. Es autor también de las composiciones siguientes: Misa, a 4 voces, coro y órgano; *Libera me*, a 3 voces y coros; Motete *Tu res Petrus*, a 3 y coro; *Apóstoles*, a 3 y coro; *Ave verum*, a 3 y coros, Salve a 3 y órgano; Letrillas a 3 voces en castellano; Plegaria a la Virgen, a dúo y coro; Plegaria a la Virgen a coro; Himno al Corazón de Jesús a dúo y coro; Himno al Corazón de

Jesús a 3; Rosario, a dúo, Gozos al Corazón de Jesús, a 2; *Tantum ergo*, a dúo y coros; *Genitori*, a 3; Misterios y Gozos doloros y gloriosos, a 3; Despedida al Corazón de Jesús a solo y cro; Estación y Jaculatoria, a coro; Meditación; Invocación 1ª a dúo; 2ª, solo; 3ª, a 3; Letrillas al Corazón de Jesús, a solo, dúo y coro; Coro popular; *Corona*, a 3 y coro; Plegaria, a solo, dúo y coro; Meditación, a solo, dúo y coro; Siete Palabras, a 3, coro y piano; *Miserere*, a 3,, coro y órgano; *Te-Deum*, a 3, coro y piano.

Nº 38: **Carreras**, entre sus obras religiosas tiene un *Tantum ergo*, himno a coro unisonal y acompañamiento de órgano, que se encuentra entre los fondos musicales de la Catedral de Segorbe.

Nº 42: **Hilarión Eslava**, al que he nombrado en algún momento de esta tesis, representa la oposición a la música italianzante de su época, aunque en algún momento se deja entrever algo de lo que fustiga.

Nº 47: **José Fornet** fue organista de San Nicolás desde 1864 y profesor de piano con una ejecución impecable. Era solicitado para sus veladas musicales, por personas importantes de la sociedad valenciana de su tiempo. Compuso numerosa obras religiosas, entre ellas: *In nómine Patris*, motete a solo y órgano; *Bone pastor*, a dúo, *Ave María*, a dúo; *Stabat Mater*, a 3; *Amavit eum*, a 3 y órgano; Salve a solo (obra compuesta en 1.888): Trisagio, a 3 (de 1.853); Trisagio, a 2; nº 1; Trisagio, a 3, nº 2; Plegaria a Nuestra Señora de los Desamparados, a solo; Gozos al Corazón de Jesús, a 3; Gozos a San Luís Gonzaga, a 3; Dolores y Gozos a San José, a 3; Dolores y Gozoa a San José, a solo y coro; *Petición*, a coro; Misterios Gloriosos, a duo; *Stabat Mater*, a dúo u coros; *Oh vos omnes*, a 3 y órgano; villancicos *Toma, toma, Jesús mío*, solo, dúo y coro; *Dejemos hoy las cabañas*, solo, dúo y coro; ofertorio *Virgenes*, órgano, *Un ángel muy hermoso*, coro y órgano; *Amavit eut Dóminum*, a 3, y órgano; *Iste sanctus pro lege Dei*, a 3 y órgano; *Recibe Virgen Madre*, letrilla a la Virgen, a dúo y coro; Himno al Corazón de Jesús, a 3 y órgano; *Dulce corazón mío*, a 3, y órgano; *In nómine Patris*, solo y órgano; *Meditación religiosa*, órgano; *Sexta Palabra*, dúo, coros, piano y armonium; Misa a 3 y coro (de 1.887); Ofertorio para la Virgen, órgano; *Qui hábitat*, a 8, violón, bajo y órgano; Dolores a la Virgen, a 3 y órgano; *Venid pastorcillos*, villancico, a 2 y orquesta.

Nº 48: De **José Rubio** en el libro manuscrito *Deliberaciones de la capilla de Música de San Juan*(propiedad de D. José Rodrigo Benlloch) se puede leer: “En 11 de Octubre de 1787 admitió la Rvda. Capilla de San Juan por uno de sus tiples a Josef Rubio, infantilillo 1º de

San Miguel de los reyes, natural de Alboraya. "Conformándose con la práctica y estilo que se ha tenido con todos los tiples que han estado en la Capilla lo cual firmaron por ser así"

724

Nº 49: **Salvador Noguera**: Fue presbítero y maestro de Capilla de la parroquial iglesia de los Santos Juanes de Valecia, y más tarde pasó interinamente a la maestría de del Colegio de Hábeas-Cristi en 26 de Septiembre de 1743. Compuso numerosas obras de carácter religioso . El Archivo de la Catedral de Segorbe tiene obras fechadas en 1734, y en la Catedral de Valencia hay doce, casi mtodas acompañadas de orquesta y coros: Misa, nº 1.647; Misa de *Réquiem*, 1.648 y 49; *Laudate Dominum*, 1.650 y 51, *Credidi*, 1.652; *Tantum ergo*, 1.653; *Villancicos*, 1.654 a 57, Misa de *Réquiem*, 1658; *Letanía*

En el Archivo del Hábeas Cristi; *Magnificat*, a 12 voces; Motete de la Asunción, a 9; *Dómine ad adjuvandum*, a 10; *Dixit Dóminus*, a 8, *Magnificat*, a 8; *Pange lingua*, a 8; Misa de *Réquiem* a 4; otras dos a 8, 1.760; *Miserere* con orquesta, a 12, 1.742, y otras muchas. Falleció el 5 de Junio de 1768)⁷²⁵. Murió el Domingo 5 de Junio de 1768, y leemos: "Y fue enterrado lunes a 6 de dicho entre siete y ocho de lamaanana, por ser ocatava del Corpus se le cantó la Misa de cuerpo presente en la Capilla de la Purísima..."⁷²⁶.

Nº 51: **O Cuspinera** y **C Baivas**, creemos que deben ser dos religiosos franciscanos, ambos compositores de obras religiosas para utilizarlas en el desempeño de su trabajo:

Nº 54: **Rigoberto Cortina**. Fue uno de los fundadores de la Sociedad de Conciertos. Buen compositor y muy fecundo, escribió las obras religiosas siguientes: Misa a 3 v. coro y orquesta, en sol menor (grande) otra misa a tres voces en Fa mayor ; misa a 3 voces y orquesta (tiene un solo de bajo en el *Quoniam*); misa a 3 voces y orquesta en fa menor; Id. Id. (*Imprproperium* Kiries y Gloria) Id, Id, (*Requiem*); Responsos, Motetes: *Ave mars Stella*, sólo, coro y orquesta (1885); *O salutaris*, a duo, coros y orquesta, en do; *O Salutaris*, dúo, coros y orquesta, entre otras muchas obras, mayormente de género religioso.

Nº 56:

Nº 57: Creemos que la firma que figura en esta partitura manuscrita pertenece al organista y no al autor de la obra.

Nº 58: **Fray Domingo María de Alboraya**. Este religioso Terciario Capuchino, tiene obras

⁷²⁴ Datos recogidos por RUÍZ DE LIHORY, J. en *op.cit.* p. 393.

⁷²⁵ M^a Teresa Oller ha transcrito y analizado las siguientes obras de este autor: *Dómine ad adjuvandum*, *Laudate Dóminus* y *Ai, como gira la Garça*.

⁷²⁶ ARCHIVO DEL PATRIARCA. *Libro Nominaciones*.. f. 160.

de música litúrgica tales como la encontrada en Ayelo de Malferit: *Promesas de Nuestro Señor Jesucristo*. En el Archivo del Patriarca de Valencia se encuentran dos obras suyas: *Salve Regina*, que es una antifona a 3 voces, alternando con melodía gregoriana (tono solemne) y acompañamiento de órgano, *dedicada* a Eduardo Torres. Otra obra es *Almas de amor inflamadas*, a coro y órgano. La anterior está en la carpeta 32 y esta última en la carpeta 18.

Nº 59: Ignoramos las iniciales que figuran en esta partitura manuscrita a que autor pertenecen.

Nº 66: **Ravanello**, tiene entre sus composiciones de carácter religioso: *Missa Patrem Omnipotentem*, a 3 voces y acompañamiento de órgano; *Messe in onore di San Pietro Orseolo*, a 3 voces y acompañamiento de órgano; *Misa de San José de Calasanz*, a 2 voces y acompañamiento de órgano; *Improperium expectavit*, “dominica in palmis”, ofertorio a 3 voces graves. Un motete eucarístico: *O salutaris Hostia; Tantum ergo*, himno a 3 voces graves; *Veni Creator Spiritus*, himno de Pentecostés a 3 voces iguales. etc. Estas obras se encuentran entre los fondos musicales de la Catedral de Segorbe.

Nº 71: **Domingo Mas y Sacarrat**, tien abundante música del género religioso. Entre sus obras se encuentran una *Missa pro difunctis*, a 3 voces en Mi bemol y acompañamiento de órgano; *Beatus vir*, motete a 3 voces y acompañamiento de órgano; *Alma de Cristo y Jesús vivir no puedo*; Cuadernos *Cantemus Dómino*: colección de composicions religiosas a difeentes voces con acompañamiento de armonium u órgano; *Misericordia, Jesús*, que es una canción de carácter popular a coro unisonal y acompañamiento de órgano. (Estas obras se encuentran en entre los fondos musicales de la Catedral de Segorbe.

Nº 75: **Filibert, E.**: En el Patriarca tiene una obra, con el número 1.854. Motete a sólo y acompañamiento de órgano.

Nº 77: **Juan Bautista Tomás**: Nació en Valencia en 1873. Fue organista de la iglesia de San Bartolomé de Valencia; sustituyó a Juan Bta, Plasencia y además de sucederle en el cargo, contrajo nupcias con la viuda de aquel maestro y tomó la dirección musical del Asilo de Beneficencia de Valencia, que también dirigía Plasencia. Este compositor tiene una *Despedida a la Virgen* y un *Te ergo para bajo* ⁷²⁷.

Nº 78: **J. Sancho Marraco**. Este prolífico autor de música sacra tiene numerosas obras en el archivo del Patriarca, concretamente con los números del 5.123 al 5.138., se encuentran en

⁷²⁷ RUÍZ DE LIHORY, J: *op.cit.* p. 417.

distintas carpetas y son: una *Misa en honor de San Agustín* a 3 voces y acompañamiento de órgano; *Misa de la Santa Cruz*, a 4 voces y acompañamiento de órgano. *Misa San Juan portam Latinam*, a 4 y orquesta; *Missa in honorem Sanctae Mariae Goretti*, a coro unisono y acompañamiento de órgano; *Missa defunctorum*, a 4 voces y acompañamiento de órgano. *Adorate devote*, motete al Santísimo Sacramento, a 4 voces y acompañamiento de órgano ad libitum; *Ave María*, motete para tiple o tenor con acompañamiento de órgano y muchos Salmos, Letanías, Motetes, Antifonas, Invocaciones, Saluciones etc.

Nº 81: **José Ribera Miró**. Compuso, entre otras, las obras religiosas siguientes: *Misa del Santísimo Sacramento*, a 3 voces y acompañamiento de órgano; y otra *Misa al Santísimo Sacramento*, también a 3 voces y acompañamiento de órgano.

Nº 83: **P. Zarranz**. Este profesor de Pamplona tiene además del motete encontrado en Ayelo de Malferit y otras obras de carácter religioso, como los motetes al Santísimo Sacramento: *Panis angélicus*, a solo de soprano o barítono y coro con acompañamiento de órgano y *O Salutaris Hostia*, a tres voces y acompañamiento de órgano. (Ambas se encuentran en el Archivo del Patriarca.

Nº 84: **Fray David Pineda Capó**, nació en 1.872. Fue organista del colegio de los Franciscanos de Onteniente desde 1.895, y profesor del mismo colegio un año después, hasta 1902. Compuso una pequeña zarzuela llamada *El éxtasis de San Francisco*, estrenada en 1895. Se extendió por toda la región, como un segundo himno de la V.O.T., el coro “Serafín enamorado”. Escribió obras para orfeón y para el culto religioso, como por ejemplo el *Trisagio* a 4 voces y orquesta, que se interpretó en las fiestas de las Bodas de Plata de dicho colegio de Onteniente. **Fray José M^a Morató**, fue profesor de música de dicho Colegio de la Concepción de Onteniente el curso de 1.895-1.896. Colaboró con el anterior escribiendo el texto de la obra *El éxtasis de San Francisco*, y varias obras del género religioso.

Nº 86: **José María López**: Sabemos que fue sacerdote. En el Archivo del Patriarca se encuentran unas obras firmadas por López, que podrían pertenecer a este autor, aunque este extremo no lo he podido confirmar. Son las siguientes: *Cum invocarem*, salmo en Sol Mayor a 6 de Tiple y Tenor y acompañamiento de órgano; *Nunc dimitis*, cántico de Completas en Sol Mayor a 6 voces y acompañamiento de órgano; *Qui habitat*, salmo en Sol Mayor a 6 voces de Tiple y Tenor y dos acompañamientos de órgano iguales y cifrados; *Stabat Mater*, secuencia a 8 voces y acompañamiento de órgano.

Nº 92:

Nº 98: **Antonio Álvarez**, además de la obra que presento en esta tesis, tiene entre otras obras de carácter religioso: *Elevación para órgano*, y *Santo Dios*, antifonas a 3 voces iguales y acompañamiento de órgano.

Nº 99: **Juan Bautista Guzmán**, fue alumno predilecto de José María Úbeda (maestro eximio, oriundo de Onteniente, del que se ha comentado en esta tesis en diversos apartados). El Padre Guzmán nació en Aldaya. Formó parte desde pequeño de la banda de este pueblo, tocando distintos instrumentos. Pronto se encargó de tocar el órgano parroquial y también de la dirección de la banda. Con las inestimables enseñanzas de su maestro Úbeda, consiguió la plaza de organista, primero en Covadonga, más tarde en Valladolid, luego en Salamanca y después obtuvo el beneficio de maestro de Capilla de la Catedral de Valencia. Inició el el Archivo musical, que luego continuarían otras personas. En este Archivo se conservan algunas obras suyas: Misa, Nº 2.646 y 2.647; *Dixit*, nº 2.648 al 72; *Latatus*, 2.651; *Lauda*, 2.651; *Beatus*, 2.652 al 72; *Laudate*, 2.655 al 72; *Magnificat*, 2.658 al 61; *Memor est*, 2.662; *Miserere*, 2.663 y 64 y 2.730 al 35; *Lamentaciones*, 2.665 y 2.666; Motetes, 2.667 al 70; Responsorios, 2.671. Tiene también infinidad de obras religiosas que se encuentran en diferentes archivos; merecen especial mención varias misas dedicadas a la Virgen de los Desamparados, San José, San Juan de Ribera, Santa Teresa de Jesús, a San Juan Bautista, San Ignacio de Loyola, Misa de Requiem etc.

Nº 100: **Don Joaquín Aparicio** nació en Enguera el año 1796. Fue uno de los más aventajados discípulos del maestro Mosén Tomás Ciurana y tal vez el único mantenedor de su tendencia musical. Fue nombrado, muy joven, organista de la iglesia de Santa María de Alcoy, donde ejerció su profesión hasta la muerte de Ciurana, acaecida en 1829. Desde Játiva pasó al colegio del Patriarca, donde estuvo retirado durante algún tiempo. Luego obtuvo la plaza de organista de la parroquia de los Santos Juanes de Valencia, por oposición, que había quedado vacante, y allí ejerció hasta su muerte, acaecida en el año 1.851 a los 53 años de edad.

Nº 101: **Pascual Pérez Gascón** fue un eminente músico valenciano. Entró de infantilillo en la catedral de Valencia. Estudió Armonía con Don José Pons y con Francisco Cabo Compisón y Órgano. A los 18 años consiguió la plaza de organista, por oposición, de la parroquia de Santo Tomás y a los 25 la de maestro de Capilla de Villena. Poco después fue nombrado organista de la Metropolitana de Valencia. Las improvisaciones que ejecutaba al órgano sobre muchos temas eran admirables. A pesar de que excelente músico, fue un buen filósofo y de gran cultura, publicando artículos en distintas revistas científicas y presentando una memoria

sobre la enseñanza de la música, en la Sociedad Económica de Amigos del País. Escribió obras de gran mérito, entre ellas el precioso *Te-Deum*, a 4 voces, orquesta y acompañamiento de órgano; *Invitatorio de difuntos*, y el Villancico al Santísimo Sacramento, a gran orquesta; seis bellas *Cantatas*; *Lamentación*, a 3 voces; un *Magnificat*, a 4 voces; *varios Motetes y Villancicos*; *dos Misas*; un *Rosario* a 5 voces; grandes colecciones de Gozos, Letrillas, Salves, Trisagios, Plegarias, Misterios, a 3 y 4 voces con acompañamiento de órgano etc. Su obra póstuma fue el *Método de Armonium*, que fue publicado en el año 1866, por su viuda. El Archivo musical de la Basílica Metropolitana conserva cinco obras suyas..

Nº 111: **Miguel Haller**, tiene una nutrida obra compositiva de carácter religioso, entre sus composiciones se encuentran: *Missa in honorem Sanctae Othiliae Virginis*, a 3 voces iguales y acompañamiento de órgano; *Misa*, para los domingos de Adviento y Cuaresma, a 4 voces ; *Misa Tertia*, en Fa M a 2 voces iguales y acompañamiento de órgano; *Misa V de Requiem*, a 2 voces iguales y acompañamiento de órgano; *Coenantes illis*, motete a 5 voces; *Kyrie eleison. Litanias lauretanas; Ave María; Regina Coeli; Salve Regina; Pange Lingua* (En Cántica in honorem beatae María Virgine

Nº 113: **Charles François Gounod**, nació en París el 17 de Junio de 1818. Desde su más tierna infancia mostró un notable don para la música. Realizó brillantes estudios clásicos en el Liceo Saint-Louis y en 1835 ingresó en el Conservatorio tras haber obtenido el bachillerato. Escribió obras de distintos géneros, entre ellos del religioso: Misas: solemne a Santa Cecilia (en 1855); al Sagrado Corazón de Jesús (en 1876); misa Fúnebre (en 1883); misa a San Juan (en 1890), *Meditación (1ª Ave María)* (en 1889) del primer prelude del Clavecín bien temperado de Juan Sebastian Bach, para soprano solo, órgano, piano y orquesta, y muchas más obras.

Nº 114-118: **Salvador Giner y Vidal** fue un compositor de una gran fecundidad. Sus obras pueden dividirse en tres grupos. El primero, y más numeroso, es el de música religiosa, uniéndolo a su dominio en la técnica, unción en la melodía. Las obras de este género más importantes fueron la *Misa de Requiem*, que compuso para los funerales de la reina Mercedes, y que constituyó un acontecimiento musical en Madrid; la *Misa de Gloria*, que se cantó en la capilla de Nuestra Señora de los desamparados, con motivo de haber sido declarada Patrona de Valencia; esta misa contiene el Credo, que se basa en el canto llano. Otra misa importante de este autor es la que compuso para el Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca) y en la que utiliza sólo los elementos de la escuela antigua; las cadencias que usa son plagales y el Credo en si bemol de esta misa es de inspirada factura. Los otros grupos de

obras de este prolífico autor fueron los himnos y poemas sinfónicos y la música lírico-dramática, que obviamos comentar en esta ocasión.

Nº 119: De este Belén comenta M.E. Belda Soler en su obra *Aproximación a la historia de Ayelo de Malferit* lo siguiente: “Pieza con aspiraciones dramáticas, representada en Ayelo en los primeros años del siglo (se refiere al siglo XX), con tal éxito, que el pueblo la recordó durante muchos años”⁷²⁸ No sólo la música, también el folleto fue de **Don José-Ramón Juan Cerdá**. Es curioso e inusual encontrar un Belén escrito para voz y órgano; no en balde este compositor era el organista de Ayelo de Malferit por aquellos años.



Nº 121: **Vicente Sanz** fue cura párroco del pueblo de Sumacárcel. Esta obra la escribió para ser representada en Ayelo de Malferit (1883). De esta obra sólo he podido recuperar el libreto, y esto gracias a la colaboración de Fernando Goberna Ortíz, que guardaba este ejemplar en su casa y que había pertenecido a una ascendiente suya. Se supone que existió música también, pero a pesar de las indagaciones que he hecho en ese sentido, incluso en el pueblo de Sumacárcel, donde fue párroco el autor del libreto, Don Vicente Sanz, he podido conseguirla. Se me dijo que la tristemente pantanada arrastró la mayor parte de la

⁷²⁸ BELDA SOLER, M-E.: *op. cit.* P. 118.

documentación de los archivos de ese pueblo.

VI. 4. OBRAS IMPRESAS ENCONTRADAS, PERTENECIENTES AL MISMO REPERTORIO Y BREVE COMENTARIO A LAS MISMAS.

La música de estas obras escaneada la podemos ver en el Tomo II Anexo nº 7.

Nº 1. Himno oficial para la Coronación pontificiá de la Virgen de los Desamparados. La música es de Luís Romeu, Pbro., que fue premiada en el concurso que a la sazón se llevó a cabo, y la letra de José M^a Juan García. (figuran también las estofas II y III que no suelen cantarse en la actualidad) (Edición de Valencia, Mayo de 1923). La edición es de La Unión Musical Española (antes Casa Dotesio) y que en Valencia continúa estando en la calle de la Paz nº 15. Las estofas II y III que figuran en el reverso de la obra y que no es fácil encontrar; dicen así:

II

*Al voret coronada com Reyna y com patrona,
Sentim tons fillsde l'ánimaglatir lo nostre cór
I perles qu'enriquixquen per pures ta corona,
Serán les nostres vides, formant lo seu tresor,
¡Oh, Verge Subirana!, ¡Oh ImageBenehida!
Orgull de nòstra tèrra, escut de nòstra fe,
De Vos depén la glòria,de Vos depén la vida,
Que sou l'úni emblema honresplandix el be.*

III

*Valencia, qu'es ta filla, al rebre ta mirada,
sa tradició recòrda i anyora temps pasats,
i al voret, Verge Santa, com Reyna coronada,
en goig diu:-¡Tenim Mare, no estém desamparats!
A ton regás s'ampara el fill que tant t'adora
I el teu auxili prega qu'es glòria del cristiá;*

El teu amparo espera qui en devoció t'implóra,

Puix sou la Reyna Excelsa del poble valenciá.

Nº 2. De Jacob la nueva estrella (**J. Sancho Marraco**) (Villancico a sólo, dúo y coro unísono, con acompañamiento de órgano)

Nº 3. Misa Pastorela (de **Cosme José De Benito**. Maestro de la Real Capilla del Monasterio del Escorial) (obra a dúo y coro con acompañamiento de órgano).

Nº 4. Himno a la Virgen Santísima del Pilar en el día de su coronación. (Música de **Elías Villarreal** y letra de **Mercedes Sarthou**) (obra para coro y sólo).

Nº 5. Venid al Sagrario.Motete para la Comunión (de **Antonio Alberdi A.**).Esta obra forma parte de una colección de “Motetes de Comunión”, editada por el autor Alberdi poseía en Barcelona, en el paseo de Gracia nº 126 una casa de venta de órganos, armoniums y pianos.

Nº 6. Missa in honorem Sanctae Caeciliae V. M.(de **Giuseppe Cicognani**) op. 16. (Opus coronatum a Societate Caeciliana Subalpina) II Migliaio. Marcello Capra, editore pontificio di Música Sacra, Torino.

Nº 7. Salve (a 1,2,3 voces o coro) (de **A. Álvarez**)Esta obra figura en una relación de obras religiosas de varios autores. La Editorial es Faustino Fuentes Sucesor de Fuentes y Asenjo. Esta Editorial estaba en la calle Arenal nº 20 de Madrid y tenía también venta de música, pianos, y librería. Este ejemplar se compró en la Casa Renart, tienda de música e instrumentos, situada en la calle de Lauria de la capital valenciana,(

Nº 8. Promesas a Nuestro Señor Jesucristo.

Nº 9. Despedida a la Virgen (de **J. B. Tomás**).

VI. 5. COMENTARIO Y VALORACIÓN PERSONAL DE ESTE CAPÍTULO

He creído interesante la presentación y comentario de estas obras de repertorio, encontradas a lo largo de la investigación de esta tesis, pues ilustran el panorama musical religioso de los pueblos del Valle de Albaida y sociológicamente su nada desdeñable nivel cultural de la época que, incluso en pueblos pequeños, se gozaba con música de calidad. Particularmente, en la iglesia los organistas elegían obras para su repertorio de autores de reconocido prestigio de la época o anteriores, pero en otros casos ellos mismos componían sus propias composiciones

para los oficios religiosos que necesitaban solemnizar. Estos mismos organistas, casi todos maestros de música en cada pueblo, eran también los encargados de dinamizar la cultura musical en el pueblo mediante la enseñanza del solfeo y demás enseñanzas, y al tiempo promover veladas musicales, fuera mediante conciertos de las bandas, que muchas veces habían colaborado en su fundación, como en *Belenes* y *Zarzuelas* que tan del gusto eran en esa época en donde las distracciones en estos pueblos, alejados de la capital, eran escasas. Creo que se debe valorar muy positivamente este ambiente musical de estos pueblos, al margen de las grandes figuras que hemos comentado a lo largo de esta tesis, pero que sin lugar a dudas contribuyeron a elevar el nivel musical y sobre todo el gusto por la buena música que podemos observar, a pesar de los cambios en las costumbres y gustos. Este repertorio presentado podemos considerarlo representativo del Valle de Albaida, por varias razones, entre otras porque observando las diferentes obras que lo forman, podemos ver que contiene obras de autores autóctonos y de otros muy vinculados a estos pueblos, como pueden ser compositores y organistas franciscanos que pasaron por el Colegio de la Concepción de Onteniente y que tanto influyeron en la educación de muchas generaciones.

CONCLUSIONES

Las conclusiones a las que he llegado después del trabajo de investigación de esta tesis doctoral, me han servido de reflexión sobre los propios resultados. Procuraré no simplificar en exceso lo observado, pues reconozco que el tema de esta tesis es complejo y conviene matizar los hechos, para ser fieles a la historia de la música religiosa, y a la de los instrumentos orgánicos que hubo en estos pueblos del Valle de Albaida y también a los acontecimientos que, de alguna manera, influyeron en todo ello.

Paso a exponerlas:

El origen de estos pueblos: queda demostrado en este primer capítulo, que esta zona estuvo habitada desde el Eneolítico. Según el servicio de Prehistoria de la Provincia de Valencia, se ha encontrado restos de muros y gran cantidad de fragmentos de cerámica ibérica en los alrededores de varios pueblos de esta zona del Valle de Albaida, como ejemplo de ello puedo citar los encontrados en la montaña de *La Serratella* del término de Ayelo de Malferit y los que han aparecido cerca del túnel de L'Olleria de la carretera general, entre otros. Queda también demostrado que durante la dominación romana, estas tierras siguieron ocupadas por los descendientes de los iberos, que primero fueron romanizados y más tarde islamizados, hasta la conquista de Jaime I.

En cuanto a **su Toponimia** he podido comprobar que los libros del Repartiment reflejan los nombres toponímicos árabes de ese momento y que, aunque luego fueron, en muchos casos, sustituidos por nuevos nombres, en el Valle d Albaida, permanecieron casi siempre los antiguos y, aún hoy, perduran muchos de ellos.

La Música Religiosa Valenciana en el Valle de Albaida: he de decir que en el transcurso del tiempo que abarca este estudio, la música ha vivido etapas muy diversas pero, a pesar de las circunstancias, este género musical tiene una historia especialmente brillante en cuanto a compositores y organistas que pertenecieron a estos pueblos del Valle de Albaida, tanto por la bondad de sus composiciones como por la creatividad demostrada en las improvisaciones, en una interpretación al órgano, de gran calidad y acreditado prestigio.

Una de las causas del peso específico que siempre ha tenido la música religiosa a través de los tiempos, como hemos visto a lo largo del capítulo segundo de esta tesis, es la formación musical de los sacerdotes, especialmente de los maestros de capilla y organistas, pues hemos constatado que la iglesia fue, durante estos siglos estudiados, la escuela y el lugar donde se podía escuchar música sacra de calidad. Esto hizo que abundaran los compositores dedicados

totalmente a la composición litúrgica y, en el Valle de Albaida de un modo destacado. Como hemos visto a lo largo de esta tesis, ha habido muchos músicos pertenecientes a estos pueblos y, de ellos, un número considerable de categoría excepcional, que actuaron no sólo en su lugar de origen pues fueron solicitados, en muchos casos, para regentar capillas musicales en catedrales, colegiatas o parroquias de sedes importantes en distintas capitales españolas.

Podemos decir, que la música religioso-litúrgica de toda España guarda las mismas características (salvo alguna excepción) que la valenciana, alcanzando, muchos de los músicos estudiados en esta tesis, renombre no sólo nacional, sino incluso, internacional. La mayoría de estos maestros de capilla dedicaron exclusivamente sus esfuerzos a realzar los oficios litúrgicos, componiendo ellos mismos la música que necesitaban en el desempeño de su función; de ahí la gran cantidad de música que escribieron.

En cuanto a la música vocal religiosa también ha quedado patente en esta tesis, como la Iglesia a lo largo de los siglos y a pesar de las vicisitudes por las que ha pasado, dio siempre la primacía del texto sobre la música, para que ésta no enmascarara a aquél en detrimento de la espiritualidad y estuvieran ambos al servicio del culto divino. Esto lo atestigo en esta tesis doctoral mediante los documentos que adjunto en el Apéndice Documental, tales como la *decretal* del Papa Juan XXII, firmada en Aviñon en 1325, el *Reglamento para la Música Sagrada*, compuesto por la Sagrada Congregación de Ritos el año 1894, el *Motu Proprio sobre la Música Sagrada* de San Pío X, del año 1903, entre otros muchos que presento en el Apéndice Documental.

Queda probado a lo largo de este trabajo el interés de la Iglesia, a través de los siglos, en la formación musical de sus sacerdotes y no sólo en tiempos remotos, porque en Valencia, en 1862 se publicó *un método de canto llano y repertorio de Misas, Maitines, Himnos, etc. para uso de los seminarios, sochantres, organistas y de utilidad para todos los Sres. Curas Párrocos y demás eclesiásticos*, que fue aprobado y recomendado por el Arzobispo de Valencia, lo cual demuestra esto una vez más. Y el Papa León XIII fundó en el año 1910 la *Escuela Superior de Música Sacra*. Los documentos pontificios que citamos a lo largo de esta tesis referentes a la música litúrgica, muestran claramente la importancia que le conceden y la idea de los papas de que la música en los templos está al servicio de la asamblea litúrgica. Todos coinciden en acentuar la primacía de lo pastoral en lo que se refiere a la música religiosa.

Podemos decir que, estudiando la trayectoria general de la música eclesiástica, observamos

que de ella nacieron las principales escuelas de la historia de la música universal y, por supuesto, todas las manifestaciones de la música religiosa española, y concretamente de la valenciana; también de la de la zona que nos ocupa.

La función privilegiada que se concede al canto en la liturgia, no excluye el uso de instrumentos. Pues hemos visto cómo la Iglesia llegó a incorporar plenamente la música instrumental a los ritos sagrados.

Opino que hay que hacer esfuerzos por parte de los estamentos relacionados con la música, para que el *Canto Gregoriano* (reconocido como el canto propio de la liturgia romana y que es una riqueza cultural) no se pierda; (sirva de modelo los oficios religiosos que en la iglesia del Patriarca de Valencia se adornan con cuidados cantos gregorianos) y pueda mantenerse en toda su pureza e integridad, en capillas de música especializadas.

Los Órganos del Valle de Albaida: ha sido uno de los temas principales de esta tesis, entre otros motivos, porque soy consciente de que estos instrumentos fueron testigos de la creación de las obras para ellos compuestas, e hicieron posible la audición de las mismas. Su historia fue paralela a esas obras y las transformaciones que fueron teniendo estos instrumentos, con el esfuerzo de los maestros organeros, nos han ayudado a estudiar su evolución. Creo que es bueno relacionar la música organística con las posibilidades técnicas conseguidas por estos *factores de órganos*⁷²⁹ y así he procurado hacerlo.

He intentado a lo largo de esta tesis, recabar fechas, contratos, épocas y demás documentos de los distintos archivos para ayudar a conocer mejor la historia de la organería de la Comunidad Valenciana, sobre todo la de los pueblos del Valle de Albaida y atestiguarlo con la documentación encontrada. He llegado a estas conclusiones:

1ª. He comprobado que la documentación referente a los órganos antiguos no se encontraba en Archivos Parroquiales sino, casi siempre, en Archivos Municipales. Esto es explicable pues, como digo en el capítulo III, tanto el instrumento como los organistas (casi siempre maestros de capilla también), dependían del Ayuntamiento en cuanto a la economía. Consta también en documentos notariales la obligación de los interesados a determinados servicios musicales en diversas ocasiones a cambio de los honorarios recibidos.

⁷²⁹ MERKLIN, A.: Este autor y organero alemán afincado en España, el día de Año Nuevo de 1924 dijo: “No es fácil internarse en un órgano antiguo, prescindir del polvo y los destrozos que manos sacrílegas hayan cometido y ver así la obra en su esplendor original, sentir el genio de su autor. Háganlo los organistas, desentrañen de archivos y pergaminos fechas, contratos y cuentas para así, entre todos, hilvanar la gran historia de la organería española; démosla a conocer, y habremos hecho un bien al arte y a España, que todo se lo merece”. En. op.cit. p. 412.

2ª. Los protocolos notariales consultados en los archivos municipales, los expedientes, capitulaciones, contratos y otros documentos, permitirán seguir la evolución técnica del instrumento en estos pueblos. Los *Libros de Cuentas*, los de *Fábrica* así como los *Libros de Visita* consultados en archivos parroquiales y otros, que nos ha permitido acceder a interesantes documentos como el encontrado en el Archivo Parroquial de Ayelo de Malferit sobre los Aranceles de los distintos servicios que la parroquia ofrecía a sus feligreses, ha sido una valiosa fuente de datos acerca de los órganos de estos pueblos, y también acerca de las costumbres de entonces, tan diferentes de las actuales, siendo muy ilustrativo también desde un punto de vista sociológico.

3ª Concretamente, los documentos que figuran con los número XXVI y XXVII del Apéndice Documental, entre otros, ha permitido saber de la existencia del órgano de Ayelo de Malferit, con datos desconocidos hasta ahora, que son de fecha anterior a los conocidos por los historiadores tales como Madoz, Sarthou Carreres o Belda Soler, entre otros, como demuestro fehacientemente.

4ª. En cuanto al léxico de los documentos que presento, encontrados en esta investigación, tales como contratos de fabricación de órganos, ápodas u otros y los demás consultados en los distintos archivos, puedo afirmar que la mayoría están escritos en valenciano o en latín. Sirva de ejemplo el contrato del órgano de Albaida, escrito una parte en latín y otra en valenciano, o el de Ayelo de Malferit escrito íntegramete en valenciano.

5ª. Los contratos y demás documentos encontrados referentes a los órganos de los pueblos pertenecientes al Valle de Albaida, permiten algo más de luz sobre las características técnicas de estos instrumentos, según la fecha de su construcción, y mayor número de datos que los conocidos hasta este momento, acerca de los organeros que los construyeron. Estos documentos son, sin duda, muy importantes para el conocimiento de nuestra organería y para comprender los criterios imperantes por aquellas fechas en este arte de los compositores pertenecientes a los pueblos de este Valle de Albaida. En ellos se plantea directamente la forma de registrar en aquellos tiempos y concretamente en el instrumento del que se disponía; de tal modo que el organero nos presentaba la registración según los juegos con los que contaba.

6ª. He constatado que el interés por el órgano ha sobrevivido a destrucciones, guerras y miseria cultural sufrida, a veces, en estos pueblos del Valle de Albaida. Hoy se valora el órgano y su música mucho más que hace unos años. Y esto demuestra que fue en algún

tiempo y sigue siendo hoy este instrumento piedra angular de la liturgia y de la cultura, de la fe y del arte; tareas éstas que secularmente se han asociado al llamado *rey de los instrumentos*.

7ª. A pesar de la falta de parámetros claros en el mundo de la organística, de las estéticas minoritarias en el mundo de la música clásica, de las imposiciones litúrgicas, etc. puedo afirmar que he notado un interés creciente por rescatar la música de órgano para el culto religioso. También un cierto afán en promover conciertos sacros. Asimismo he observado que se solicitan ayudas para la construcción de nuevos órganos en parroquias (como por ejemplo las de Albaida y Bocairente) o para la restauración de algún instrumento antiguo (aunque esto sólo en casos aislados, dado que la destrucción de la mayoría de ellos fue casi total en el año 1936). Esto concuerda con el movimiento de recuperación de los órganos tradicionales que se observa en toda España, así como la creación de cátedras de órgano en distintos Conservatorios y la recuperación de órganos antiguos deteriorados para restaurarlos.

8ª. Los datos conseguidos me ha permitido comprobar la relación entre la economía y la construcción de órganos en estos pueblos, aunque, a veces, he quedado sorprendida al observar que en alguno de ellos en donde los medios económicos eran reducidos en la época en que los construyeron, hubo no obstante instrumentos notables; así es en el caso de Ayelo de Malferit, que incluso Madoz lo comenta en su libro al hablar de este pueblo.

9ª. Creo que lo conseguido con la realización de esta tesis en cuanto a los órganos de estos pueblos, puede ser un eslabón más en la historia del órgano parroquial de los pueblos del Valle de Albaida y por tanto en la historia del órgano valenciano en general, dada la penuria de órganos históricos que quedaron luego de 1936 y los pocos datos que de ellos se conocían. También es interesante lo que aportamos para la historia de los organeros que intervinieron en la construcción de dichos órganos.

10ª Referente a estos últimos *factors d'orgue* he de decir, que he podido comprobar a través de los contratos y documentos encontrados y que figuran en el apartado documental que los maestros organeros que intervinieron en la fabricación, reparación o *adobo* de los mismos, y reforma en bastantes casos, pertenecieron muchas veces a familias o linajes de organeros. Y que, aunque no formaban parte de ningún gremio, estaban organizados como ellos; incluso, en algún momento, con contratos de aprendizaje, según podemos comprobar en los documentos que presento. Espero que estos datos aportados en esta tesis, ayuden a clarificar algo la trayectoria de estos maestros.

11ª. Que los artesanos valencianos propugnaron, en general, instrumentos de grandes

dimensiones y de varios cuerpos sonoros, con dos teclados: órgano mayor y cadereta, abarcando a veces cuarenta y dos teclas para el de cadereta mientras que el órgano mayor alcanzó a veces hasta cincuenta y ocho teclas. Sin embargo en estos pueblos del Valle de Albaida se adaptaron a las circunstancias y posibilidades económicas de cada parroquia o templo, pudiendo encontrarse datos de órganos de mayor o menor envergadura, aunque la mayoría fueron de tamaño mediano.

12^a. Que esta investigación puede ayudar también a la catalogación e inventario de los órganos que existieron en el Valle de Albaida y que avalan la proverbial cultura musical de estas tierras. Y, con ella, ir completando la catalogación de los órganos valencianos comenzada hace tiempo por estudiosos del tema.

13^a. También he de decir referente a las obras musicales encontradas para este instrumento en estos pueblos; que he conseguido algunas inéditas, que estaban en manos de particulares. Sería deseable su publicación, como se está haciendo con obras de otros autores, pues es música de calidad digna y notable, que no desmerece del resto del repertorio universal. Aunque, en algún caso, sean compositores poco conocidos. Entre el material encontrado, se encuentran las obras de repertorio de los organistas de Ayelo de Malferit y de otros pueblos limítrofes; alguna de éstas obras es de creación del propio instrumentista, que utilizaban para sus necesidades litúrgicas y también pedagógicas, dentro de la enseñanza musical. Es conveniente la recuperación y difusión de estas partituras para conocer con mayor profundidad la cultura musical de nuestros pueblos del Valle de Albaida, dentro de la Comunidad Valenciana.

Este hallazgo me llenó de satisfacción, pues hay obras que se creía perdidas al no encontrarse en los archivos parroquiales. He comprobado que esto era bastante habitual, puesto que eran partituras para uso exclusivo del organista y no solía haber copias en las parroquias, sobre todo después de las circunstancias de 1936.

14^a. Las obras encontradas las he clasificado, percibiendo que las había inéditas y poco conocidas, otras de autor determinado y otras anónimas. He intentado descifrar, en lo posible, el autor que las compuso, mediante la observación de su estilo y características; en parte, lo he conseguido. Pero continuar con esto puede resultar extremadamente laborioso y complicado y materia para un trabajo futuro.

15^a. Me ha resultado curioso observar la relación y la adecuación de las obras de los compositores de música para órgano con el instrumento que utilizaban en su trabajo. Y puedo

afirmar, que en el Valle de Albaida hubo una gran vitalidad organística y una gran madurez musical. Lógicamente no en todos los pueblos fue con la misma bondad e intensidad, debido al número de habitantes y a otras muchas variables, pero todos ellos fueron dignos de encomio por su interés acerca de la música sacra de calidad.

Después de haber estudiado el Órgano en el Valle de Albaida, afirmo que el órgano no es un bien desconectado de nuestros días, pues la música de órgano es valorada y gusta en la actualidad, no sólo formando parte de la liturgia sino también de la cultura pues la música para órgano, empapa nuestra sensibilidad ⁷³⁰.

16ª. Creo en la necesidad de una colaboración conjunta entre los estamentos oficiales, la Iglesia y, en general, entre todos los interesados en el tema: organeros, organistas y musicólogos y, yo diría también que, entre todos los que se preocupan por la cultura, especialmente la musical, para que velen por el cuidado y buen uso de instrumentos y decoro de la música religiosa.

Me he fijado no sólo en los órganos de pueblos grandes sino también en los de las más modestas iglesias rurales y conventos pues, prácticamente, en todos ellos existieron órganos de mayor o menor calidad. Los documentos encontrados me han permitido tener un mayor conocimiento de ellos, y datos, algunos desconocidos hasta ahora, sobre los artífices que los construyeron o restauraron.

Espero con este trabajo haber dado una visión más amplia del alcance que tuvieron a lo largo del tiempo y de la calidad de los órganos en el Valle de Albaida, así como de la pericia y dedicación de sus organistas.

Tengo que decir que este capítulo me ha resultado particularmente laborioso por haber desaparecido la mayoría de los órganos históricos de estos pueblos del Valle de Albaida, y también muchos archivos parroquiales y municipales. Sólo con gran ilusión, constancia y esfuerzo he conseguido los datos que en él expongo.

Confiemos que la tendencia a respetar y admirar estos instrumentos, que se aprecia en Europa, crezca y se consolide en nuestra tierra, no para anclarnos en una estética del pasado, sino para proyectarlo al futuro con ilusión y optimismo y que, como dijo Verdi: *Torniamo all' antico e sarà un progresso*. Un progreso en la paz y convivencia de los Pueblos.

⁷³⁰ JAMBOU, L. Dijo: "El bien patrimonial que forma el órgano español y europeo no es objeto arqueológico digno de atención por su raza y su desconexión con el ambiente cultural de nuestros días". En "Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII. Ethos Música. Serie académica. Oviedo, 1988.

La influencia de la estética popular en la música religiosa, la he tratado en el capítulo IV y he de destacar:

1ª. La gran cantidad y variedad de canciones del género religioso que he encontrado a lo largo de esta investigación, en los pueblos del Valle de Albaida; variedad, tanto por la diferencia de los textos, como por la riqueza de sus melodías. Unos y otros expresan caracteres muy definidos de esta comarca.

2ª. Creo poder afirmar, sin miedo a equivocarme, que la parte más importante del folklore musical valenciano, y concretamente del de estos pueblos, es sin duda, el de género religioso. También que sus costumbres son muy peculiares y que sus fiestas, al margen de las de Moros y Cristianos, tienen mayoritariamente origen religioso que perdura a través de los años.

3ª. He constatado que, aunque algunas canciones que se cantan en estos pueblos forman parte también del folklore de otros que no pertencen a este Valle, desde el punto de vista musical, hay siempre en ellas una variante propia. Son, casi todas, melodías de raigambre valenciana muy antigua, con giros de gran belleza y letras que nos permiten conocer, de alguna manera, el modo de vida de nuestros antepasados. Así pues desde el punto de vista sociológico, ha sido muy gratificante el rescatarlas.

4ª. He podido observar que existe una estrecha relación con los cantos religiosos de la comarca de la Safor, produciéndose esta relación y aumentándose de una manera gradual, lentamente, a medida que se van acercando los pueblos del Valle de Albaida a dicha comarca. Podríamos decir que es comparable a la pendiente de estas tierras, situadas a una altitud considerable y que van deslizándose paulatinamente hacia los pueblos de la Safor, hasta llegar al mar. Y también he observado como van cambiando poco a poco las canciones, a medida que los pueblos se van distanciando del centro del Valle.

He tratado de separar las canciones autóctonas, así como las versiones más fiables de cuantas me ofrecían en estos pueblos, y las importadas, debido a veces, al traslado temporal de trabajadores a otras comarcas para trabajos puntuales, tales como la siembra del arroz etc.(sobre todo en tiempos pasados en que muchos trabajadores pasaban una buena temporada en pueblos de “La Ribera” o iban a “la Vendimia” a zonas vinícolas). He procurado hacerlo desde perspectivas históricas, culturales y de filología musical y comparada.

.En cuanto a la composición de estos cantos, podemos comprobar que, aún hoy, permanece la cadencia dórica, la combinación rítmica según el texto y la organización modal de la melodía en muchos de ellos.

La música que he recogido en estos pueblos, la he transcrito en la tonalidad en la que me fue comunicada. En cuanto al texto, he sido respetuosa con lo que se me trasladó verbalmente, sin tratar de corregir ciertos errores de lenguaje o contenido.

6^a. Me he encontrado con canciones que tenían textos acertados y valiosos y que en cambio la música no tenía interés y, por el contrario, músicas muy estimables con letras ramplonas. Sin embargo esto no ha sido lo normal, ya que texto y música suelen tener parecida entidad e importancia.

7^a. He hecho un estudio melódico y armónico de algunas de las canciones, como ejemplo; Ha consistido en un análisis de cada una en aspectos como el ámbito, la tonalidad, la forma, los intervalos, la acentuación prosódica y musical, el compás, el principio, el final, el silabismo y los adornos. Y he comprobado que los intervalos más frecuentes son el de 2^a Mayor, siguiéndole el unísono, la 2^a menor, 3^a Mayor, 3^a menor, y 4^a Justa. Le sigue la 5^a Jsta, 6^a menor, 2^a Aumentada, 5^a disminuída, Tritono, y 7^a menor.

No he encontrado en las canciones analizadas intervalos de 3^a aumentada, 4^a disminuída, 4^a Aumentada, 5^a Aumentada, 6^a disminuída, 6^a Aumentada, 7^a disminuída, 7^a Mayor, 8^a disminuída ni 8^a Justa,

A la vista del resultado de la observación de estas canciones he podido constatar un claro dominio de los **intervalos** descendents frente a los ascendentes. Concreamente, es el intervalo de 5^a Justa descendente el que más se repite.

Los **ámbitos** más comunes de estas canciones son de 4^a Jsta y de 5^a Justa; le sigue el de 9^a menor, 3^a Mayor, 4^a disminuída, 7^a disminuída, 10^a menor y 11^a Mayor.

Hay mayoría de canciones **silábicas**. La **acentuación prosódica** del texto, no es siempre coincidente. En cuanto al **modo**, hay una mayoría de canciones que están en modo Mayor, frente a una minoría que lo están en menor. Hay algunas que pueden considerarse como pertenecientes a algún modo griego. Domina la **simetría** en la forma estructural.

En algunas canciones, por ejemplo algunos “Gozos”, la gente espontáneamente hace un dúo, generalmente a distancia de 3^a. Alguno de los “Gozos” que presento, por ejemplo el de San Roque de Ayelo de Malferit se había perdido, pero gracias a la búsqueda para este trabajo se han conseguido recatar y se vuelven a cantar en la calle durante los días de la novena al santo, frente al retablo, que está en la fachada de una casa.. El estudio del **compás** de estas canciones nos lleva a observar que domina el compás de 2/4 y el 3/4, siguiendo luego el 3/8, 4/4, incluso 6/8 y 7/4, aunque en menor número.

El estudio del tipo de **principio y final** de las canciones es variado, las hay de comienzo anacrúsico, en menor número de principio tético, no encontrando ninguna de principio acéfalo. En cuanto a los finales, los hay femeninos y menor medida masculinos.

(En los anexos presento unas tablas y gráficas que nos ilustrarán al respecto)

Me siento satisfecha por haber profundizado en la cultura popular del pasado en el plano musical religioso, colaborando en su conservación, pues creo que para entender el presente, y mirando hacia el futuro, debemos conocer y valorar con respeto lo anterior que nos legaron los que nos precedieron.

En el capítulo V, me ha parecido interesante, hacer una **relación de organistas y maestros de capilla Valle de Albaida**, con la biografía, aunque somera, de cada uno de ellos y una relación de alguna de sus obras más representativas pues, aunque alguno de ellos los había estudiado en algún capítulo anterior, por su trascendencia en la música valenciana o porque marcaron un punto de inflexión en la misma, como pudieron ser Rodríguez Monllor, Úbeda u otros, he creído que todos ellos merecían un recuerdo y que su labor callada y, muchas veces, poco valorada tuviera un pequeño homenaje y que las generaciones venideras pudieran al menos, saber que estas personas fueron los forjadores del nivel musical que se observa en estos pueblos.

Y En el capítulo VI he clasificado las **obras**, mayormente manuscritas y algunas impresas **del repertorio** de alguno de los pueblos del Valle de Albaida, pudiendo observar, la calidad de las composiciones y la conexión de dichas obras con los gustos de la época incluso algún escaqueo con el italianismo, aunque esto más bien escaso.

Se nota en las obras de este repertorio la influencia de los autores de prestigio de esta zona, estudiados en los capítulos de esta tesis que, aunque fuera de estos pueblos, evidentemente marcaron su impronta sobre todo en los organistas y maestros de capilla de estas tierras y en sus gustos por la música sacra de calidad.

Ha sido gratificante observar que incluso había partichelas para instrumentos de cuerda en estos pueblos pequeños. Esto da idea del nivel musical que tenían en aquella época, a pesar de los pocos medios económicos que solían tener.

Las obras recogidas son de autores, en gran parte de autores autóctonos. Se puede observar, por ejemplo, la relación de vecindad o amistad con autores franciscanos del “Colegio la Concepción” de Onteniente, de gran prestigio por aquel entonces en los pueblos de esta zona. Pero también he encontrado otras de autores de prestigio no sólo valencianos, sino de toda

España, incluso de ámbito internacional. Detrás de cada uno de los apartados de este capítulo, he ofrecido una valoración personal del mismo.

El Apéndice Documental que presento en esta tesis pienso que es interesante, pues he de destacar que:

1ª. Los documentos aportados, bastantes de ellos inéditos, se han encontrado en distintos archivos: Archivos Históricos Provinciales (observando protocolos notariales), Archivos Diocesanos (observando Capitulaciones y Contratos), Archivos de Catedrales o Colegiatas (Observando Libros de Actas, Capitulares y Libros de Fábrica) así como en Archivos Parroquiales (observando Libros de Visitas, de Cuentas, de Fábrica y Aranceles) con motivo de esta tesis doctoral. Estos documentos han posibilitado recoger datos dispersos que afectan a nuestra música valenciana y particularmente a la del Valle de Albaida y su entorno. También fijar fechas de la antigüedad de algunos órganos de estos pueblos, desconocidas hasta ahora.

2ª. Que estos documentos nos ilustran también respecto a las costumbres y formas de vida de los habitantes de esta zona en la época estudiada, que pueden sorprendernos por las grandes diferencias con las actuales, así como constatar hechos históricos que determinaron muchas veces aquellas costumbres. Todo esto relacionándolo siempre con el tema que nos ocupa.

Deseo y espero haber realizado con esta tesis doctoral un trabajo honesto y válido, interpretando los datos conseguidos con objetividad, documentándolos y exponiéndolos con claridad para que puedan servir de base a posteriores trabajos y poder ir completando la historia de la música valenciana y de los instrumentos orgánicos que existieron y tanta relación tuvieron con ella.

Quiero resaltar, por último, mi admiración y respeto hacia los músicos religiosos de todas las épocas, de los pueblos del Valle de Albaida, que fueron artistas que, en general, no ambicionaron prebendas de ningún tipo, y que ayudaron, con su esfuerzo, a la culturalización musical de esa zona valenciana. Muchos de ellos merecieron, por su buen hacer y por la calidad de sus composiciones, mayor divulgación de las mismas. Quisiera, humildemente, haber colaborado a ello y espero haberlo conseguido.

APENDICE DOCUMENTAL

La mayor parte de los documentos que apporto están relacionados con la música y concretamente con el órgano, o bien son documentos pontificios acerca de la música litúrgica. También adjunto alguno de carácter histórico que ayudan a contextualizar los anteriores. Muchos de estos documentos están firmados por notarios, dada la época en que se emitieron, ya que, en palabras de Villalmanzo: *“El Reino de Valencia nace justamente cuando el notario se transforma de simple “scriptor”, al estilo de la Alta Edad Media, en notario público, pasando a redactar instrumentos públicos y no simples “scripturas”*⁷³¹.

Alguno de los documentos aportados se conservan en papeles sueltos, bastante bien conservados en unos casos y muy deteriorados en otros. Estos deterioros, no pocas veces, nos han ocasionado problemas difíciles de resolver, aunque creo haber logrado transcribirlos “ortodoxamente”, pues así lo he procurado y acudiendo, en alguna ocasión, a la ayuda de expertos en paleografía.

DOCUMENTOS APORTADOS

Documento A: Villancico a San Martín, de Francisco Utiel.

Documento I. Privilegio de Alfonso el Magnánimo concedido a Jaime de Malferit

Documento II. Carta puebla de Ayelo de Malferit

Documento III. Remuneración a Mosén Llança por la cantoría de la iglesia de Santa María de Onteniente.

Documento IV. Memoria de Deutes, Censals y Encarrecs (Bocairente)

Documento V. Contrato sobre el órgano de Albaida.

Documento VI. Adobo y reparación del órgano de la iglesia de Santa María de Onteniente.

Documento VII. Adobo y afinación del órgano de Albaida.

Documento VIII. Ápoca por la afinación y reparación del órgano de Albaida.

Documento IX. Relacionado con el órgano de Albaida.

Documento X. Pago al organista de Albaida Luis Presencia.

Documento XI. Reforma y mejora del órgano de la parroquial de Santa María de Onteniente.

⁷³¹ VILLALMANZO CAMENO, J.: *Inventario de fondos notariales*. Generalitat valenciana. Valencia, 1986. p. 19.

Documento XII. Acta del Cabildo de Beneficiados. Sobre la paga del organista y fundación del Benifet.

Documento XIII. Libro de Capitols y Deliberaci6ns del Clero. Acta del Cabildo del Clero.

Documento XIV. Actas Capitulares de 1696 .(Cuenca).

Documento XV. Actas capitulares. Legajo 6rgano.

Documento XVI. Fundaci6n de una Sociedad o Factora de 6rganos.

Documento XVII. Compromiso del organero Jos6 Gomez a ense1ar la profesi6n a Tom6s Gra1ena hijo.

Documento XVIII. Defini6n de Cuentas de los organeros Nicol6s de Salanova y Mart6n Usarralde de su factor6a de 6rganos..

Documento XIX. Disoluci6n y participaci6n de bienes otorgados por los organeros Nicol6s de Salanova y Mart6n de Usarralde de su factor6a de 6rganos.

Documento XX. Cabildo relacionado con el Beneficio del Sant6simo Sacramento (Onteniente).

Documento XXI. Datos referente a la Administraci6n del 6rgano de Bocairente.

Documento XXII. Testameto de Vicente Rodr6guez Monllor.

Documento XXIII. Sobre gratificaci6n al organista y al Penitenciario (Bocairente).

Documento XXIV. Cambio de ubicaci6n del 6rgano del Monasterio de San Miguel de los Reyes.

Documento XXV.Desasosiego del Clero por m6ltiples cuestiones.(Bocairente)

Documento XXVI. Contrato del 6rgano de Ayelo de Malferit

Documento XXVII. Aranceles de derechos parroquiales de Ayelo de Malferit.

Documento XXVIII. Real Orden referente a la asignaci6n se1alada para una organista y una cantora.

Documento XXIX. Vacante de plaza de cantora para convento de religiosas de Santa Clara de J6tiva.

Documento XXX. Vacante de cantora para convento de religiosas Servitas.

Documento XXXI. Secretar6a de Camara y Gobierno del Arzobispado referente a un am6todo

de canto llano.

Documento XXXII. Oposiciones al Beneficio del órgano de la Metropolitana de Valencia.

Documento XXXIII. Reglamento para Música Sagrada. Compuesto por la Sagrada Congregación de Ritos.

Documento XXXIV. Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos.

Documento XXXV. Sagrada Congregación de Ritos. Sección Doctrinal.

Documento XXXVI. Sagrada Congregación de Ritos . Sección Ciirculares.

Documento XXXVII. Motu Proprio de Su Santidad Pío X acerca de la Música Sagrada.

Documento XXXVIII. Carta de su Santidad al Cardenal Respighi, Vicario General de Roma.

Documento XXXIX. Restauración de la música religiosa.

Documento XL. Circular del Arzobispado de valencia referente al canto de las mujeres en la iglesia.

Documento XLI. Sobre el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos sobre la música en los Oficios de la Semana Mayor.

Documento XLII. Sobre el canto de las niñas en los templos.

Documento XLIII. Sobre la “Alleluia” en Tiempo Pascual.

Documento XLIV. Nombramiento de la Comisión de vigilancia de la música sagrada en la Diócesis de Valencia, según el Motu Proprio.

Documento XLV. Nombramiento de un Vocal de la Comisión de Inspección de la Música Sagrada en la Diócesis de Valencia.

Documento XLVI. Inspección y vigilancia de la música en los templos en Valencia.

Documento XLVII. Convocatoria para la provisión de dos plazas de cantoras ó una de cantora y otra de organista en un convento de Beniganim.

Documento XLVIII. Provisión de plazas de infantillos en la Santa Catedral Basílica de Valencia.

Documento XLIX. Prohibición de las misas pastoriles en Valencia.

Documento L. Contrato para la construcción de un nuevo órgano para la Arciprestal de Santa María de Onteniente.

Documento LI. Sobre la provisión de una Capellanía en la iglesia parroquial de Santa María, de Onteniente.

Documento LII. Datos sobre órganos antiguos y archivos parroquiales de los pueblos del Valle de Albaida.

TRANSCRIPCIÓN DE LOS DOCUMENTOS APORTADOS PARA ESTA TESIS

(Según el orden cronológico del índice anterior).

(La reproducción de los documentos originales se pueden consultar en el ANEXO N° 3)

DOCUMENTO A

Partitura de villancico: Villancico a San Martín con “abueles o biolines”. De Francisco Utiel.

A.M.A.V. Sig. 507/7. Secc. Histórico. m: J:-n/n

Figura la primera página con el n° 1, en papel pautado. Contiene dos folios dobles. Al principio, en la parte superior izquierda figura el epígrafe: Villancico a San Martín, con *abueles* (oboes) o *biolines* (violines), de Francisco Utiel. En esa época era costumbre poner en el mismo pentagrama la música que podía interpretarse con oboes o con violines o con ambos instrumentos en un mismo pentagrama.



El texto del villancico dice así:

*Volad, venid y trinad
de Martín en su día
con su dulce armonía
la celebridad.*

*Volad venid y trinad
de Martín en su día
con dulce armonía
la celebridad.*

*Volad, venid y trinad
volad, venid y trinad
ruiseñores que a porfia
cantad de noche y de día.*

*Volad venid y trinad
ruiseñores que a porfia
cantad de noche y de día.*

I

Nápoles (Castillo de Tertebaruli), 28 de marzo de 1445

A.R.V. Sección del Real, sig. nº 496, ff., 371-377.

Privilegio de Alfonso V el Magnánimo concedido a Jaime de Malferit

Con este documento (originariamente escrito en latín) sabemos la fecha en que los señores de Malferit tomaron posesión de Ayelo, por un privilegio debido a Alfonso V el Magnánimo, del día 28 de Marzo de 1445 y firmado en el castillo de Tertebaruli (Nápoles) a favor de Jaime de Malferit que era milite (caballero) lugarteniente del gobernador del Reino de Valencia, de “más allá del Jucar”. Con este documento comienza el señorío de derecho o “de jure” de los Malferit, aunque se supone que el señorío de hecho o de “facto” debió ser muy anterior⁷³². La frase en vuestro lugar de Ayelo que contiene este documento así parece indicarlo. Aunque sólo dice confirmar el mero y mixto imperio, este privilegio suponía todas las relaciones jurídico-económicas del régimen señorial de entonces. La frase *mero y mixto imperio* suponía la concesión de la justicia que, siendo privilegio real, concedía el rey a alguno de sus súbditos para juzgar a los vasallos de sus señoríos e incluso imponerles la pena de muerte.

⁷³² Esta es la opinión de la historiadora Angeles Belda, así como la traducción al castellano del documento, en op.cit., p.16.

Transcripción del documento (traducido del latín).

NOS, ALFONSO, rey de Aragón, Sicilia, ..., Valencia, Jerusalén, Hungría, Mallorca, Cerdeña y Córcega, Conde de Barcelona, Duque de Atenas y Neopatria, Conde de Rosellón...

Teniendo en cuenta los buenos servicios prestados a nuestra Magestad y a los gastos sufridos en ello por vos, nuestro querido JAIME DE MALFERIT, milite, lugarteniente del Gobenedor del Reino de Valencia de más allá del Jucar, y por nuestro querido camarero FRANCISCO DE MALFERIT, vuestro hijo, que desde hace mucho tiempo participó en la empresa de este Reino de Sicilia de una manera magnífica y que en el presente sigue prestando y espero que también en el futuro.

Por el tenor de la presente os otorgamos del mejor modo posible, para vos, JAIME DE MALFERIT, y para vuestros sucesores, toda la jurisdicción Civil y Criminal, alta y baja, y el mero y mixto imperio y su ejercicio en vuestro lugar de Ayelo y en todas sus tierras, tenencias y pertenencias ubicado en el Reino de Valencia, y que limita con las villas de Albaida, Onteniente y Montesa.

Por tanto, vos, el dicho JAIME, y vuestros sucesores y herederos en AYELO... podais ejercer dicha jurisdicción sobre vuestros vasallos o súbditos y habitantes del dicho lugar y también sobre los extraños que allí acudan y que cometan alguna falta, y todas cuantas veces creais es necesario por vos o por vuestro oficial, tanto sobre los hombres, como sobre las mujeres, como sobre los cristianos, sarracenos o judíos, vasallos o súbditos vuestros o extraños que acudan allí y podais arrestar a tales personas, encarcelarlas, procesarlas, castigarlas, poniéndolas en pértiga, exiliándolas, amputando o mutilando sus miembros y finalmente incluso aplicándoles el suplicio de la muerte, tanto la natural como la civil, confiscando sus bienes y ejerciendo todas las demás acciones propias de los señores que tienen el ejercicio de la plena jurisdicción civil y criminal y el poder de la espada..

Y mandamos a todos nuestros oficiales bajo pena de incurrir en nuestra ira y en la multa de 5.000 florines oro que hagan observar este privilegio que concedemos a JAIME DE MALFERIT, sobre el lugar de AYELO y a sus sucesores y que lo hagan observar a los demás.

En testimonio de lo cual mandamos expedir esta carta, provista de nuestro sello pendiente común.

Dado en nuestro castillo de TERTEBARULI el día 28 de marzo de 1445.

II

Ayelo de Malferit 16 de Agosto de 1611

A.R.V. Manamens y Empares. del año 1631, libro 6, mano, 55, ff. 16-17 vº

Notario Honorato Mompó.

Carta-Puebla de Ayelo de Malferit

Esta Carta-Puebla, es copia notarial de otra anterior. Está escrita en valenciano, con el prólogo y el final en latín. Consta de 22 capítulos (la anterior tenía tres menos). Se dice, minuciosamente y reiteradamente, las obligaciones de los repobladores a cambio de la cesión

del señor del *dominio útil*, de tierras y casas. Esta copia estuvo autorizada por Francisco Hierónimo (Jerónimo) Martí , *notario público per totum Valencia regnum*, por muerte del notario Honorato Mompó.

Transcripción del documento

Primo: Que los repobladores del lloch de Ayelo dit de Malferit, sontch obligats de donar y pagar al Senyor del predit lloch o a sos sucesors de aquell, del forment, sevada, matalafera, llegums, panís que sembraren en los orts ... de quatre parchelles una de la mateixa materia; que acostumen y solen partir lo blat y ferrada a les heres, axí mateix sien tenguts y obligats a partir panís a la plaça del palacio y netejar les panolles de les espigues y netes aquelles partir al quart ad dit Senyor, y la part que a dit Senyor incumbira, pujar aquella a la casa del dit Senyor o lo graner, e lo mateix orde es guarde en lo collir que sembraran en les ortes del disusdit lloch...

Los Ytems que siguen, hablan de las hortalizas, que tenían que pagar al señor, 10 sueldos por hanegada y además, los que plantaran cebollas “un bras de sebes”. Por los árboles había que dar la mitad de los frutos, la mitad del aceite y de las algarrobas y de lo sembrado en secano “el quinto”, etc. Por cada casa, en “ *lo temps de batre lo forment, una xabega de palla*”. A los seis años de residencia, los vasallos podían vender, bajo ciertas condiciones el *dominio útil*. Y estaban obligados a moler en el molino del señor, bajo pena de multa de 60 sueldos.

En el capítulo 22, el señor se reservaba las *regalías*, que en aquella época tenían gran importancia, desde el punto de vista económico, pues atribuían al señor un monopolio que obligaba a los vasallos a utilizar unos servicios en beneficio de aquél ⁷³³. Y sigue el documento:

“Lo herbage del bovalar del terme segons lo acostumat per ell y sos predecesors fins hui: hostal, fleca ... y que no puxen vendre nenguna mercadería que es trobe en la dita tenda ... ni sardines sens llicensia del Senyor o persones que tindrà en son lloch sots pena de sesanta sous”.

El *herbage del bovalar*, se refería a todos los pastos del señorío que entonces eran abundantes. El bovalar estricto, al espacio de pastos acotados que se dedicaba a la cría de ganado para consumirlo en el lloch (la carnicería era, como sabemos, era una de las regalías) ⁷³⁴.

⁷³³ Las regalías no eran explotadas directamente por el señor, sino que las tenía arrendadas, mediante un precio convenido.

⁷³⁴ Este comentario es de Belda Soler, M^a A. en op.cit. p. 33.

III

Onteniente Agosto de 1621

A.M.O. Llibre de Consells y Elections.

Remuneración a Mosén Llança por la Cantoría de la parroquia de Santa María

Los magistrados de Onteniente, agradecen en este documento la dedicación desinteresada de Mosén Llança en la enseñanza del canto y posterior formación del coro de la iglesia de Santa María, y deciden gratificarle económicamente con 15 libras al año. Este mosén Llança era hijo de Nofre Llança, que fue el primer organista catalogado de la iglesia de Santa María.

Transcripción del documento

Llança fa en benefici i honra de la present vila y augment del cult divi li sien donades quinze Item. Fon proposat per lo dit Gaspar Pascual jurat en cap que molt be sapien tots de la bona obra que mosen Llança capiscol de la esglesia de la present vila fa ega enseñant a molts gics y atres persones de cantar per lo cual la dita esglesia te molta comoditat de cantors y de ordinari yha una mol bona capella de cantoria que les dies solemnes canten molt be y ab un gran concert de veus de lo qual mosen Llança siga redundat y li redunda molts treballs fens ga may ga tengut ni tenira remuneració alguna sinch sous go fa per ga bona devoció que per so sería be li fes alguna remuneració per lo treball que te la qual proposició goida nomine discrepante foren de paren que atés la bon obra y lo dit mosen liures cascun any.

IV

Bocairente 4 de Julio de 1632

A.M.B.

Notario Bertomeu Mayques.

Memoria de Deutes Censals y Carrechs

Estos datos están tomados del “Libro donde se contienen la “Redenciones de Zensos” y sus Justificacions que, la Villa ha hecho a varios de sus acreedores”. Entre los cargos figura el de la administración del órgano parroquial de Bocairente, especificándose que el pago se realizaría en dos veces. Se guarda este libro en el archivo municipal de Bocairente. Y se transcribió a otro, por deterioro de aquel.

Transcripción del documento

Memoria de Deutes Censals y Carrechs, que la Vila de Bocayrent deu a diverses perçones, los quals son estats mudats y trelladats, que staven en lo principi del present llibre, y per ser estat rosegats de rates, se han treslladat assí.

más adelante, en fecha que puede ser de 1700 dice:

Item, fa y respon dita Vila al Reverent Clero de la Parrochial de Bocairent, y a la Administració del Orgue, pagadors en dos pagues eguals, migerament en janer y juliol, carregats per Joan Mayques Not. a IIII de juliol del any MDCXXXII, per preu de mil y cinchçents liures ...

V

Albaida, 20 de mayo de 1633

A.M.A.

1633 –B – 41, Dº 41

Contrato sobre el Órgano de Albaida

Este documento hace alusión al encargo de un órgano para la iglesia parroquial de Albaida. Contiene multitud de datos, de nombres, entre ellos del fabricante, del cura párroco, autoridades etc. y lo considero del máximo interés. En la fecha indicada en el documento se acordó la contratación y construcción del órgano de Albaida entre el Marqués de Albaida, los jurados y el organero J. Mons. La escritura ante notario o escribano, era el documento que daba fuerza legal a la construcción del órgano. Comprometía a las partes a respetar la realización de las condiciones técnicas, al pago concertado para la misma, y a la sujeción a las leyes de ese momento. Creo que ha sido interesante conseguir este documento.

Transcripción del documento

Die XX mensis madii anno a Nativitate Domini MDCXXXIII

In Dei nomine eiusque divina gratia. Amen.

Noverint universi quod nos Christophorus del Milà et ab Aragonia, Marquio villae et Marquionatus Albayde; Onufrius Bono et Anthonius Albert de Juan, Jurati dicte villa in hoc presenti anno, ex dicti nominibus administratores fabricae novi ecclesiae dicte ac presentis villae, parte ex una, et Joannes Mons, faber organici civitate Valentiae, habitatoris, in presentiarum vero in dicta villa de Albayda repertus, parte ex altera, scienter et gratis, cum hoc presenti publico capitulacionis et concordiae instrumento, etc. per nos, etc. dicte partes

confitemur et in veritate recognovimus nobis invissem et vicissim et viceversa, hoc est una pars nostrum alteri altera, alteris alterii presentibus, etc. quod nostris firmamus et ordinamus infrascripta capitula in et supper constructione cuiusdam organi quam noviter construere // et eligere in ecclesiae parochialis dicte villae volumus et intendemus et quod per me dictum Joannes Mons, modis et formis pactis et conditionibus in subscriptis capitulis et per Joannem Montoro, notarium infrascriptum, in presentia nostrarum dictarum parcium, lectis et publicatis eregendum seu constituendum est, quorum quidem capitula thenore talis est:-

En nom de Nostre Senyor Déu Jesuchrist y de la sacratissima verge Maria, mare sua, advocada nostra. Capitols fet(s) y fermats per y entre los illustrissims Don Cristophol del Milà y de Aragó, Marqués de la vila y Marquessat de Albayda, Nofre Bono y Anthoni Albert de Juan, Jurats de la dita vila de Albayda, en dit nom, administradors de la fàbrica de la nova església de la dita vila, de una part, y mestre Juan Mons, organista, de la ciutat de València habitador, // atrobat de present en la dita e present vila de Albayda, de part altra, en e sobre los orguens que lo dit mestre Juan Mons a de fer en la església de la present vila, los quals capitols son del serie y thenor seguent:

fï y pur, y los canons hagen de estar obrats ab diverses mostres. Un flautat de fusta unisonus del de la cara destapat, una octava de flautat.

(2) Item, un nasart de dotzena del flautat. Altre nasart octava alta del sobredit nasart y ha de ser de fusillo, una quinzena de flautat doble de mig amunt. //

(3) Item, un simbalet de tres (1) E primerament es estat pactat, avengut y concordat entre les dites parts, que lo dit mestre Juan Mons, organiste, sia tengut y obligat com ab lo present se obliga a fer i constituhir uns orguens en la dita església parrochial de dita present vila de Albayda, ab un flautat de dotze palms de entonació, y a de ser la cara del orgue y que lo flautat aja de ser y sia de estany canons per punt que serà una dessinovenena, una vintidossena, y una vintisissena.

(4) Item, un registre de orgue ple, de tres canons per punt de mig avall y quatre de mig amunt, reiterat de octava en octava, y la compossició a de ser una quinzena, una dessinovenena, y una vintidossena, so es de mig avall, y de mig en amunt sera la mateixa composició ab una vintidossena.

fermar per rahó del present consert de dit orgue, y que dits actes hagen de ser rebuts y continuats en romans.//

(18) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que lo dit mestre Juan Mons haja de donar y done acabat dit orgue ab sa perfecció dins termini de un any y huit messos, contadors desde el dia que li donaran dos centes sinquantia lliures de bestreta en principi de paga del preu de fer dit orgue com abaix se dirà, y que fet dit orgue sia vist, mirat y reconegut per dos mestres experts de sonar orgue, (5) Item, una mixtura de trompetes de boix.

(6) Item, set peanyes octava baixa del flautat, que lo major canó a de tenir vint y quatre palms de llars per a tocar ab los peus, y que les mixtures següents se agen de partir que lo que a la ma que vullen, es a saber, el nasart de fusillo, la quinzena y el simbalet y el ple.

(7) Item, quatre manxes a la catalana, guarnides de aluda, de huit palms de llarc y tres de ample, que se entonen y manxen ab les mans.//

(8) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que se haja de possar en execusió la trassa y modello fermada per sa senyoria del senyor y Marqués de la dita e present Vila, Jurats de aquella, administradors qui desús y

de dit mestre Juan Mons, y haja de tenir de alsada trenta quatre palms, o, allo que el puesto demanarà, y de ample a de tenir dihuit palms, poc mes o menys, y que la fusta que es gastarà en la fàbrica de dit orgue haya de ser castellana, de melis eixut, y que se haja de obrar conforme està en dita trassa.

(9) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites, parts que lo dit mestre Juan Mons haja de fer y fassa dos bastiments eo portes per a tancar dit orgue, y lo llens a de ser bo e igual per les dos cares, per a que per son temps se puxen pintar dites portes

(10) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts que lo dit mestre Juan Mons, haja de fer y fassa, per tota la canuteria un secret de pi de bona fusta y eixuta, y així mateix altre secret per a les peanyes ab sa reducció per als peus.

(11) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que lo dit mestre Juan Mons // haja de fer y fassa un teclat de quatre octaves, guarnit, les blanques de boix y les negres de nogal embotides de boix.

(12) Item, es estat pactat, avengut y concordat, que lo dit orgue haya de estar y estiga entabacat per dins y fora de taules lo que serà menester.

(13) Item, es estat pactat, avengut y concordat, que lo dit mestre Juan Mons haja de fer y fassa per a dit orgue una tribuna competent per a poder eixir a cantar a dos cors, entabacada alrededor per baix y guarnida per baix a cuadros, y que haja de tenir de ample huit palms y de llargaria dihuit.

(14) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que lo dit mestre Juan Mons haja de possar y posse a ses costes tota la fusta de la caixa del orgue, manches y tribuna, salvo sis pesses de olm que los dits administradors li han de donar per a asentar lo dit orgue, y han de ser de llargaria de vint y huit palms cascuna, y que dit mestre Juan Mons haja de posar així mateix, estany, plom, ferro, fil de ferro, aludes, aygua cuita, claus, frontisses, panys y // llens per a les portes sens pintar, y que lo dit Mons no estiga obligat a fer ni que per son orde es fassa fer cossa alguna tocant a obrer de vila ni pertrets de la obra de aquell per a asentar lo dit orgue.

(15) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que lo dit mestre Juan Mons estiga obligat a portar a la dita e present vila tot lo pertocant al dit orgue a ses costes, salvo les dites pesses de olm que han de donar los dits administradors, com dit es desus.

(16) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que los dits administradors estiguen obligats a dar a dit mestre Juan Mons dos llets per a ell y a sos criats, possada franca y roba de lli neta y adressarli lo menjar que comprarà.

(17) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que al dit mestre Juan Mons lo hagen de fer franch de tots los actes que se oferiran fer y y que cascuna de dites parts aja de nomenar possar y portar lo seu, a costes de cascuna de dites parts.

(19) Item, que lo dit Mons estiga obligat a conservar dit orgue bo, conforme estarà lo dia de la visura en avant, per temps de un any, y que passat dit any no estiga obligat a sustentarlo y adobarlo mes. Y si cas morís lo dit Mons, dins lo dit any, los dits administradors puxen, a costes del dit Mons, del diner se li ha de donar per a acabar de cobrar lo preu de dit orgue, adobar, regoneixer y trempar lo dit orgue con // forme ell te y tendria obligació de fero si viu fora.

(20) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que lo dit mestre Juan Mons haja de fer dos escuts o tarches entretallades ab les armes de

sa senyoria del senyor y marquès de la present vila y marquessat de Albayda, les unes en la tarcha o difinissió de dalt y les altres en la tribuna, a les espales del organista.

(21) Item, es estat pactat, avengut y concordat, que lo dit mestre Juan Mons haja de donar y done fianses a contento de dits senyor marquès y Jurats administradors, qui desús.

(22) Item, es estat pactat avengut y concordat, que si lo dit Juan Mons, lo que a Déu no placia, morís enans del temps y termini del dit any y huit messos senyalats per a fer dit orgue y no haurà acabat de fer aquell y de asentar lo dit orgue, en tal cas, dites fianses no tinguen obligació de fer ni acabar dit orgue, sino tan solament tinguen obligació aquelles de restituir y tornar la bestreta que li haurà fet // y donat a conte del preu de dit orgue.

(23) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que lo dit mestre Juan Mons fa y haja de fer lo dit orgue per preu de set centes trenta y cinc lliures, moneda real de València, y lo modo de la paga es, dos centes y cinquanta lliures de dita moneda se li han de donar en bestreta el dia que donara fermades les fianses, y dos centes y cinquanta lliures el dia que se asentarà dit orgue y estarà acabat y visurat y sonarà, y lo demás se li a de donar y pagar un any aprés del dia que lo dit orgue estarà acabat y asentat en sa perfecció y sonarà.

(24) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que si lo dit mestre Juan Mons no tindrà acabat y possat en perfecció lo dit orgue dins lo termini pactat de vint messos i dos messos mes, haja encorregut y encorrega en pena de vint lliures de dita moneda de València aplicadores a la fàbrica de dita església.

(25) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que lo dit // mestre Juan Mons per ningún temps (...) puixa pretendre millores algunes, així en los dits orgue com tribuna y demás, de tot lo dit orgue, per rahó de la factura y cost de aquell, ans be si per alguna subtilitat de dret les pogués tenir o, alcanarne fa donació y dona dites millores, ara per a llavors y llavors per ara, a la fàbrica de dita església y a dits administradors de aquella, per a que aquelles puguen distribuir en dita fàbrica.

(26) Item, es estat pactat, avengut y concordat entre dites parts, que los presents capítols y cascu de aquells sien executoris ab sumissió y renunciació de propri for, variació de juhi e altres cláusules oportunes y necessaries en qualsevols actes executoris possar acostumades.

Quibusquidem capitulis lectis et publicatis, de verbo ad verbum, sic ut permititur nos dicte partes laudantes, aprobantes, fassientes, consedentes atque firmantes, omnia et singula in predictis capitulis contentis petifica et locum singula singulis suis referendo a prima linia usque ad ultimam inclusive, promittimus una pars nostrum alteri altera alterii et invissem et vicissim quae // tenibimus, observavimus, cumplebimus et do implevimus omnia et singula in predictis capitulis contenta, facta, translata atque promissa et contra non venimus nech alia quam veneris fassiemus, renunciamus, scienter nec signum, etc., et doli, etc., a quorum omnium et singulorum fiat executoria large cum Fori submissione renuntiatione, etc. et cum pacto variationis iudiciis, etc., et renuntiatione appellacionis, etc., ex pacto, etc., cum non litigandi neque impetrandi, etc., cum juramento, etc., sub pena viginti solidorum rato pacto, etc.; et pro predictis, etc., ultra (...) penam, obligamus, etc., nos dicte partes respecte nobis et nostris, hoc est, una part nostrum alteris et altera alteri ad vicissem et vassisim nos D. Christophorus del Milà et ab Aragonia, marquo villae et Marquionatus Albayda, Onofrius Bono et Anthonius Albert, Jurati, ex

dicto nomine administratores ut supra bona dicte administrationis; et ego Joannes Mons, organicus, omnia bona mea mobilia, etc. Actum Albayde, etc. Testes huius rei sunt don Joannes // Alfonso del Milà et ab Aragonia et Don Michael de Borja, civitatis Valentiae habitatoris, Albayde reperti.

VI

Onteniente 2 de Septiembre de 1642

A.M.O. Llibre de Concells y Eleccions

Adobo del órgano de la iglesia de Santa María de Onteniente

Los magistrados de Onteniente se preocuparon por el deterioro del órgano y decidieron restaurarlo. Los sacerdotes de la iglesia de Santa María se ofrecieron a colaborar económicamente, entregando cada uno de ellos dos sueldos cada mes. Los administradores de la *manda pía* de Gaspar Albuixech se comprometieron a destinar las rentas para ese fin. Y también las autoridades establecieron un impuesto sobre la venta de carne para que pudiera llevarse a cabo la reparación del órgano parroquial.

Transcripción del documento

...fou proposat que lo orgue que es fabrica pera la esglesia de Santa María parroquial de la present vila está tan rohin que si no es dona orde de adobarlo dins breu temps nos podrá tocar aquell pera adobar lo qual fara menester gastar la present vila alguna cantitat considerable i per ajudar a pagar aquella los señors capellans se obliguen cascú en particular a donar cascun mes dos sous y los administradors de les almoynes es administracions de Gaspar Albuixech y...

Se han ofert suplicar a la Ilma. el Arquebisbe tinga per be que les rendes de dites administracions es dediquen alguns anys per dit efecte pareixent cosa tan considerable lo que fan dits capellans i administradors de dita almoyna sera forsa la present vila gastar en dit orgue lo que convindrà que si no es fa de la forma vindra dins breu temps a pedres del tot dit orgue cosa que a costat tans ducats. Això V. Mes. vegen lo que pot fer la present vila.

E oida dita proposicio tots unanims e concordés determinar en que no será raho que cosa que costa tans ducats de fer es deixe pedrer i que ans que es puga de manera que no ahis remey de poder adobar se adobe... Se posen dos liures de sisa de cascuna liura de carn fins se haja de pagar lo que costa de adobar lo orgue.

VII

Albaida 7 de Octubre de 1644,

AMA

Caja 1644

Del adobo y afinación del órgano de Albaida

Este documento, así como los tres siguientes nos dan cuenta de los gastos ocasionados por la puesta a punto del órgano de Albaida, así como la persona receptora de ese dinero; en este caso el organero Juan Mons.

Transcripción del documento

*Die VII mensis octobris anno a **Nativitate Domini** a Noster Sr. J fide D C
XXXXVIII*

*Fia a tots cossa manifestas com mestre
Joan Mons mestre de fer orgues de la ciutat de Valencia
habitador gran organer se confessa y emerit re
gosuexili haver agut y rebut del de justicia jurats
de la prede vila de Albayda habitants absentes
y dels sus huit lliures nomenada reals de Valencia
y son (...) de Adobar y refinar lo orgue de la
esglesia de la dita expresada vila que nos podía to-
car per estar gastat les quals a rebut per mans
y dies de Joseph ferrandis clavari de dita vila re
alment y decontant lo qui aga resuen fianza de
Alcayde desta.*

*Tomás Baltasar Forés escultor de la Vila de
Beniganim y Francesc Pla major llaurador*

VIII

Albaida, 8 de Octubre de 1644

A.M.A.

Ápoca. Caja 1644

Ápoca por la afinación del órgano de Albaida

Este documento se ha encontrado en el Archivo Municipal de Albaida, en la caja perteneciente a los del año 1644. Estaba, así como los tres siguientes documentos, IX, X, y XI, entre los de ese año, pues en este archivo se encuentran en cajas, clasificados por años.

Transcripción del documento

En 8 de Octubre en favor

Orge 1644

Ápoca fermada per mestre Juan Mons, organer de Joseph Ferrandis clavari de huit lliures de refinar lo orgue.- 8 L. .s.

Por época

2 s

8 L 2 s.

IX

Albaida 1644

A.M.A.

Caja 1644

Relacionado con el órgano de Albaida

Transcripción del documento

De la Vila de Albayda, respective habit...

Inquorum fidem Ego Franciscus Pont notarius. dích

Instrumenti sinptor hic meum solitum appono

signum

(Signo notarial)

X

Albaida 24 de Octubre de 1644

AMA

Caja 1644

Pago al organista de Albaida Luís Presencia.

Transcripción del documento

Yo Llois Presencia, horganiste y mestre de la present Vila de Albayda, confese haver rebut dels senyors justicia yurats de la present Vila de Albayda vinti una lliura y mija dic

21 Ll. 10 s.a conte de mon salari que dita vila me dona de tocar lòrgue y mestre de escola. Les quals e rebut per mans de Jusep Ferrandis clavari de dita vila per lo J H. veritat fas lo present Hui en 24 de octubre 1644.

XI

Onteniente 6 de Enero de 1657

A.M.O.

Llibre de Concells i Eleccions

Reforma y mejora del órgano de la iglesia de Santa María

Se acuerda con Miguel Llop, constructor de órganos, el arreglo del órgano, firmando el contrato entre las partes con las mismas cláusulas y capitulaciones que las que figuraban en el documento suscrito entre este organero y los superiores del convento del Carmen de Valencia. Un año después se concierta con este constructor la afinación de los órganos de las iglesias de Santa María y de San Miguel, cuando fuere necesario ⁷³⁵.

El contenido de la siguiente acta hace suponer que el “adobo” del órgano se llevaría a cabo.

Transcripción del documento

A tots los quals per lo dit jurat en cap fon proposat com ab altre Consell hagus y celebrat en la present sala en lo primer de octubre proposat. Atento la necessitat que te la esglesia de Santa María de reformar y millorar lo orgue que feu en anys pasats se fes diligencies ab a Miquel Llop mestre de fer orgues que residix en la C. de València que vingues a la present vila y que se fesen tote les diligencies pera que se procuras la constructio de dit orgue per medi de lo dit Miquel Llop per ser com es gran mestre y haverne fet molts altres a tota satisfacio la qual diligencia se ha fet sis vengut a tot efecte dit Miquel Llop en expedicio de dit Concell del primer de octubre proposat lo qual ha reconegut y mirat lo orgue en companya de Francesc Serrano que tambe se ha trobat present lo qual com a notari consta es persona molt cabal en totes materies y avent trastejat y procurat ab lo dit Miquel Llop convenirse en les manifestures y constructio del orgue lo qual se ha de respondre tot y ferse de nou ab les mateixes capitulacions fetes ab lo convent del Carme de la C. de València y al si es que ab industria del dit Serrano se han advertit de tot lo qual sen ha de celebrar acte en resolucio esta ajustat ab dit Llop que fera dit orgue y donara acabat aquell per tot lo mes de abril primer vinent ab a que se li donen mil tresentes setanta huit lliures pagadores la tercera part de continent y la restant cantitat acabat que estiga a satisfaccio y no de altra manera y no se ha pogut consignar en menys cantitat sols resta la deliberació del present concell y així pera este efecte se han ajustat y podran dir son sentir impossat saben la molta necessitat que ja advertint com se advertix que la administracio de Mosen Gaspar recobraría la vila part de dit (...) a quatre anys.

E oidas dita proposicio tots los del present Consell unanimes y concordades nomine discrepante foren de parer que es construixca lo dit orgue per medi de dit Miquel Llop ab les capitulacions modo y forma que los señors jurats ordenaren y trataren y que li donen de bens de la universitat de la present vila les dites mil tres-entes setanta huit liures y mes si convindrà de la

⁷³⁵ Estos datos son del trabajo de Alfredo Bernabeu, “Órganos y organistas...”

manera y forma que els señors jurats tenen ajustat a dit Miquel Llop y que puga pagar la primera paga de dit orgue y si per ço los clavaris volen diners los señors jurats lo busquen y el prenguen a cambi de la persona que trobaran y en resoldre dites cantitats puguen fer dats o dates al clavari de la present vila.

XII

Bocairente 12 de Mayo de 1692

A.P.B.

Libro de Capitols y Deliberacions del Clero.

Acta del Cabildo de Beneficiados. Sobre la paga al Organista y fundación del Benifet

Los congregados pertenecientes al Cabildo de beneficiados determinaron, entre otras cosas, que se construyera un armarito para guardar los registros y que la llave de dicho armario la tuviera el clero a su disposición en la Caja de Depósitos, y que las rentas que recibieran se adosaran a algún censal del clero. y que la documentación del órgano se guardara en el Ayuntamiento.

Transcripción del documento

Primo, que a ocaió estan fets los Cabreus des censals de dita Yglesia, pera magior tuició y custodia dels registres de aquels y també del dels registres de requestes, que en la Cort del Justícia de la present Vila. es faça un Almariet a expenses del Clero, y que dins del dit Almariet se possen dits registres, y també tots els proçessos registres que, es trobaran fins lo día de guí, y que es causaran de guí en avant tocans al Clero, junt tot al dit Almariet pero que, si ha menester lo Clero vore alguna cossa, la trobe ab façilitat, y la clau de dit Almariet la tendrá el Clero en la Caixa de Deposits. Yttem que, pera la magior seguretat dels censals, y que habiendo que tots contribuixquen, així els que ara resideixen com els que per temps residirán, que cada any es cabreven deu Censals dels mes antichs, que costaran a 3 L. ab poca diferençia, y que este cuydado estiga a carrech del Sindich y Archiver taliter que, si no ho farán, al temps que done conte de son sindicat, no se li admeta el salari que, se li acostuma donar en descarech, y que es començen a cabrevar del primer de maig del any 1693 en avant, y que dins dit any agien de estar cabrevats. Yttem que, tots los dits Sindichs tinguen obligació de enviar a tots los, negoçis que, quan reben alguna renda ahon se adossa algún Censal del Clero, demanen al Sindichs los Calendaris dels Censals que se adossen. Yttem y últim, que tinga obligació dit Sindichs de traure, de la adosació eo venda ahon estiguen adossats los Censals del Clero.

XIII

Bocairente 14 de mayo de 1694

A.P.B.

**Libro de Capitols y Deliberacions del Clero. Acta del Cabildo del Clero. Capítulo 116.
Sobre la paga al Organiste, fundación del Benifet.**

Geroni Fransés, Vicerrector, manifestó ante el Cabildo del Clero que habiendo estado en Valencia Gaspar Marco, síndico y ante el Vicario General y ante el notario Gerónimo Álvarez, en nombre de la Administración del órgano, se había decidido que los administradores de la fundación del Beneficio del Órgano que se diera al clero la mitad de la distribución y se cumpliera lo estipulado en la forma que contenía el documento.

Transcripción del documento

Señors, el Dr. Marco (Gaspar), Sindich, ha vengut de valencia, sobre la dependència del Benifet del Orgue dix a lo que porta de nou, y dix que, avent estat en Valencia per dit negoci, avent fet quan convenia fer, per lo servici del Clero, davant lo Señor Vicari Gl., estant present Geroni Álvarez, Notari, en nom de la Administració del Orgue, avent.i hagut algunes conferències, después de haver oit al Señor Vicari G L., al dit Sindich y al dit Administrador, en dit nom resolgué que, pera la dotació de la Yglesia havien de donar los administradors 2.200 L., franques del dret de amortissació y altres quansevols actes hasta el de transportació, y que en el interim, que no estava ordenat in sacris, el Benificiat, que será del dit Benifet del Orgue, sí haga de donar al Clero la mitat de les distribuions, y que en tot se observe tot lo contengut en lo paper que, ha portat dit Sindich, ferrat per ma del Dr. Tapies de orde del Sr. Vicari G L., el qual aventse legit y avent oit el Clero al dit Sindich, deliberaren admete dit Benifet en la forma contesa en dit paper, ferrat per dit Tapies .

..

XIV

Cuenca 1696.

A.C.C. Actas capitulares de 1696.(s.fol.7/4/1696)

En este documento comprobamos, como los organeros valencianos trabajaban fuera de la Región Valenciana debido a su profesionalidad y buen hacer. Se indica la cantidad que ha de darse a Roque Blasco, por restaurar los dos órganos, viejo y nuevo, de la catedral de Cuenca. Esta cantidad es de 2.000 libras de plata.

Transcripción del documento

Como se ajustó con Roque Blasco Maestro de órganos los aderezos de los dos órganos nuevo y viejo desta santa Yglesia que cantidad se le a de dar por ellos, y la que se le situo por renta; y ayuda de costa que dio su ilustrísimo señor obispo desta santa yglesia para esta obra..

Los señores Doctor Don Francisco de Zabiaurre y Don Marcos Zerdan propusieron al cabildo como habiendo llegado a esta ciudad Roque Blasco Maestro de órganos que reside en Valencia, había hecho reconocimiento de ellos con todo cuidado, tanteando por menor los aderezos que necesitan, y defctos que tienen, y como tendrán de costa para ponerlos corrientes más de treinta mil reales, y que por último el maestro se había resuelto a que los haría como los añadidos que declara en sus memorias en 2000 libras de plata= ...

XV

Cuenca 1696.

A.C.C. Legajo Órgano

Este documento no lleva firma ni fecha y está en un expediente llamado Obra en los Órganos del Archivo de la Catedral de Cuenca. Es un documento más, que indica la pericia y fama de Roque Blasco, organero valenciano.

Memoria de una planta de órgano que sea la más selecta y permanente según la experiencia de haver echo muchos en iglesias cathedrales=

Documento sin fecha ni firma incluido en un expediente que reza:

Obra en los Órganos 1º y 2º de esta Santa Yglesia Año de 1696. Por Roque Blasco vecino de Valencia Maestro organero, En el mismo expediente va incluido la escritura, incompleta, otorgada por Roque Blasco el 7/4/1696 ante Manuel Herraíz Guerra notario secretario. ...

XVI

Valencia, 3 de Junio de 1719

A.P.V. Protocolo nº 346.fols., 52 v.- 54v.

Notario Joseph Marcelo Felix.

Fundación de una sociedad o factoría de órganos entre los organeros Nicolás Salanova, Tomás Grañena y Martín Usarralde

Este documento nos da una idea clara de las características de los contratos entre organeros para las factorías de órganos. En este caso concreto los tres organeros se comprometen a trabajar tanto en Valencia como fuera de ella, pagándose cada uno la parte correspondiente de

los gastos que hubiere. También que todos estarían obligados a trabajar en lo acordado en cualquier contrato aunque no hubieran estado presentes en la firma del mismo. Que Tomás Grañena percibiría la tercera parte de los beneficios y Nicolás Salanova el resto. A Martín Userralde se le obligaba por este contrato a trabajar en los órganos ya contratados con anterioridad a este documento, mientras que en los contratos nuevos disfrutaría de la cuarta parte de lo oneroso y de lo lucrativo.

Transcripción del documento

Compañía: Nicolás Salanova, Thomas Grañena, y Martín de Userralde.

Sébase por esta Carta, como en la ciudad de Valencia, a los tres días del mes de Junio, de Mil Setecientos diez y nueve años, ante el Escrivano publico y testigos abaxo nombrados parezieron, Nicolas de Salanova de una parte, Thomas Grañena, de otra parte y Martín Userralde, de otra parte, todos Maestros de fábrica de Organos, de la referida Ciudad de Valencia, vezinos y habitantes y dixeron:

Que de su grado y sierta sciencia, espontanea y libre voluntad, y no induzidos ni forzados; que eran convenidos y concordados, de hazer conpañia, y sociedad, en la forma y modo, que se contenía en los Capítulos siguientes:

I.PRIMERAMENTE: con condizion que todos los tres referidos Nicolas de Salanova, Thomas Grañena y Martin Userralde, hayan de aplicarse a la fabrica de Organos, asi en la presente Ciudad, como fuera de ella, pagando los materiales, gastos de Viages, de ofziales de Carpintería, criados, y demas que fuere necesario, para dicha fabrica, cada qual por su parte y porsion que le tocara, y que se declara en el Capítulo siguiente.

II OTROSI: que cualquier de los tres referidos, Nicolás de Salanova, Thomas Grañena, y Martín Userralde, puedan consertar qualquier fabrica de organo y cumplir aquella, y que el contrato que huviere hecho aquel, esten tenidos y obligados los demas, aunque no se huvieren hallado presentes al tiempo, de convenir el contrato; Y que respeto de lo util y oneroso, de los contratos que ya estan echos, y que se harán desde el día de la fecha de la presente sucesivamente, mientras durare la presente sociedad que haya de gobernar de este modo: es á saber, que los dichos Nicolás de Salanova, y Thomas Grañena hayan de tener, el util y oneroso, de los conciertos y fabricas, echas desde el día quatro de julio del año Mil Setecientos diez y siete, hasta el día de la fecha de la presente, que dicho Nicolás de Salanova, haia de tener dos partes; y el dicho, Thomás de Grañena, haya de tener la tersera parte, deduzidas primero las costas; sin tener parte alguna en dichas fabricas y conciertos el dicho Martin Userralde, no ostante haya trabaxado aquel en dichas fabricas.

III OTROSI; que desde el día de la fecha de la presente sucesivamente, y mientras durare el tiempo, de la presente Sociedad y Conpañia, haya de tener, del todo en lo Oneroso y lucrativo de dichas fabricas, el dicho Thomas Grañena, la tersera parte , el dicho Martín Userralde, la quarta parte; y el dicho Nicolás de Salanova todo lo restante.

IV OTROSI: que por quanto hasta el dia de la fecha de la presente estan concertadas algunas fabricas, y no estan concluidas aquellas; por tanto

declaran: que dicho Martin Userralde, haya de aplicarse al trabaxo de ellas hasta su conclusión; Como son: la fabrica de Organo, de la parroquial de San Estevan de Valencia, la de la Iglesia Parroquial, de la Villa de Alpuente, la de la las monjas de la Villa de san Matheo, sin tener parte alguna, dicho Martín Userralde, asi de lo utiloso, en dichas fabricas, si solo debe aplicar su corporal travaxo, hasta la conclusión de ellas. Y que haya de tener la quarta parte, así de lo oneroso, como de lo lucrativo el dicho Martín Userralde, de la fabrica del organo, de las Villas de Alboraya, de la Parroquial de la Villa de Ademuz, de las monjas de la Villa de Murviedro, y de todas las demas, que se consertaren, desde el día de la fecha sucesivamente, conforme se contenía en el Capítulo tersero de la presente Escritura.

V OTROSI: que todos los materiales, que se consumieran, en las dichas fabricas, Costas de Criados, y de Viages para dichas fabricas, y demas que fuere menester, se haya de pagar, por los referidos socios al respeto de la parte que cada uno tuviere, según se contenía en el Capítulo segundo de la presente escritura.

VI OTROSI: que en caso de enfermedad, o, ausencia presisa y legitima de cualquier, de los referidos socios, en que sesase de trabaxar en las fabricas, alguno de dichos socios, haya de tener cada uno la parte que le tocare, según se contenía en el Capítulo segundo de la presente Escritura de tal manera, como si la travaxara, y asistiera personalmente.

VII.OTROSI: que en caso de morir, alguno de los Compañeros y socios, pueda disponer á su voluntad, de la parte que le tocare, en las obras, que al tiempo de su fin estaban empezadas, como si ya estuviean concluidas.

VIII OTROSI: que se halla de llevar libro de quenta y razon, de los conciertos de las fabricas que se hizieren, y de lo que se hiva cobrando, dando noticia a los demas Compañeros, como tambien de los gastos, de materiales, Criados, Viages, y demás, ajustando quantas, cada año y firmando de su mano, en el Libro, cada uno lo que huviere recebido, y que a lo escrito y contenido en dicho Libro, hayan de estar, y tener los dichos socios, entrando el dinero primero, en poder de dicho Nicolás de Salanova.

IX OTROSI: que esta sociedad y Conpañía haya de durar, por tiempo de dos años que se deven contar, desde el día quatro de la fecha de la presente sucesivamente, haziendose reciprocamente, de mancomun, cada qual de por sí, y por el todo (renunciando las leyes: Hoc, Ita, de fideiussoribus, y el beneficiode la division y escursion, y todas las demas Leyes de la Mancomunidad) poder el uno al otro, y el otro, al otro para pedir, percibir y cobrar, las quantías, que se devieren, a la Conpañía, por razon de dichas fabricas, pudiendo otorgar Cartas de pago, lasto y finiquito, renunciando la excepsión, de la non numerata pecunia, leyes de la entrega y prueva; y si fuere necesario, parecer en Juizio, y hazer las Instancias, que convinieren hazerse con poder, para jurar, y substituir, en quanto a los pleytos tan solamente, con relevacion en forma de derecho; el qual poder desde luego le dieron por otorgado, en el presente Capítulo, como si en el estuviera mas entendido en forma.

Y de la manera susodicha prometieron y se obligaron dichas partes a cumplir, todo lo que dicho es, y ctenido en los nueve Capítulos antecedentes, y el que contra ello fuere, no le valga, e, pague a la parte

que por ello estuviere, todas las costas, daños y menoscabos que se les siguieren, incurra en pena de Cinquenta Libras, moneda de este Reyno, la mitad, para el Hospital General de la presente Ciudad, y la otra mitad, para las partes, que por ello estuvieren, la qual pena pagada o, no todo lo referido, se haya de efectuar y cumplir. Y ninguno de los referidos se aprovechará, del beneficio y auxilio, que los Compañeros tienen, para no poder ser presos, E, para poder retener, parte del Caudal de la dicha Compañía, para sustentacion de su Casa y familia viniendo en inopia, ni de otro beneficio, ni derecho alguno, por que todo expresamente, dede entonses le renunciaron. E, para lo así cumplir, e, pagar, obligaron sus personas y bienes, y de qualquier de ellos, muebles y raizes, do quiera que fuesen y serían. Y dieron poder, a las Justizias de su Magestad, ante quien fuese presentada esta Escritura y en especial á las de la presente Ciudad de Valencia, á cuió fuero y Jurisdiccion se sometieron, e, á sus bienes y renunciaron el propio, y qualquier otro fuero, que de nuevo ganaren, y la Ley: si convenerit de Jurisdictione omnium Judicum, y la última pragmática de las sumisiones, y la general del derecho en forma, para poder ser apremiados, al cumplimiento de este contrato, Como si fuere, por Sentensia definitiva, pasada en cosa juzgada, y por ellos consentida.

En cuió testimonio, otorgaron la presente, ante el escrivano publico, y testigos sobredichos y abaxo nombrados, en la referida Ciudad de Valencia, los día, mes, y año arriba dichos, y la firmron de sus nombres. Siendo presentes por testigos: Juan Xarayolas, Escrivano publico de la Villa de Alpuente, y Diego Navarro, Carpintero, de la referida Ciudad de Valencia, respectivamente vezinos y habitantes.

Nicolas de Salanova

Martin de Userralde

Thomas Grañena

Ante mí

*Joseph Marcelo Felix, escribano publico y doi
fee del conozimiento de dichos otorgantes.*

XVII

Valencia, 17 de Agosto de 1737.

A.P.V.: Protocolo nº 198, fols. 27 v.- 29-

Notario: Francisco Thorres de Blessa.

Compromiso del organero José Gomez a enseñar la profesión a Tomás Grañena hijo

Este documento constata la costumbre de la época, en que los maestros organeros solían instruir en el oficio a jóvenes. Se ajustaban, mediante contrato, en las obligaciones de proveer del sustento y asistencia, así como en los deberes de los aprendices. Todo con gran cantidad de detalles, que nos ilustran respecto a la forma de trabajar en los talleres de organería de

entonces y la seriedad de estos organeros. Hasta los contratos de aprendizaje se detallaban con meticulosidad, tanto en cuanto a sueldos como al trato personal que se les daba en el taller a los aprendices y a la educación además de la enseñanza del oficio, así como a las obligaciones de éstos aprendices.

Transcripción del documento

Ajuste de Aprendizage: Thomas Grañena, Mancebo, con Joseph Gomes, factor de órganos

Sepasse Por esta Pública Escritura de Convenio, y ajuste como Nosotros, Thomas Grañena, Manzevo, hijo del difunto Thomas Grañena, y de Paula Agosty, y de Grañena, Viuda, menor de Veynte años y mayor de catorze; dicha Paula Augustí, de una parte, y Joseph Gomez, factor de organos, de otra, todos Vezinos y Residentes de la presente Ziudad de Valencia (á quienes Yo el Ynfraescrito Escrivano, Doy Fee, conozco) Por quanto, Yo dicho Thomas Grañena, tengo determinado muchos días ha el Aprender la factorías de órganos, como en efetto, desde el primer día de el mes de mayo de el año passado mil Settezientos treynta, y cinco, me allo asistiendo para este fin en la Cassa, de el dicho Gomez, sin que hastta aora hayamos tenido Ajustte alguno, sobre el modo, y tiempo en que he de haprender dicha facultad; y deseando la perseverancia de mi Resolución, con tácito, y expreso consentimiento, de la referida Paula Augustí, mi madre tuttora, y Curadora, y en presencia, y Asistencia de estta, nos havemos convenido, concordado, y ajustado, con los Capítulos, y condiciones siguientes.....

I PRIMERAMENTE: Con Pauto, y Condición, que Yo dicho Tomas Grañena, haya de observar, guardar, y cumplir, como fiel y legal Aprehendiz, lo que me mandare, y fuere líci to hazer en la Cassa de el expresado Joseph Gomez, especial y expresamente, lo(...), y es conzerniente á la facultad de dicha factoría, mientras durase el tiempo de mi Aprendisaxe, que ha de ser el de seis años, que empezaron á Correr, y contase, desde el dicho día primero de el mes de maio de dicho año treintta y cinco, y festezera, en el día último de el mes de mayo del año mil Settezientos, cuarentta y uno.....

II OTROSI: Con Pauto, y Condicion, que Yo dicho Joseph Gomez, tenga obligación, como con el presente Capítulo me obligo de mantener á dicho Tomas Grañena de todo el Alimento quotidiano, durante el tiempo de este Aprehendizaxe, según el estado y costumbre, que en mi Cassa se a ajustado hasta el día de oy.....

III OTROSI: Con Pauto, y condicion, y no sin el, que ha de mas de dicho Alimento quotidiano me obligo á mantenerle de el Calzero, que para su decencia, nezesitare, y hubiere menester, dicho Tomás Grañena, durante el tiempo referido.....

IV OTROSI. Con Pauto, y Condicion, y no sin él, que Yo el susodicho Joseph Gomez, en el discurso temporal de este Aprehendisaxe, me obligo á enseñarle á dicho Tomas, y educarle, en la facultad de factoría de órganos, haziendo de mi parte, quando sea Posible, como á buen Padre de Familia, para que salga buen Artífize, mediante la Voluntad de Dios, no faltando por parte de el

enunciado Tomas, la Aplicación, y cuidado correspondiente.....

V OTROSI: Con el Pauto y Condicion, y no sin el, que en el día, que dicho Tomas, cumplirá el tiempo de este afirmamiento, me obligo á satisfacerle, y pagarle, (en atención á sus meritos, y servicios) la Cantidad de doze libras, de moneda de este Reyno, por Una Vez tan solamente

VI OTROSI: Con Pauto, y Condicion, y no sin el, que si en el discurso de este tiempo de dicho Tomas, nezesitare, y hubiere menester algunos dineros, precisamente, para el Adorno de su Persona; tenga Yo dicho Gomez obligacion de darselos, quando me les pida, pero se ha de entender, y entienda, que aquello, poco, ó, mucho, que Yo le diera, aya de ser, á cuenta de los doze pesos, arriva dichos; Y que al tiempo de su Cumplimiento, aquello que Constare haverle Yo entregado, se haya de descontar, y descuento, de el total de dichos doze pessos

Con los quales Capítulos, y Condiciones, Yo dicho Thomas Grañena, me obligo, con licencia, y presencia de la dicha Paula Agustí, mi madre, á Cumplir fiel, y legalmente quanto me tocara y fuere de mi obligacion, segun, queda referido, y expressado, en el Capítulo primero de la presente Escritura. Y todos junttos, y cada uno de por sí, por lo que respectivamente nos toca conservar, guardar, y cumplir; de nuestro buen grado y ciertta Ciencia por tener de la presente Escritura, ottorgamos, que Guardaremos, observaremos, y cumpliremos, todo lo estipulado, en los Capítulos antezedentes, vajo la obligacion, de nuestras Personas, y Vienes havidos, y por haver; y para lo assi observar, guardar, y cumplir cada uno, por lo que respective nos toca, Damos Poder, á los Juezes, y Justicias de su Magestad, (Dios le Guarde) y en especial, á los de estta Ziudad de Valencia, á Cui Jurisdicción nos sometemos, é á nuestros Vienes, y Denunciamos nuestro propio fuero, Jurisdicción, y Domicilio, y otro qualquiera, que de nuevo Ganaremos, y la ley sy convenerit de iurisdictione omnium iudicum, y la ultima Pragmatica de las sumisiones y demas leyes, y fueros de nuestro favor, y la General de el Derecho en forma, para que nos Apremien, al cumplimiento de estta escritura, como sy fuera Sentencia Definitiva, dada por Juez competente, passada en Autoridad de Cosa Juzgada, y por cada uno de Nosotros consentida. E Yo el dicho Tomas Grañena, con lizenca que pido, á la expresada Paula Agustí, mi Madre tutora, y Curadora, para ottorgar y jurar la presente Escritura, y concedida por estta en Vasttante forma (de que Yo el escrivano, Doy fee) Renuncio, el Beneficio de Restitucion, in integrum y demas Yntroducidos á mi favor, y juro por Dios nuestro Señor, y una Señal de Cruz que hago en toda forma de Derecho, de no oponerme contra esta escritura, en manera alguna; y porque es de mi utilidad, y conceniencia el hazerla, no la Ympugnare, antes y, quantas vezes, lo Yntentare, tantas lo Aprove, Ratificare, y Confirmare, y aun en el casso, de que se absolviere de el Juramento que llevo fecho, no pueda oponerme, en todo, ny en parte de quanto en estta Escritura va referido.

En Cui testimonio, cada una de las partes, assi lo ottorgamos; ante el pressente escrivano, y testigos avajo escritos, en la Ciudad de Valencia, á los

diez, y Siette dias de el mes de agosto de mil Settezientos treinta y Siete años: Siendo á todo lo referido presente por testigos Antonio Yzquierdo, Carpintero, y Pasqual Barbarroxa, organero, avnos vezinos de la presente Ciudad de valencia; y de dichos ottorgantes solo lo firmaron Joseph Gomez, y Tomas Grañena; y la dicha Paula Agustí, no lo firmó por no saver, según Dixo; Y a su Ruego, y por ella, lo firmó uno de los testigos, de todo lo qual, Doy Fee.....

*Joseph Gomez
Thomas Grañena
Antonio Yzquierdo, testigo*

Ante mi

Francisco Thorres de Blessa,

escribano

(rúbrica)

XVIII

Valencia, 15 de Febrero de 1738

A.P.V.: Protocolo nº 198, fols. 7-19

Notario: Francisco Thorres de Blessa

Definición de Cuentas de los organeros Nicolás de Salanova y Martín Usarralde de su factoría de órganos.

Este documento es uno de los que más datos aporta respecto a la construcción de órganos de esta factoría. Se nombra en él pueblos del Valle de Albaida, en donde trabajaron los componentes de esta “Compañía de Fabricación de Órganos”. Conocemos por este documento que Martín Usarralde fue acreedor de una cantidad de libras que recibió de los responsables de pueblos tales como Játiva, Ollería, Onteniente, Albaida y Bocairente, entre otros⁷³⁶.

Definición de Cuentas: Don Nicolas de Salanova y Don Martín de Ysurralde.....

En la Ciudad de Valencia á los quinze días del mes de Febrero de Mil Settezientos treinta, Y ocho años: Ante mi el Ynfraescrito Escrivano, Y testigos

⁷³⁶ **Libra:** moneda usada antiguamente en el Reino de Valencia, con igual división que la catalana (20 sueldos), pero con valor de 3 pesetas y setenta y cinco céntimos, según el *Gran Diccionario de Autoridades*, t. 3. Fomento del libro. Pagés y Pérez Hervás. Barcelona, 1933. p. 571. **Dinero** : Según Pí y Margall: *En la Corona de Aragón, se cuenta aún por libras, sueldos y dineros, moneda puramente imaginaria*” op.cit. t. 2.p. 825.

havaxo escritos Parezieron Don Nicolás de Salanova, y Don Martín de Userralde, Factores de Organos, Vezinos, Y residentes en dicha, Y Presente Ciudad (á quienes Yo el Ynfraescrito escribano Doy Fee, conozco) Y los dos Juntos de Mancomun, á Voz de uno, Cada uno de por sí, y por el Toido Ynsolidum, renunciando (antte todas Cosas) como expresamente renunciaron La Ley de Duobus Reis devendi, Y la Autentica presente hoc Ytta de Fide yussoribus, El Beneficio de la Division, y escursion, y demas de la Mancomunidad y Fianza.

DIXERON: que por quanto Los dichos Don Nicolás de Salanova, Y Don Martín de Userralde, Otorgantes, tienen Fecha Sociedad, e Compañía En hazer y fabricar Organos (Como á tales factores que lo Son) Desde el día de la Sanctissima Trinidad del año pasado Mil Settecientos diez, y nueve: Y nuevamente la Rattificaron de nuevo en los Primeros de Junio del año pasado Mil Settecientos Veynte, y ocho, para en hadelante, en el qual tiempo, ajustaron Cuenta de los Perzvido, y gastado Por cada uno de ellos dichos Otorgantes: Y despues del referido Ajuste tubieron un otro en el día treinta y uno de Agosto del año passado mil Setecientos treinta y dos, en el qual (despues de haver formado respectivamente cada uno de ellos sus cargos y datos) quedaron igualmente ajustados y reintegrados, según los Cargos, y datas que reciprocamente se formaron de quanto havían perzvido y gastado hasta dicho día treinta, y uno de Agosto del mencionado año mil Setecientos treinta, y dos, según de todo lo dicho hasta aquí consta por la escritura publica que de ello, ha rrequirimiento de dichos otorgantes autorizó el presente Escribano á los trece días del mes de Noviembre del año passado mil Setecientos treinta, y quatro; Y últimamente, y declararon como igualmente, y en la misma Conformidad que en los antecedentes, havian ajustado las Ultimas quantas de sus gastos, y recibos pertenecientes á dichas Sociedad, y Compañía en el día Ultimo del mes de Marzo del año passado de mil Setecientos treinta, y Seis, en las que igualmente quedaron satisfchas estos otorgantes, sin tener que añadir y quitar á sus Cargos, y datas Cosa alguna, ni menos haver opuesto, por ninguno de ellos adición, ni haverse hecho protesta alguna por ninguno de ellos, antes si, siendo fenecido, y concluido el tiempo en que havian limitado sobre esta Compañía de Comun Acuerdo, y en la misma Conformidad han proseguido en ella con la misma buena fee que hasta entonzes hasta el día de oy; Por Cui motivo de estas Ultimas quantas no se recibioni autorizo escritura publica alguna, pues solamente se redujeron á los Cargos, y Datas que privadamete cada uno de ellos se formó por persona tercera de toda ciencia, y conciencia como de ello assí consta en sus libros de Cuenta, y Razon, respective que cada uno de dichos otorgantes tienen para estos Casos que de ser assí y de haver visto las mencionadas notas en sus respective libros (Yo el presente Escribano doy fee). En Cui Sociedad, y Compañía y con la misma buena Fee, se han conservado, y mantenido has el día de oy de la Fecha de esta Escritura; Y deseando el proseguir en adelante como hasta el presente lo han executado Con la mayor Claridad, y queriendo Saber (para la manutención y observancia de ella) el rezivo, y gasto de lo que cada uno de ellos, y empleado en materiales Como propios Fondos de la Compañía, Salarios de Oficiales, gastos de Comida de ellos, y otros gastos en las salidas, assí en esta Ciudad, como en las demas, y Villa, lugares de este Reyno, y otros fuera de el: De comun consentimiento de ambas partes, y de sus libres voluntades en presencia, y asistencia de mi el presente escribano, y de los testigos avajo infraescritos los mencionados: Don Nicolas de Salanova, y Don Martín de Userralde por medio, y autoridad de persona inteligente, y de Experiencia, ciencia, y conciencia en estos Casos passaron á formarse, y hazerse Cargo y Descargo, Cada uno de ellos de por sí, en la

forma siguiente:

Cargo de Don Martín de Userralde.....

Cargo que se haze Don Martín de Userralde de todo quanto ha percivido de los acrehedores, á la Compañía de la Factoría de Organos desde las ultimas Cuentas ajustadas, y Fenecidas Por los Socios de dicha Compañía, en el día último del mes de Marzo del año pasado Mil Settecientos treinta, y Seis hasta el ultimo día del mes de febrero del Corriente año de Mil Settecientos, treinta, y ocho. El qual es en la forma siguiente.....

PRIMERAMENTE: Se haze cargo que Cobró Del Combento de San Francisco de la Ciudad de San Fhelipe, antes Xátiva; en el día Siete de Agosto del año Passado Mil Settecientos treinta y Siette, De las que dio, y Consta Por su Recivo, la Cantidad de Cinquenta libras de Moneda Corriente de este Reyno, Digo:..... ..50 L. S.

OTROSI: De la Villa de la Ollería en dicha Conformidad, Cobro, y se haze Cargo tambien con su Recivo, su Fecha de Nueve de Febrero de dicho Mil Settecientos treinta y Siette, Cien Libras, Digo:100 L. S.

OTROSI: De la referida Villa, Cobró Ygualmete, y se haze Cargo, en el día treinta, y uno de Henero del Corriente año Mil Settecientos treinta, y ocho, de que en dicha Conformidad Dio su Rezivo, Cinquenta Libras, Digo:.....

OTROSI: En el Diez, Y Siette de henero Poximo pasado de este Corriente año de Mil Settecientos treinta, y ocho, se haze Cargo, que Cobró de la Villa de Onteniente, Según Consta por su Rezivo que Dexó: La Cantidad de Cien Libras Digo:..... 100 L. S.

OTROSI: En Catorze de Octubre de Mil Settecientos treinta, y Siette, Se haze Cargo, que cobró de la Villa de Albayda, y Dexó Rezivo: Doscientas Libras , Y de las quales, Solo se haze Cargo de las Ciento, por haver Consumido las otras Ciento, en el Gasto Ordinario en el tiempo que se empleó en la obra del Organo de dicha Villa, Digo:100 L. S.

OTROSI: De la Villa de Bocayrente Cobró Ygualmente, y se haze Cargo, en dos distintas ocasiones, Por Cuenta del Ajuste de el Organo en la referida Villa, de entrada Doscientas Libras, Y entregada la obra, trescientas libras, que ambas Partidas Suman quinientas Libras, Digo:.....500 L. S.

..... *DESCARGO.....*

Gastos comunes, y extraordinarios Distribuydos por Don Martín de Userralde, en la Factoría de la Compañía de Organos, Con Don Nicolás de Salanova desde Las Ultimas Cuentas Fenzidas en el día Pimero de Abril del año Pasado Mil Settecientos Trenta, y Seis hasta el día último de Febrero de este Corriente año de Mil Settecientos treinta, y ocho, que según sus Nottas, en su Libro, y quaderno de Cuenta y Razon, Son las de el tenor siguiente:

PRIMERAMENTE: Da en Legítima Data, y descargo, que ympota El total de todo el referido Gasto en el relacionado tiempo según Consta en el dicho Libro, y quaderno Sacado de él y Sumado en Limpio Por mi dicho escrivano

La Cantidad de Dos mil quatrocientas, Diez y nueve Libras, Diez, y nueve Sueldos, y Seis dineros. Digo.....2419L. 19 S. 6 d.

OTROSI: Da En legitima datta, y descargo que Pagó al mismo Coloma, por el tiempo que travaxó en la Ciudad de Villena y Villa de Bocayrente, que Fueron Cincuenta y quatro días, a rrazon de dos Reales por ada un día de su trabajo, Ymportan Diez Libras, y diez y seis Sueldos. Digo:.....10 L.16 S.

Cuenta de Antonio Blessa.....

Cuenta de Antonio Blesa ofizial de Factoría de Organos, de lo que tien ganado, y se le ha satisfecho en la Casa de Don Nicolas de Salanova desde el día primero de abril del año passado mil Setecientos treinta y seis, hasta el día veinte, y ocho de Febrero del Corriente año mil Setecientos treinta y ocho, la qual es en la forma siguiente.....

PRIMERAMENTE: Por Noveinta días de trabajo que quedan líquidos de los Ciento, y veinte que se ocupó en el viaje a Terhuel, ganó en dicho tiempo a rrazon de quatro sueldos en cada un día de trabajo, y le fueron satisfechas por Don Nicolás de Salanova, diez y ocho libras, digo.....18 L. S.

OTROSI: Por Cinquenta, y siete libras de trabajo quedaron líquidos de los Setenta que se ocupó en el Viaje a Onteniente y a la misma rrazon de quatro sueldos, importan los dichos Cinquenta y Siete días, onze libras y ocho Sueldos que tambien le han sido satisfechas, y pagadas por dicho Salanova, digo.....11 L. 8 S.

Cuenta de Gregorio Coloma.....

En el día dos del mes de Henero de mil Setecientos treinta, y Siete años entró a trabajar Gregorio Coloma, ofizial de Carpintería, en la cassa de don Nicolás de Salanova, ajustándose por cada un día de su trabajo a rrazon de Siete Sueldos Cua Cuenta es Como se Sigue.....

PRIMERA y Ultima partida desde el día dos de Henero del año passado mil Setecientos treinta y Siete, hasta el día Ultimo del mes de Febrero del Corriente año mil Setecientos treinta y ocho trabajó dicho Coloma en la Cassa del referido Salanova quarenta y cinco días los que se le Satisfacieron, y pagaron por el referido Salanova el importe de ellos que es el de quinze libras, y quinze Sueldos por el todo de dichos quarenta y cinco días15 L. 15 S.

Y de las restantes Dosientas y Cinquenta libras para el Cumplimiento, y entero pago de la antedicha Cuantía ofreció dicho Dn. Nicolás otorgarle una escritura de obligación, y Cesion con el derecho de Cobrarlas y rezibirlas por si, y los suyos; dichos de su quenta y riesgo de el contra el comun de la Villa de Bocairente por la mitad que á dicho Don Nicolás le pertenezzen de las quinientas libras que la referida Villa deva y es deudora al Fondo de la Compañía en Virtud de la Obra del Organo que ésta le tiene puesto, y entregado a la referida Villa de Bocairente, con las Clausulas, y poderes, Correspondientes y necesarias para Semejantes Casos acostumbrados poner, con lo qual los dichos Don Nicolas de Salanova y Don Martín de Userralde quedaron resiprocamente pagados reintegrados y

satisfechos, el uno al otro, y el otro al otro, de todos los tratos, y contratos así pertenecientes en la Sociedad y Compañía como cualesquiera otros que hasta el día de oy hayan podido tener fuera de ella remitiendose y haziendose gracia, y Donacion, el Uno al otro, y el otro al otro, de Ymbisem ad bisisem de quales quiera agravio, dolo, o fraude que en esta ajuste de cuentas ayan podido tener, y tengan (por que los dos Juntos y Cada uno de por si) declaran que no le ay...

En Cuió testimonio Cada una de las partes resiprocamente así lo Otorgamos y lo firmamos ante el presente escrivano y testigos avajo escritos en la referida Ciudad de Valencia los antedichos día, mes, y año, Siendo á todo lo referido presentes por testigos Silvestre Thomas y Francisco Millan, ofiziales de factoría de Organos, Vezinos y residentes de dicha y presente Ciudad de Valencia; de todo lo qual doy fee.

Martin de Userralde

Ante mi

Francisco Thorres de Blessa

(rúbrica)

XIX

Valencia 5 de Abril de 1738

A.P.V. Protocolo nº 198, fols. 32-38 v.

Notario: Francisco Thorres de Blessa

Disolución y participación de bienes otorgados por los organeros Nicolás de Salanova y Martín de Usarralde de su factoría de órganos

Apartamiento de Sociedad y Partición de sus Caudales y Fondos: D. Nicolás de Salanova y Dn. Martín de Userralde.....

Sepasse por esta publica escritura como nosotros Don Nicolás de Salanova y Don Martín de Vsarralde, Factores de Organos, vezinos que somos de la presente Ciudad de Valencia (á quienes Yo el Ynfraescrito escrivamo, doy fee, conozco) los dos Juntos y cada uno de por sí, y por los Averages e intereses que cada uno de nos tiene, y te pueden tocar, y pertenezzer á nuestros derechos respective dezimos: Que por quanto con escritura pública Autorisada por ante Marcelo Felix, escrivano ya difunto, bajo sierto calendario, otorgamos Compañía, y Sociedad pública, en lo perteneciente y tocante a la Factoría de Organos, como tales factores que somos por espacio y tiempo de quatro años que empezaron á correr y contarse desde el día de la referida escritura en adelante; y fenecieron en el año passado mil Setecientos veinte y tres; y despues de Fenecido dicho tiempo havemos proseguido en la misma Conformidad; y con las mismas clausulas pactos, y condiciones, puestas en la mencionada escritura hasta el día de oy: En el que por respetos a nosotros bien vistos con mutuo consentimiento de entrambos havemos determinado, disuelto, y convenido el expresado

contrato, Por cuio motibo se ha echo indispensable la Averiguacion, y liquidacion de los Caudales que al presente se hallan en el fondo y Cuerpo de Nuestra Sociedad, y Compañía, como y tambien de los Créditos, y deudas, y obligaciones que dicha Compañía tenía contraidos desde las Ultimas cuentas entre nosotros dos otorgantes ajustadas y fenecidas de lo cobrado, y gastado hasta el día quinze del mes de Febrero passado de proximo de este Corriente año de Mil Setecientos treinta y ocho de las quales Cuentas; y ajuste de rrezivio, y nos otorgamos carta de pago reciproca, finiquito, y lasto, autorizada por el presente escribano en el mencionado día quinze de Febrero: unánimes, y conformes, y de Comun acuerdo y consentimiento, y como buenos socios, y Amigos havemos passado a liquidar, y adnotar, todos los fondes que al presente se hallan propios y existentes de dicha Compañía, para en su virtud hazerlos y tenerlos presentes entre nosotros, y fecho en esta conformidad hazer dioizcion y partición de ellos, como y tambien de las deudas Contraidas y Adquiridas assi activa como pasivamente desde el referido día hasta el de oy, las quales de su Letra son las del tenor Siguiente:

N.I. Memoria de lo que quedan a dever a la Compañía de las obras, ya fabricadas desde que se fundó dicha Compañía entre Don Nicolás de Salanova y Don Martín de Userralde, hasta el día Ultimo del mes de Febrero proximo passado de este Corriente año de mil Setecientos treintta, y ocho y son como se siguen.....

PRIMERAMENTE: deve y es deudor a dicha Compañía, el convento de Nuestra Señora de la Merced de la Ciudad de Teruel la cantidad de Dosientas libras, Digo.....200 L.S.

OTROSI: En la misma Conformidad debe, y es deudor a la expresada Compañía la Villa de Onteniente, Ochocientas libras, digo.....800 L. S.

OTROSI: Assi mismo deve, y es deudor a la ante dicha Compañía la Villa de la Ollería quatrocientas libras, Digo.....400 L. S

N. 2 Modo, y forma en que se han repartido entre los Socios de esta Compañía las tres mil Seissientas quarenta y tres libras que antezeden y quedan sumadas, y adnotadas como a propio Caudal y fondos de la expresada Compañía, el qual es como se sigue.....

A dn. Martín

PRIMERAMENTE: a Don Martín de Userralde le han tocado y pertenecido Dosientas libras que deverá cobrar, y perzivir para si del Convento de Nuestra Señora de la Merced en el Reyno de Aragón Venzidos sus plazos, Digo.....200 L. S.

OTROSI: Y en dicha Conformidad le han tocado el Percivir, y cobrar para si las Ochocientas libras que igualmente deve la Villa de Onteniente en sus plazos Vencidos, Digo.....800 L. S.

OTROSI: Y ultimamente le han tocado, y pertenecido el cobrar y perzivir para si las Quatrosientas libras que debe la Vila de la Ollería Venzidos sus plazos, Digo.....400 L. S.

A dn. Nicolás

PRIMERAMENTE: á Don Nicolás de Salanova le han tocado y pertenecido ha de su parte y porsion la Cantidad de Nuevesientas y Cinquenta libras las que deverá cobrar, y perzivir para si de la Villa de Albaida, Venzidos sus plazos, Digo.....950 L. S.

N. 3 Memoria, Cuenta, y valor del importe de los Materiales que se hallan, y, ay en la Casa de Don Nicolás de Salanova, y Don Martín de Userralde, Socios los que como propio Fondo y Caudal de la Compañía han hecho en la misma Conformidad inventario de ellos para el repartimiento igual al que de su Valor se deve hazer entre ambos Socios Cuios bienes, y Valor son los del tenor siguiente.....

PRIMERAMENTE: se hallan y manifestaron sis Famas Viejas, que pagadas de dinero propio de la Compañía, costaron, y se satisacieron por ellas, veinte y nueve libras, tres sueldos y seis dineros.....29 L. 3 S.

N. 4 Memoria de los gastos que se ocasionaron para el Cumplimiento de la Obligación que la Compañía tiene en al Conclusión y afinación de los Organos que faltan afinar y mas avajo por mentar se anotaran y expresaran que por ser esta obligacion y Cargo de la Compañía se deverá revajar, y repartir de las deudas que dada uno de estos socios llevan repartidas, y adjudicadas en los reprtos antezedentes, Cuios gastos se han considerado y convenido ser los mismos del tenor siguiente.....

PRIMERAMENTE: en la Conclusion, y afinación del Organo del Lugar de Navajas se ocasionaron por todos gastos, doze libras.12.L. S.

OTROSI: En el Organo de la Villa de Onteniente se ha Considerado por los gastos que se ocasionron en dicha razón Veinte, y cinco libras. Digo.....25 L. 8 S.

OTROSI. Por los del Organo de la Villa de Bocairente, y por las susodichas razones otras veinte, y cinco libras. Digo.....25 L S.

OTROSI. En el Organo de la Villa de Albayda por los exprsados motibos se ha tenido presente por la mesma razon otras Veinte y cinco libras. Digo.....25 L.S.

En Cuios testimonio ambas partes assi lo Otorgamos y lo firmamos ante el presente esscrivano y testigos avajo escritos en la Ciudad de Valencia á los Cinco días del mes de Abril de mil Setecientos treinta y ocho años: Siendo a todo lo referido presentes por testigos el Dotor Don Alexandro Torres Naval, Abogado de los Reales Consejos y Joseph Torres Naval de dicha Ciudad de Valencia, recidentes y avitantes de todo lo qual doy fee.....

Martin de Userralde

Ante mi

.Francisco Thorres de Blessa

(hay rúbrica)

XX

Onteniente, 18 de enero de 1742

A.M.O. Libro de Cabildos. Año 1742.

Cabildo relacionado con el Beneficio del Santísimo Sacramento.

El Beneficio llamado del Santísimo Sacramento, conllevaba la obligación por parte del beneficiado de tocar el órgano en la Parroquia de Santa María. Este documento lo atestigua y nos da a conocer el nombre del alcaide en esa fecha, Gerónimo Osca.

Transcripción del Documento

En la parte superior figura un sello que dice: sello quarto veinte maravedís. Año de mil setecientos y quarenta y dos. Y a la izquierda de este sello hay un cuño ilegible).

Cabildo de 18 de Enero 1742.

En la villa de Onteniente a los diez y ocho días del mes de Enero de Mil Setecientos quarenta y dos años, juntos y congregados en la sala Capitular de dcha. villa según lo han de costumbre los Señores Gerónimo Osca Alcaide ordinario de dcha. Villa, Don Juan Girbens y Cucalo Don José Blasco y Colomer, Antonio Torró y Tío, Regidor y Don Gonzalo Medina y Emilio Donad regidor por S.M. de la dcha. Villa y propuesto por dcho. Procurador General que atendiendo aquesta....

las libras y otro de doscientas u sinquenta que suponían los capitales Sinco mil trescientas setenta y quatro libras _____ *5374 L*

Otrosí. El Beneficiado en el Beneficio fundado en la Parroquial de dcha. Villa Bajo la Invocación del Santísimo Sacramento con la obligación de tocar el órgano del qual es patrona la Villa en(...) de capital de trescientas libras _____ *300 L*

Otrosí Al Beneficiado en el Beneficio fundado en dcha. Parroquial bajo la Invocación de la Aparición del Señor San Miguel Arcangel

100760 L

XXI

Bocairente año 1754-1755

A.M.B. Libre de Subastación de Propios y Arvitrios de diferentes años, desde 1704 hasta 1759

Datos referentes a la Administración del Órgano de Bocairente

El Vicerrector Mn. Antonio Calabuig anotó en el libro de Subastación de propios y Arvitrios del año 1754, lo que el Procurador de la Villa, Jaime Mira dijo en esa fecha respecto a la administración del órgano de Bocairente.

Transcripción del documento

Se deve hacer presente que, las 15 L. que, me entrega la Vda. de Martín Belda, las que devía dicha herencia de la Administración del Órgano, de orden de los Señores de la Villa, se han empleado en dicho Órgano, las partidas que irán expuestas (a continuación) y se tomarán en mi descargo, como también el importe de las cortinas, y son los siguientes: pagó a Martí un rraldi por componer y netejar el dit Orgue, 10 L; 16 s. per lo lloguer de dos cavalleríes magors y dos homes que, portaren a la Ollería un día al dit Martín y son fill; mes per el import de huit dies de mantindre els referits Martín y son fill; mes per el import de huit dies de Mantindre els referits Martín y son fill en tota demesa, 3 L. 4 s.; per el import de 4 vares de ruá colorat pera les cortines del Orgue, a 8 s. la vara, 6 L. 8 s.; per dos dotsenes de anellets, 3 s.; per 25 vares de cordó de fil blanch y colorat, per fer correr dites cortines, 1L.5 s.9 d; al fuster, per fer tres goteres, y als demás que asistiren a posarles en son puesto, 1 L; al sastre, de mans y fil colorat, 11 s
...

Y más adelante:

1759-1760

A.P.B. Dades que ha gastad el Dr. Joseph Belda y Molina, pbro.Vicerrector en lo any 1759-60 de dels efectes la Fábrica existens en la Caixa

Podemos leer esta nota curiosa:

per compondre la clau y payñ del Orgue a Antoni Colomer manyá, 4 s.

XXII

Valencia, 11 de diciembre de 1760.

A. P.V. Libro 283.

Protocolos del notario: José Álvarez Jordán.

Testamento de Vicente Rodríguez Monllor

Afincado en Valencia, Vicente Rodríguez Monllor hace testamento en esta ciudad.

Figura al principio en el centro, una pequeña cruz. Abajo, a la izquierda, un sello oficial con el escudo de la época, casi ilegible. A continuación en letras grandes dice: sello quarzo veinte maravedís, año de setecientos setenta. Este documento, encontrado en el archivo del Patriarca, constata muchos datos de la vida de Rodríguez Monllor y nos hace conocer mejor la personalidad de este músico de Onteniente.

Transcripción del documento

Luego en el margen dice *Testamento*, y a continuación comienza: *En el Nombre de Dios todo poderoso Amén. Se pasó por esta pública escriptura como Yo Mn Vicente Rodríguez Presbítero Organista mayor de la Sta. Iglesia metropolitana de esta Ciudad de Valencia vecino de la misma, natural de la Villa de Onteniente; Hijo legítimo de Francisco Rodríguez y Ana María Monllor Convostes; hallándome enfermo en Cama, pero por la Divina Misericordia, que con el entendimiento claro, buena memoria, y voluntad libre, considerando que soy mortal y que con tiempo conviene arreglar las cosas temporales, para que estando fuera de este embarazo, tenga sólo que pensar en dirigir mi Alma para la eternidad, y prevenirme para esperar la muerte a cuyo fin elijo para aquella hora por mis Patronos, y Abogados a la Purísima Virgen María Madre de Dios y Abogada de todos los pecadores, y a los Gloriosos San Vicente Mártir y San Vicente Ferrer, con cuyo favor y amparo espero vencer, y triunfar a las enemigas incursiones, salvar mi Alma, y lograr de la felicidad, y Gloria eterna de Dios nuestro Señor uno en esencia, y trino en Personas, que son Padre, Hijo y Espíritu Santo, cuyo sacrosanto Misterio adoro, y creo, con todo lo demás que tiene, cree, y confiesa la Sta. Madre Iglesia Católica; y protestando vivir, y morir en esta fe, ordeno i testamento, y última voluntad en la forma siguiente.*_____

*Primeramente, encomiendo mi Alma a Dios nuestro Señor, que la crió, y redimió con el valor sumo, y mérito inestimable de su preciosísima Sangre, confiando que su Divina Majestad perdonará mis pecados por su gran misericordia, y la llevará a descansar a su Santa Gloria; y el Cuerpo le dexo a la tierra do que fue formado.*_____

*Otrosí. Quiero que seguida mi muerte se vista mi Cadáver con las Ropas Sacerdotales, y que se entierre en la Sepultura que hay en esta Santa glesia Metropolitana de esta Ciudad, destinada para sus Beneficiados, confiando que éstos por lazos de Hermandad asistirán a mi entierro, harán mis funerales, y me aplicarán los Sufragio acostumbrados.*_____

*Otrosí. Dexo, y señalo de mis bienes para sufragio demi Alma, y demás fieles difuntos la cantidad de trescientas Libras moneda corriente las cuales quiero que se distribuyan y apliquen por la forma manera siguiente...*_____

En primer lugar mando que de otra cantidad se saquen Cien Libras, y quiero den éstas al Colector de Missas Doblas, y Aniversarios de dicha Sta. Iglesia Metropolitana de esta Ciudad, para que se digan por mi Alma en la misma Santa Iglesia, Quinientas Misas, con limosna de quatro sueldos, cada una _____

Más: Quiero también que se saquen otras Cien libras de aquella cantidad y que se den al Reverendo Clero, y Capellanes de la Iglesia Parroquial de San Nicolás de esta Ciudad para que por eixos se celebren en ella, por mi Alma, Quinientas Missas, con limosna de quatro sueldos cada una. _____

Más: Quiero que así mismo se saquen de aquella cantidad veinte y cinco, y que se den éstas a la Bolsa común de Horas Canónicas de dicha Sta. Iglesia Metropolitana de esta Ciudad. _____

Más: Quiero también que se saquen de aquella cantidad cinco Libras, y que se den éstas al Capellán mayor a la Sta. Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de esta Ciudad, para que se celebren en ella por mi Alma veinte Misas, y todas con Missereres. _____

Más: Quiero así mismo que de aquella cantidad saquen cinco libras, y se den estas al Reverendo Clero, y Capellanes a la Iglesia Parroquial de San Salvador de esta Ciudad para que en su Altar mayor me celebren por mi Alma veinte Missas con Missereres. _____

Más: Quiero que en la Iglesia del Convento de Religiosos de Sto. Domingo de esta Ciudad se diga, por los mismos, y por mi Alma un treintenario de missas de San Vicente Ferrer la y lo mismo al Colegio de Niños huérfanos de San Vicente Ferrer, dándose por cada una de ellas quatro sueldos de limosna; y que lo que importare ésta se saque también de las expresadas Trescientas Libras. _____

más: Ordeno que por una vez, y por vía de limosna den de la expresada cantidad, cinco Pesetas al Hospital General de esta Ciudad; dos Pesetas y un Real de Plata ala Cassa de la Misericordia, y lo mismo al Colegio de Niños huérfanos de San Vicente Ferrer, y a la Redención de Cautivos (...), que está a cargo de los Padres de Nuestra Señora de la Merced. _____

Más: Quiero que también se saque de aquella cantidad, la porción necesaria para pagar la asistencia que deberá hacer a mi entierro la Cofradía de Nuestra Señora del Milagro de esta Ciudad, en la que estoy afincado, pues es mi voluntad que acompañe mi entierro. _____

Y la porción que sobre de dichas trescientas Libras después de cumplidos, y pagado todo lo referido, y algún gasto que pueda haver en las prevenciones de mi entierro, quiero que se distribuya en celebración de Missas a voluntad de mis Albaceas. _____

Otrosí. Nombro por Albaceas de mi Alma, y excuso (...)de este mi Testamento a Thomás Rodríguez, escrivano y a María Theresa Rodríguez mis Hijos y a Carlos Vicente Seguí, Marido de ésta también escrivano, dando como doy a los tres juntos y a cada uno de por sí separadamente el poder y facultades que por Derecho se requieren para que hagan efectivas las trescientas Libras que dexo señalado para bien y sufragio de mi Alma, y

cumplan ese mi Testamento, según, y en la manera que lo dexo dispuesto _____

Otrosí. Mando que se paguen puntualmente todas mis deudas, constando de ellas en bastante forma, según fuero de buena conciencia; benignamente observado por Personas que la tienen. _____

Otrosí. Declaro que he sido casado en Faz de la Santa Madre Iglesia con María Theresa Moya, de cuyo matrimonio procreamos siete Hijos, pero de ellos sólo quedan los citados Thomás, y MaríaTheresa Rodríguez; que los demás han fallecido sin haver dexado sucesión _____

Otrosí. Deseo y lego al Ilustrísimo y Reverendísimo Señor Arzobispo de esta Ciudad mi Prelado un Bonete de los de mi uso por todos los derechos que en cualquier forma tenga y pueda tener a los bienes de mi herencia _____

Otrosí. Deseo, y lego a María Theresa Seguí, Thomasa Seguí, mis Nietas, Hijas de los citados Carlos Vicente Seguí y María Theresa Rodríguez mi Hija, veinte Libras a cada una, por una sola vez, por lo mucho que las estimo a que ambas me corresponden. _____

Otrosí. Dexo y lego a Ana María Rodríguez mi Hermana que la tengo en mi Cassa, y compañía, veinte Libras por una vez, y a más dos Colchones, y dos Savanas a la cama que ussa, por el buen afecto que la tengo, y ella me tiene. _____

Y de lo remanente de todos mis bienes, derechos, y acciones que ahora tengo, y en adelante me pertenezcan por qualquier título, causa, y razón, instituyo, y nombro por mis Universales herederos, con partes iguales a los dichos Thomás Rodríguez, y María Theresa Rodríguez mis Hijos; pero quiero, y mando: que el dicho Thomas Rodríguez mi hijo haya, y herede señaladamente de mis bienes, en cuenta, y parte de su haver, y legítima, y por su justo valor, los siguientes; a saber: Cincuenta y quatro Anegadas de tierra parte para criar Arroz, y parte para Moreras, sitas en el término de la Villa de Alberique, Partida de la Ponca = Mas: Diez Anegadas de tierra para criar Arroz, sitas en el mismo término Partida de la Marquesa = Mas: Doce Anegadas de tierra también para criar Arroz, sitas en el propio Término Partida de la Novella = Y una Casa de morada sita en el poblado de dicha Villa de Alberique en el barrio inmediato al Castillo = Y también quiero, y mando, que la sobredicha María Theresa Rodríguez mi hija haya, y herede señaladamente de mis bienes, en cuenta, y parte de su haver, y legítima, y por su justo valor, los siguientes; a saber: treinta Anegadas de tierra parte para criar Arroz, y parte plantadas de moreras; las cuales están unidas y sitas en el término de dicha villa de Alberique, en la Partida a la Payra, las que están confinantes en la Zequia Real= Más: Seis Anegadas de tierra huerta rodadas con dobles moreras, sitas en el propio término y Partida de la Payra, las cuales confinan en la Zequia del Molino de la Villa = Y veinte y una Anegadas de tierra moreral, sitas en dicho término de la Villa de Alberique Partida del Realenquet, las cuales confinan con el ecorredor de la Villa: Y los demás bienes de mi herencia se los dividirán entre sí los dichos Thomas, y Maria Theresa Rodríguez mis hijos, recibiendo cada uno la porción que le quepa y corresponda, para que unida ésta a la que ya tienen por mí destinada y designada en este Testamento, que de igual, en valor, la parte del uno con la del otro; y ambos con la bendición a Dios, y mía adquirirán , según dexo explicado, los bienes de mi Herencia , y

le poseerán, y disfrutarán libremente, y podrán venderles, y disponer de ellos a su voluntad, con solo la limitación prevenida en los antiguos Fueros de este Reyno, contenida en la Cláusula Croceptis Clericis, Locis Sanctis, Militibus, et Personis Religiosis, et alijis qui de Foro Valentia non exoistunt, nisi dicti Clerici, iuxta seriem, et tenorem Fori novi supex hoc aditi, bona ipsa ad vitam suma adquirenxent vel haberent, y baxo la pena de comisso, según el tenor de los mismos Fueros, y lo dispuesto por Reales Resoluciones: Y finalmente revoco, y anulo, y doy por revocados y anulados todos los otros testamentos, y disposiciones semejantes, que antes de ésta haya Yo otorgado por escrito, o de palabra los quales quiero que no valgan a fin de que solo se cumpla lo que por medio de la presente escriptura tengo dispuesto y ordenado, por ser mi último testamento, y determinada voluntad, que quiero valga del mejor modo que haya lugar en Derecho. Con cuyo testimonio así lo otorgo en la Ciudad de Valencia a los onze días del mes de Diciembre del año mil setecientos, y sesenta, siendo presentes, y llamados especialmente por testigos el Doctor Vicente Soler Presbítero Beneficiado en la Santa Iglesia Metropolitana de ésta Ciudad, Lorenzo Mares tratante y Joaquín Borrás organista, vecinos de esta misma Ciudad, y por quanto no puedo firmar por hallarme con la indisposición de mi enfermedad ruego a uno de los dichos testigos que lo firme por mí. De todo lo qual, y de conocer a el otorgante, quien estava Capaz para hazer este testamento Yo el infrascripto (...) de su magestad publico y vecino de dicha Ciudad autorizante, doy fee

Hay una firma que dice: *Por testigo, Dr Vicente Soler Presbítero* y una pequeña rúbrica. A la derecha de ésta firma figura otra que dice: *Ante mí, Joseph Alvarez Jordán* En y una curiosa rúbrica. En los folios, 1, 4 y 5 figura el susodicho cuño que refiero al principio de esta trascripción.

(En el mismo folio comienza otro documento perteneciente a la muerte de otra persona, por lo que no lo transcribo).

XXIII

Bocairente 24 de Diciembre de 1764

A.P.B. Libro de Capitols e Deliberacions del Clero. fol., 209.

Sobre gratificación al Organista y al Penitenciario

El Cabildo del Clero en el día 24 de diciembre de 1764, se ocupó de este asunto, con las palabras siguientes:

Les estrenes eo gratificació Navideña que sa acostuma donar al Penitenciari del Clero, P. Damiá Gadea, Religiós Recolet (del Convent de Sant Berlandí de la Vila, y a Franco Tomás Reduan, Orgaiste de esta Yglesia, en atenció als molts servicis que de aquells te y reb diariament, y al poquíssim util que de son treball tenen.

XXIV

Valencia 19 de Mayo de 1769

A.H.N. Sección Códice. Libro 511 B; Libro de actas capitulares 1765-1784 del Monasterio de San Miguel de los Reyes (Valencia)

Cambio de ubicación del órgano

Este documento ilustra acerca de las costumbres de la época y la minuciosidad con se redactaban los documentos referentes a los órganos, incluso cualquier cambio de ubicación que hubiera que hacer. Demuestra la gran importancia que se le concedía a estos preciosos instrumentos.

Transcripción del documento

a)(41v) (Al margen: *Mudar el órgano a la tribuna y ver si se puede cobrar las pensiones vencidas de la Generalidad que son más de 700 libras*)

En 19 de Mayo de 1769 nuestro Padre Prior el Padre fr. Mariano de San Agustín mandó tocar a capítulo de orden sacro y juntos los padres capitulares en la celda prioral como es costumbre propuso su Paternidad como los padres Organistas le habían informado estar el órgano tan maltratado por comunicarse los registros, y con especialidad los del secreto, que no se podía tocar sin gran disonancia; que su Paternidad en vista de ese informe había hecho venir a un factor de órganos, y si Organista parroquial de San Martín de esta ciudad por ser éste de los más inteligentes y también mui afecto a esta comunidad⁷³⁷ y que habiendo éstos reconocido el órgano le habían informado a su Paternidad estar tan descompuesto que ea preciso componerlo y que la composición sería mui costosa y nada subsistente por la estrechez del sitio donde estaba lo que obligava a que la obra estuviese amontanada, de lo que resultatava el descomponerse con mucha facilidad; que ellos eran de dictamen que sería mucho más conveniente el mudar el órgano de sitio sacándolo a la tribuna, que está inmediata al sitio, que ocupa ahora ...

b)(45 v.)(Al margen: *Convenio para la composición del órgano*). *En dicho día 17/7/1769) propuso su Paternidad como en virtud del acto capitular celebrado en 19 de mayo de este presente año sobre la construccion del órgano, y su coste, hacía patente a la comunidad como aviendo formado los capítulos de su manufactura; reconocidos por hombres inteligentes poniendo la comunidad de su quenta todo el metal necessario para la Música y la madera para los secretos y demás materiales se avía ajustado por 730 libras que si venía la comunidad en estos ajustes, y vino la comunidad en todo lo que su Paternidad avía executado. A todo lo qual yo el infraescrito scretario fui presente, y lo firmé juntamente con nuestro Padre Prior.*

XXV

Bocairente 1 de Enero de 1780

A.P.B. Libro Capitols y Deliberacions del Clero

⁷³⁷ Me comenta D.Vicente Ros que este organista era Bautista Alfonso.

Acta del 1 de enero de 1780. fols. 243 v. y 244.

Desasosiego entre el Clero

En esta época en Bocairente imperaba cierto desasosiego entre el Clero, según reflejan diversa Actas del Libro Capitols e Deliberacions del Clero, por múltiples cuestiones, según comenta Vañó Silvestre ⁷³⁸. Una de ellas es la que dice este documento:

Transcripción del documento

Y Mn. Pedro Belda, Clérigo, obtentor del Beneficio del Órgano expuso, pretender derecho para que, se le diese Voto en todos los Capítulos y Deliberaciones del Clero, en la misma conformidad que, le gosan los demás Beneficiados, que están ordenados in sacris, y habiéndose respondido por la mayor parte del Clero que, su pretención era contraria a las disposiciones canónicas y sinodales, a la práctica y estilo de esta Yglesia porque, Mn. Andrés Montalvá, pbro., su inmediato antecesor, que entró a residir tonsurado, en el año 1716, no intervino en Capítulo ni Deliberación del Clero hasta 1721 en que, intervino después de Ordenado de Subdiácono, como era de ver por los libros de Deliberaciones, que se exhibió; a que replicó dicho Mn. Pedro diciendo que, El Clero y Administradores de la Administración del Órgano, antes de fundar el Beneficio, concordaron con Escritura ante Gerónimo Alcaraz Notario, en 28 de noviembre de 1764, dar Voto en Capítulo al poseedor de dicho Beneficio, aunque no estuviese Ordenado in sacris, y dándole al Dr. Joseph Eximeno para que lo leyese, lo hizo éste en voz alta, clara e inteligible, la cual oída por los reverendos presentes expusieron que, dicha escritura no se explicava en los términos que prstendía dho. Mn. Pedro antes bien en el juicio de muchos, era contraria a su pretención; con todo, para enterarse mejor y reflexionar maduramente el contenido de dha. Escritura, se le pidió la dexase ver, a lo que se negó, y viendo esto se les respodió que, el mismo hecho de no querer dexar de ver la escritura, y no haver pretendido dho. Mn. Montalvá su antecesor, semejante Voto, sin embargo de habitar en casa del Escrivano no receptor de dha. Concordia, interesado en las preheminiencias de dho. Beneficio, como pariente y principal agente de la Fundación, argüía en ningún derecho, con todo por evitar discordias y pleitos, deseando la paz y buena armonía, y no perjudicar los derechos del Clero, ni de dicho Beneficiado, acordaron sujetarlos al juicio de dos Abogados, y tercero en discordia, a lo que se negó dho. Mn. Pedro, y los Doctores Joaquín Baneyto y Juan Calabuig, como también Mn. Blas Silvestre que dijeron se sujetase a la decisión del Señor Vicario General...

XXVI

Ayelo de Malferit, 23 de marzo de 1835

A.M.O.

Notario: Manuel Valls y Cantavella.

Contrato del órgano de Ayelo de Malferit

⁷³⁸ VAÑÓ SILVESTRE, F.:op.cit.,p. 152.

El contrato para la construcción del órgano de Ayelo de Malferit, lo firmaron D. Juan Bautista Bataller, cura párroco de dicho pueblo y el organero D. José Martínez Oliver, en el año 1835. Se describe en él las características de este órgano y las obligaciones de cada una de las partes contratantes, así como las de los avalistas que suscriben dicho documento. El proyecto de un buen órgano, cuyas características quedan reseñadas en este contrato, colmó el deseo de los ayelenses de contar con un instrumento de buena calidad para acompañar los cantos litúrgicos de la parroquia.

Este documento, desconocido hasta ahora, se encontró en el Archivo de Onteniente; en los protocolos del notario reseñado.

Al principio del documento hay una firma de Manuel Valls y Cantavella, con rúbrica.

Transcripción del documento

Contrato sobre el Órgano de Ayelo de Malferit: entre el Sr. Cura y D. José Martínez .

En la villa de Ayelo de Malferit a los veinte y tres días del mes de Marzo, año mil ochocientos treinta y cinco: Ante mi el Escrivano y testigos infraescritos, comparecieron de una parte D. Juan Bautista Bataller, Cura de esta parroquial y de otra D. José Martínez y Oliver, factor de órganos, vecino de la ciudad de Valencia y dixerón: Que por escritura ante mí en siete del actual, diferentes sujetos de este pueblo le concedieran a dicho señor Cura las correspondientes facultades, para que pudiese contratar con cualesquiera factor, a fin de que construyese un órgano para esta dicha parroquia, por la cantidad, plazos y condiciones, conque pudiese, y quisiese ajustarse, cuyo literal tenor de la indicada Escritura, es el siguiente: En la villa de Ayelo de Malferit a los siete días del mes de Marzo, año mil ochocientos treinta y cinco: ante mi el escrivano y testigos infraescritos, D. Juan Bautista Calabuig asendado, Vicente Juan de Antonio, Manuel Belda de Pedro, Vicente Beneyto, Francisco Ortiz, José Vicent y Vila, Pedro Galiana, Isidro Gironés, José Sanz y Perales, Francisco Mompó, Joaquín Calabuig, José Aparisi y Ortiz, Pedro Juan y Mompó, José Sanz y Calatayud, Joaquín Doménech, labradores y Joaquín Sanz del Roig, arriero vecinos de la misma, mayor parte de los que se obligaron a pagar el órgano que debía construir para esta parroquial, el difunto Don José Martínez y Alcarria, vecino de la ciudad de Valencia, según escritura ante mi en nueve de mayo del año anterior mil ochocientos treinta y cuatro= otorgan: que dan y confieren todo su respectivo poder cumplido, libre, lleno y tan bastante, cual por derecho se requiere y es necesario, en favor de Don Juan Bautista Bataller Cura de esta parroquial, para que en nombre de los otorgantes, y representando sus propias personas acciones y derechos, pase a dicha ciudad de Valencia y cobre de los herederos del nominado Martínez, tres mil reales de vellón que se le entregaron a cuenta del referido órgano, según cautela que obra en poder de dicho señor Cura; y para que éste pueda contratar nuevamente con el Padre del referido difunto, ú otro cualesquiera factor, para que construya el órgano que aquel debió construir, bajo los plazos, cantidades

y demás que le parezca más conveniente, y pueda ajustarse con el factor que contratarse, para lo cual prometen los otorgantes abonar y pagar a prorrata la cantidad que a cada uno le corresponda, según el tanto por que se ajuste; y en caso que para el cobro de los tres mil reales que se entregaron al precitado difunto sea menester proceder judicialmente, pueda dicho Señor Cura nombrar procuradores de la referida ciudad de Valencia para que practiquen cuantas diligencias sean conducentes en juicio o fuera de él, presentando cuantos documentos sean concernientes, y haciendo todo cuanto los otorgantes harían, y hacer podrían, presentes siendo sin limitación alguna, con libre, franco y general administración. A cuyo cumplimiento obligan todos sus respectivos bienes, presentes y futuros. En cuyo testimonio así lo dixeron, y otorgaron (a quienes doy fe conozco), firmándolo los que saben, y por los que no, lo efectúa a sus ruegos uno de los testigos que lo han sido Juan Bautista Bataller, labrador; vecino de la Puebla del Duque, José Beneyto, maestro de primera educación y Fermín Comenge, escribiente, de este referido de Ayelo = Bautista Calabuig, Francisco Mompó, Francisco Ortiz, Joaquín Doménech, Pedro Galiana, Fermín Comenge= Ante mí Manuel Valls y Cantavella =

Está el susodicho Manuel Valls y Cantavella, Notario del Reyno, vecino y residente en esta Villa de Ayelo de Malferit, presente fui con los testigos que se citan al otorgamiento de esta escritura de poder que otorgado en papel del sello cuarto queda en mi Protocolo de Escrituras públicas corriente de este año con que concuerda (revisar) =debidamente este ha de construirse es mencionado:=

Artículo 1º los pactos capítulos y condiciones siguientes = serán contruidos tres fuelles de ocho palmos de largaria y cuatro de ancharia, lo serán de pino con cinco pliegues forrados de baldes que estará doble en todos sus juegos, seran jugados con palancas y del todo contruidos según arte =

Art.º 2 Serán contruidos dos teclados con cuarenta y siete teclas cada uno; las naturales estarán chapadas de hueso y los sostenidos de évano: El primero hará jugar la música o registro del secreto mayor, y el segundo que estará colocado bajo de aquel hará jugar el segundo órgano o bien sea la cadereta interior =

Art.º 3º Será contruido un secreto dividido según juzge el artista y de la grandaria y proporsion propias a contener nutrir y hacer bien jugar los registros siguientes relativos al teclado superior, a saber:

1º Flautado Mayor, de entonación de trece palmos castellanos o bien sean doce valencianos. Sus cuatro primeros bajos serán de madera y el resto hacia los tiples de metal y abiertos. De estos se colocarán en la fachada aquellos bajos que convengan y sus tiples en lo interior; y será de ambas manos.

2º Flautado Violón, sus diez primeros bajos serán de madera y el resto de metal, todo tapado, y de ambas manos.

3º. Octava general abierta de metal, y de ambas manos.

4º Quincena, y diez y novena en un tirante de metal, y de ambas manos.

5º. Lleno de cuatro caños por tecla de metal, de ambas manos y reiterado según arte.

6º. Címbala tres caños por tecla de metal, de ambas manos y reiterado según arte.

7º. Nasardo en quincena de metal, y ambas manos.

8º. Nasardo en diez y novena de metal mano izquierda.

9º. Corneta Magna de metal, de seis caños por tecla, y partido de mano

derecha colocado en secreto en alto.

(En el cuarto folio figura un sello que dice: *SELLO 4º 40. MRS AÑO 1835* y en el centro hay un cuño que dice *ISABEL II P. L. G. D .DIOS REINA DE ESP. Y DE IND.* alrededor del escudo coronado de España).

10º. Flauta travesera de madera de dos caños por tecla y de mano derecha.

11º. Trompeta real de metal de mano izquierda y colocada en lo interior, canales y lenguas de latón y tembladores de hilo de yerro.

12º. Trompeta Magna, de metal, de mano derecha y colocada en lo interior canales y lenguas ídem de ídem. .

13º. Bajoncillo de metal, mano izquierda colocado en lo exterior en línea horizontal, canales y lenguas ídem de ídem.

14º. Clarín de metal mano derecha, colocado, canales ext. ídem de ídem

Artículo 4º: Será construida una reducción para transmitir el movimiento de las teclas del teclado a las ventillas del secreto, y lo será de molinetes, ejes y brazos de yerro.

Artículo 5º. Será construido un secreto de la grandaria y proporción propios a contener y hacer bien jugar los registros siguientes relativos al segundo órgano o bien sea cadereta interior, a saber =

1º. Violón, sus diez primeros bajos de madera, y el resto hacia sus tiples de metal, todo tapado.

2º. Tapadillo de metal y de ambas manos.

3º. Corneta Inglesa de metal, de cuatro cañas por tecla, mano derecha.

4º. Violín de metal mano derecha, con arca y pieza al pie del organista para su uso.

5º. Orlos de metal y de ambas manos, canales y lenguas de latón y muelles de hilo de yerro.

Artículo 6º. Será construida una reducción para transmitir el movimiento de las teclas del teclado inferior a las ventillas del secreto y será de molinetes, ejes y brazos de yerro

Art. 7º. Será construido un secreto capaz de contener y hacer bien jugar un juego de ocho contras y dos timbales de aire cuyas caños se construirán de madera y de entonación de doce palmos: lo que son contras y timbales de entonación ordinaria según se usan, construyéndose igualmente su correspondiente teclado de pedal a los pies del organista, reducción de molinetes y demás hasta su perfección.

Artº. 8º Todas su columnas o movimientos para abrir y cerrar sus registros serán de yerro y de la gordaria y calidad competente a las funciones que cada pieza debe hacer.

Artº.9º. Todo cuanto sea de madera será de pino de la mejor calidad, y de la gordaria y fuerza competente a las funciones que cada pieza debe hacer.

Artº.10º. Todo el metal que se empleará en dicho órgano será nuevo, dulce y de buena calidad.

Artº.11º. De cuanto queda dicho se encarga y promete el mencionado D. José Martínez y Oliver factor de órganos, vecino de dicha ciudad de Valencia, de

executar bien y legalmente en todas sus partes, del modo que van mencionadas en el presente plan; de hacer bien cantar sus juegos o instrumentos del modo competente a cada uno, afinarles a tono de capilla de este Reyno con la posible perfección, y a satisfacción de organistas inteligentes que por ambos otorgantes sean para ello llamados ello, yendo de cuenta del mencionado señor Cura entregar a dicho factor primeramente mil y cien libras valencianas en metálico en plata u oro en varios plazos a saber: Trescientas libras por todo el corriente mes de marzo, y que par tal cantidad se le entregará toda aquella porción de obra que su hijo Dn. José; ahora difunto tenía trabajada la obra que lo será por todo el mes de abril del año próximo mil ochocientos treinta y seis, y las restantes trescientas libras en dos plazos iguales en dos años consecutivos a su conclusión a saber; mil ochocientos treinta y siete y mil ochocientos treinta y ocho, siendo de cargo del factor construir la fachada del referido órgano, y de cuenta del señor Cura el abonarle por ella cincuenta libras; Es de cargo igualmente del referido señor Cura dar un sitio capaz, y proporcionado para colocar dicho órgano construyendo cuantas obras se necesiten al efecto de tribuna, cuarto de fuelles, con puertas, ventanas, y demás para su perfección, y conservación, dar una casa con tres camas para habitar el factor, y familia el tiempo que se emplee en plantificar dicho órgano, conducir la obra y oficiales desde Valencia, a esta villa, y devolver oficiales y herramientas a Valencia concluida que sea; siendo también condición expresa, que si dicho factor adelantase su obra y la colocase antes del tiempo prefijado, pueda verificarlo, y en este caso aquellas cantidades que ha de recibir después de su conclusión se tendrán tenidas a esta época. Con cuyos pactos capítulos y condiciones, están, ambos otorgantes anuentes y conformes, y cada uno por lo que le toca ofrecen cumplirlo todo llanamente y sin pleito alguno con las costas de la cobranza. A cuyo cumplimiento obligan, el señor Cura todos los bienes de sus poderantes y los suyos, y el factor también los suyos respectivos habidos y por haber. Y dan poder a los señores jueces y Justicias de su Magestad que les sean competentes, para que les apremien a ello con todo rigor como por sentencia definitiva pasada en Juzgado y consentida. Y renuncian cuantas leyes les sean permitidas renunciadas con la general del derecho en forma. Esrenzo testimonios así lo dixeron, otorgaron, y firmaron (a quienes doy fe conozco siendo presentes por testigos Franc° Mompó y Gabriel Juan y Catalá, labradores de esta villa vecinos =

XXVII

Ayelo de Malferit, 25 de enero de 1837.

A.P.A.M. Carpeta de documentos antiguos.

Arancel de derechos parroquiales de Ayelo de Malferit

Este documento da una idea muy clara de los actos religiosos que se celebraban en Ayelo de Malferit en esta época y de las características de los mismos. A través de él podemos calibrar el sentido cristiano de sus gentes, así como muchas costumbres, bastantes de ellas, ya desaparecidas, aunque otras perduran, si bien, adecuadas a las actuales circunstancias. Es curioso leer en este documento, por ejemplo, los estipendios por la atención a los *albats* o *albaets* que, como es sabido, se refiere a los recién nacidos fallecidos, por desgracia, tan

corriente entonces ⁷³⁹. También podemos observar a través de la lectura de este documento, la importancia de la cera, hasta el punto de dedicarle un apartado en este documento. Esto no es extraño, dada la época del documento, no sólo por ser un medio de iluminación sino también por el sentido penitencial que tiene la cera al consumirse proyectando luz a su alrededor, pudiendo considerarse como una imagen de lo que debe ser el cristiano, a imitación de Jesucristo, “luz de Cristo”⁷⁴⁰. El aceite siempre ha sido importante en los ritos litúrgicos y en la administración de algunos sacramentos, pero también para alimentar las lamparillas y, hasta la llegada de la luz eléctrica, en muchos casos, para la iluminación del templo.

En todo este documento observamos la meticulosidad con que se ajustan las retribuciones, tanto de los sacerdotes como del organista, cantores, campaneros, sacristán, acólitos etc. y esta retribución se estipulaba según la dedicación que se necesitaba de cada uno de ellos en fiestas patronales o actos religiosos, fueran bautizos, bodas, entierros, etc. También podemos constatar la gran importancia que se le daba al órgano en este pueblo que, no siendo grande, valoraba la música organística en el templo, como la mayoría de los pertenecientes al Valle de Albaida.

Transcripción del documento

Arancel de derechos parroquiales que se cobran en esta Parroquia de Ayelo de Malferit en las fiestas votivas que en ella se celebran, según nota del difunto Cura Don Francisco Tormo. Se incluyen también los que percibe el organista con aprobación del M. I. S. Gobernador Eclesiástico de la Diócesis por decreto de 25 de Enero de 1837 el Sr.D. Joaquín Ferraz como igualmente los de cantores, Diáconos y campaneros.

Nótese: Que en estas Iglesias hay seis plazas de cantores, de las cuales una percibe el organista además de su propia porción, otra la percibe el sacristán, otra los dos acólitos, y las tres restantes los tres cantores que nombra el Cura.

Los campaneros perciben, en cada fiesta que hay procesión 8 reales de vellón. En cada aniversario general 4 reales 17 maravedís. En cada entierro general 30 reales y si se acompaña al Cementerio 32 reales. Por cada duelo 1 real 17 maravedís y en las fiestas que hay encendida 22 reales de vellón por la encendida.

Enero

Día 6. Fiesta de los Santos Reyes. Tercia, Misa, sermón, revestida, con

⁷³⁹ Se pulsa el “Toque de alba”, cuando muere un niño en el alba de la vida.

⁷⁴⁰ Hasta entrado el siglo XX, existían “pancillos de cerilla” que eran velas de poco grosor, que iban enrolladas en espiral; de este modo se iba tirando del cabo a medida que se iba gastando la cera. Explicación dada por D. Santiago Sansaloni..

Visperas y Completas.

Derechos. Rector, se incluye siempre la Misa. 15 reales, 8 maravedís.

Diáconos. 4 reales

Organista 6 reales

Cantores, cada uno 1 real 30 maravedís . 11 reales 8 maravedís

Campaneros. 6 reales

Total 42 reales 8 maravedís

Pagan los tres Reyes festeros, cada uno .. 14. reales 3 maravedís

Día de San Antonio Abad 17

Tercia, Misa, sermón, revestida, Visperas y Completas y procesión.

Derechos. Rector con Misa 20 reales 10 maravedís

Diáconos 8 reales

Organista 8 reales

Cantores cada uno 2 reales 21 maravedís 15 reales 26 maravedís

Campaneros 8 reales

Total 60 reales 22 maravedís

Pagan los Ortices por devoción.

La cera se paga aparte en todas las fiestas

Domingo inmediato a San Antonio al mismo Santo por los clavaros de la calle de San Antonio.

La misma fiesta y derechos que la anterior. Pagan los clavaros entre cuatro a 15 reales 14 maravedís cada uno.

Domingo 2º de Enero. Fiesta de San Francisco de Asís por la 3ª Orden.

La misma fiesta y derechos que la de San Antonio, página 2. Paga el depositario de la 3ª orden

El lunes inmediato aniversario general por los hermanos difuntos. Campanas a medio vuelo, tùmulo con repiques (...)

Derechos. Rector con Misa 24 reales

Organista 1 real 17 maravedís

Cantores cada uno un sueldo 4 reales 17 maravedís

Campaneros 4 reales 17 maravedís

Total 34 reales 17 maravedís

Paga el mismo depositario.

Febrero

Día 2. Fiesta de la Purificación de Nuestra Señora. Tercia, Misa sin sermón ni revestida, Vísperas y Completas en la tarde sin procesión.

A más se canta la Misa todos los 12 sábados, víspera del Domingo del Rosario con y gozos de Nuestra Señora del Rosario, la salve todos los sábados del año por la noche, a intención del lumbrero del mes. Estos son 12, y pagan por todo lo dicho 11 libras 13 sueldos entre todos y a más pagan la cera para el Rosario todas las noches, las candeletas para dicho día de la Purificación y cuidan de la lámpara del altar del Rosario cada uno un mes.

Derechos de dichas 11 libras 10 sueldos.

Rector con 10 misas 16 reales 12 maravedís

Cantores a cada uno 1 real 30 maravedís 11 reales 3 maravedís

Al organista por tañer (...) salves y gozos 24 reales

Al mismo por el día dicha fiesta 6 reales

204 reales 26 maravedís

Las dos horas en los 3 días de Carnaval se hacen gratis. De la limpieza general se recoge por el pueblo; se paga la cera, sermones a intención de las tres misas y si sobra algo para los músicos.

El novenario de San José se hace también gratis. Si algún devoto encomienda alguna misa, da la limosna de 14 sueldos que es la tasada por visita y si quiere plática dan 12 reales al predicador. La cera se paga de lo que se saca del plato a la puerta.

Igualmente se hace gratis el Septenario de Dolores de la Virgen. Los devotos encargados ponen la cera, pagan las pláticas, y la intención de las siete misas cantadas y el órgano.

Derechos. Rector las siete misas..... 73 reales 17 maravedís

Organista 15 reales

Total 88 reales 17 maravedís

Marzo

Viernes de Pasión. Fiesta de los Dolores de la Virgen. Las vísperas principales y el día 4, horas menores, Misa, sermón y revestida. Las procesiones hace el domingo de Pasión por haber más concurrencia, con

Visperas y Completas.

Derechos. Rector con Misa.....27 reales

Organista 10 reales

Cantores, cada uno 4 reales 4 maravedís24 reales 2 sueldos

Diáconos 8 reales

Campaneros 8 reales

Total 77 reales

Entre 7, toca a cada una 11 reales 4 maravedís

El triduo de Semana Santa era amortizado, aunque con muy poca renta, ahora se hace gratis. Igualmente se hace gratis la función del día de Pascua, procesión y misa con revestida al alba.

Abril

Día de San Vicente Ferrer.

Tercia, misa y sermón sin revestida, Visperas, Completas y procesión.

Derechos. Rector con misa28 reales 30 maravedís

Organista 8 reales

Cantores cada uno, 2 reales 2 maravedís15 reales 26 maravedís

Campaneros 8 reales

Total 66 reales 22 maravedís

Paga Pedro Calabuig y Vidal, por legado de su padre difunto que lo mandó en su testamento ante Luís López. En año de gracia en 16 Julio 1822.

Mayo

Primer domingo de Mayo. Fiesta de Nuestra Señora del Rosario. La misma fiesta y derechos que la de San Antonio, véase página 2.

Paga la Cofradía del Rosario.

Segundo domingo de Mayo. Fiesta de Nuestra Señora de los Desamparados.

La misma fiesta y derechos que la de San Antonio, página 2. Pagan los clavarios de la calle.

El domingo inmediato se hacía fiesta amortizada a la misma Virgen de los Desamparados por doña Inés Llansól de Romaní. Su renta consistía en 4 libras 4 sueldos que pagaba el Excelentísimo Señor Marqués. No había

revestida ni campanas por no prestar la renta y de dicha renta se pagaba sermón, cera y demás.

Día de la Ascensión del Señor, se canta Nona solemne de 11 a 12 gratis, pues era amortizada. la fábrica paga la cera.

Día de la solemnidad del S.S. Corpus.

Primeras Vísperas y Completas. Cuatro horas menores, misa, sermón, revestida, segundas Vísperas y Completas, y procesión solemnisima, con Completas. Toda la octava, expuesto el Señor y también en la misa mayor toda la octava.

Derechos. Rector con misa 30 reales 25 maravedís

Organista 30 reales

Cantores 27 reales

Diáconos día y octava..... 12 reales

Sacristán..... 15 reales

Campaneros y encendedores..... 45 reales

Total 159 reales 25 maravedís

Pagan los clavarios.

Junio

Día de San Juan Bautista

Tercia, misa y sermón.

Derechos. Rector y misa 15 reales 17 maravedís

Organista 2 reales 8 maravedís

Cantores 6 reales 25 maravedís

Total 34 reales 16 maravedís

Paga Joaquín Girones y Calabuig 22 reales

Día de S. Pedro Apóstol. Titular de esta iglesia.

La misma solemnidad y derechos que la del Corpus con la modificación siguiente, organista 20 reales sacristán 10 reales y campaneros y encendedores 30 reales. Total 122 reales 25 maravedís. Pagan los clavarios.

Julio

Domingo después del día 17. Fiesta a la Virgen del Carmen.

La misma fiesta y derechos que la de San Antonio, página 2. La procesión pasa por la calle de la Virgen.

Pagan los clavarios de la calle.

Domingo después de día 20. Fiesta de Santa Margarita virgen y martir.

La misma fiesta y derechos que la de S. Antonio, pág. 2. Pagan las festeras doncellas.

Día de S. Jaime Apóstol. Fiesta de la Reservación del SS Sacramento en esta iglesia nueva en 1744.

Tercia, misa con exposición del SS. Sacramento, sermón con revestida, Visperas y Completas, también con expuesto con facultad para ello. Véase 1º Quinque libri, fol. 1º.

Día 30. Los Santos de la Piedra Abdón y Senén. Tercia, misa con revestida y sermón. Estas dos fiestas las paga el pueblo del fondo de propio. La asignación son 12 libras, sueldos como sigue

<i>Rector con las do misas.....</i>	<i>28 reales 25 maravedís</i>
<i>Organista</i>	<i>8 reales 8 maravedís</i>
<i>Cantores cada uno 3 reales.....</i>	<i>18 reales</i>
<i>Diáconos</i>	<i>8 reales</i>
<i>Los dos sermones a 30 reales.....</i>	<i>60 reales</i>
<i>Alimentos de predicadores a 9 reales</i>	<i>18 reales</i>
<i>Aceite para las lámparas</i>	<i>6 reales</i>
<i>Campaneros</i>	<i>7 reales 17 maravedís</i>
<i>Cera.....</i>	<i>25 reales 17 maravedís</i>

Total 180 reales de vellón

Paga el depositario de propios.

Domingo después de los S.S. de la Piedra. Fiesta a dichos santos de la calle.

Tercia, misa con revestida, sermón Visperas y Completas y procesión por toda la calle.

<i>Derechos. Rector con misa</i>	<i>26 reales 8 maravedís</i>
<i>Organista</i>	<i>8 reales</i>
<i>Cantores, cada uno 3 reales</i>	<i>18 reales</i>
<i>Diáconos</i>	<i>12 reales</i>
<i>Campaneros</i>	<i>8 reales</i>

Total 72 reales 8 maravedís

Pagan los clavarios de la calle, cada uno 18 reales 7 maravedís

Agosto

Día 6. Fiesta solemnísima al SS Cristo de la Pobreza por voto solemne del pueblo Véase el 7º Quinque libri al fol. 1º.

Primera Vísperas y Completas. Maytines solemnes con Laudes. Cuatro horas menores, misa con revestida, sermón, Segundas Vísperas, Completas, y procesión solemnísima.

Derechos. Rector con misa 50 reales 8 maravedís
Organista 45 reales
Cantores, cada uno a 6 reales..... 36 reales
Diáconos 12 reales
Sacristán..... 10 reales
Campaneros y encendedores..... 3 reales

Total 169 reales 8 maravedís

Los 4 sacerdotes que llevan al S.S. Cristo 30 reales

Pagan los Clavarios 219 reales 8 maravedís

Día 7 Agosto. Fiesta al glorioso mártir S. Engracio.

Cuatro horas menores, misa de común de un mártir en honor del Santo por Bula de su santidad, que existe en este archivo, sermón, revestida, Vísperas, Completas y procesión solemne. Derechos como siguen-

Rector con misa..... 26 reales 8 maravedís
Organista 8 reales
Cantores cada uno 3 reales 26 maravedís
..... 22 reales 28 maravedís
Diáconos 12 reales
Campaneros y encendedores..... 30 reales

Total 98 reales 26 maravedís

Pagan los Clavarios

Día 8 Agosto. Empieza el solemne novenario al S.S. Cristo. Tercia y misa

cantada. Por la noche Rosario con misterios cantados y Salve, plática, novena, con las llagas cantadas, y los gozos. Suele haber devotos para todos los días.

Derechos. Rector con misa 13 reales 17 maravedís
Organista 2 reales 8 maravedís
Cantores cada uno 1 real 4 maravedís ... 6 reales 23 maravedís

Total 22 reales 16 maravedís

Paga cada día el devoto que hace la fiesta.

Día 15 Agosto. Fiesta de la Asunción de la Virgen. Tercia, misa con revestida, sermón, Vísperas y Completas y procesión. Toda la octava Completas gratis porque eran amortizadas, y procesión el día de la octava.

Derechos son como siguen =

Rector con misa..... 29 reales 22 maravedís
Organista 20 reales
Cantores cada uno 2 reales 21 maravedís 15 reales 26 maravedís
Diáconos 12 reales
Campaneros 12 reales

Total 89 reales 14 maravedís

Pagan las dos clavarías. El sermón lo paga Francisco M^a Ortiz y Soriano por legado de su abuelo Gaspar Ortiz quien legó en su testamento ante Manuel Martínez y Colomer Ecónomo de ésta, 45 reales para limosna del sermón en este día, dejando un campo para dicho efecto a su hijo José; difunto éste se cargó dicha obligación su hija dicha Francisca M^a Ortiz. El testamento se otorgó en 20 de Enero 1805.

Este día se canta Nona solemne, con exposición gratis porque lo pagaba Doña Josefá Tormo. Derechos; Rector 3 sueldos, organista 2 sueldos, Cantores 6 sueldos, campaneros 3 sueldos Total 16 sueldos.

Día 16 Agosto. Fiesta de San Roque.

Tercia, misa con revestida, sermón, Vísperas, Completas y procesión. Derechos como en la fiesta de S. Antonio, pág. 2. Pagan los clavaríos de la calle.

El domingo inmediato a S. Lorenzo mártir. Fiesta a dicho santo.

(y esto es la página 3)

Fiesta y derechos como en la fiesta de los Santos de la Piedra, pues va la

procesión también por toda la calle. Vide pág. 6. Pagan los clavaros de la calle.

Setiembre

Día 8. Fiesta de la Natividad de María Santísima.

Tercia y misa, con sermón.

Derechos como en la fiesta de S. Juan Bautista. pág. 5. Paga osa Sanz y Calatayud.

Domingo del Dulce Nombre de María.

Fiesta a la Divina Aurora María Santísima.

La misma fiesta y derechos que en la de S. Antonio, Pág. 2. Pagan los mozos clavaros.

Domingo 3º. Fiesta a María Santísima a los Dolores.

La misma fiesta y derechos que la de S. Antonio, pág. 2. Baja la procesión por su calle. Pagan los clavaros de la calle.

Domingo inmediato S. Miguel. Fiesta al Arcángel S. Miguel.

Cuatro horas menores, misa con revestida, sermón, Vísperas y Completas y procesión.

Derechos. Rector con misa	26 reales 8 maravedís
Organista	8 reales
Cantores 3 reales 26 maravedís cada uno	26 reales 8 maravedís
Diáconos	8 reales
Campaneros	8 reales

Total 72 reales 26 maravedís

Paga Miguel Barber y Vidal(bajo de este nombre figura otro nombre tachado). Por escritura en 8 de Febrero de 1835, misa José Gil y Espí. Es vecino de Albayda, y un año general, signado el 17 de Diciembre de cada año.

Al otro día empieza el novenario del Santo Arcángel. Rosa Sanz busca limosna de pláticas, coro y misa cantada todos los días con órgano.

Octubre

Domingo 1º. Fiesta de Nuestra Señora del Rosario. Fiesta y derechos como la de S. Antonio, pág 22ª. Paga la Cofradía.

Al otro día aniversario general para los cofrades difuntos. Lo mismo e iguales derechos que en el de la 3ª orden, pág 2 buelta. Paga el clavario.

Domingo después del día de S. Francisco de Asís.

Fiesta al dicho Santo.Patriarca. La misma y mismos derechos que en la de S. Antonio, pág 2ª. Pagan los clavaros de la calle.

Noviembre

Día de Todos Santos: Por la tarde se cantan Visperas del día con las de difuntos. Se responsa 'por la iglesia y se pasa al cementerio. De la distribución de responsos se da una parte a los cantores. Al otro día se empieza el Novenario de Almas. Si hay devotos se cantan las Misas y predicán las pláticas, según los haya y si no, se hace gratis la novena.

Diciembre

Día 8. Fiesta a la Inmaculada Concepción de María Santísima.

La misma fiesta y derechos que la de S. Antonio, pág. 2. Pagan los clavaros de la calle.

Domingo 3º de Adviento. Fiesta a Santa Lucía virgen y martir. La misma fiesta y derechos que la de S. Antonio, pág 2. Pagan las doncellas clavarías.

Al otro día de la Purísima se empieza el novenario a S. Joaquín. Había dos días amortizados; los demás se hacen gratis, si no hay devotos.

En la noche de Navidad se cantan Maytines, misa solemne con revestida, y Laudes. Antes de la misa mayor se canta Tercia. La misa de Maytines, y Tercia se canta a intención de Miguel Vidal y Martínez y paga como en la fiesta de S. Juan Bautista, pág. 5. Lo demás se hace gratis, pues era amortizado.

Cuando se mande hacer algunas fiestas que no esté aquí designada, se tasarán sus derechos por los que van ya marcados según se pida de solemnidad. La del Santísimo Cristo, pág. 6 buelta. La del Corpus, pág. 5. La de San Miguel, pág. 8 buelta. La de S. Antonio, pág. 2 y la de S. Juan Bautista, pág. 5, son las cinco claves de fiestas que se hacen.

Cuando se pida aniversario general, véanse los derechos en el aniversario de la 3ª Orden, pág, 2 buelta.

Por regla general, el Rector lleva los derechos en una misa cantada, 7 sueldos por la intención, otros 7 sueldos por derechos parroquiales y si es votiva a 2 sueldos de distribución. Los cantores llevan un sueldo cada uno y el organista 2 sueldos. Por cada hora menor el Rector lleva 1 sueldo y cada cantor 6 dineros. En la procesión el Rector 10 sueldos cada cantor 1 sueldo y el organista los que tiene marcados con aprobación superior que son 8 reales, tañendo a Tercia, misa, Vísperas y Completas y procesión.

Derechos en un entierro ordinario 11 Libras 19 sueldos 4 maravedís.

Rector 5 Libras, organista 6 sueldos, sacristán, 5 sueldos 4 dineros, cada cantor 3 sueldos. El organista, sacristán y dos acólitos perciben siempre otra porción como un cantor, de modo que aunque solo hay tres cantores se cuentan seis porciones. Por cada misa cantada canto de día obitus como del oficio el Rector 14 sueldos y el organista sacristán y acólitos y cantor un sueldo cuando es entierro general.

Rector 10 Libras = organista con obligación de tañer a todas las misas cantadas 16 sueldos, sacristán 10 sueldos 8 dineros = cada cantor 6 sueldos = Si piden asistencia de sacerdotes por cada uno 1 Libra sueldo, con obligación de cantar la misa. Si hay acompañamiento hasta el cementerio, Rector 20 reales de vellón, cada sacerdote 3 reales de vellón, cada cantor 1 real de vellón, el sacristán 1 real de vellón, los campaneros 32 reales de vellón y si no hay acompañamiento 30 reales de vellón. El Rector percibe 7 sueldos por derechos parroquiales para cada misa que se cante.

Albad general

Rector 1 Libra 10 sueldos. Si hay misa de Angelis 14 sueldos. Organista tañendo en la misa 5 sueldos. Cada cantor sin misa 1 sueldo 6 dineros, con misa 2 sueldos 6 dineros, sacristán 2 sueldos. Derechos de sepultura 10 sueldos. Si hay acompañamiento hasta el cementerio, derechos: la mitad que en el entierro. Véase arriba. Total 2 Libras 16 sueldos = Con misa 3 Libras 16 sueldos = Con acompañamiento 4 Libras 14 sueldos

Albad ordinario

Rector, si es llevado en brazos 10 sueldos, si en ataúd, o mesa 16 sueldos 8 dineros y la fábrica siempre 10 sueldos. Total si en brazos, 15 sueldos. Si en mesa o ataúd (...) 2 sueldos 20 dineros.

Otros derechos rectorales

De cada bautizo percibe tres sueldos y uno el sacristán. Por la bendición de partera 14 dineros. Por sacar una certificación o partida 4 reales de vellón y por la de libertad para contraer matrimonio 6 reales. Por publicar las amonestaciones 3 reales y si se certifican para fuera 1 real 17 maravedís. Por sacar una dispensa matrimonial, el árbol, certificación (...) 40 reales y

por cada paréntesis o árbol que aumente otros 4° reales. La misa de novia 10 reales de vellón.

El sacristán percibe

En cada bautizo 1 sueldo. En cada novia, de la madrina 3 sueldos, en cada entierro 4 reales y 8 reales si es general y lleva siempre: la porción de un cantor más.

El organista

Como en esta iglesia no había órgano y por consiguiente ni renta para el organista, el Cura de la misma, y Ayuntamiento propusieron por medio de una exposición al Sr. Gobernador Eclesiástico de la Diócesis la aprobación de algunos derechos en lo votivo para dotación al organista y en efecto, el M. I. D. Joaquín Ferraz, Gobernador Provincial y Vicario General sede vacante, por decreto de 25 de Enero de 1837 se dignó aprobar los derechos siguientes según consta en el archivo =

Fiesta principal del Smo. Cristo de la Pobreza. 3 Libras
Fiesta del Corpus y octava..... 2 Libras
Fiesta del Titular S. Pedro 1 Libra 6 sueldos 8 mvds.
Fiesta de la Asumpta y octava 1 Libra 6 sueldos 8 mvds.
Fiesta de Nuestra Señora de los Dolores,
octava anterior a Pascua 13 sueldos 4 mvds.
Por el Septenario de Dolores..... 1 Libra
Por cada fiesta con Tercia, misa, Vísperas y
Completas y procesión 10 sueldos 8 mvds.
Fiesta, misa y Tercia solamente..... 3 sueldos
Fiesta misa solamente..... 2 sueldos
Varios gozos con órgano..... 9 mvds.
Por las Salves y gozos los sábados 1 Libra 12 sueldos
Por Completas y procesiones del Rosario 2 Libras
Fiestas. Por las de la 3ª Orden 2 Libras
Por cada entierro ordinario..... 6 sueldos
Si general tañendo en todas las misas 16 sueldos
Por Albad general con misa de Ángelis.. 5 sueldos
Por aniversario general 2 sueldos
A más percibe siempre igual porción que un cantor en todo.

Cera

Los clavarios de S. Pedro tienen obligación de gastar la cera el día de S. Pedro, en todos los domingos y días de misa, para todas las misas, tanto rezadas como la mayor, el cirio pascual, la María y 14 velas verdes para el tenebrario. Para ello se compran siete blandones de tres (...) cada uno, los 6 para el altar mayor a la misa parroquial los días festivos, y el otro para el cirio pascual. Otro blandón de 2 (...) para María en el tenebrario, cuatro (...) de cerillas para la encendida a la entrada de la procesión, y hasta 2 arrobas de velas de tres onzas.

Los clavarios del Corpus gastan la cera en la fiesta y octava del Corpus, toda la del Monumento en Jueves Santo para las linternas de los Comulgares, para dar la Comunión todo el año, para las procesiones de Vera Cruz en tiempo de Pasión, y para el Miserere los viernes de Cuaresma.

Tráense 14 blandones de 2 (...), 4 (...) de cerilla para la encendida a la entrada de la procesión, 8 velas de media libra para la araña (que también deben traerlas los de S. Pedro) y hasta 2 arrovas de tres onzas. Al cabo del año, lo que sobra a unos y otros se la devuelve.

Los festeros del Santísimo Cristo pagan la cera para la fiesta y el Novenario. Se pide a la puerta; se agrega lo que se recoge al fondo del Santísimo Cristo. Traen 14 blandones de 2 (...) para el altar mayor, 4 (...) de cerilla para la encendida y hasta 2 arrobas de tres onzas.

Los de S. Engracio pagan una arroba y se agrega a la del Santísimo Cristo y quema en las dos fiestas, habiendo también encendida a la procesión.

En el Septenario de Dolores, se pone una arroba, y la pagan los devotos. En el novenario de S. José y de las Almas se ponen 3 (...) y se paga de la limosna que se recoge a la puerta. La de los novenarios de S. Miguel y S. Joaquín la pagan los devotos.

Cuando hay fiesta votiva la pagan los festeros, o festero, alquilando la de la Cofradía.

Para los Rosarios de noche la pagan los lumbreros como se dijo, pág. 3.

Toda la demás que se gasta y no va expresada la paga la fábrica de la iglesia.

Aceite

El aceite para la lámpara del altar mayor lo ponen los festeros de S. Pedro, quienes además tienen obligación de limpiar toda la ropa blanca de la iglesia, de barrer la iglesia y plaza con la calle del campanario, todos los sábados y, por ello, se llevan el estiércol que recogen. Cuando hay fiesta, las festeras barren la iglesia, no la plaza y calle, más tienen obligación los de S. Pedro de mudar el agua de las pilas cuando sea menester y lo mismo en la de los bautismos y limpiarlas, las dos veces que la bendicen, componer la mesa y velas para el Lumen Cristi el Sábado Santo; traer toalla para enjugarse la mano el sacerdote que bendice la pila y un cobertor con tres almohadones para postrarse mientras las Letanías; todo esto tanto el Sábado santo como el de Pentecostés. Más, hacer para el Domingo de

Ramos, los ramos y pagar las palmas para los sacerdotes.

La lámpara de la Comunión la cuidan por el pueblo algunos devotos que ponen el aceite por semanas pasándose un cuartillo de unos a otros, por tanto la fábrica ningún aceite gasta. El altar del Rosario lo cuidan y encienden la lámpara el lumbrero que le toca el mes, y los demás altares tiene cada uno su devota que cuida de ponerle y limpiar los manteles y de encender la lámpara. Cuando hay fiesta, los festeros las encienden todas.

Los festeros del Corpus tienen obligación de mandar hacer y pagar el Monumento para Jueves Santo, componer la camilla, poner la palma y velar continuamente de día y de noche al Señor, mientras está en el Monumento y el mayor da las cintas para la llave y el Cáliz.

Las festeras de la Asumpta tienen obligación de mandar hacer y pagar al carpintero, hacer la cama para la Virgen o sea el catacalfo donde se coloca, y pagar la cera toda la octava para las Completas.

Índice

Plazas de cantores	Página 1ª
Derechos de los Campaneros.....	Id.
Fiesta de los SS. Reyes.....	2
Id. de S. Antonio Abad por los Ortices.....	Id.
Id. del mismo santo, por la calle.....	Id. buelta
Id. de S. Francisco de Asís por la 3ª Orden y amistades.....	Id.
Purificación de Nuestra Señora y lumbreros.....	3
Misa de Beata Virgine in sábado, salve y gozos.....	Id.
Cuarenta Horas.....	Id.
Novenario de S. José y Septenario de Dolores de la octava.....	Id. buelta
Virgen de los Dolores, Viernes de Pasión.....	Id.
Tríduo de Semana Santa	4
S. Vicente Ferrer	Id.
Nuestra Señora del Rosario 1º domingo de Mayo ..	Id.
Nuestra Señora de Desamparados calle.....	Id. buelta
Id. amortizada	Id.
Ascensión del Señor, Nona	Id.
Solemnidad del Corpus	Id.
San Juan Bautista.....	5
S. Pedro Apóstol titular de esta iglesia.....	Id. buelta
Virgen del Carmen, calle	Id.
Santa Margarita, fiesta de las doncellas.....	Id.
La Reservación del Señor, día de S. Jayme.....	Id.

<i>S.S. de la Piedra, fiesta del pueblo</i>	<i>buelta 5</i>
<i>Id. fiesta de la calle</i>	<i>6</i>
<i>S.S. Cristo de la Pobreza fiesta principal</i>	<i>Id. buelta.</i>
<i>S. Engracio Mártir</i>	<i>Id.</i>
<i>Novenario solemne del SS. Cristo</i>	<i>7</i>
<i>Asunción de María SS</i>	<i>Id.</i>
<i>S. Roque, calle</i>	<i>Id. buelta.</i>
<i>S. Lorenzo, calle</i>	<i>8</i>
<i>Natividad de María Santísima</i>	<i>Id.</i>
<i>Aurora Divina fiesta de los mozos</i>	<i>Id.</i>
<i>Nuestra Señora de los Dolores, calle</i>	<i>Id.</i>
<i>S. Miguel Arcángel</i>	<i>Id. buelta.</i>
<i>Novenario al mismo santo Arcángel</i>	<i>Id.</i>
<i>Nuestra Señora del Rosario (...) de la Cofradía</i>	<i>Id.</i>
<i>Aniversario general por los Cofrades</i>	<i>Id.</i>
<i>S. Francisco de Asís, calle</i>	<i>9</i>
<i>Todo Santos y Almas, Novenario</i>	<i>Id.</i>
<i>Inmaculada Concepción, calle</i>	<i>Id.</i>
<i>Santa Lucía Virgen y Mártir, fiesta de las doncellas</i>	<i>Id. buelta.</i>
<i>Novenario de S. Joaquín</i>	<i>Id.</i>
<i>Noche de Navidad</i>	<i>Id.</i>
<i>Clasificación de fiestas</i>	<i>Id.</i>
<i>Aniversario general</i>	<i>10</i>
<i>Regla general para exhibición de derechos</i>	<i>Id.</i>
<i>Entierro ordinario</i>	<i>Id.</i>
<i>Entierro general</i>	<i>10 buelta</i>
<i>Albad general</i>	<i>Id.</i>
<i>Albad ordinario</i>	<i>11</i>
<i>Otros derechos Rectorales</i>	<i>Id.</i>
<i>Derechos del Sacristán</i>	<i>Id.</i>
<i>Id. del organista</i>	<i>Id. buelta.</i>
<i>Cera; quien deba pagarla y cuando</i>	<i>12</i>
<i>Aceite; quien deba ponerlo</i>	<i>13 y buelta</i>
<i>Obligaciones de los festeros de S. Pedro</i>	<i>Id.</i>
<i>Id. de los del Corpus</i>	<i>Id. buelta.</i>
<i>Id. de los de la Asumpta</i>	<i>14</i>

Este libro de Aranceles se encuentra en una “Carpeta de documentos antiguos” del Archivo Parroquial de Ayelo de Malferit. Es uno de los pocos documentos que se salvaron del despojo de 1936. Creo que se debe ser de 1840 aproximadamente porque: a) Nombra la fiesta del Cristo, que data de 1836. Así mismo hace referencia al organista, lo cual nos hizo pensar que ya funcionaba el órgano, cosa que quedó confirmada al rescatar, con posterioridad a este documento, el contrato del órgano de Ayelo en el Archivo Municipal de Onteniente.

XXVIII

Madrid, 14 de Febrero de 1853

A.M.A.V.

B.O.A. del Jueves 31 de marzo de 1864. Año 3º. Nº 431.

Real orden referente a la asignación señalada en los conventos de religiosas para una organista y una cantora.

Este documento, es una Real Orden del 14 de Febrero de 1853, mandando que en la comunidad de Religiosas donde no pueda haber organista haya dos cantoras. Se trata de una de las disposiciones oficiales posteriores al Concordato con la Santa Sede de 1851, que comento en esta tesis, por la repercusión que tuvo en la música religiosa.

Transcripción del documento

Real orden de 14 de febrero de 1853, declarando que la asignación de doscientos ducados, señalada en los conventos de religiosas para una organista y una cantora, sea para dos cantoras en los que no deba haber organista.

Por Real decreto de 26 de Marzo del año próximo pasado se sirvió resolver la Reina (q .D. g.) que para cada convento de religiosas de los aprobados ó que se aprobaran en lo sucesivo, se consignasen en el presupuesto de gastos del Culto, doscientos ducados anuales que por vía de alimenos, y sin necesidad de aportar otra dote, disfrutarían por mitad las dos religiosas que desempeñasen las plazas de antoa y organista. Posteriormente han acudido á S:M: varios prelados diocesanos, haciendo presente, que no existiendo ni pudiendo existir en algunos conventos la plaza de organista, mediante que la estrechez de la regla que en ellos se observa no se permite el uso del órgano, es necesario que en tales conventos haya dos cantoras que sostengan y rijan el coro por ser esto demasiado difícil y penoso para una sola sin el auxilio del órgano; y S: M:, teniendo presente además la consideración de que ningún aumento es preciso hacer en la cantidad que por dicha Real

disposición se señaló á todos y á cada uno de los conventos aprobados, ha tenido á bin declarar que la asignación de los doscientos ducados anuales, hecha por el referido Real decreto de 26 de Marzo para una plaza de organista y otra de cantora, se entienda que es para dos plazas de cantoras en todos aquellos conventos de religiosas en que no se puede hacer uso del órgano para la celebración de los divinos Oficios, y en que por consiguiente no hay plaza de organista: debiendo, por lo demás, llenarse para la admisión y profesión de esta segunda religiosa cantora, todas y las misas formalidades que respecto de la primera están prevenidas.

De Real orden lo digo á V. para los efectos consiguientes. Dios guarde á V. muchos años.- Madrid, 14 de Febrero de 1853.- Vahey.- Sr. Obispo.....

XXIX

Játiva, 12 de Diciembre de 1861

A.M.A.V.

B.O.A. Jueves 12 de Diciembre de 1861. Año 1º. Nº 11.

Vacante de plaza de cantora para convento de religiosas de Santa Clara

Este documento muestra las costumbres de la época para cubrir las vacantes de cantoras y organistas en los conventos de religiosas y que se reflejan también en el Concordato del Estado con la Santa Sede de 1851.

Trascripción del documento

La reverenda Comunidad d Religiosas de Sta. Clara de Játiva que tiene vacante la plaza de cantora, desea encontrar para que la desempeñe una joven que además de verdadera vocación y perfecta instrucción en el canto, reúna todas las demás dotes y cualidades que deben adornar á una persona que aspira al estado religioso; y espera que los señores Curas Párrocos y demás Eclesiásticos lo propongan á las aspirantes que conozcan de suficiente idoneidad para que si les conviene, presenten sus solicitudes al Capellán de la misma Comunidad dentro del término de un mes, que principia á correr desde hoy.

XXX

Valencia, Jueves 4 de Septiembre de 1862

A.M.A.V.

B.O.A. del Jueves 4 de Septiembre de 1862. Año 1º, nº 49, en Noticias Religiosas.

Vacante de plaza de cantora para convento de religiosas Servitas

Podemos observar que el contenido de este documento es similar a otros pues era la costumbre de entonces, ratificada por el Concordato de 1951 comentado en esta tesis.

Trascripción del documento

En el Convento de Monjas Servitas del Pie de la Cruz de esta ciudad de Valencia se halla vacante la plaza de organista. Las jóvenes que reúnan las circunstancias para aspirar por ella podrán hacerlo presente a la Priora de dicho Monasterio; la que cuidará de avisarlas el día que deben presentarse para ser examinadas.

Hay documentos similares a éste referentes a los conventos valencianos de la Puridad, de la parroquia de Yátova, del Convento de Religiosas de San Cristóbal, entre otros, del año 1863⁷⁴¹

XXXI

Valencia, 9 de Diciembre de 1862

A.M.A.V.

B.O.A. del Jueves 11 de Diciembre de 1862. Año 1º. Tomo I. nº 63.

Secretaría de Cámara y Gobierno del Arzobispado, referente a un método de Canto llano.

De la importancia que la Iglesia Valentina daba a la enseñanza de la música y concretamente del canto llano en los Seminarios, nos da idea este documento, como se ve, muy anterior al Motu Proprio de San Pío X.

Trascripción del documento

VALENCIA

*SECRETARÍA DE CÁMARA Y GOBIERNO DE ESTE ARZOBISPADO.-
Habiendo dado á luz el Presbítero D. Juan García, Catedrático de Canto llano de este Seminario Central una obra titulada Método elemental de Canto llano, y Repertorio de Misas, Vísperas, Maitines, Himnos, etc. En la que se encuentran puestos en música los principales oficios que se ofrece cantar en*

⁷⁴¹ Datos en A.M.A.V. en los B:O:A: del año 1863 , pp. 560, 672 y sig.

los templos católicos, y por lo mismo puede suplir la falta de libros de coro que se nota en algunos de los pueblos de este Arzobispado, informado S:E:I:, el Arzobispo mi Señor, por personas muy competentes en la materia, de lo útil que ha de ser su adquisición para el servicio de las iglesias que se hallen en este caso, ha tenido á bien disponer que los señores Curas de las mismas se provean del dicho libro á costas del fondo del culto, y que, poniendo una nota al principio del mismo que acredite ser propiedad de aquella iglesia, se custodie en su archivo para usarlo en los casos que fuere necesario.- Valencia 9 de Diciembre de 1862.- Bernardo Martín, Secretario.

XXXII

Valencia, 20 de Septiembre de 1864.

A.M.A.V.

B.O.A. del 29 de Septiembre de 1864. Año 3º. nº 157.

Oposiciones al Beneficio Organista de la Metropolitana de Valencia.

Se trata de un edicto que emite el Arzobispo de Valencia, a la sazón D. Mariano Barrio Fernández, para la provisión del Beneficio Organista de la Iglesia Metropolitana de Valencia. La lectura de este documento ilustra lo que afirmo en el capítulo correspondiente de esta tesis referente a las obligaciones del organista etc.

Transcripción del documento

VALENCIA

EDICTO para la pro visión del Beneficio Organista de esta Santa Iglesia Metropolitana por término de cuarenta días á contar desde el día 20 del presente mes.

NOS D. MARIANO BARRIO FERNANDEZ,

por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica Arzobispo de Valencia, Senador del Reino, Prelado doméstico de S.S., Asistente al Sacro Solio Pontificio, Noble Romano, Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III y de la Americana de Isabel la Católica, del Consejo de S. M., etc.etc

Y el Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia.

Hacemos saber: Que en esta nuestra Santa Iglesia Metropolitana se halla vacante uno de los Beneficios presbiterales creados por el último Concordato, al cual está unido el oficio de Organista; su dotación es de diez mil reales vellón anuales, cobraderos del presupuesto Diocesano en la misma forma que la perciben los demás de su clase, y cuya provisión pertenece a turno del Cabildo. El agraciado sobre las obligaciones comunes á los demás Beneficiados, que sean compatibles con su oficio, tendrá las de tañer el órgano en las horas canónicas, Misas y toda clase de actos y funciones ordinarias y extraordinarias á que concurra, ú ordene el Cabildo,

ó fuere costumbre de esta Santa Iglesia, y la de enseñar á los infantillos de la misma á tocar el órgano. Los aspirantes deberán comparecer en la Secretaría Capitular dentro del plazo de cuarenta días, á contar desde la fecha del presente Edicto, y serán admitidos á los ejercicios de oposición que oportunamente se les marcarán, presentando previamente los documentos siguientes: Si fueren seglares, la fe de bautismo, certificación de buena conducta, y de estudios de latinidad, y moral por lo menos; de manera que pueda garantizarse su canónica promoción al Presbiteriano intra Nahum. Si fueren sacerdotes, ó Clérigos mayores, ó menores órdenes, las testimoniales de su respectivo Prelado Diocesano: el beneficio es presbiterial, y entraña la necesidad de recibir dentro del año de la posesión en orden Sacerdotal. Si el agraciado llegare á imposibilitarse quedará sujeto á lo que conforme a la jurisprudencia vigente se acordare. Si ninguno de los aspirantes tuviere todas las circunstancias canónicas que debe reunir el obtentor de este beneficio para bien de esta Santa Iglesia, nos reservamos acordar lo que estimemos conveniente al mejor servicio de la misma.

Dado en Valencia á 20 de Setiembre de 1864.-MARIANO, Arzobispo de Valencia.- D.D. Manuel Lucía Mazparrota, Dean.- L. D. Juan Carrasco López, Secretario.

XXXIII

Vaticano, 6 de Julio de 1894.

A.M.A.V.

B.O.A. del 7 y del 12 de Julio de 1894. Sección doctrinal, nº 1163.

Reglamento para la música sagrada. Compuesto por la Sagrada Congregación de Ritos.

Podemos observar al leer este documento el gran interés del Papa León XIII por la música sagrada, tanto por el canto gregoriano como por la polifonía pero siempre dentro de una gran dignidad y calidad. Este interés es una constante en la mayoría de los pontífices, que siempre valoraron la música dentro de la liturgia, sobre todo como vehículo de oración. Este documento vemos que es anterior al *Motu Proprio* de Pío X, pero da normas concretas para la música en las iglesias.

REGLAMENTO PARA LA MÚSICA SAGRADA

Compuesto

POR LA SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS

En sus reuniones ordinarias de 7 y 12 de junio de 1894

PRIMERA PARTE

Reglas generales para la música que ha de usarse en las funciones eclesiásticas.

Artículo 1.º Toda composición musical informada por el espíritu de las funciones sacras que las acompaña, correspondiendo religiosamente al

significado del rito y de las palabras, mueve a devoción a los fieles y por esto es digna de la casa d Dios.

Art.2.º Tal es el canto gregoriano, que la iglesia mira como verdaderamente suyo, y es por lo tanto el único que adopta en los libros litúrgicos aprobados por ella.

Art.3.º Sin embargo, el canto polifono, como también el canto cromático, siempre que tengan dichas dotes, pueden convenir a las funciones sagradas.

Art. 4.º En el género polifónico se reconoce digna de la casa de Dios la música de Pedro Luís de palestrina y de sus buenos imitadores; como para la música cromática se reconoce digna del culto divino aquella que ha sido transmitida hasta nuestros días por acreditados maestros de varias escuelas italianas y extranjeras, y especialmente por los maestros romanos, cuyas composiciones han sido alabadas muchas veces por la autoridad competente como verdaderamente sagradas.

Art. 5.º Siendo bien sabido que una composición, aun óptima, de música polifona, puede resultar inconveniente por una mala ejecución, en tal caso uzéese en las funciones estrictamente litúrgicas el canto gregoriano.

Art.6.º La música figurada para órgano debe responder generalmente a la índole ligada, armónica y grave de este instrumento. El acompañamiento instrumental debe sostener decorosamente el canto y no ahogarlo. En los preludios e interludios, así el órgano como los instrumentos, conserven siempre el carácter sagrado que corresponde al espíritu de la función.

Art.7.º El idioma que ha de usarse en los cánticos durante las funciones solemnes estrictamente litúrgicas sea la lengua propia del rito, y los textos ad libitum tómense de la Sagrada Escritura, del Oficio o de himnos y preces aprobados por la Iglesia.

Art.8.º En las demás funciones se podrá usar la lengua vulgar, tomando las letras de composiciones devotas y aprobadas.

Art.9.º Queda severamente prohibida toda música vocal o instrumental de índole profana, especialmente la inspirada en motivos, variaciones y reminiscencias teatrales.

Art.,10.º Para atender al respeto debido a las palabras litúrgicas y evitar la prolijidad de las funciones sagradas, se prohíbe todo canto en el cual las palabras se encuentren omitidas aún en una mínima parte, o colocadas fuera de sentido o repetidas indiscretamente.

Art.11.º Queda prohibido dividir, en trozos del todo separados, aquellos versículos que están necesariamente enlazados entre sí.

Art.12.º Se veda la improvisación “a fantasía” en el órgano a todo el que no lo sepa hacer convenientemente, esto s, de modo que se respeten, no sólo las reglas del arte musical, sino también las que favorecen la piedad y recogimiento de los fieles.

SEGUNDA PARTE:

*Instrucciones para promover el estudio de la música sagrada
y para evitar los abusos.*

I. Siendo la música sagrada parte de la liturgia, se recomienda a los Rvdmos, Ordinarios que tengan cuidado especial y den prescripciones

oportunas sobre ella, especialmente en los sínodos diocesanos y provinciales, pero ajustándose siempre a este Reglamento. La intervención de los legos se permite bajo vigilancia y dependencia de los Ordinarios respectivos.

No se pueden formar juntas y celebrar Congresos sin el expreso consentimiento de la autoridad eclesiástica, la cual, par la diócesis, es el Obispo, y para la provincia el metropolitano con sus sufragáneos. Los periódicos de música sagrada no se pueden publicar sin el imprimatur del Ordinario. Se prohíbe en absoluto toda discusión sobre los artículos de este Reglamento; pero en las demás materias relativas a la música sagrada, es lícita la discusión, siempre que: 1º, se guarden las leyes de la caridad; 2º, ninguno se erija en maestro o juez de los demás.

II. Los Rvdmos. Ordinarios harán cumplir exactamente a los clérigos la obligación de estudiar el canto llano y figurado, especialmente como se encuentra en los libros aprobados por la Santa Sede. Pero en cuanto a los otros géneros de música y al estudio del órgano, no se les impondrán a los clérigos como obligación para no distraerlos de otros estudios más graves a que deben dedicarse. Más si alguno de ellos está instruido en tal género de estudios obtienen especial disposición, podrán permitirles que se perfeccionen en los mismos.

III. Vigilen mucho los Rvdmos. Ordinarios sobre Párrocos y Rectores de iglesias, para que no permitan ejecuciones musicales contrarias a las prescripciones de este Reglamento, valiéndose, según su arbitrio y prudencia, de las penas canónicas contra los desobedientes.

IV. Con la publicación del presente Reglamento y su traslado a los Rvdmos. Ordinarios de Italia, queda abrogada cualquier otra disposición anterior sobre la misma materia.

Su Santidad el Papa León XIII se ha dignado aprobar en todas sus partes el anterior Reglamento y ha ordenado su publicación el 6 de Julio de 1894.

CAYETANO, Card. ALOISI-MASELLA, Pref.-L. (hay una cruz).—Luís Tripepi, Secretario.

XXXIV

El Vaticano, 7 de Julio de 1894

A.M.A.V

B.O.A. del 7 de Septiembre de 1894. Tomo II. Época II. Sección Doctrinal. N° 1162.

Sagrada Congregación de Ritos. Decreto

En este decreto, se fundamenta el valor del canto eclesiástico con las opiniones que a través de los tiempos habían mantenido Padres de la Iglesia, como San Agustín, o Pontífices como San Gregorio Magno, Pío V, Gregorio XIII, o Paulo V, respecto al decoro de la música litúrgica y para que tuviera una cierta uniformidad en los ritos.

Quod S. Augustinus ceterique Patres saepenumero docuerunt de cantus

eclesiastici decore et utilitate,” ut, per oblectamenta aurium, infirmior animus in affectum pietatis asurgat“⁷⁴²; id Romanorum Pontificum auctoritas sibi integre eximique perficiendum semper attribuit. Quapropter in hoc Catholicae Liturgiae munus ita Gregorius cognomine Magnus curas ac studia contulit, ut vel ipsam appellationem ab eo sacris concentus sint mutuati. Alii vero, processu temporum, Pontifices, quum nescii non essem quantam huius rei partem sibi divini cultus vindicaret, dignitas, immortalis decessoris suis vestigiis insistentes, Gregorianum cantum non modo ad receptam, eandemque probatissimam, numeri formam revocandum, sed etiam ad aptiorem melioremque exemplaris rationem exigendum indesinenter eurarunt. Praesertim, post Tridentinae Synodi vota et sanctiones, atque Missalis Romani diligentissime exarati emendationem, Pii V praecepto et auctoritate peractam, de promovendo liturgico canto magis in dies assidua excelluit soletia Gregorii XIII, Pauli V ac caeterorum, qui, ad incolume Liturgiae decus tuendum, nihil potius et antiquius habuerunt, quam ut rituum uniformitati, sacrorum etiam concentuum uniformitas ubique responderet.

Qua in re illud Apostolicae Sedis sollicitudinem invit praecepit, quod ipsi curae fuerit Graduale, accurate recognitum et ad simpliciores modos reductum, Ioanni Petro Alisio Praenestino elaborate praeclareque adornandum committere. Nam madatum, ut erat dignum homine officii sui perstudioso, docte ille complevit, et celeberrimi magistri praestare valuit industria, ut, iuxta prudentissimas normas, servatisque genuinis caractéribus, liturgicoconcertus reformatio iure conficeretur. Opus tanti momenti illustres Petri Aloisii Praenestini discipuli, insigne eius magisterium et documenta seculi, typis Mediceis Romae excudendum, Pontificum voluntate, susceperunt.- Incoepata tamem huiusmodi experimenta et conatus non nisi actati huic domum nostrae absolvere est concessum. Quum enim sciret, Pius IX liturgici cantus unitatem feliciter inducere quam maxime in votis haberet, a S.R.C. assignandam, eiusdemque ductu et auspiciis muniendam, peculiarem virorum Gregoriani cantus laude praestantium Commissionem in Urbe instituit; cuiusque examini editionem subicit, qua denuo in lucem evulgaretur Graduale Romanum, typis olim Medicis impressum et Apostolicis Pauli V Litteris approbatum. Hanc dein editionem saluberrimo opere absolutam, parique studio et opportunis inductis emendationibus, ad normas a Commissione praescriptas, revisam, sibi valde probari haud semel ostendit, atque authenticam declarare non dubitavit suis Brevibus Litteris, die 30 Maii anno 1873 datis, quarum illa est sententia:” Hanc ipsam dicti Gradualis Romani editionem Reverendissimis locorum Ordinariis, iisque omnibus quibus Musicae sacrae cura est, magnopere commendamus; eo vel magis, quod sit Nobis maxime in votis, ut eum in celeris, quae ad Sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una, cunctis in locis ac Diocesibus, eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia”.- Antecessoris Sui adprobationem decreto confirmare atque extendere e re esse duxit Sanctissimus Dominus noster Leo Papa XIII. Litteris enim Apostolicis, die 16 novembris anno 1878, primae Antifonarii partis, quae Horas diurnas complectitur, novam editionem, ab iisdem viris per S.R.C. deputatis, egregie sane, ut decebat musicos eruditos, atque intelligenter revisam, peculiare commendatione est prosecutus, his sapienter ad Episcopos omnesque Musicae Sacrae cultores verbis usus:” Itaque memoratam editionem a viris ecclesiastici cantus apprime peritis, ad id a SS. Rituum Congregatione deputatis, revisam probamus, atque

⁷⁴² San Agustín: Confesiones, I, X. c. XXXIII, n. 3.

authenticam declaramus, Reverendissimis locorum Ordinariis caeterisque quibus Musicae Sacrae cura est, vehementer commendamus, id potissimum spectantes, ut sic cunctis in locis ac Dioccesibus, cum in coeteris, quae ad Sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia”.

Verum, quemadmodum post Pontificium Pii IX Breve de Graduali, ad ipsam editionis approbationem in dubium vocandam, controversiae pluries subortae et obstacula sunt permota, ob quae S.C.R., die 14 Aprilis an. 1877, sui muneris esse persensit editionem authenticam adserere, suoque suffragio penitus confirmare; haud haliter, post Apostolicas etiam Leonis XIII Litteras, quin finem contentionibus facerent, sibi adhuc integrum putaverunt nonnulli consilia et decreta negligere de instituto cantus ecclesiastici, constanti Romanae Liturgiae ratione et usu comprobati. Immo, choricis Ecclesiae libris in lucem prolatis, totaque hac re ad exitum egregie perducta largiores evasere disputationes; et, in conventu cultorum liturgici cantus anno 1882 Aretii habito, validius, excitatae censurae eos moerore affecerunt, qui in ecclesiastici concentus uniformitate, Apostolicae Sedi unice obtemperandum iure meritoque existimant. Quum autem qui Aretium hanc ob causam contenderant, vota quaedam seu postulata de eadem re non tantum in populum prodiderint, verum etiam Sanctissimo Domino Nostro Leoni XIII formulis concinnata exhibuerint, Pontifex idem, negotii gravitate permotus, ut sacrorum concentuum, potissimum vero Gregoriani cantus, ut sacrorum concentuum, potissimum vero Gregoriani cantus, unitati et dignitati consuleret, vota illa seu postulata in examen adducenda assignavit peculiari Coetui ab se delecto quorundam Patrum Cardinalium Sacris tuendis Ritibus Praepositorum. Qui, omnibus mature perpensis, exquesisque insignium quoque virorum sententiis, die 10 Aprilis anno 1883 sine ulla dubitatione discernendum censuerunt:” Vota seu postulata ab Aretino Conventu superiore anno emissa, ac sedi Apostolicae ab eodem oblata pro liturgico cantu Gregoriano ad vetustam traditionem redigendo, accepta uti sonant recipi probarique non posse. quanvis etiam ecclesiastici eantus cultoribus integrum liberunque semper fuerit ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, diquirere quatenus vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variaequae eiusdem fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variaequae eiusdem phases, quemadmodum de antiquis Ecclesiae ritibus ac reliquis Sacrae Liturgiae partibus eruditissimi viri eum plurima commendatione disputare et inquirere consueverunt, nihilominus eam tantum uti authenticam Gregoriani cantus formam atque legitimam hodie habendam esse, quae, iuxta Tridentinas sanctiones, a Paulo V, Pio IX sa. me, et Sanctissimo Domino Nostron Leone XIII atque a Sacra Rituum Congregatione, iuxta aeditionem nuper adornatam, rata habita est et confirmata, ut pote quae unice eam cantus rationem contineat, qua Romana utitur Ecclesia, Quocirca de hac, authenticitate et legitimitate, inter eos, qui Sedis Apostolicae auctoritati sincere obsequitur, nec dubitandum neque amplius disquirendum esse”

Attamen postremis hisce annis, diversas ob causas, pristinae difficultates iterum interponi, recentesque inno concertatione instaurae visae sunt, quae vel ipsum tum huius Editionis tum cantus in ea contenti genuinitatem aut infirmare aut penitus impetere aggredierentur. Neque etiam defuere qui ex desiderio, quo Pius IX et Leo XIII, Pontifices Maximi, ecclesiastici cantus uniformitatem sum mopere commendatam habuerunt, alios quosquinque cantus, in Ecclesiis peculiaribus inmpridem adhibitos, omnino vetari inferrent. Ad haec dubia satius enucleanda omnesque in posterum veterum ambiguitates arcendas, Sanctitas Sua iudicium hac de re deferendum

*constituit Congregatione Ordinariae omnium Patrum Cardinalium Sacris
tuendis Ritibus Praepositorum, qui, in coetibus die 7 et 12 Iunii nuper elapsi
convocatis, resumptis omnibus ad rem pertinentibus allisque mox exhibitis
mature perpensis, unanimi reponderunt sententia: "Servanda esse
dispositiones sa, me, Pii IX in Brevi "Qui choricis" die 30 Maii 1878;
Sanctissimi Domini Nostri Leonis Papae XIII in Brevi "Sacrorum
Concentuum" diei 15 Novembris 1878; ac S.R.C. in Decreto diei 26 Aprilis
1883".- Quod autem ad libertatem attinet, qua Ecclesiae peculiare cantum
legitime invecum et adhuc adhibitum possint retinere, Sacra eadem
Congregatio decretum illud iterandum atque inculcandum atavuit quo. in
cectu die 10 Aprilis an. 1883 habito, plurimum hortabatur omnes
locorum Ordinarios aliosque ecclesiastici cantus cultores, ut Editionem
praefactam in Sacra Liturgia, ad cantus uniformitatem servandam, adoptare
curarent, quamvis illam, iuxta prudentissimam Sedis Apostolicae agendi
rationem singulis Ecclesiis non imponeret*

*Facta autem de his omnibus per infrascriptum S.R.C. Praefectum
Sanctissimo Domino Nostro Leoni XIII fidei relatione, Sanctitas Sua
Decretum Sacrae Congregationis ratum habuit, confirmavit, et publici iuris
fieri mandavit die 7 Julii an. 1894.-(aquí hay una cruz) Caj. Card. Aloisi
Masella, Praefectus.- L.(aquí hay una cruz) S.- Aloisius Tripepi, S.R.C.
Secretarius.*

XXXV

Vaticano, 10 de Noviembre de 1894.

A.M.A.V.

B.O.A. Sección Doctrinal. N° 1168.

De la Sagrada Congregación de Ritos

En este documento apreciamos como los distintos responsables de la Iglesia, en este caso el Patriarca de las Indias Orientales y Arzobispo de Goa, Sr. D. Antonio Sebastián Valente, piden orientación en sus dudas acerca, entre otros asuntos, del canto sagrado. He entresacado los *dubiums* (dudas o preguntas) relacionados con el canto litúrgico, y también las contestaciones dadas por la Sagrada Congregación de Ritos, amparándose en disposiciones dadas en documentos anteriores.(apartados relacionados con el canto litúrgico):

Tanscripción solamente de los aparados relacionados con el canto litúrgico

DE LA SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS

*El Ilmo. y Rvdmo. Sr. D. Antonio Sebastián Valente, Patriarca de las Indias
Orientales y Arzobispo de Goa, propuso á la Sagrada Congregación la
resolución de las siguientes dudas:*

*Dubium II. Potestae tolerari quod in Officio Ferae IV, V et VI Maioris
Hebdomadae cantus Lamentationum, Responsorium et Psalmi Miserere fiat
simulcum sono organi aut aliorum instrumentorum et quod perduante
expositione Sanctissimi Sacramente, condinantur versículi (mottetti) pariter*

cum sono organiaut aliorum instrumentorum musicalium, sive horis vespertinis Feriae V si ve de mano Feriae VI aiusdem Maioris Hebdomadae?.

Dubium III. In cantu Evangelii Passionis D.N.I.C. per Maiorem Hebdomadam potestne admitii:

- a) Usus trium pluteorum sive Ielivorum tolidem librorum?.*
- b) Quod cantores habeant faciem conversam ad celebrantem?.*
- c) Quod unus cantor sit in ambone et alli duo in separato quoque altari?..*
- d) Cum celebrans defecto ministrorum debeat esse unus ex cantótibus Evangelii Passionis, debetne se collocare a cornu Evangelii, an vero a cornu Epistolae?.*

Dubium XI. Utrum episcopo adsistente inthrono Missae celebratae ab aliquo qui habeat dignitatem in Capítulo, possit hic sedere ad hymnum “Gloria” et ad “Credo” contra thronum Episcopi insella instructa brachiis et fulcimento pro humeris?... ..

Et sacra eadem Congregatio, ad relationem infraescripti Secretarii, ómnibus mature perpensis, ita propositis dubiis rescribendum censuit, videlicet:

Ad II. Negative quod Lamentationes, Responsoris et Psalmus “Miserere” non nec ad reliquas litúrgicas partes: in versiculis autemcoram Sanctissimo Sacramento tolerari posse, attenta antiqua consuetudine.

Ad III. Affirmative ad I^a partem; negative ad 2 et 3; ad 4 Affrmativ ad primam quaestionem, et detur Decretum in Tridentino 14 Martii 1830 ad 4: Negative ad secundam.

Ad XI. Obstant Decreta.

Ad I^a partem detur Decretum in Tuden, 23 Maii 1894 ad 5; ad 2^a partem, Dilata.

XXXVI

Valencia, 11 de Enero de 1903

A.M.A.V.

B.O.A. Circulares. Tomo XII, Época II. nº...

Disposición del Concilio Provincial acerca del canto de las mujeres en la iglesia.

Transcripción del documento

Para evitar y precaver abusos, llamamos la atención de los Sres. Curas Párrocos y demás encargados de las iglesias de esta Diócesis, sobre lo dispuesto en el Cap. VII, art. II párr. III de la II parte del Concilio Provincial, á saber: Prohibemus ne in hujus Provinciae ecclesiis muliere canant, aut musica instrumenta pulsant, demptis suis in ecclesiis monialibus, aliisque feminis in Collegio aut communitate degentibus. Del celo de nuestro

venerable Clero esperamos el más exacto cumplimiento de estas disposiciones.

Valencia 11 de Enero de 1903.

(figura una cruz) EL ARZOBISPO DE VALENCIA.

XXXVII

El Vaticano 22 de Noviembre de 1903

A.M.A.V.

B.O.A. del Miércoles 17 de Febrero de 1904. Tomo XII. Época II. nº 1459.

Motu proprio de Su Santidad Pío X, acerca de la música Sagrada.

Por la importancia y trascendencia de este documento en la música religiosa de toda la cristiandad, le he dedicado un apartado completo dentro del capítulo de música religiosa, y la repercusión que tuvo en la música valenciana, y concretamente en la de los pueblos del Valle de Allbaida.

Transcripción del Documento

PÍO, PAPA X

Entre los cuidados propios del oficio pastoral, no solamente de esta Cátedra, que por inescrutable disposición de la Providencia, aunque indigno, ocupamos, sino de toda iglesia particular, sin duda uno de los principales es el de mantener y procurar el decoro de la Casa del Señor, donde se celebran los augustos misterios de la religión y se junta el pueblo cristiano a recibir la gracia de los Sacramentos, a asistir al santo sacrificio del altar, a adorar al augustísimo Sacramento del cuerpo del Señor y unirse a la común oración de la Iglesia en los públicos y solemnes oficios de la Liturgia.

Nada, por consiguiente, debe ocurrir en el templo que turbe, ni siquiera disminuya, la piedad y devoción de los fieles; nada, que dé fundado motivo de disgusto o escándalo; nada, sobre todo, que directamente ofenda el decoro y la santidad de los sagrados, de ritos, y por este motivo sea indigno de la Casa de oración, de la Majestad divina.

Ahora no vamos a hablar uno por uno de los abusos que pueden ocurrir en esta materia; nuestra atención se fija hoy solamente en uno de los más generales, de los más difíciles de desarraigar, en uno que tal vez debe deplorarse aun allí donde todas las demás cosas son dignas de la mayor alabanza por la belleza y suntuosidad del templo, por la asistencia de gran número de eclesiásticos, por la piedad y gravedad de los ministros celebrantes: tal es el abuso en todo lo concerniente al canto y la música sagrada.

Y en verdad; sea por la naturaleza de este arte, de suyo fluctuante y variable, o por la sucesiva alteración del gusto y las costumbres en el transcurso del tiempo, o por la influencia que ejerce el arte profano y teatral en el sagrado, o por el placer que directamente produce la música, y que no siempre puede contenerse dentro de los justos límites, o, en último término,

por los muchos prejuicios que en esta materia insensiblemente penetran y luego tenazmente arraigan hasta en el ánimo de personas autorizadas y pías, el hecho es que se observa una tendencia pertinaz a apartarla de la recta norma, señalada con el fin con que el arte fue admitido al servicio del culto y expresada con bastante claridad en los cánones eclesiásticos, los decretos de los concilios generales y provinciales, y las repetidas resoluciones de las Sagradas Congregaciones romanas y de los Sumos Pontífices, nuestros predecesores.

Con verdadera satisfacción del alma Nos es grato reconocer el mucho bien que en esta materia se ha conseguido durante los últimos decenios en Nuestra ilustre ciudad de Roma y en multitud de iglesias de Nuestra patria; pero de modo particular en algunas naciones, donde hombres egregios, llenos de celo por el culto divino, con la aprobación de la Santa Sede y la dirección de los obispos se unieron en florecientes sociedades y restablecieron plenamente el honor del arte sagrado en casi todas sus iglesias y capillas. Pero aún dista mucho de ser general este bien, y si consultamos Nuestra personal experiencia, y oímos las muchísimas quejas que de todas partes se nos han dirigido en el poco tiempo pasado desde que plugo al Señor elevar Nuestra humilde persona a la suprema dignidad del apostolado romano, creemos que nuestro primer deber es levantar la voz sin más dilaciones en reprobación y condenación de cuanto en las solemnidades del culto y los oficios sagrados resulte disconforme con la recta norma indicada.

Siendo en verdad, Nuestro vivísimo deseo que el verdadero espíritu cristiano vuelva a florecer en todo y que en todos los fieles se mantenga, lo primero es proveer a la santidad y dignidad del templo, donde los feles se juntan precisamente para adquirir ese espíritu en su primer e insustituible manantial, que es la participación activa en los sacrosantos misterios y en la pública y solemne oración de la Iglesia.

Y en vano será esperar que para tal fin descienda copiosa sobre nosotros la bendición del Cielo, si nuestro obsequio al Altísimo no asciende en olor de suavidad; antes bien, pone en la mano del Señor el látigo con que el Salvador del mundo arrojó del templo a sus indignos profanadores.

Con este motivo y para que de hoy en adelante nadie alegue la excusa de no conocer claramente su obligación, y quitar toda duda en la interpretación de algunas cosas que están mandadas, estimamos conveniente señalar con brevedad los principios que regulan la música sagrada en las solemnidades del culto y condensar al mismo tiempo, como en un cuadro, las principales prescripciones de la Iglesia contra los abusos más comunes que se cometen en esta materia. Por lo que de motu proprio y ciencia cierta, publicamos esta Nuestra Instrucción, a la cual, como si fuese Código jurídico de la música sagrada, queremos con toda plenitud de Nuestra Autoridad Apostólica se reconozca fuerza de ley, imponiendo a todos por estas letras de Nuestra mano la más escrupulosa obediencia.

Instrucción acerca de la música sagrada

I. Principios generales

1. .Como parte integrante de la Liturgia solemne, la música sagrada tiende a su mismo fin, el cual consiste en la gloria de Dios y la santificación de los fieles. La música contribuye a aumentar el decoro y esplendor de las solemnidades religiosas, y así como su oficio principal consiste en revestir de adecuadas melodías el texto litúrgico que se propone a la consideración de los fieles, de igual manera su propio fin consiste en añadir más eficacia

al texto mismo, para que por tal medio se excite más la devoción de los fieles y se preparen mejor a recibir los frutos de la gracia, propios de la celebración de los sagrados misterios.

2. Por consiguiente, la música sagrada debe tener en grado eminente las cualidades propias de la Liturgia, conviene a saber: la santidad y la bondad de las formas, de donde nace espontáneo otro carácter suyo: la universalidad.

3. Debe ser santa y, por lo tanto, excluir todo lo profano, no sólo en sí misma, sino en el modo con que la interpreten los mismos cantantes.

Debe tener arte verdadero, porque no es posible de otro modo que tenga sobre el ánimo de quien la oye aquella virtud que se propone la Iglesia al admitir en su Liturgia el arte de los sonidos.

Mas a la vez debe ser universal, en el sentido de que, aún concediéndose a toda nación que admita en sus composiciones religiosas aquellas formas particulares que constituyen el carácter específico de su propia música, éste debe estar de tal modo subordinado a los caracteres generales de la música sagrada, que ningún fiel procedente de otra nación experimente al oírla impresión que no sea buena.

II. Géneros de música sagrada

3. Hállanse en grado sumo estas cuaidades en el canto gregoriano, que es, por consiguiente, el canto propio de la Iglesia romana, el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la Liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recientísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad.

Por estos motivos el canto gregoriano fue tenido siempre como acabado modelo de música religiosa, pudiendo formularse con toda razón esta ley general: una composición religiosa será más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuando diste más de este modelo soberano.

Así, pues, el antiguo canto gregoriano tradicional deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto; teniéndose por bien sabido que ninguna función religiosa perderá nada de su solemnidad, aunque no se cante en ella otra música que la gregoriana.

Procúrese, especialmente, que el pueblo vuelva a adquirir la costumbre de usar el canto gregoriano para que los fieles tomen de nuevo parte más activa en el oficio litúrgico, como solían antiguamente.

4. Las supradichas cualidades se hallan también en sumo grado en la polifonía clásica, especialmente en la de la escuela romana, que en el siglo XVI llegó a la meta de la perfección con las obras de Pedro Luis de Palestrina, y que luego continuó produciendo composiciones de excelente bondad musical y litúrgica.

La polifonía clásica se acerca bastante al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada, y por esta razón mereció ser admitida, junto con aquel canto, en las funciones más solemnes de la Iglesia, como son las que se celebran en la capilla pontificia.

Por consiguiente, también esta música deberá restablecerse copiosamente en las solemnidades religiosas, especialmente en las basílicas más insignes, en las iglesias catedrales y en las de los seminarios e institutos eclesiásticos,

donde no selen faltar los medios necesarios.

5. La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salva siempre la ley litúrgica; por consiguiente, la música más moderna se admite en la Iglesia, puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de algún modo son indignas de las solemnidades religiosas.

Sin embargo, como la música moderna es principalmente profana, deberá cuidarse con mayor esmero que las composiciones musicales de estilo moderno que se admitan en las iglesias no contengan cosa ninguna profana ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas tampoco en su forma externa imitando la factura de las composiciones profanas.

6. Entre los varios géneros de la música moderna, el que aparece menos adecuado a las funciones del culto es el teatral, que durante el pasado siglo estuvo muy en boga, singularmente en Italia.

Por su misma naturaleza, este género ofrece la máxima oposición al canto gregoriano y a la polifonía clásica, y por ende, a las condiciones más importantes de toda buena música sagrada, además de que la estructura, el ritmo y el llamado convencionalismo de este género no se acomodan sino malísimamente a las exigencias de la verdadera música litúrgica.

III. Texto litúrgico

7. La lengua propia de la Iglesia romana es la latina, por lo cual está prohibido que en las solemnidades litúrgicas se cante cosa alguna en lengua vulgar y mucho más que se cante en lengua vulgar las partes variables o comunes de la misa o el oficio.

8. Estando determinados para cada función litúrgica los textos que han de ponerse en música y el orden en que se deben cantar, no es lícito alterar el orden, ni cambiar los textos prescritos por otros de elección privada, ni omitirlos enteramente o en parte, a no ser que las rúbricas litúrgicas permitan suplir con el órgano ciertos versículos del texto, los cuales, no obstante, deben rezarse sencillamente en el coro. Pero es permitido, conforme a la costumbre de la Iglesia romana, cantar un motete al Santísimo Sacramento después del Benedictus de la misa solemne, como se permite que luego de cantar el ofertorio propio de la misa, pueda cantarse, en el tiempo que queda hasta el prefacio, un breve motete con palabras aprobadas por la Iglesia.

9. El texto litúrgico ha de cantarse como está en los libros, sin alteraciones o posposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas, y siempre con tal claridad que puedan entenderlo los fieles.

IV. Forma externa de las composiciones sagradas

10. Cada una de las partes de la misa y el oficio deben conservar musicalmente el concepto y la forma que la tradición eclesiástica les ha dado y se conservan bien expresadas en el canto gregoriano: diversas son, por consiguiente, las maneras de componerse un introito, un gradual, una antifona, un salmo, un himno, un Gloria in excelsis, etc.

11. En este particular obsérvense las normas siguientes:

A) El Kyrie, Gloria, Credo, etc., de la misa deben guardar la unidad de

composición que corresponde a su texto. No es, por tanto, lícito componerlos en piezas separadas, de manera que cada una de ellas forme una composición que corresponde a su texto. No es, por tanto, lícito componerlas en piezas separadas, de manera que cada una de ellas forme una composición musical completa, y tal que pueda separarse de las restantes y reemplazarse con otra.

B) En el oficio de vísperas deben seguirse ordinariamente las disposiciones del Ceremoniale Episcoporum, que prescribe el canto gregoriano para la salmodia y permite la música figurada en los versos del Gloria Patri y en el himno.

Sin embargo, será lícito en las mayores solemnidades alternar con el canto gregoriano del coro el llamado de contrapunto o con versos de parecida manera convenientemente compuestos.

También podrá permitirse alguna vez que cada uno de los salmos se pongan enteramente en música, siempre que en su composición se conserve la forma propia de la samodia; esto es, siempre que parezca que los atores salmodian entre sí, ya con motivos musicales nuevos, ya con motivos sacados del canto gregoriano o imitados de éste.

Pero quedan para siempre excluidos y prohibidos los salmos llamados de concierto.

C) En los himnos de la Iglesia consérvese la forma tradicional de los mismos. No es, por consiguiente, lícito componer, por ejemplo, el Tantum ergo de manera que la primera estrofa tenga la forma de romanza, cavatina o adagio, y el Genitori de allegro.

D) Las antífonas de vísperas deben ser cantadas ordinariamente con la melodía gregoriana que les es propia; mas si en algún caso particular se cantasen con música, no deberán tener, de ningún modo, ni la forma de melodía de concierto, ni la amplitud de un motete o una cantata.

V. Cantores

12. Excepto las melodías propias del celebrante y los ministros, las cuales han de cantarse siempre con música gregoriana, sin ningún acompañamiento de órgano, todo lo demás del canto litúrgico es propio del coro de levitas; de manera que los cantores de Iglesia, aun cuando sean seglares, hacen propiamente el oficio de coro eclesiástico.

Por consiguiente, la música que ejecuten debe, cuando menos en su máxima parte, conservar el carácter de música coral.

Con esto no se entiende excluir absolutamente los solos; mas éstos no deben predominar de tal suerte que absorban la mayor parte del texto litúrgico, sino que deben tener el carácter de una sencilla frase melódica y estar íntimamente ligados al resto de la composición coral.

13. Del mismo principio se deduce que los cantores desempeñan en la Iglesia un oficio litúrgico; por lo cual, las mujeres, que son incapaces de desempeñar tal oficio, no pueden ser admitidas a formar parte del coro o la capilla musical. Y si se quieren tener voces agudas de tiples y contraltos, deberán ser niños, según uso antiquísimo de la Iglesia.

14. Por último, no se admiten en las capillas de música sino hombres de conocida piedad y probidad de vida, que con su modesta y religiosa actitud en las solemnidades litúrgicas se muestren dignos del santo oficio que desempeñan. Será, además, conveniente que, mientras cantan en la Iglesia,

los músicos vistan hábito talar y sobrepelliz, y que si el coro se halla muy a la vista del público se le pongan celosías.

VI. Órgano e instrumentos

15. Si bien la música de iglesia es exclusivamente vocal, esto no obstante, también permite la música con acompañamiento de órgano. En algún caso particular, en los términos debidos miramientos, podrán asimismo admitirse otros instrumentos; pero no sin licencia especial del Ordinario, según prescripción del Caeremoniale Episcoporum.

16. Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los demás instrumentos deben sostenerlo sencillamente y no oprimirlo.

17. No está permitido anteponer al canto largos preludios, o interrumpirlos con piezas de intermedio.

18. En el acompañamiento del canto, en los preludios, intermedios y demás pasajes parecidos, el órgano debe tocarse según la índole del mismo instrumento, y debe participar de todas las cualidades de la música sagrada recordadas precedentemente.

19. Está prohibido en las iglesias el uso del piano, como asimismo de todos los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, el chinesco, los platillos y otros semejantes.

20. Está rigurosamente prohibido que las llamadas bandas de música toquen en las iglesias, y sólo en algún caso especial, supuesto el consentimiento del Ordinario, será permitido admitir un número juiciosamente escogido, corto y proporcionado al ambiente, de instrumentos de aire, que vayan a ejecutar composiciones o acompañar al canto, con música escrita en estilo grave, conveniente y en todo parecida a la del órgano.

21. En las procesiones que salgan de la Iglesia, el Ordinario podrá permitir que asistan las bandas de música, con tal de que no ejecuten composiciones profanas. Sería de apetecer que en tales casos las dichas músicas se limitasen a acompañar algún himno religioso, escrito en latín o en lengua vulgar, cantado por los cantores y las piadosas cofradías que asistan a la procesión.

VII. Extensión de la música religiosa

22. No es lícito que por razón del canto o la música se haga esperar al sacerdote en el altar más tiempo del que exige la Liturgia. Según las prescripciones de la Iglesia, el Sanctus de la misa debe terminarse de cantar antes de la elevación, a pesar de lo cual en este punto hasta el celebrante suele tener que estar pendiente de la música. Conforme a la tradición gregoriana, el Gloria y el Credo deben ser relativamente breves.

23. En general, ha de condenarse como abuso gravísimo que en las funciones religiosas la Liturgia quede en lugar secundario y como al servicio de la música, siendo así que la música forma parte de la Liturgia y no es sino su humilde sierva.

VII. Medios principales

24. Para el puntual cumplimiento de lo que aquí queda dispuesto, nombren los Obispos, si no las han nombrado ya, comisiones especiales de personas verdaderamente competentes en cosas de música sagrada, a las cuales, en la manera que juzguen más oportuna, se encomiende el encargo de vigilar cuanto se refiere a la música que se ejecuta en las iglesias. No cuiden sólo

de que la música sea buena de suyo, son de que responda a las condiciones de los cantores y sea buena la ejecución.

25. En los seminarios de clérigos y en los institutos eclesiásticos se ha de estudiar con amor y diligencia, conforme a las disposiciones del Tridentino, el ya alabado canto gregoriano tradicional, y en esta materia sean los superiores generosos en estímulos y encomios con sus jóvenes súbditos. Asimismo, promuévase con el clero, donde sea posible, la fundación de una Schola Cantorum par la ejecución de la polifonía sagrada y de la buena música litúrgica.

26. En las lecciones ordinarias de Liturgia, Moral y Derecho Canónico que se explican a los estudiantes de Teología, no dejen de tocarse aquellos puntos que más especialmente se refieren a los principios fundamentales y las reglas de la música sagrada, y procúrese completar la doctrina con instrucciones especiales acerca de la estética del arte religioso, para que los clérigos no salgan del seminario ayunos de estas nociones, tan necesarias a la completa cultura eclesiástica.

27. Póngase cuidado en restablecer, por lo menos en las iglesias principales, las antiguas Scholae Cantorum, como se ha hecho ya con excelente fruto en buen número de localidades. No será difícil al clero verdaderamente celoso establecer tales Scholae hasta en las iglesias de menor importancia y de aldea; antes bien, eso le proporcionará el medio de reunir en torno suyo a niños y adultos, con ventaja para sí y edificación del pueblo.

IX. Conclusión

29. Por último, se recomienda a los maestros de capilla, cantores, eclesiásticos, superiores de seminarios, de institutos eclesiásticos y de comunidades religiosas, a los párrocos y rectores de iglesias, a los canónigos de colegiadas y catedrales, y, sobre todo, a los Ordinarios diocesanos, que favorezcan con todo celo estas prudentes reformas, desde hace mucho tiempo deseadas y por todos unánimemente pedidas, para que no caiga en desprecio la misma autoridad de la Iglesia que repetidamente las ha propuesto y ahora de nuevo las inculca.

Dado en nuestro Palacio Apotólico del Vaticano en la fiesta de la virgen y mártir Santa Cecilia, 22 de noviembre de 1903, primero de nuestro pontificado.

Pío, Papa X

XXXVIII

El Vaticano, 8 de Diciembre de 1903

A.M.A.V.

B.O.A. Tomo XII. Época II. de Lunes 1 de Febrero de 1904. n° 1458

Carta de su Santidad al Cardenal Respighi, Vicario General de Roma

Con posterioridad al *Motu Proprio*, Pío X envía al Cardenal Respighi, a la sazón Vicario General de Roma, este documento acerca de la música que debe interpretarse en los templos.

Con delicadeza pero a la vez con energía y empeño, insta al Cardenal para que haga cumplir las directrices de aquel documento en las parroquias de Roma, para que sirvan de modelo y acicate y poco a poco se extienda a los otros templos, incluso los pertenecientes a órdenes religiosas, tanto de Roma como de fuera de ella. Con motivo del XIII centenario de la muerte de San Gregorio Magno, recomienda vivamente la vuelta al canto gregoriano y a desterrar músicas de corte operístico que no ayudan a la espiritualidad que preconiza la Iglesia. Emite este escrito desde el Vaticano, el día 8 de Diciembre, fiesta de la Inmaculada Concepción, del año 1903; es decir pocos días después del *Motu Proprio*.

ACERCA DE LA MÚSICA EN LOS TEMPLOS

Transcripción del documento

Señor Cardenal:

El deseo de que nuevamente florezca en todas partes el decoro, la dignidad y la santidad de las funciones litúrgicas Nos ha determinado á dar á conocer, por medio de unas Letras de Nuestra mano, cual sea Nuestra voluntad acerca de la música sagrada, que tan ampliamente se usa en servicio del culto. Abrigamos la confianza de que todos Nos secundarán en esta deseada restauración, no ya solamente con aquella sumisión ciega, aun siendo tal siempre laudable, con que se aceptan, por puro espíritu de obediencia, disposiciones gravosas y contrarias al propio sentir, sino con aquella prontitud de voluntad que nace del íntimo convencimiento de haber de obedecerse por razones bien conocidas, claras, evidentes é irrefutables.

En efecto, por poco que se reflexione sobre el fin santísimo con que el arte está admitido en el servicio del culto y la suma conveniencia de no ofrecer al Señor sino cosas de suyo buenas y, donde sea posible, excelentes, pronto se conocerá que las prescripciones de la Iglesia acerca de la música sagrada no son sino la alicación inmediata de sus dos principios fundamentales. Cuando el Clero y los Maestros de Capilla se convencen de esta verdad, la buena música sagrada florece de nuevo espontáneamente; cuando esos principios se menosprecian, no bastan súplicas, ni amonestaciones, ni órdenes severas repetidas, ni amenazas de penas canónicas para hacer que nada cambie; tantos medios halla la pasión, ó, si no ésta, una vergonzosa é indisciplinable ignorancia, para eludir la voluntad de la Iglesia y persistir años y años en el mismo censurable estado de cosas.

Tal prontitud de voluntad Nos prometemos particularísimamente del Clero y fieles de esta amada ciudad de Roma, centro del cristianismo y Sede de la suprema autoridad de la Iglesia, porque, verdaderamente, parece que nadie debe experimentar mejor la influencia de Nuestra palabra que los que directamente la oyen de nuestros labios; y que el ejemplo de amorosa y filial devoción á Nuestros paternales exitaciones, nadie debe darlo con mayor solicitud que la primera y más noble porción de la grey de Cristo: la Iglesia de Roma, especialmente entregada á Nuestra pastoral vigilancia de Obispo. Añádese que este ejemplo ha de darse á la faz del mundo entero, porque de todas partes vienen continuamente aquí Obispo y fieles á reverenciar al Vicario de Cristo, y á templar sus almas visitando nuestras venerandas Basílicas y las tumbas de los Mártires y asistiendo con doblado fervor á las solemnidades religiosas que con toda pompa y esplendor se celebran aquí

en todas las épocas del año. Optamus, ne moribus nostris offensi recedant; decía hasta de su tiempo Benedicto XIV, Nuestro predecesor, en su Carta Encíclica Annus qui, hablando de la música sagrada: Vivamente deseamos que no regresen á su patria escandalizados de nuestros usos. Y tocando más adelante al abuso de los instrumentos musicales, que entonces se introdujo, añadía: ¿Que concepto formará de nosotros quien, viniendo de naciones donde esos instrumentos no se tocan en la iglesia, los oiga en las nuestras, ni más ni menos que suelen tocarse en los teatros y otros lugares profanos?. Vendrán, quizá, de localidades y países en cuyas iglesias se cante y toque como ahora en las nuestras; mas si son hombres de buen sentido, se dolerán de no hallar en nuestra música el remedio que venían á buscar aquí para la mala de sus iglesias. En otros tiempos se advertía, quizá, menos la disconformidad de la música habitual de iglesia con las leyes y prescripciones eclesiásticas, y el escándalo resultaba por fortuna menor, en razón de hallarse el más extendido y generalizado. Mas hoy, después que tanto han trabajado egregios varones para ilustrar la liturgia y las condiciones del arte que se emplea en el culto; después que en tantas iglesias del mundo se han conseguido con la restauración de la música sagrada resultados tan consoladores y no pocas veces brillantísimos, á pesar de los graves obstáculos que se oponían a buen éxito; finalmente, después de que la necesidad de un completo cambio de cosas está universalmente admitida, cualquier abuso en esta materia resulta intolerable y debe suprimirse.

Por lo tanto, en el alto oficio de Nuestro Vicario en Roma para el gobierno de las cosas espirituales con la suavidad que le es propia, Sr. Cardenal, pero no con menos firmeza, estamos seguro de que procurará que la música que se ejecuta en las iglesias y capillas, así de seculares como de regulares, de esta Ciudad, se ajuste enteramente a Nuestras Instrucciones. Muchas cosas habrá de quitarse ó corregirse en el canto de la Misa, la letanía lauretana y el himno eucarístico, pero lo que necesita una completa renovación es el canto de Vísperas en basílicas é iglesias, donde ya no se observan las prescripciones litúrgicas del Ceremoniales Episcoporum, ni las hermosas tradiciones musicales de la clásica escuela romana. A la devota salmodia del clero, en la cual tomaba parte el pueblo, han sustituido interminables composiciones musicales sobre el texto de los salmos, todas escritas á la manera de las antiguas óperas teatrales y, generalmente, de tan mezquino valor artístico, que no se tolerarían de fijo ni siquiera en los conciertos profanos de menos importancia. Con tal música no se promueve la devoción ni la piedad cristiana, se alimenta la curiosidad de los menos entendidos, y la generalidad de los fieles no recibe sino disgusto y escándalo y se maravilla de que tanto abuso perdure todavía. Por lo cual, es Nuestra voluntad que todo eso se suprima, y que las Vísperas se celebren en todas partes con arreglo a las normas litúrgicas por Nos indicadas. Serán las primeras en dar ejemplo las basílicas patriarcales, merced á la solícita atención y al ilustrado celo de los Sres. Cardenales á quienes están encomendadas, á las cuales emularán, ante todo, las basílicas menores, las iglesias, colegiatas, y parroquiales, como asimismo las iglesias y capillas de las Órdenes religiosas. Y no se use la indulgencia, Sr. Cardenal, ni consienta dilaciones. Con diferirlas no se amenguan las dificultades, sino que crecen, y puesto que hay que cortar, córtese resuelta é inmediatamente. Tengan todos confianza en Nos y en nuestra palabra, á la cual van unidas la gracia y la bendición celestiales. Al principio la novedad producirá asombro; resultará quizá mal preparado algún maestro de capilla y algún director de coro; mas poco á poco irá prendiendo por su propia virtud, y en la perfecta correspondencia entre la música, las normas litúrgicas y la salmodia, todos

descubrirán una bondad y belleza no advertidas antes. A la verdad, esta reforma abreviará considerablemente la duración de las Vísperas; mas si los rectores de las iglesias quisiesen alguna vez prolongar la función y ocupar la atención del pueblo, que laudablemente suele acudir por las tardes á los templos donde se celebra fiesta, nada impide, antes bien será provechoso á la piedad y edificación de los fieles, que á las Vísperas siga un sermón apropiado á la fiesta y que se termine con una solemne bendición y reserva del Santísimo.

Deseamos, por último, que con especial atención y en los debidos términos se cultive la música sagrada en todos los Seminarios y Colegios eclesiásticos de Roma, donde tan numerosas y escogida legión de clérigos y jóvenes, procedentes de todas las naciones, viene instruyéndose en las ciencias sagradas y educándose en el espíritu eclesiástico. Sabemos, y es cosa que grandemente Nos consuela, que la música sagrada florece en tales institutos, que á todos pueden servir de modelo; pero algunos Seminarios y algunos Colegios, ya sea por descuido de sus Superiores, ya sea por el mal gusto y la menguada capacidad de las personas á quien está encomendada la enseñanza y dirección de la música sagrada, dejan mucho que desear en esta materia. Y también á esto proveerá con su solícitud, Sr. Cardenal, insistiendo, principalmente, en que el canto gregoriano, conforme las prescripciones del Concilio Tridentino y de otros innumerables, provinciales y diocesanos, de todas las naciones del mundo, se estudie con especial diligencia y sea por costumbre preferido en las funciones públicas y privadas del instituto.

A decir verdad, en otras edades no se conocía, generalmente, el canto gregoriano sino en libros donde aparecía incorrecto, alterado y abreviado; mas el estudio minucioso y diario que le han dedicado varones insignes, grandemente beneméritos del arte religioso, ha cambiado la faz de las cosas. El canto gregoriano, restituído por modo satisfactorio á su primitiva pureza, y tal como fue preceptuado por los Padres y se halla en los Códices de varias iglesias, se ofrece dulce, suave, facilísimo de aprender, y con tan nueva é inspirada hermosura, que donde ha sido ya introducido no tardó en excitar el entusiasmo de los cantores jóvenes. Pues bien; cuando al cumplimiento del deber acompaña el gusto, todo se hace con más prontitud y con fruto más duradero. Queremos, por consiguiente, que en todos los Colegios y Seminarios de esta ilustre Ciudad se introduzca de nuevo el antiquísimo canto romano que ya resonaba en nuestras iglesias y basílicas y fué las delicias de las pasadas generaciones en las edades más hermosas de la piedad cristiana. Y como ya otra vez se propagó este canto de la Iglesia de Roma á las otras Iglesias de Occidente, así también grandemente deseamos que los Sacerdotes jóvenes que se instruyen aquí á Nuestra vista lo lleven y difundan de nuevo en sus diócesis, cuando á ellas regresen para trabajar en la gloria de Dios.

Grato es á Nuestro ánimo dar estas disposiciones mientras preparamos la celebración del XIII centenario de la muerte del glorioso é incomparable Pontífice San Gregorio Magno, á quien una tradición eclesiástica de muchos siglos atribuye la composición de estas santas melodías, que de él han tenido nombre. Ejercítense diligentemente en ellas Nuestros carísimos jóvenes, pues Nos será agradable oírles si, como se Nos ha referido, se reúnen todos en las próximas fiestas centenarias junto al sepulcro del Santo Pontífice en la Basílica Vaticana para ejecutar las melodías gregorianas durante la sagrada liturgia que, si place a Dios, Nos celebraremos con tan fausto motivo.

Entre tanto, y como prenda de Nuestra especial benevolencia, reciba, Sr. Cardenal, la Bendición Apostólica que de lo íntimo del corazón le concedemos, lo mismo que al Clero y á todo Nuestro pueblo muy amado.

Del Vaticano, en la fiesta de la Inmaculada Concepción del año de 1903.

PÍO, PAPA X.

XXXIX

El Vaticano, 8 de Enero de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. Tomo XII. Época II. Lunes 1 de Febrero de 1904. nº 1458

Restauración de la música religiosa

El documento está escrito todo él en latín, y hace alusión al *Motu proprio* del papa Pío X del año 1903. Este decreto lo escribe el Cardenal Serafin Cretoni, Prefecto de la Sagrada Congregación de Ritos, y Diómedes Panici, como Secretario, pero por indicación del Papa. Es una recomendación vehemente por medio de la Congregación de Ritos, para que se ponga en práctica lo prescrito en el documento papal y se vuelva al canto gregoriano, que es el canto litúrgico por excelencia, pero permitiendo benévolamente que puedan conservarse en las iglesias en donde estén recibidas otras formas más recientes del canto litúrgico hasta que poco a poco vayan siendo sustituidas por el canto gregoriano.

RESTAURACIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

URBIS ET ORBIS

Santissimus Dominus Noster Pius Papa X Motu Proprio diei 22 Novembris 1903 sub forma Instructionis de musica sacra venerabitem Cantum Gregorianum iuxta codicum fidem ad pristinum Ecclesiarum usum feliciter restituit, simulque sanctitatem et dignitatem in templis e praecipuas praescriptiones, ad sacrorum conceny el promovendum vel restituendam, in unum corpus collegis. Cui tamquam Codi jurídico musicae sacrae ex plenitudine Apostolicae Suae Potestatis vim legis pro universa Ecclesia habere voluit. Quare idem Sanctissimus Dominus Noster per hanc Sacrorum Rituum Congregationem mandat et praecipit, ut Instructio praedicta ab omnibus accipiatur Ecclesiis santissime que servetur, non obstantibus privilegiis atque exemptionibus quibuscumque, etiam speciali nomine dignis, ut sunt privilegia et exemptiones ab Apostólica Sede maioribus Urbis Basilicis, praesertim vero Sacrosanctae Ecclesiae Lateranensi concessa, Revocatis pariter sive privilegiis sive cmmendationibus, quibus altae quaecumque cantus liturgici recemiores formae pro rerum ac temporum circumstantiis ab Apostólica Sede et ab hac Sacra Congregatione inducebantur; eadem Santitas Sun benigne concedere dignata est, ut praedictae cantus

liturgici recentiores formae, in iis Ecclesiis ubi iam invectae sunt, licite retineri et cantari queant, donec quam primum fieri poterit venerabilis Cantus Gregorianus iuxta codicum fidem in eorum locum sufficiatur. Contrariis non obstantibus quibus cumque.

De hisce omnibus Sanctissimus Dominus Noster Pius Papa X huic Sacrorum Rituum Congregationi praesens Decretum expediri iussit, Die 8 Ianuarii 1904.

L. (hay una cruz).- Seraphinus Card. Crtoni, S.R.C.Praefectus.-(hay una cruz) Diomedes Panici, Archiop. Laodicen., S.R.C. Secretarius.

XL

Valencia 29 de Febrero de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. Martes 1º de Marzo de 1904. Secretaría. Circular nº 5. Época II nº1460

Circular del Arzobispado referente al canto de las mujeres en la iglesia

Se hace referencia al documento papal de Pío X, *Código jurídico de la música sagrada*, mandado observar en toda la Iglesia por el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos sí como al Concilio Provincial Valentino acerca del canto de las mujeres en las funciones del Culto. Se exorta a su cumplimiento y al mismo tiempo se insta para que incluso en pueblos y aldeas no falten cantores en sus iglesias.

SECRETARÍA

CIRCULAR N.º 5

De nuevo es forzoso recordar a los Sres. Párrocos y encargados de iglesias, el exacto cumplimiento de las terminantes disposiciones dadas por el Venerable Concilio Provincial Valentino acerca del canto de las mujeres en las funciones del Culto, tanto más cuanto en la reciente Instrucción ó Código Jurídico de la música sagrada, dirigida por Su Santidad el Papa á las iglesias de Roma en 22 de Noviembre último y mandada observar en todo el orbe católico por el Decreto de la S.C. de Ritos de 8 de Enero del presente año, se previene en la regla 13ª que, siendo litúrgico el oficio de los Cantores en la iglesia, son las mujeres incapaces de desempeñarlo y por tanto no pueden ser admitidas a formar parte del Coro ó la Capilla musical.

De la obediencia y sumisión del Clero de esta Diócesis á la legítima Autoridad esperamos cumpla estrictamente preceptos tan categóricos, que no admiten paliativos de ninguna especie, y téngase además presente, lo que en la citada regla y en la 27.ª y 28.ª se dispone para que no falten Cantores hasta en las iglesias de menos importancia y de aldea.- Valencia 29 de Febrero de 1904.- Dr. Constantino Tormo. Penitenciario Secretario.

XLI

Valencia 17 de Marzo de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. del Jueves 24 de Marzo de 1904. Tomo II. Época II. n° 1461

**Sobre el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos sobre la música en los oficios de la
Semana Mayor**

Comienza este documento por emitir el decreto del Cardenal Cretoni, del 8 de Enero de 1904 en el que se insta a cumplir las normas sobre Música Sacra de 22 de Noviembre de 1903, del papa Pío X, contestando a las dudas formuladas por el Cardenal José María Martín de Herrera, y de la Archidiócesis Compostelana, referente al instrumento del Armonium. A continuación el Dr. Vicente Rocafull y Veles, Vicario Capitular de la Sede Valentina, ordena expresamente a los párrocos y encargados de iglesias cumplir el anterior decreto. Como podemos observar, Valencia siempre acató las normas papales en cuanto a música sagrada.

COMPOSTELLANA

Cum ex Decreto Sacrorum Rituum Congregationis in una Pisana diei 20 Martii anni nuper clapsi 1903 tolerari non possit ut catus lamentationum, Responsorium et Psalmi Miserere in Feriis IV., V. et VI Majoris Hebdomadae fiat simul cum instrumento "Harmonium", Emmus, et Rmus, Dominus Cardinalis Joseph María Martin de Herrera et de la Iglesia, Archiepiscopus Compostellanus ab eadem Sacra Congregation sequentis Dubii opportunam declarationem reverenter exostulavit, nimirum: An praedictum Decretum habendum sit tanquam Decretum Generale, seu Urbis et Orbis, in contrarium etiam immemoriali?.

Et Sacra Rituum Congregatio ad relationem subscripti Secretarii, exquisito etiam voto Cooissionis Liturgicae; respondendum censuit: Affirmative, quum Decretum Rubricas respiciat universam Ecclesiam spectantes et in casu provisum etiam Motu proprio Smi. Dni. Pii Papae X, super Musica Sacra d.d. 22 Novembris 1903 et subsequenti Decreto S. R. C. Urbis et Orbis hac die Januarii 1904 edicto. Atque ita rescripsit, supra dicta die 8 Januarii 1904.- S. Card. CRETONI, Praef.- (hay una cruz)D. Panici, Archiep. Laodicen, Secret.

Por tanto ordenamos y mandamos expresamente á todos los Rvdos. Sres Curas párrocos y encargados de iglesias, que cumplan y hagan cumplir con exactitud bajo su responsabilidad cuanto se dispone en el anterior decreto.

Valencia 17 de Marzo de 1904.- Dr. Vicete Rocafull y Velez, Vicario Capitular S. V.

XLII

Valencia, 17 de Marzo de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. del Jueves 24 de Marzo. Tomo II. Época II. n° 1461

Secretaría. Circular n° 7

Sobre el canto de niñas en los templos

Podemos observar en los Boletines del Arzobispado de Valencia de estos años muchas circulares que contestan a dudas de los sacerdotes, en su afán por poner en práctica las normas del *Motu Proprio* fielmente.

CIRCULAR N° 7

Habiendo consultado varios señores Sacerdotes si se puede permitir que en los templos canten niñas menores de doce años, debemos contestar en sentido negativo, por estar expresamente prohibido en las recientes disposiciones emanadas de la Cátedra Apostolica, insertas en anteriores números de este BOLETÍN.

Valencia 17 de marzo de 1904.- Dr. Constantino Tormo, Penitenciario Secretario.

XLIII

Vaticano, 7 Abril de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. de Miércoles 13 de Abril de 1904. Tomo XII. Época II n° 1462

Sagrada Congregación de Ritos

Sobre la “Alleluia” en tiempo Pascual

Este documento indica las normas de la Sagrada Congregación de Ritos sobre el canto del Aleluya durante el tiempo litúrgico de la Pascua. Señala qué antífona debe cantarse, según sea o no sábado, y en qué momento de los oficios debe emitirse. Contesta también a las dudas que se le han presentado respecto a estos temas y siempre citando los decretos anteriores que apoyan sus contestaciones y también teniendo en cuenta las normas del Ritual Romano.

Tempore paschalii non additur Alleluia antiphonis et aliis extra Officium de praecepto, v. gr. in antiphona Tota pulchra es María quae in Sabbato canitur post Litanias, nec ad Officium parvum B.M.V.- Decr. N. 1334; die 13 februarii 1666.

-Viget usus in hac Dioecesi (Lincien), sicut et in aliquibus aliis, addenti tempore paschali in exercitiis devotionis, quae extra Officium canonicum,

maxime coram Ssmo. Sacramento habentur Alleluia ad versiculos, v. gr. ad v. Ora pro nobis post Litanias Lauretanis, ad v. Benedicamus patrem et Filium post Te Deum, etc., quinimmo et addendi in diebus Paschatis vel intra octavam Paschae duplex Alleluia ud Benedicamus Domino, quod in his regionibus solet cantari finitis orationibus quibus praecessit solemnus cantus Hymni Ambrosiani. Queritur: An usus iste tolerari possit? R. "Negative."- Decr. N. 3764 ad 18 m die 6 februarii 1892.

-An in Processionibus quae obtinent in Festo S. Marci et in Rogationibus, tolerari queat, ut Antiphonae cantentur in Ecclesiis, quas Processio ingreditur, ritu Paschali? R. "Affirmative."- Decr. N. 3043, ad 1m; die 9 maii 1857.

-Rituale Romanum in Ordine administrandi Sacram Comunionem habet sequentem Rubricam: "Sacerdos reversus ad Altare dicere poterit: O Sacrum convivium et v. Panem de Coelo, etc. v. Omne delectamentum, etc. tempore paschali additur Alleluia. Queritur utrum Alleluia addendum etiam sit Antiphonae O Sacrum convivium, prout tradebant antiquiores Rubricarum expositores; an tantum versiculo Panem de Coelo quod recentioribus placet? R. "in casu adiungitur Alleluia tum Antiphonae tum v. et r.- Decr. N. 3576 ad 11 m die 2 junii 1883.

-Quum tempore paschali administrandum est Sumum. Eucharistiae Sacramentum, ante vel post Missam de Requiem debente dici Oratio et versiculi de tempore atque Alleluia? R. "Affirmative, quoad Orationem et versiculos; Negative quoad Alleluia." Decr. 3465; die 26 novembris 1878.

-Utrum a Parocho Viaticum ad infirmos deferente antiphona Asperges, etc. aut Vidi aquam, etc.: tempore paschali, recitanda, et ab ipso quoque ad Ecclesiam redito Oratio dicenda: Deus qui nobis, etc. aut Spiritum nobis Domine? R.

Servandum esse omnino Rituale, nulla habita ratione temporis paschalis.- Decr. N. 2089 ad 7 m, die 11 februarii 1702.

-Utrum tempore paschali, in qualibet benedictione Ssmi. Sacramenti addendum sit Alleluia ad v. Panem de Coelo, etc.; an tantum in illis benedictionibus quae impertiuntur in conformitate Instruccionis Clementinae pro Precibus X L. Horaium editare?. R." Affirmative ad primam partem, Negative ad secundam." – Decr. N. 3983; die 5 martii 1898.

XLIV

Valencia, 25 de Abril de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. del Lunes 25 d Abril de 1904. Tomo XII. Época II. nº 1463

Nombramiento de la Comisión de vigilancia de la música sagrada en la Diócesis de Valencia, según el Motu Proprio

Valencia puso en práctica las normas del *Motu Proprio* sobre música sagrada de Pío X, con prontitud y eficacia. En este documento podemos observar que esta comisión de inspección y

vigilancia de la música sagrada en las iglesias de la Diócesis Valentina tuvo efecto en fecha cercana a la emisión del documento papal. También podemos observar el prestigio musical de las personas que formaron esta comisión y como entre ellas se encuentran dos importantes compositores del Valle de Albaida, como son Juan Bautista Pastor, de Bocairente, Maestro de Capilla y José María Úbeda, de Onteniente, prestigioso organista, como explico en el capítulo III sobre órgano, de esta tesis.

MÚSICA SAGRADA

Comisión especial, encargada de la inspección y vigilancia de la música sagrada en las iglesias de esta Diócesis, según lo mandado por Su Santidad, en su Motu proprio de 22 de Noviembre de 1903.

El Ilmo. Sr. Vicario Capitular ha nombrado para constituir la Comisión Diocesana, á los señores siguientes:

M.I. Sr. Dr. D. Roque Chabás, Canónigo, Presidente.

“ “ *“Joaquín Navarro, Canónigo, 1º Vicepresidente.*

“ “ *“José Vila, Doctoral, 2º Vicepresidente.*

VOCALES

Rvdo. D. Juan Bautista Pastor, Beneficiado Maestro de Capilla de la S.M.B.

“D. Juan Redó, Beneficiado Sochantre de la misma.

“Dr. D. José R. Ferri, Cura Párroco de San Nicolás.

“D. Antonio Femenía, Cura Párroco de San Valero.

“D. Francisco Damiá, Colegial perpétuo del Real de Corpus Christi

“D. Vicente Lliso, Catedrático del Seminario Cociliar.

Rvdo. P. Mariano Baixauli, S.J.

“D. José M.ª Úbeda, Organista de la Iglesia del Real Colegio de Corpus Christi.

“D. Eduardo Serrano Plá.

XLV

Valencia 14 de Mayo de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. Tomo XII. Época II. Sábado 14 de Mayo de 1904. n° 1464

Nombramiento de un vocal de la Comisión de inspección de la música sagrada en la Diócesis de Valencia

Con posterioridad al nombramiento de los miembros de la *Comisión para la inspección de la*

música sagrada en la Diócesis de Valencia, se nombra a D. Ricardo Benavent y Feliu como nuevo vocal de la misma.

NOMBRAMIENTO

El Ilmo. Sr. Vicario Capitular ha nombrado vocal de la Comisión especial encargada de la inspección y vigilancia de la música sagrada en esta Diócesis, al Sr. D. Ricardo Benavent y Feliu.

XLVI

Valencia 18 de Junio de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. de Jueves 23 de Junio. Tomo XII. Época II nº 1467

Secretaría. Circular nº 12

Inspección y vigilancia de la música en los templos

Al leer esta circular observamos como la *Comisión de inspección de la música sagrada*, comienza pronto su andadura con la invitación a los compositores para que presentaran sus obras de música religiosa, cuando tengan que ser ejecutadas dentro del culto, para que sean autorizadas siempre que se ajusten a las normas establecidas.

CIRCULAR Nº 12

Habiendo comenzado ya sus trabajos la Comisión diocesana encargada de la inspección y vigilancia de la música que se ejecuta en las Iglesias de esta Diócesis, se invita a todos los maestros compositores de música religiosa á que se dignen presentar á esta Comisión aquellas sus obras, que hayan de ejecutarse en las solemnidades y actos del culto católico, para que ésta dictamine si se hallan ajustadas á las Instrucciones del Soberano Pontífice, contenidas en su Motu proprio de 22 de Noviembre de 1903. Las partituras de dichas obras serán entregadas al Secretario de la expresada Comisión Dr. D. Vicente Lliso, Presbítero, en la Plaza de Crespins, número 4, 2º.

Lo que de orden del Ilmo Sr. Vicario Capitular se publica á los debidos efectos.

Valencia 18 de Junio de 1904. - Dr. Constantino Tormo, Penitenciario Secretario.

XLVII

Beniganim, 22 de Julio de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. del Viernes 5 de Agosto de 1904. Tomo XII. Época II. n° 1470

Convocatoria para la provisión de dos plazas de cantoras ó una de cantora y otra de organista en un convento de Beniganim

En aquella época era costumbre en las órdenes religiosas, una subvencion para sufragar la dote de jóvenes con vocación religiosa, con escasos recursos económicos y que al mismo tiempo tuvieran conocimientos musicales sobre todo para actuar como organistas o cantoras. Esta subvención la pagaba el Estado en ciertos conventos de religiosas desde el Concordato de 1851. En la presente convocatoria de provisión de plazas solicitan una cantora y otra de organista o bien dos de cantoras. Exigen exámenes previos al nombramiento, y entre sus preferencias está el conocimiento del *canto llano* y del manejo del órgano, así como, en igualdad de méritos, que sean de Cuatretonda, Beniganim o Cullera. Este convento aún existe en Beniganim; por cierto muy venerado en toda la Comunidad Valenciana y con un importante acervo cultural y religioso en su historia.

A LAS ASPIRANTAS A RELIGIOSAS

Convocatoria á concurso para la provisión de dos plazas de cantoras, ó una de cantora y otra de organista, para el Convento de Religiosas de Beniganim.

Por la presente se saca á público concurso, por el término de 45 días, á contar desde la presente fecha, dos plazas de cantoras, ó una de cantora y otra de organista, dotadas por la Administración de Dotes para religiosas en clausura, fundada por D. Pelegrín Bañuls, Pbro., con destino al Convento de Religiosas Agustinas dscalzas de la villa de Benigánim(provincia de Valencia).

Las jóvenes de dentro ó fuera de esta provincia que, sintiéndose llamadas por Dios á la vida del Claustro no tuvieren la dote que se necesita para entrar en religión, y teniendo buena voz ó estando instruídas en el manejo del órgano y poseyendo los conocimientos necesarios de canto llano y figurado para desempeñar debidamente las plazas respectivas, podrán tomar parte en el concurso para dichas plazas; y para ello lo solicitarán hasta el día cinco del próximo Septiembre, por medio de simple carta dirigida (por Játiva) al abajo firmado Administrador, y se hallarán presentes en esta villa el día 14 del mismo Septiembre para verificarse los exámenes del día siguiente con arreglo á las cláusulas de la fundación, una de las cuales es que (con igualdad de circunstancias) sean preferidas las naturales de Cuatretonda, Benigánim ó Cullera.

Benigánim á 22 de Julio de 1904.- El Administrador, Ricardo pastor. Pbro.

XLVIII

Valencia, lunes 17 de Octubre de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. del lunes 17 de Octubre de 1904. Tomo II. Época II. nº 1475

Provisión de plazas de infantillos en la Santa Catedral Basílica de Valencia

Este documento, confirma una vez más, el interés que siempre ha tenido la Iglesia en que el canto litúrgico sea decalidad. La convocatoria de provisión de plazas de infantillos, para cantar en la Catedral de Valencia se hace seriamente, mediante exámenes previos, como podemos leer. Un ejemplo similar tenemos en nuestros días en Valencia, con la Escolanía de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

NOTICIA

Habiendo de proveerse algunas plazas de infantillo en la Santa Catedral Basílica de Valencia, se convoca á todos los que se crean aptos para desempeñarlas, para sufrir los exámenes correspondientes el día 20 de los corrientes, á las diez de la mañana, en la Sacristía Mayor de dicha Metropolitana Basílica.

XLIX

Valencia 30 de Noviembre de 1904

A.M.A.V.

B.O.A. del viernes 2 de Diciembre de 1904. Tomo XII. Época II. nº 1478

Prohibición de misas pastoriles

En esta circular queda demostrada la dedicación de la *Comisión encargada de la inspección de la música sagrada* para vigilar el cumplimiento de las normas vaticanas en cuanto a música en los templos. En este caso dan a conocer la prohibición de las llamadas *misas pastoriles* así como las *pastorelas* en actos litúrgicos aunque las permiten en otra clase de actos piadosos. Vemos que la Iglesia se ha tomado en serio la exclusión de la música operística en los oficios religiosos.

CIRCULARES

La Comisión especial encargada de inspección y vigilancia de la música sagrada que se ejecute en las Motu proprio de 22 de Noviembre de 1903, ha tomado entre otros el siguiente acuerdo: "Que se prohíban en absoluto las misas llamadas pastoriles y el uso de los instrumentos con que suelen acompañarse, como también las pastorelas, en todo acto litúrgico. Podrán, sin embargo, cantarse dichas pastorelas, en otros ejercicios piadosos, pero sin los instrumentos antes mencionados".

De conformidad con lo acordado por la Comisión, mandamos que se cumpla en todas sus partes en las Iglesias de este Arzobispado.

Valencia 30 de Noviembre de 1904.- Dr. Vicente Rocafull y Vélez, Vicario Capitular, S. V.

L

Ontinyent, 6 de Septiembre de 1926

Contrato para la construcción de un nuevo órgano para la Arciprestal de Santa María de Onteniente.

Este nuevo órgano se construyó por iniciativa del *plebá* de Santa María, D. Rafael Juan Vidal; se trata como él mismo dice: *“De una obra de apostolado de las almas, el más apropiado e insustituible, como dice Pío X, para levantar y conservar el espíritu cristiano”* ⁷⁴³.

Comprobamos, pues que se tuvo muy en cuenta aquí las orientaciones dadas en el *Motu Proprio* de San Pío X, y procuraron ponerlas en práctica en la medida de lo posible.

La construcción y montaje fue del prestigioso organero valenciano, aunque persona de gran humildad, Pedro Palop, que imitó su propio modelo de la iglesia franciscana de treinta años atrás ⁷⁴⁴. Comentó luego el *plebá* que se le propuso la elección entre *Voces humanas* o *Clarinete*, así como entre *Ocarina* y *Violines*. Y dice al respecto lo siguiente: *El clarinete es uno de los registros que se desafinaban y hace un año se ha resuelto el problema en una nueva construcción, mientras que el de “Voces humanas” se desafina a los pocos meses. Hemos optado pues, por el “Clarinete” que no se desafina y hace un excelente juego con muchos registros. Lo mismo hemos hecho entre “Ocarina” y “Violines” optando por los violines que ya no se desafinan como antes* ⁷⁴⁵.

Podemos observar que en este contrato se sigue con la costumbre de que examinen la bondad del órgano y su acabado expertos nombrados por el contratante.

Transcripción del documento

CONTRATO

bajo el cual se ha de regir el proyecto para la construcción de un Órgano, sistema mecánico, con destino a la Arciprestal de Santa María de Onteniente.

⁷⁴³ JUAN VIDAL, R.: En *La Paz Cristiana. Año VII, n° 317*. Onteniente, 11 de Septiembre de 1926. p. 410.

⁷⁴⁴ PÉREZ JORGE, V: *La música en Ontinyent*. Minerva. Onteniente, 1979. p. 126.

⁷⁴⁵ JUAN VIDAL, R.: op.cit., pp. 410-411.

Invitado por el muy dignísimo Sr. Cura Dr. D. Rafael Juan Vidal para redactar presupuesto de coste de un Órgano que se pretende colocar en la mencionada Iglesia; aceptada la invitación, y después de detenido estudio llevado a cabo en el local destinado para ello (centro del coro de los pies de dicho templo), y de hacernos cargo de las condiciones generales de acústica y arquitectura, tengo el honor de proponer el siguiente proyecto, cuyo detalle, condiciones artísticas y económicas son las que se expresan a continuación:

Composición

El instrumento sonoro que más abajo se describe constará de dos teclados de cincuenta y seis teclas de Do a Sol; de un teclado de pies (pedalier), de veintidós juegos sonoros; registros y siete pedales de combinación.

Los teclados, registros y pedales de combinación estarán montados en un mueble llamado Consola, y ésta será colocada enfrente de la fachada del órgano, así que el organista estará de frente del Altar Mayor.

Todos los juegos sonoros de los tres teclados, excepto la Trompa de batalla, que se colocará al exterior de la fachada, serán expresivos y quedarán afinados al tono llamado de Capilla, o sea tres cuartos de tono más bajo que el Normal.

Descripción de los Juegos sonoros

PRIMER TECLADO		GRANDE ÓRGANO
1. Flautado Bordón	16 pedales	56 tubos.
2. Flautado mayor	8 p.	56 “
3. Violonccello	8 p	56 “
4. Salicional	8 p.	56 “
5. Bordón	8 p	56 “
6. Octava brillante	4 p	56 “
7. Pícolo armónico	2 p.	56 “
8. Nazardo en 15 bajos y corneta magna 8-9 (cinco tubos por nota)		184 “
Lleno	2 p. (5 tubos por nota)	280 “
9. Clarin	4 p.	56 “
10. Trompeta Real	8 p.	56 “
11. Trompeta de batalla	8 p. (exterior)	56 “
SEGUNDO RECITATIVO		TECLADO
1. Flauta armónica	8 p.	56 “
2. Viola de gamba	8 p.	56 “
3. Unda Maris	8 p.	44 “
4. Bordón de chimenea	2 p.	56 “

5. Violín	4 p	56	“
6. Flagelet	2 p	56	“
7. Fagot y oboe		56	“
8. Voces humanas o			
9. Clarinete	8 p.	56	“

**TECLADO DE CONTRAS
EFECTIVOS**

JUEGOS

1. Contrabajo	16 p.	27	“
2. Flauta sonora	8 p.	27	“

Resumen total.

1.514 tubos.

PEDALES DE COMBINACIÓN

1. *Expresión general.*
2. *Pedalier al Grande Órgano.*
3. *Idem. al recitativo.*
4. *Unión de los teclados.*
5. *Llamada de los juegos de combinación del Grande Órgano.*
6. *Trémolo general.*
7. *Trueno.*

Consola

La consola se construirá con madera de roble. Gran importancia reune este aparato, pues en él se colocan los teclados de pies, los registros y pedales de combinación con sus correspondientes mecanismos.

Será colocada dicha consola enfrente del órgano, así que el organista cuando pulse las teclas estará de frente al altar Mayor y podrá seguir sin obstáculo alguno los más insignificantes detalles del Oficio Divino.

A pesar del complicado mecanismo que encierra la Consola, estará tan hábilmente dispuesta, que por medio de unas puertas que llevará en sus cuatro lados, quedará todo a la vista, pudiéndose corregir en el acto cualquier ligero entorpecimiento.

Secretos

Los dos secretos correspondientes uno al teclado del Grande Órgano y otro al teclado denominado Recitativo, estarán divididos en dos cuerpos con un pasillo en el centro, a fin de facilitar la colocación de todos los tubos sin dificultad, y poder afinar y desmontar cómodamente cualquiera de estos, por estar al alcance del artífice.

El secreto del teclado titulado Grande Órgano tendrá doble válvula, con el fin de que al hacer uso de todos los registros fondo de (flautados)

juntamente con los de trompetería, no se debilite la intensidad del sonido.

El secreto del teclado Recitativo tendrá una válvula solamente y ésta alimentará suficientemente todos su juegos sonoros.

Las maderas que se emplearán en su construcción serán de pino viejo del país, haya esterilizada, pino de Finlandia y cedro, irán forradas de piel las ranuras de comunicación de los secretos y la base superior de los mismos, para evitar que puedan existir filtraciones de aire.

Las válvulas irán guarnecidas con dos pieles de clase gacela; los muelles que oprimen las válvulas de hilo de latón estañado; y para el funcionamiento del mecanismo, tetillas de piel de guante para que éste sea suave.

Teclados manuales

Serán éstos contruidos con madreas de tilo especial; las teclas blancas irán chapadas de marfil superior, y las negras o sostenidas de ébano.

Teclado pedalier

No se necesita encomiar aquí las grandes ventajas del "pedalier" moderno de veintisiete notas. Su importancia está demostrada en las obras clásicas orgánicas, pues los grandes maestros lo denominan el tercer teclado, que viene a ser el complemento del instrumento.

La construcción del teclado será en forma de abanico, y sus secretos serán de madera de haya esterilizada.

Mecanismo

Los registros funcionarán mecánicamente. Las reducciones para la unión del teclado a los secretos serán de tubo de hierro dulce, y los ejes de latón estañado; serán de bronce las escuadras para el tiro de las válvulas de los tres secretos.

Los molinetes, balancines y escuadra para el tiro de los registros, de hierro dulce.

Las demás piezas, de madera de roble, nogal, peral y haya.

Los pomitos de los tirantes de registros, de roble con las inscripciones en porcelana con ribetes de dorado.

Fuelles

Los fuelles tendrán los depósitos para que el aire no tenga oscilaciones y con el fin de que reúna la cantidad de sobra para la alimentación normal de las grandes combinaciones, ambos serán colocados debajo de los secretos, y uno de ellos el mayor, llevará las bombas aspirantes del aire, las cuales haremos funcionar por medio del sistema de palanca.

Tubas sonoras, armonización y afinación

Todos los tubos y trompas sonoras serán de estaño y plomo, dándosele a

cada juego la aleación que necesite para conseguir la mejor calidad y cantidad de sonido.

Los tubos graves, o sea la octava primera de los registros del flautado, serán de madera.

Para la afinación de las flautas se les hará en los extremos superiores de las mismas unas ventanillas (cota armónica), las que, además de facilitar la justa afinación, aumenta sonoridad.

Fachada y caja de expresión

La fachada se construirá con madera de Suecia y Finlandia y del estilo arquitectónico de la Iglesia.

Dicha fachada con sus lados y estrecho formarán una caja de resonancia y cerrará herméticamente todo el Órgano.

Para conseguir el efecto de la expresión, llevará en la parte central del segundo cuerpo unas persianas movibles, las cuales hará funcionar el organista por medio de un pedal desde la consola.

Precio y condiciones

El importe del mencionado instrumento se presupuesta en Treinta y cinco mil pesetas (35.000 pesetas), las que serán satisfechas en tres plazos, en la forma siguiente:

Primer plazo: Diez mil pesetas (10.000 ptas.) a la aceptación del contrato.

Segundo plazo: Doce mil pesetas (12.000 ptas.) al empezar el montaje de todo el órgano en su destino.

Y el tercer plazo: Trece mil pesetas (13.000 ptas.) a la terminación y al hacer entrega de la obra, después de haber sido ésta aprobada por uno o más peritos a elección del señor contratante.

De no poder el señor contratante hacer efectivos en su día el importe del último plazo, la casa constructora consiente percibirlo durante un año a contar desde el día de la entrega y aceptación del Órgano, pero con la condición de que dicha suma devengará un siete por ciento de interés anual.

Todos los materiales serán de primera calidad, pues así lo requiere la importancia y duración de estos instrumentos.

Serán de cuenta de la casa constructora los gastos de viajes, porte de materiales y manutención de operarios.

Si se quiere ocupar el Sr. Cura de la manutención durante el tiempo que dure el montaje del órgano, se rebajarán setecientas cincuenta pesetas (750 ptas.) del importe ya presupuestado.

Serán de cuenta del señor contratante los gastos de albañilería y pintura de la fachada del Órgano.

La obra quedará garantizada de todo defecto de construcción por espacio de diez años, pero con la condición precisa de que esta casa será la encargada de su afinación anual por un módico estipendio.

A la terminación y entregas de la obra, el señor contratante nombrará uno o más peritos para que la examinen y vean si se han cumplido todas las bases

que se especifican en el presente contrato.

Valencia, 6 de Septiembre de 1926.

Rafael Juan Vidal

Pedro Palop

Cura

Está firmado y rubricado. Pedro Palop es el nombre del organero.

LI

Valencia, 10 de Marzo de 1930

B.O.A.

Sobre la provisión de una Capellanía en la iglesia parroquial de Santa María, de Ontinyent.

En este Edicto del Arzobispado de Valencia, convoca a concurso la provisión de una plaza de Capellanía para la iglesia de Santa María de Onteniente y una de las obligaciones que conlleva el disfrute de dicha plaza es la de actuar como organista en dicha iglesia y enseñar música a los infantillos pertenecientes a la misma. Podemos observar cómo a través de los documentos aportados en esta tesis, la música religiosa en los pueblos del Valle de Albaida era valorada y cuidada con esmero para que mantuviera la calidad requerida.

EDICTO

Nos el Dr. D. Federico Ferreres Folch, Provisor y Delegado de Capellanías de este Arzobispado.

Por el presente se convoca a concurso para proveer la Capellanía colativa residencial, fundada en la iglesia parroquial de Santa María, de Ontinyent, vacante por defunción de su último poseedor, D. Jose' Galbis presbítero.

Fue fundada por los albaceas de D. José Catalá en 17 de mayo de 1893 y redotada por D. Antonio Colomer Conca y D^a. Milagro de Mergelina Marco.

La dotación de esta Capellanía es actualmente de 40.000 pesetas nominales en títulos de Deuda perpétua del 4 por 100.

Lleva anejas las siguientes cargas: ser organista de la parroquia y celebrar cada año 24 Misas rezadas por el fundador y otras 24 por los redotantes y enseñar canto gregoriano a los infantillos de la parroquia y las coadjutoriales comunes en cuanto sean compatibles con las de estas obligaciones.

Sobre la renta de la dotación percibirá 300 pesetas anuales por la enseñanza de los infantillos, percibiendo, además, lo que le corresponda por actos votivos en la parroquia.

Los aspirantes presentarán solicitud y documentos en el plazo de 15 días.

Valencia, 10 de marzo de 1930. Dr. Federico Ferreres. Por mandato de S.S. Santiago García.

LII

Años 1936-1939

A.M.A.V. Sig: Culto, Legajo 583.

Datos sobre órganos antiguos y archivos parroquiales de los pueblos del Valle de Albaida.

Terminada la contienda civil de 1936, el arzobispado de Valencia instó a los párrocos de la Diócesis para que enviaran una relación de los daños sufridos en los respectivos templos y de los objetos desaparecidos en los mismos. Los párrocos debieron contestar a unas preguntas concretas que se les pedían, referentes a los bienes perdidos o dañados.

Estos son los pueblos pertenecientes al Valle de Albaida en donde esa relación me ha permitido constatar que existió en dichos pueblos un órgano de mayor o menor envergadura en épocas anteriores, a pesar de que en algunos pueblos se había perdido prácticamente la memoria de la existencia del instrumento y así se me había asegurado.

Agullent Legajo 583/26, n° 6.: " En la parroquia fue destruido el órgano.... "

Alfarrasí 583/7 21,iv.n° 3.: "La suerte que ha cabido al Archivo Parroquial fue desastroso, pues fueron objeto de incendio todo cuanto en él obraba. n° 4 : Libros parroquiales 12, el 1° del año 1625 y el último de 1936 con todos los índices. Toda la colección de B.O. del Arzobispado, encuadernado, desde su aparición hasta 1936. El armonium se salvó de las iras, lo mismo que los vasos sagrados, a excepción de lo que era de plata.... Se llevaron la campana de la ermita, todos los candelabros de bronce... "

Ayelo de Malferit 583/ 36. n° 15: "El archivo parroquial ha desaparecido en su mayor parte; se han salvado los libros de bautismos, matrimonios y defunciones desde el año 1800 hasta 1931 inclusive "

Referente al órgano no dice nada este documento, aunque es sabido por todos los habitantes de este pueblo, que desapareció el que había, al mismo tiempo que los otros objetos de culto y los ancianos del lugar me señalaron donde había estado ubicado (en la parte derecha del presbiterio sobre la sacristía , desde donde se accedía al mismo); hoy no queda señal alguna.

Beniatjar 583/ 45 n° 6: "A excepción del órgano, algunos vasos sagrados, campanas y ornamentos sagrados, todo lo demás fue destruido, con

excepción de dos puertas con la pintura al óleo de S. Pedro y S. Pablo, de gran valor pictórico. IV, n° 3: Archivo parroquial incendiado ... ”.

Bocairente 583/ 58: III n° 1, 2,3:” *Han sido totalmente destruidos el órgano, la sillería del coro, de gran valor, compuesta por 18 sillas de nogal talladas, el facistol con seis tomos grandes de Canto Gregoriano...una obra de Vergara” (p., 6). IV: “El archivo parroquial, uno de los más antiguos de la Diócesis ha sido destruido casi en su totalidad pues de los 60 tomos de partidas sacramentales sólo se han salvado 10. Así mismo han desaparecido todos los libros de fundaciones, capellanías, administraciones, Santas Visitas etc. y documentos notables tales como la Bula de S. Pío V, concediendo a este Clero el privilegio de nombrarse Cura, como lo tenían también las parroquias de los Santos Juanes y S. Nicolás de Valencia, y otros muchos de gran interés histórico”.*

Castelló de Rugat 583/ 68. III n° 6 “*Entre las cosas de valor destruidas, deben especial mención el órgano ... “.*

Fontanares 583/ 95. III n° 6:”*El armonio sólo presenta ligeros desperfectos. IV:“Entre las cosas desaparecidas figuran un ejemplar del Cocilio Provincial Valentino, un método de armonio y todas las composiciones musicales”.*

Montaverner 583/ 135. III n° 5:”*En la Parroquia fueron destruidos los objetos siguientes: 1° El órgano ... antiguo y algo estropeado ...(p., 6), altares ... pinturas ... imágenes ... vasos sagrados ... campanas ... ornamentos ... cruz parroquial ... otros objetos litúrgicos”. VII n° 3: “El Archivo parroquial, en su mayor y mejor parte, estaba al llegar la revolución, escondido en lugar seguro y ha sido salvado casi íntegramente. Han sido destruidos los libros de partidas sacramentales siguientes: Un libro de Bautizados (años 1933-1936), un libro de Matrimonios (años 1920-1936)”.*

Ollería 583/ 146 :”*Órgano de la Parroquia y de Santo Domingo destruidos por completo ... IV n° 3:”En el archivo 21 libros, de los más modernos, de partidas sacramentales. Desde el año 1400 hasta 1850 todos los libros destruidos”.*

Palomar 583/ 152:”*Si el órgano, retablos, tablas pictóricas, ... campanas, ... que la Parroquia tuvieron fueron destruidos, deteriorados o robados”(p,6).*

Ráfol de Salem 583/ 177. III n° 6:”*Se quemó el armonium, tres retablos 14 lienzos ... “.*

ÍNDICES

INDICE 1

ANALÍTICO.(Análisis terminológico)

Adobo (Adobe del orgue): Reparación del órgano.

Agógica: Conjunto de términos que se utilizan para determinar la velocidad con que se interpreta una obra o fragmento de ella.

Albada: Canción de Ronda que se canta al alba o al despertar el día.

Aljama: Junta de moros o judíos. En el caso de judíos también significa sinagoga.

Aljamía: Nombre que daban los moros a la lengua castellana. También se aplica a los escritos de los moriscos en castellano con los caracteres arábigos.

Anacrusa: Nota o notas iniciales de una melodía que preceden al tiempo fuerte o acentuado.

Ápoca: Carta de pago o recibo. Antiguo vocablo más usado en la Corona de Aragón que en otras partes de España.

Armonio (Armonium): Instrumento de la familia del órgano; de menos envergadura; instrumento de lengüetas libres; sin tubos; creado a fines del siglo XVIII.

Aria: A partir del siglo XVIII, parte vocal de cierta extensión y desarrollo dividido en tres secciones, de las cuales la tercera es repetición de la primera, en tanto que la segunda difiere en tema, tonalidad, carácter general etc.

Azucats: Callejones sin salida.

Badana: Piel de carnero castrado, o morueco y adobada con el tán, pero que no tiene aún el último pulimento o curtido.

Bayle (o baile): Cargo creado por Jaime I, para administración del patrimonio real y bienes de uso público, y con jurisdicción civil y criminal. Era el Oficial que representaba inmediatamente al rey.

Bajo continuo: Línea de notas graves que constituyen la base armónica de una composición. En el tránsito del s. XVI al XVII, se refería a la parte instrumental más grave de la cuerda, reforzada generalmente por el órgano.

Bajo cifrado: Numeración que figura debajo de la voz más grave de una obra para indicar los intervalos que componen cada acorde. Empezó a usarse en el paso del s. XVI al XVII, para piezas a una voz, y para instrumentos, hasta la mitad del s. XVIII. En obras barrocas, sobre todo, es frecuente que se disponga solamente de la melodía del bajo con su cifrado.

Bajo continuo: Tiene el mismo significado que el bajo cifrado.

Bordón: El juego del órgano que hace el bajo y que tiene los cañones mayores.

Bula: Documento pontificio que concede ciertos privilegios.

Bula pontificia: Documento con sello del mismo nombre, de plomo o de oro, que va pendiente del documento, llevando impresas, desde el s. XI, las figuras y nombres de los apóstoles Pedro y Pablo. Se expiden por las Cancillerías Apostólicas, para negocios graves de la iglesia.

Cadencia: Cada uno de los puntos de reposo suspensivo o conclusivo en el discurso musical.

Cadencia Dórica: La cadencia en que la última nota es Re.

Cadereta: Es un órgano pequeño que tienen los órganos de mayor magnitud, y se maneja con un segundo teclado, para imitar y variar en él voces del órgano grande; la cadereta puede ser exterior o interior.

Canon: Es la imitación de las voces cuando lo hacen sin interrupción, por intervalos, pero sin seguir estrictamente los tonos y los semitonos.

Cantilación: Declamación solemne o recitación entonada, muy sencilla, de los textos sagrados en el templo.

Canto antifonal: Canto alternado entre dos coros.

Canto Gregoriano: Canto oficial de la Iglesia Católica Romana; es canto monódico, ordenado conforme al sistema musical medieval, con ritmo libre y texto latino; es el practicado por la liturgia latina en la Misa y en el Oficio solemnes.

Cantus firmus: Melodía que, puesta en una de las voces, se toma como punto de partida para la composición de una obra polifónica.

Capilla musical: Conjunto de músicos, cantores e instrumentistas, pertenecientes a una determinada iglesia o Catedral y dirigida por el llamado Maestro de Capilla, que en algunos casos, coincide con el cargo de organista.

Censo: Gravamen que el propietario de un inmueble (casa o tierra), llamado *censario*, imponía sobre su inmueble, al recibir una catidad en dinero de un *censatario* (prestamista). El propietario seguía con el dominio de la finca.

Comienzo tético: Fórmula rítmica que se inicia al “dar” en el primer tiempo del compás.

Comienzo acéfalo: Fórmula rítmica que comienza a contratiempo del primer tiempo o en cualquiera de los otros tiempos del compás.

Comienzo anacrúsico: Fórmula rítmica que comienza al “alzar”; en el último tiempo (a tiempo o a contratiempo).

Compás: Agente métrico del ritmo.

Consejo General: Estaba compuesto por los cabezas de familias. Se reunían para resolver asuntos de trascendencia para los vecinos de la Villa.

Conservador (o mantenedor) del órgano: La persona que tenía la misión de afinar periódicamente el órgano par y procurar que estuviera siempre en buenas condiciones.

Contínuo: Se refiere al bajo contínuo. Es una abreviatura.

Contrapunto: Combinación simultánea de voces o partes, cada una independiente pero que conducen todas a una textura resultante, coherente y uniforme. Suelen formarse sobre un canto llano y se oponen unos sonidos a otros armónicamente.

Contrapunto imitativo: Una voz entra con una frase que imita más o menos fielmente a la expuesta previamente por otra voz.

Contras: Parte del órgano que ayudan a la mano izquierda en las cadencias y ciertos pasajes de una obra para órgano.

Coro favorito: Coro que realiza las partes *a sólo*, cuando hay policoralidad.

Coro solista: Significa lo mismo que coro favorito.

Coro di ripieno: Coro que realiza la función de soporte armónico y melódico y no tiene partes *a sólo*, cuando hay policoralidad.

Cromatismo: Se refiere a cromático. En música es el movimiento melódico de semitono entre dos notas musicales que tienen el mismo nombre.

Cuarter (o sisado): Un determinado impuesto que había que pagar por algo.

Decretal: Documento pontificio; similar a decreto.

Dinámica: En el ámbito musical, conjunto de términos y signos que sirven para indicar la intensidad que debe darse a la emisión de los sonidos.

Dinero (en valenciano diner o dinés): Moneda antigua con un valor aproximado a un céntimo de peseta; un dinero igual a dos maravedís; 12 dineros equivalían a un sueldo o *sou*.

Diócesis: Demarcación administrativa de la iglesia, que contiene varias parroquias. Distrito o territorio en que tiene y ejerce jurisdicción espiritual un prelado; como arzobispo, obispo, etc.

Dionisiaco: Pertenece o relativo a Baco, llamado también Dioniso ó Dionisio.

Dobla: Fiesta votiva con misa cantada y sermón. En los pueblos del Valle de Albaida esta palabra significa misa de acción de gracias con música de órgano y canto final de los Gozos.

Dolçaina: Instrumento popular valenciano similar a la dulzaina.

Eco: Indicación dinámica de la época barroca que sirve para pedir poca intensidad del sonido.

Enfiteusis: Cesión perpétua ó por largo tiempo de un predio rústico ó urbano, mediante un canon anual que se paga al cedente, quien conserva el dominio directo de una cosa inmueble.

Exabeba: Especie de flauta del tiempo de los moros.

Extensión total de la voz: Amplitud de la voz que comprende desde la nota más grave a la más aguda que se puede emitir.

Fabordón: Forma precursora de la polifonía. Se le da entrada con ella a una tercera voz.

Flautado: Principal octava. Es el registro característico del órgano. Se llama a la sucesión de voces más bajas y suaves del órgano

Final masculino: Coincidencia del acento métrico con el primer tiempo del último compás.

Final femenino: No-coincidencia del acento métrico con el primer tiempo del último compás; o sea a contratiempo del primer tiempo o en cualquiera de los otros tiempos.

Folía: Danza de origen portugués que pasó a Europa a través de España. Es también un baile folklórico, (diferente de las otras folías), que se bailaba en algunos pueblos del Valle de Albaida, por ejemplo en Ayelo de Malferit.

Forros: Entre los organeros, la cubierta de cualquier fuelle: en unos es de fieltro, y en otros de papel.

Fuga: Composición polifónica y contrapuntística, para instrumento de tecla, por lo general monotemática. Aparece como tal a mediados del siglo XVII. Las voces se imitan en frases cortas, siguiendo el orden de tonos y semitonos.

Grupeto: Grupo de notas musicales que tienen una función ornamental. Utilizado frecuentemente en la música de la época Barroca.

Homofonía: Canto al unísono o en octavas, en el que diferentes voces cantan la misma melodía.

Infantillo: Niño que recibe formación en una Capilla musical de la que forma parte.

Intervalo: Diferencia de entonación entre dos sonidos distintos. Es la materia substancial del Contrapunto y la base de la composición polifónica.

Isorrítmico: “De ritmo igual”. Es un término musicológico relativamente moderno que se aplica a las composiciones corales del siglo XIV en las que el *cantus firmus* del tenor (y, a veces, de unavoz más aguda) repite sus figuras rítmicas, no así la altura, que cambia con cada repetición.

Juegos del órgano: Serie de tubos del mismo timbre o especie. Su bondad está supeditada al equilibrio y calidad de los mismos. El título indica la familia del juego: juego de fondo, de mixtura, de lengüetería etc.

Jurados (en valenciano *jurats*): Cuatro o seis prohombres que entendían de los asuntos puramente administrativos de la Villa y su término en nombre del rey o del señor. Uno de ellos se llamaba *Jurado Mayor* o *Jurado en Cap*. Formaban un órgano ejecutivo supremo que regía la población.

Justicia: El Justicia era un Magistrado, elegido anualmente, el cual, con los prohombres de la villa, decidía las causas civiles y criminales.

Legato: Término musical de origen italiano que sirve para pedir una interpretación muy conexas de distintas notas musicales.

Lengüeta: Agente productor del sonido que vibra contra el canal de entrada del aire. En el caso del órgano, ciertos tubos se llaman lengüetas batientes.

Lengüetería (Trompetería): Conjunto de tubos de sonido metálico y brillante de un órgano (lengüetas). Tienen figura de cono truncado cerca de la punta.

Libra (en valenciano *lliura*): Moneda antigua. En Valencia tenía un valor de 15 reales (o *quinzets*. Una libra equivalía a 20 sueldos o *sous* y su valor era de tres pesetas y setenta y cinco céntimos.

Lleno: Registro que se reduce a varias mixturas.

Maestro Racional (en valenciano *Mestre Racional*): Especie de cajero municipal que llevaba los libros donde se anotaban las entradas y salidas de fondos.

Maestro de Capilla: Director y responsable de una Capilla Musical.

Mancha: Fuelle de los órganos antiguos para proporcionar aire al instrumento.

Manchador: Persona encargada de accionar los fuelles del órgano mientras el organista

tocaba para proporcionar aire al órgano.

Manda pía: Encargo a la iglesia para que se cumpla algo.

Maravedí: Moneda antigua española que ha tenido diferentes valores. El llamado *maravedí nuevo* equivalía a la séptima parte de un real de plata. En valenciano podía llamarse también *morabatí*.

Matices: Términos y signos complementarios de notación destinados al enriquecimiento expresivo del lenguaje musical.

Melisma: Interpretación vocal de un grupo de notas con la misma sílaba del texto.

Metrónomo: Aparato de precisión utilizado para la medición del valor temporal de los sonidos y el movimiento de una obra musical.

Modalidad o modo: Manera de ser de una escala por la determinada sucesión de sus intervalos de tono y semitono.

Modos eclesiásticos: Escalas diatónicas que se forman a partir de cada una de las siete notas naturales. También llamados modos gregorianos.

Motu proprio: Documento pontificio con determinados avances sobre los *litterae* normales.

Movimiento o aire: Grado de velocidad con que se interpreta una obra musical.

Música de cheremíes: Agrupación musical que puede considerarse como un antecedente muy antiguo de las actuales bandas de música.

Música instrumental: Compuesta para ser interpretada con instrumentos musicales, uno o varios

Música multicoral: Música para ser interpretada por varios coros.

Música polifónica: Música de muchas voces que se mueven con aparente independencia aunque concertándose armónicamente.

Música popular: Conjunto de melodías tradicionales representativas del sentir musical de un país o región.

Música profana: Toda composición que no es religiosa. Proviene del latín *profanum* que significa fuera del templo.

Música religiosa: Creada con una clara finalidad espiritual, para ser interpretada en los servicios del culto litúrgico.

Música Vocal: Compuesta para ser interpretada con la voz.

Musicología: Conjunto de disciplinas que tienen por objeto el estudio del fenómeno musical en toda su extensión (acústico, ejecutivo, estético, psicológico, histórico, teórico, etc.) y profundidad, en todas sus manifestaciones y derivaciones.

Mustazaf o Almotacén: Encargado del repeso y policía urbana, así como de castigar el fraude de comerciantes y artesanos etc.

Nazardos (o nasardos): Son unas compuestas de fístula, comunes o puntiagudas por ambos extremos y de mayor diámetro que el regular; su composición es de unísono, terceras, quintas y octavas, formando una suave armonía.

Neuma o Pneuma: Signo gráfico utilizado para la notación de los cantos litúrgicos entre los siglos IX y XIII. Algunos representaban notas aisladas; otros indicaban intervalos ascendentes o descendentes y movimientos de tres, cuatro o más notas. Se aplica también este término a las vocalizaciones cantadas al final de ciertos fragmentos de canto llano. Estas vocalizaciones finales también se llamaban *Jubili*, pues su entonación se consideraba como expresión de alegría piadosa.

Nota pedal: Es la prolongación o repetición insistente de una nota en el bajo, mientras las voces superiores ejecutan acordes, con absoluta independencia de aquella nota.

Oratorio: Extensa composición musical sobre libreto religioso, para coro, orquesta y solistas vocales, para ejecutar en conciertos o en la iglesia, y desprovista por lo tanto de escenografía, trajes y acción.

Organero: Se refiere a la persona que conceptualiza, realiza y construye el órgano, así como la que se encarga de su posible reparación.

Organista: Músico que interpreta música, tocando el órgano.

Orlo: Instrumento musical de boca, en forma de cayado.

Pange Lingua: Himno religioso de origen medieval. En España se ha utilizado a menudo como base de una composición.

Pedalero: Teclado de pies en los órganos.

Peita: Contribución territorial, en el siglo XVII.

Peseta (pesseta) (en valenciano peça o peceta) (piececita): Moneda española. En 1718 ya hay un documento oficial donde se nombra. En 1737, una peseta equivalía a dos reales. De 1808 a

1814, la peseta era de curso legal pero no oficial. En Septiembre de 1868 la peseta se incluyó en el sistema métrico decimal. El 19 de octubre de 1868 se instituye la peseta por medio de un decreto para agilizar la Economía y el Comercio e impulsar el sistema financiero, pues desde 1737, la peseta era de curso legal pero no oficial.

Plebanía: Beneficio correspondiente a algunos curas párrocos de determinadas iglesias.

Plenum: Cuando se utiliza todo el registro del orden con trompetería del órgano.

Plica: Línea que une la nota musical con los posibles corchetes.

Pliocénicos: Terrenos que forman la parte superior del terciario y que son inmediatamente más modernos que los miocénicos.

Poema Sinfónico: Obra de carácter instrumental que sigue un texto literario y lo describe por medio de la música.

Polifonía: Interpretación conjunta de voces. Combinación de dos o más melodías estructuradas de forma contrapuntística.

Policoralidad: Término característico del periodo Barroco que significa interpretación conjunta de varios coros.

Prévere (o *prevert*): Presbítero; sacerdote.

Quinque Libri: Libro donde se inscribían en las parroquias las actas correspondientes a los distintos sacramentos. Desde el s. XVI, estos libros se guardaban junto con los óleos en el mismo baptisterio (Carcel y Pons. Actas del V Simposium de Teología Histórica. Valencia 24- 26 de Octubre de 1988). A partir de este siglo se encuentran series individualizadas correspondientes a cada uno de los cinco (o seis) sacramentos. Sin embargo, según Serra Estellés no es uniforme en todas las parroquias la fecha del cese de inscripción de actas de distintos sacramentos en un mismo libro.

Rabeu: Violín primitivo del tiempo de los moros.

Real (en valenciano *reial*): Moneda que corría en el siglo XVIII, con un valor de 12 *cuartos* y 3 *maravedís de vellón* de Castilla. En Valencia tenía un valor de 2 *sueldos* o *sous*.

Realejo: Órgano pequeño portatil.

Recitativo: Estilo de composición vocal en que la melodía, el ritmo fijo y el metro se pasan por alto a favor de la imitación de las inflexiones naturales del habla.

Rectoría de moriscos: Jurisdicción de un párroco o cura propio para los moriscos.

Regalía: Cañón del órgano, que imita en cierto modo a la voz humana.

Registro: Cierta parte de la tesitura de una voz o instrumento. En el órgano, conjunto de tubos controlados por un registro.

Repentización: Lectura a primera vista de una obra o fragmento musical.

Ritmo musical: Orden y proporción en el tiempo. Es el arte de sucesión basado en la división estética del tiempo. En el contrapunto, tiene un aspecto diferente al que corrientemente se le asigna y consiste en el reparto de valores en todas las voces para obtener el mayor equilibrio posible del conjunto. Donde una voz descansa ha de moverse otra.

Ritornelo: Repetición de partes vocales o instrumentos dentro de una composición.

Secretos: Contienen numerosas piezas interiores y exteriores en el órgano, pero principalmente se componen de un plano que contiene otros tantos canales, cuantas teclas tiene el teclado, terminando entre las dos paralelas de su extremo.

Semitrino: Ornamentación de dos notas a distancia de tono o de semitono, que se interpreta lo más rápidamente posible.

Seo (en valenciano Seu): Centro religioso más importante de una diócesis o de una zona. Catedral.

Sinclinal: Rocas que bajo la superficie terrestre forman depresiones por la acción del Diastrofismo.

Síndic: Encargado de los intereses y las gestiones administrativas de una corporación, una universidad, etc..

Sochantre (o Capiscol): Es la persona eclesiástica a cuyo cargo está el gobierno del coro. Es el que guía el canto gregoriano en los oficios litúrgicos de las Catedrales, Colegiatas, etc. teniendo a su cargo el canto de las antífonas gregorianas y la entonación de los salmos, himnos y de otras partes gregorianas.

Sonata: Composición para uno o varios instrumentos, con una estructura diferente según sea barroca o clásica.

Sonata da chiesa: Pieza musical que precedía a una cantata y que derivaba de la fuga y el motete.

Sonata da cámara: Sucesión de danzas derivadas de la canzona y el madrigal.

Sonata monotemática: Tipo de sonata, también llamadas *antigua* que estaban escritas para

clave o piano. Constaba de dos partes: la 1ª (*Exposición* del tema musical, *Desarrollo* y *Cadencia*). La 2ª (*Reexposición* y *Cadencia*).

Soprano: La más aguda de las cuatro voces básicas del coro.

Stacatto: Término italiano que significa separado. Es la antítesis de *legato*.

Sueldo (en valenciano *sou*): Moneda antigua, de distinto valor según los tiempos y países. Era Igual a la vigésima parte de una libra respectiva. En Valencia, igual a la vigésima parte de la libra valenciana. Un sueldo equivalía a 12 dineros.

Tablalet: Instrumento valenciano de percusión, similar al tamboril, tamborín o tamborino.

Tacos pedales: Antiguo pedalero. Las teclas solían ser las correspondientes a la escala diatónica y el Si bemol.

Tapas: En el órgano se llama a unos listones de madera que tienen fijos a los registros contra el tablero principal del secreto y que tanto ellas como el tablero están forradas de fieltro. Son de figura de paralelogramo.

Tempo: Término italiano muy usado que se traduce por *tiempo*. Se refiere a la velocidad del movimiento musical y el ritmo.

Tenor: Voz básica del coro. Su tesitura está entre el alto y el bajo.

Tesitura: Parte de la extensión de la voz, donde se sostiene sin dificultad ni fatiga.

Tetilla: Llaman los organeros a un fieltro en figura de parábola que detiene por medio de su pequeña elasticidad al viento, para que no salga por el orificio, por donde pasa el tirante del arca del viento.

Tiento: Ciertas composiciones organísticas cuyo carácter era de preludeo, pero con estructura polifónica. Solían ser cortas.

Tiradores: Llaman los organeros a unos listones de madera cuadrados que, que en el extremo exterior tienen un botón, que usa el organista para aumentar o disminuir las voces del órgano.

Tocata: Composición para uno o varios instrumentos, cuya forma ha evolucionado desde el Renacimiento. En los siglos XVII y XVIII tocata y sonata aparecen a menudo como sinónimos.

Tonalidad: Organización básica del sistema musical; está condicionada por las distintas alteraciones y por la importancia de los distintos grados dentro de la escala.

Tono: Sinónimo de tonalidad. Tiene además otro significado, que es, distancia mayor entre dos notas correlativas de la escala.

Trémolo: Efecto musical que se genera repitiendo una o varias notas con la mayor rapidez posible.

Trino: Ornamentación musical generada mediante la repetición de dos notas, a distancia de tono o semitono. Debe interpretarse lo más rápidamente posible.

Trisagio: Himno en honor de la Santísima Trinidad en el cual se repite tres veces la palabra Santo. La palabra deriva de las voces griegas *tris* (tres veces) y *hagios* (santo).

Universidad (en valenciano *Universitat*): Vecinos de una población. Equivale a Municipio.

Ventillas: Compuertas o válvulas que al tacto de las teclas abre cada una de la canal correspondiente para dar paso al viento contenido en su arca, a fin de que suene la voz que corresponde al teclado. Su figura es a modo de listón acabado en punta.

Verso: Composición organística para la liturgia de los salmos. En la liturgia católica, tiene un uso específico; es el pasaje de un salmo, durante el cual los que cantan permanecen en silencio mientras el organista toca, y el sacerdote, el coro y los fieles repiten dicho pasaje, para sí. La música, compuesta para ser tocada en esos intervalos, lleva a menudo impreso el nombre “versos” o “versículos”, si bien es corriente que el organista improvise.

Villancico: Forma musical emblemática del periodo barroco.

Voz: Indicación dinámica. Es un término característico del barroco primitivo. Es antitético de la palabra *eco*. En la terminología actual significa lo mismo que *forte*.

ÍNDICE 2

RELACIÓN DE COMPOSITORES, ORGANISTAS Y MAESTROS DE CAPILLA DEL VALLE DE ALBAIDA.

Abad Civera, Joaquín.

Alabot Porta, José Ramón.

Alberola Serra, Estanislao.

Amorós Sirvent Amancio.

Amorós, Eugenio.

Asensi Martín, Miguel.

Belda Pastor, Juan Bautista.

Bellver Tormo, Justo.

Benavent, Vicente.

Benavent Porta, Mariano.

Bernat Beneito, Angel.

Bonastre Oltra, Francisco de Paula.

Bonastre Mir, Leopoldo.

Brotons Gonzalo.

Casanova, José.

Casanova Calatayud, Enrique.

Cerdá, Pascual.

Colomer Pérez, Joaquín.

Colomer Pérez, Blas María.

Cuquerella Moscardó, Domingo de Guzmán.

Donat Galiana, José.

Esparza García, Miguel.

Esplugues, Ramón.

Falcó y Torró, José.

Ferrando Gonzalez, Manuel.

Galiana Folqués, Miguel.
Gilabert García, Serafín.
Gomis Colomer, José Melchor.
Guinovart Escrivá, Onofre.
Juan Cerdá, José Ramón.
Julián, Fray Vicente.
Lanza, Nofre (Onofre).
Lopez-Chavarri Marco, Eduardo.
Llopis Moscardó, Joaquín.
Martínez Valls, Rafael.
Matas Orts, Quintín.
Meseguer Blat, Vicente.
Meseguer Ortells, Buenaventura.
Miquel Lluch, Juan.
Mir Vaquero, José.
Morales Pastor, Francisco.
Morera, Francisco.
Olivares, Pascual.
Pastor Pérez, Juan Bautista.
Peñalba Ramos, Matheo.
Pérez Jorge, Vicente.
Piedra Miralles, Joaquín.
Rodríguez Monllor, Vicente.
Rodríguez, Felix Jorge.
Román Peñalva, Joaquín.
Sales, Fernando.

Serrano Egea, José.

Soler, José.

Soler Brotons, Vicente.

Solivares Ferrer, Pascual.

Soriano, Antonio.

Torres Pérez, Eduardo.

Ubeda Montés, José María.

Úbeda Plasencia, Eugenio.

Úbeda Torró, Valls, José:

Vert Carbonell, Juan Bautista.

ÍNDICE 3
COMUNICANTES

Estas personas me han ofrecido desinteresadamente los datos que yo les solicité, por lo que les estoy muy agradecida. Pertenecen (o pertenecieron, puesto que algunas han fallecido a lo largo de los años de la confección de esta tesis doctoral) a estos pueblos del Valle de Albaida, mayoritariamente a Ayelo de Malferit. Son de distintos estatus socioculturales, pero su aportación ha sido igualmente valiosa.

Elvira Llovet Ferrer

Adela Juan Requena

Adela Más Juan

José-Juan Valls Cháfer

Fernando Goberna Ortiz

Ramón Haro Esplugues

Rafaela Martí Vidal

Rosa Bartual

Jesús Madrid

Honorio Barber Martínez

Isabel Barber

Joaquín Belda Juan

Rafael Belda Ureña

Jose M^a Colomer Egea

Rafael Colomer Sancho

María Ferri Sanz

Jesús María Romero

Presentación Juan Castelló

Dolores Juan Sancho

Maruja Marchirant Juan

Juan Tormo Ribas

ÍNDICE 4

RELACIÓN DE DOCUMENTOS APORTADOS EN EL
APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento A: Villancico a San Martín, de Francisco Utiel.

Documento I. Privilegio de Alfonso el Magnánimo concedido a Jaime de Malferit

Documento II. Carta puebla de Ayelo de Malferit

Documento III. Remuneración a Mosén Llança por la cantoría de la iglesia de Santa María de Onteniente.

Documento IV. Memoria de Deutes, Censals y Encarrecs (Bocairente)

Documento V. Contrato sobre el órgano de Albaida.

Documento VI. Adobo y reparación del órgano de la iglesia de Santa María de Onteniente.

Documento VII. Adobo y afinación del órgano de Albaida.

Documento VIII. Época por la afinación y reparación del órgano de Albaida.

Documento IX. Relacionado con el órgano de Albaida.

Documento X. Pago al organista de Albaida Luis Presencia.

Documento XI. Reforma y mejora del órgano de la parroquia de Santa María de Onteniente.

Documento XII. Acta del Cabildo de Beneficiados. Sobre la paga del organista y fundación del Benifet.

Documento XIII. Libro de Capitols y Deliberacions del Clero. Acta del Cabildo del Clero.

Documento XIV. Actas Capitulares de 1696. (Cuenca).

Documento XV. Actas capitulares. Legajo órgano.

Documento XVI. Fundación de una Sociedad o Factoría de órganos.

Documento XVII. Compromiso del organero José Gómez a enseñar la profesión a Tomás Grañena hijo.

Documento XVIII. Definición de Cuentas de los organeros Nicolás de Salanova y Martín Usarralde de su factoría de órganos..

Documento XIX. Disolución y participación de bienes otorgados por los organeros Nicolás de Salanova y Martín de Usarralde de su factoría de órganos.

Documento XX. Cabildo relacionado con el Beneficio del Santísimo Sacramento (Onteniente).

Documento XXI. Datos referente a la Administración del Órgano de Bocairente.

Documento XXII. Testameto de Vicente Rodríguez Monllor.

Documento XXIII. Sobre gratificación al organista y al Penitenciario (Bocairente).

Documento XXIV. Cambio de ubicación del órgano del Monasterio de San Miguel de los Reyes.

Documento XXV. Desasosiego del Clero por múltiples cuestiones.(Bocairente)

Documento XXVI. Contrato del órgano de Ayelo de Malferit

Documento XXVII. Aranceles de derechos parroquiales de Ayelo de Malferit.

Documento XXVIII. Real Orden referente a la asignación señalada para una organista y una cantora.

Documento XXIX. Vacante de plaza de cantora para convento de religiosas de Santa Clara de Játiva.

Documento XXX. Vacante de cantora para convento de religiosas Servitas.

Documento XXXI. Secretaría de Camara y Gobierno del Arzobispado referente a un amétodo de canto llano.

Documento XXXII. Oposiciones al Beneficio del órgano de la Metropolitana de Valencia.

Documento XXXIII. Reglamento para Música Sagrada. Compuesto por la Sagrada Congregación de Ritos.

Documento XXXIV. Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos.

Documento XXXV. Sagrada Congregación de Ritos. Sección Doctrinal.

Documento XXXVI. Sagrada Congregación de Ritos . Sección Ciirculares.

Documento XXXVII. Motu Proprio de Su Santidad Pío X acerca de la Música Sagrada.

Documento XXXVIII. Carta de su Santidad al Cardenal Respighi, Vicario General de Roma.

Documento XXXIX. Restauración de la música religiosa.

Documento XL. Circular del Arzobispado de valencia referente al canto de las mujeres en la iglesia.

Documento XLI. Sobre el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos sobre la música en los Oficios de la Semana Mayor.

Documento XLII. Sobre el canto de las niñas en los templos.

Documento XLIII. Sobre la “Alleluia” en Tiempo Pascual.

Documento XLIV. Nombramiento de la Comisión de vigilancia de la música sagrada en la Diócesis de Valencia, según el Motu Proprio.

Documento XLV. Nombramiento de un Vocal de la Comisión de Inspección de la Música Sagrada en la Diócesis de Valencia.

Documento XLVI. Inspección y vigilancia de la música en los templos en Valencia.

Documento XLVII. Convocatoria para la provisión de dos plazas de cantoras ó una de cantora y otra de organista en un convento de Beniganim.

Documento XLVIII. Provisión de plazas de infantillos en la Santa Catedral Basílica de Valencia.

Documento XLIX. Prohibición de las misas pastoriles en Valencia.

Documento L. Contrato para la construcción de un nuevo órgano para la Arciprestal de Santa María de Onteniente.

Documento LI. Sobre la provisión de una Capellanía en la iglesia parroquial de Santa María, de Onteniente.

Documento LII. Datos sobre órganos antiguos y archivos parroquiales de los pueblos del Valle de Albaida.

BIBLIOGRAFÍA

PRECISIONES. Quiero advertir que los autores los he ido situando por orden alfabético. Y las obras citadas en la Bibliografía están clasificadas por orden cronológico, comenzando por las más antiguas, dentro de las de cada autor. Si la fecha sigue a un nombre de ciudad o de editor, se trata de una fecha de edición.

I. AUTORES Y LIBROS.

ACITORES, F.: “Peculiaridades del órgano ibérico” en *El órgano español. Actas del primer congreso*. Universidad Complutense Madrid. Madrid, 1983.

ADAM FERRERO, B.: *Músicos valencianos*. Proip. Valencia, 1988.

- *Mil músicos valencianos*. Sounds of Glory. Valencia, 2003.

ADORNO, T.: *Dificultades para componer música, Improntus*. Laia. Barcelona, 1985.

- *Filosofía de la nueva música*. Sur. Buenos Aires, 1966.

AGUILAR GÓMEZ, J.: *Historia de la Música en la provincia de Alicante*. Diputación Provincial de Alicante. Alicante, 1970.

ALEIXANDRE TENA, F.: *Catálogo Documental del Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia 1776-1876*. Caja de Ahorros de Valencia. Gráficas Soler. Valencia, 1978.

ALMARCHE VAZQUEZ, E.: *Goigs valencians, s. XV al XIX*. Estudi i publicació. Imprenta Iberia. Valencia, 1917-1918.

- *Historiografía valenciana*. Catálogo bibliográfico de Dietarios, libros de memorias.... Inéditos y refeentes a la historia del Antiguo Reino de Valencia. Valencia, 1910-1920.

ALMELA Y VIVES, F.: *El Liceo Valenciano, sus figuras y sus actividades*. Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón, 1962.

- *Valencia y su Reyno*. Mariola. Valencia, 1965.

- *Bibliografía de historias locales relativas al Reino de Valencia*. Anejo nº 5. Anales de Cultura Valenciana. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Patronato José M^a Cuadrado. Valencia, 1952.

ALONSO GROSSON, J.: *Don Salvador Giner Vidal. Su vida y su obra*. Tipografía Moderna. Valencia. 1942.

AMADES, J.: “Los gozos” en revista *Bibliofilia*, VIII. Valencia, 1954.

- ANES ÁLVAREZ G.: *El antiguo Régimen de los Borbones*. Alianza. Madrid 1976.
- ANDRÉS ROBRES, F. y otros: *Inventario de Fondos notariales del Real Colegio Seminario de Hábeas Christi de Valencia*. Consellería de Cultura, Educación y Ciencia. Valencia, 1990.
- ANGLÉS PAMIES, H.: *La música a Cataluña al s. XIX*. Barcelona, 1935.
- La música española desde la Edad Media hasta nuestros días*. Casa Provincial de la Caridad. Barcelona, 1941.
- “Música medieval hasta el s. XVII” en *Historia de la música*, II (Della Corte A. Parnaím). Labor. Barcelona, 1950.
- La música en la Corte de los Reyes Católicos. V. I. Polifonía Religiosa*. Barcelona, 1960.
- ANGLÉS PAMÍES, H. y PENA, J.: *Diccionario de la Música Labor*. Labor. Barcelona, 1954.
- Datos para una biografía de Cabanilles*. Biblioteca de Cataluña. Barcelona 1927.
- ARACIL MARTÍ, R. y GARCÍA BONAFÉ, M.: “Els inicis de la industrializació a Alcoi” en *Recerques*, 3, 1974.
- ARAÍZ MARTÍNEZ, A.: *Historia de la música religiosa en España*. Labor. Barcelona, 1942.
- ARTERO, J.: “Oposiciones al magisterio de capilla en España durante el siglo XVIII”. *Anuario Musical* Vol II. C.S.I.C. Instituto Español de Musicología. Madrid, 1947.
- ARTOLA GALLEGO, M.: *La Burguesía revolucionaria (1808 1874)* Alfaguara. Madrid, 1975.
- ASENJO BARBIERI, F.: *Cancionero Musical Español de los S. XV y XVI*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1890. Reedición, Prensa Alicantina. Alicante 1992.
- “Fabricación de instrumentos músicos en España” en *Almanaque del museo de la industria*. 1971
- ASENSIO, J. C.. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Alianza, Música. Madrid, 2003.
- ASINS ARBÓ, M. *Cancionero popular de la Valencia de los años 20*. Biblioteca gráfica valenciana 6. Huguet Editores. Valencia, 1987.
- AVIÑO A PÉREZ, X.: *La música y el modernismo*. Curial. Barcelona, 1985.
- Historia de la música catalana, valenciana y balear*. Ediciones 62. Barcelona, 2000.

BADENES MASÓ, G.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Prensa Valenciana. Valencia, 1992.

BALDELLÓ, F.: “Un tratado de organería del s. XVIII” en *Anuario Musical*, XIV, 1959..

BASSO, A.: *Historia de la música*, 6. Turner Música. Madrid, 1986.

BATALLER CALDERÓN, R. *Del Cancionero popular de antaño*. Valencia, 1947.

BELDA, F. J.: *Historia de la Provincia de Valencia*. La Ilustración Católica. Madrid, 1890.

BELDA SOLER, M^a. A.: *Aportación a la historia de Ayelo de Malferit*. Marí Montañana. Valencia, 1982.

-“¿Cuántas ermitas hubo en Ayelo?”, en *Revista de Fiestas*, Ayelo de Malferit, 1982.

BERNAL RIPOLL, M.: “La introducción de la estética romántica en el órgano” en *El órgano Español*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

-“Las contras de los órganos barrocos del país valenciano” en *Revista de Musicología*. V. XIX. 1996, nº 1-2. Sociedad de Musicología. Madrid, 1996.

BEUT BELENGUER, E.: *Geografía elemental del Regne de Valencia*. Marí Montañana. Valencia, 1971.

BEUTER, P.A. “Les comarques valencianes de la *Història de València* (València 1538); Segunda parte de la *Crònica [sic] General*, (Valencia 1604). Consell Valencià de Cultura. Valencia, 1995.

BLANCAFORT, G.: “Guión para un estudio de los órganos ibéricos” en el *Órgano español*. *Actas del I Congreso*. Universidad Complutense. Madrid, 1983.

-“Arquitectura del órgano” en *El Órgano español*. *Actas del II Congreso*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987. pp., 17-27.

BLANCHART, V.: *Tratado de los derechos y regalías que corresponden al Real Patrimonio en el Reino de Valencia*. Valencia, 1806.

BLANES ARQUES, L.: *Música y Modernidad*. Promolibro. Valencia, 1999.

BLASCO MEDINA, F. J.: *La Música en Valencia. Apuntes históricos*. Sirvent y Sanchez. Alicante, 1896.

BLASCO, R.: *Goigs valencians: segles XIV al XX: selecció, pròleg i notes...* Gorg. Valencia, 1974.

BOIX Y RICARTE, V.: *Historia de la Ciudad y Reino de Valencia*. Monfort. Valencia, 1845-1847..

-*Crónica de la provincia de Valencia*. Rubio y Cia. Madrid, 1867.

BORJA, J. M. y MORA, I.: *Ontinyent 1881-1998*. Grafival. El Puig (Valencia), 1982.

BORONAT Y BARRACHINA, P: *Los moriscos españoles y su expulsión. Estudio histórico crítico*, Reyes y Mora. Valencia, 1901.

BOUYER, L.: *Diccionario de Teología*. Herder. Barcelona, 1979.

BRENET, M y MATAS, R.: *Diccionario de la Música, técnico y biográfico*. Iberia. Barcelona, 1946.

BURNS, R I.: “Los mudéjares de la Valencia de las Cruzadas: un capítulo olvidado de la historia islámica” en *Sharq- Al-Andalus, 1*.

-*Donaciones del Repartiment*.

BUSTELO, F.: “La població del País Valencià al segle XVIII”, en *Recerques, 5*.

CABANES PECOURT, A. *Llibre del Repartiment del Regne de València, 3t*. Anubar. Zaragoza, 1980 (Original en al Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona).

CABANES PECOURT, A. y otros: *Documentos y datos para un estudio toponímico de la Región Valenciana*. Gráficas Ferrando. Valencia, 1981.

CALAHORRA MARTÍNEZ, P.: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Polifonistas y Ministriles*. Zaragoza, 1978.

CALZADO ALDARIA, A.: *Agullent, desenvolupament economic i canvi social*. Ayuntamiento de Agullent, Agullent, 1997.

CANDÉ, R.: *Dictionnaire de la Musique*. Microcosme. Seuil. París, 1968. Ediciones 62. Barcelona, 1982.

-*Historia universal de la música, 2 t*. Aguilar. Madrid, 1982.

CARCEL ORTÍ, M.: “La población de las diócesis valencianas a través de las relaciones "ad limina" (siglos XVI-XIX)” en *Estudis sobre la població del País Valencià, nº1*. (Actes de les I Jornades d'Estudi sobre la Població del País Valencià). Alfons el Magnànim. (I.V.E.I.).València-Alacant, 1986.

CARCEL ORTÍ, V.: “Breve historia del Seminario de Valencia” en *Historia del Seminario*

Metropolitano de Valencia. Nacher. Valencia, 1991.

CARRERAS CANDI, F.: *Geografía general del Reino de Valencia, dirigida por...* 5v. Alberto Martín. Barcelona, 1915-25.

-*Folclore y costumbres de España*. Martín. Barcelona, 1934.

CASAÑ ALEGRE, J.: *Colección de Documentos Inéditos del Archivo General del Reino de Valencia*. Alufre. Valencia, 1894.

CASARES RODICIO, E.: “La música barroca: análisis formal e ideológico” en *La música en el Barroco*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1977.

CASARES RODICIO, E. y otros: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. S G A E. Madrid, 2000.

CASARES RODICIO, E., DÍAZ GÓMEZ, R. Y GALBIS LÓPEZ. : *Diccionario de la Música Valenciana*. Instituto Valenciano de la Música. Valencia, 2006.

CASTAÑEDA ALCOVER, V.: *Relaciones geográficas, topográficas e históricas del Reino de Valencia*, I y II, Generalitat Valenciana. Consell de Cultura. Valencia, 1998.

CASTELLÓ, J. J.: *Descripción del Reyno de Valencia por corregimientos*. Manuscrito inédito. Biblioteca Pública de Valencia. Valencia, 1783.

CASTRO GARCÍA, J.C. y BOADAS LLAVAT, A.: *El órgano Romántico-Sinfónico: música, organistas y organeros franciscanos*. Incoprint. Barcelona, 2004.

CAVANILLES, J.A.: *Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, Población y Frutos del Reyno de Valencia*, Imprenta Real. Madrid. Edición facsímil, Artes Gráficas Soler. Valencia, 1972.

CHABÁS, R.: “Los mozárabes valencianos”.En *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 18. Madrid, 1891.

-*Episcopológico valentino. Investigaciones sobre el cristianismo en Valencia y su archidiócesis*. Valencia, 1909.

-*Índice del Archivo de la Catedral de Valencia*. Generalitat Valenciana. Consellería de Cultura. Valencia, 1997.

CHULIÁ, V.: *De la historia del órgano y su música en Valencia*.

CISCAR PALLARÉS, E.: “El régimen señorial en el Reino de Valencia después de la

expulsión de los moriscos: Los censos en especie”. en *Homenaje al Dr. D. Juan Reglà Campistol*, v.1, Valencia, 1975.

-*Tierra y señorío en el País Valenciano (1550-1620)*. Del Cenja al Segura. Valencia, 1977.

CLERCS, S.: *Le barroque et la musique: essai d'esthétique musical*. Bruxelles, 1948.

CLIMENT BARBER, J.: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *A. M. XVII*, Valencia, 1962.

-*Vicente Rodriguez: Sonatas*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1977.

-*El órgano clásico español y la música española*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1978.

-*Historia de la música contemporánea valenciana*. Del Cenja al Segura. Valencia, 1978.

-“Importancia de los nazardos en el órgano español”. En *I Congreso de Musicología*. Zaragoza, 1981.

-*Vicente Rodriguez Monllor: Dos tocatas para órgano con clarines*. Catedral. Valencia, 1982.

-*Fondos musicales de la Región Valenciana, I, Índice del Archivo de la Catedral de Valencia*. Instituto de Musicología. Diputación de Valencia. Valencia, 1984.

-*Fondos musicales de la Región Valenciana, II, Archivo del Real Colegio de Corpus Christi (Patriarca)*. Instituto de Musicología, Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1984.

-*Fondos musicales de la Región Valenciana, III Catálogo de Segorbe*. Publicaciones de la Caja de Ahorros de Segorbe. Tenas. Segorbe, 1984.

-*El órgano clásico español y la música española*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

-“La música en Valencia durante el siglo XVII” en *A.M.XXI*. Barcelona, 1968.

-“La música valenciana del s. XVIII” en *La Ilustración valenciana*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1985.

-*Historia de la música valenciana*. Rivera. Valencia, 1985.

-“Los órganos de la Catedral valenciana en el siglo XVIII”. En *Anuario Musical*.nº 56. Instituto Español de Musicología. CSIC. Madrid, 1995.

-*El Cançoner musical d’Ontinyent. Transcripció i estudi*. Generalitat Valenciana y Ajuntament d’Ontinyent. Valencia, 1996.

-*Villancico Barroco Valenciano*, Generalitat Valenciana. Valencia, 1997.

-*100 años de música valenciana, 1878-1978*. Bancaja. Valencia, 1978.

CODINA, D.: “La música vocal d’esglesia en el clasicisme”, “La música en el Barroc” en *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Ediciones 62. Barcelona, 1999.

COLOMA, R.: *La revolución intenacionalista alcoyana de 1873*. Lans. Alicante, 1959.

COLLET, H.: *Le mysticisme musical espagnol an XVI siecle*. Librairie Félix Alcan. París, 1913.

COLLING, A.: *Historie de la musique chretienne*. Librarie Ariteme Fayard. París, 1956. (Versión castellana de 1958).

CORSO, R.: *El folclore*. Eudeba. Buenos Aires, 1966.

CORTAZAR, A.R.: *Folklore y Literatura*. Eudeba. Buenos Aires, 1964.

CORTÉS ESCRIVÁ, J. y otros: *Els Arxius valencians, 17 guía bibliográfica*. Generalitat Valenciana. Valencia, 2000.

CRIVILLÉ Y BARGALLÓ, J.: *Historia de la Música Española*,t. VII. *El folclore musical*, Alianza. Madrid, 1983.

CHASE, G.: *The Music of Spain*. (traducida por Pahisa). Buenos Aires, 1943.

DE CANDÉ, R.: *Dictionnaire de musique*. Microcosme. Bourges, 1961.

DEFFONTAINES, P.:“Horizontes de trabajo en el macizo de Alcoy”. En *Estudios Geográficos*, nº. 71.

DE LA CALLE, R.: *Lineamientos de Estética*. Universidad de Valencia. Departamento de Estética. Valencia, 1985.

-*Repertorio bibliográfico de investigación estética*. Domenech. Valencia, 1986.

DE PAGÉS, A. y PÉREZ HERVÁS, J.: *Gran Diccionario de la Lengua Castellana (de autoridades)*. Fomento comercial del libro. Barcelona, 1930.

DELLA CORTE, A. y PAMAIN, G.: *Historia de la Música*. (Traducción de Higinio Anglés). Labor-Barcelona- Madrid-Buenos Aires-Río de Janeiro- México-Montevideo, 1950.

DOMENECH PART,J. y LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Cien años de música valenciana 1878-1978*. Monografías del Centenario. Cajas de Ahorro de Valencia. Valencia, 1978.

DOMINGUEZ, M. y otros: *Dos mil cien años de Valencia*. Ateneo Mercantil de Valencia. Valencia, 1962.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.:“Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVIII y XVIII”. En *Historia de la Iglesia en España* dirigida por García Villoslada. BAC. Madrid, 1979.

-*Sociedad y estado en el siglo XVIII español*. Ariel. Barcelona, 1984.

-“La España del s. XVIII” en *Cuadernos de Historia, 1644*.

D’ORS, E.: *Lo barroco*. Letras libres. Madrid, 1964.

DUFOURCQ, N.: “Notes sur la facture d’orgue espagnole” En *L’orgue, n°53*, 1949..

-dirección de *Larousse de la Musique*. 2 v. Augé- Gillón- Hollier- Laorusse- Moreau et Cie.. París, 1957.

EIGELDINGER, J-J. :*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Espasa-Calpe Madrid, 1913 (Ed. De 1986).

ESCOLANO, G.: *Décadas de la Historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*. Terrasa Alien y Cia., 1878. Ed. facsímil. Universidad de Valencia de la de 1610, por Pedro Patricio Mey, 6 vols.. Valencia, 1972.

ESLAVA, H: “Reseña histórica del órgano” en *Museo orgánico español*. Madrid, 1853.

-*Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Beltrán. Madrid, 1860.

- *Lira sacro-hispánica*.

ESPINALT y GARCÍA, F.: *Atlante Español. Descripción General Geográfica, Cronológica, e Histórica de España, por Reynos, y Provincias*. Imprenta de Hilario Santos Alonso. Madrid,1786.

EXIMENO, A.: *Del origen y reglas de la música*. Imprenta Real. Madrid 1796. Reedición. Editora Nacional. Madrid, 1978.

FERNÁNDEZ de la CUESTA, I.: *Historia de la Música Española*. t. I. *Desde los orígenes hasta el “ars nova”*. Alianza. Madrid, 1985.

FERNANDEZ NÚÑEZ, M.: *Las canciones populares y la tonalidad medieval en las Cantigas de Alfonso el Sabio*. Imprenta Real. Monasterio. El Escorial, 1931.

FERRANDO BADÍA, J.: *El histórico Reino de Valencia y su organización foral*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1995.

FERRÉ de MERLO, L.: “Algunas consideraciones sobre la disposición arquitectónica de los órganos históricos en los templos en la provincia de Alicante”. En *El Órgano español*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

FLORI LÓPEZ, A. M^a.: *El magisterio de capilla en la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XIX*. Tesis doctoral. U.P.V. Valencia, 2003.

FONT Y RIUS, J. M.: *La Reconquista y la Repoblación de Levante, en la Reconquista y la repoblación de País*. CSIC. Zaragoza, 1951.

FONTESTAD PILES, A.: *El Conservatorio de Música de Valencia, antecedentes, fundación y primera etapa (1879- 1910)*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 2005.

FRANCO, J.: *Las ciudades valencianas*. Fundación Bancaja. Valencia, 1998.

FUBINI, E.: *L'estética musicale dall' antichità al Settecento y L'estética musicale dal Settecento a oggi*. Giulio Einaudi. Turín, ed. 1976.

-*La estética musical del siglo XVIII á nuestros días*. Barral. Barcelona, 1971.

-*La Estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza. Madrid, 1992.

-*Enciclopedistas y la música*. Universidad D.L. Valencia, 2002.

FULLANA MIRA, L.: *Geografía e Historia del Reino de Valencia* (trabajo premiado en los Juegos Florales de 1905).

-*La casa de Lauria en el Reino de Valencia* (memoria presentada al III Congrès de la Corona d' Aragó, 1923). Valencia, 1924.

-*Historia de Onteniente*. Caixa d'Estalvis d'Onteniente. Onteniente, 1999.

FURIÓ, A.: *Historia de Valencia*. Prensa Valenciana y Universidad de Valencia. Artes Gráficas del Mediterráneo. Valencia, 1999.

GAGO, J. C.: *Diccionario Harvad; versión española*. Alianza. Madrid, 1997.

GALBIS LÓPEZ, V.: “La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX”. En *Historia de la Música de la Comunidad valenciana*. Prensa Alicantina y Ed. Prensa valenciana, 1999.

- *del modelo de Antiguo Régimen a la organización musical del estado burgués*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 1998.

GALBIS LÓPEZ, V. y SANCHO GARCÍA, M.: “Giner Vidal, Salvador”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. SGAE, 1999, vol 5.

GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”. En *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Ed. Prensa Alicantina y Ed. Prensa Valenciana. Valencia, 1992.

GALLEGO, A.: *Historia de la música*. Historia 16. Madrid, 1977.

-*Música y Sociedad*. Real Musical. Madrid, 1978.

GARCÍA ASENSIO, E.: *Un Siglo de Música en la Comunidad Valenciana*. El mundo. Valencia, 1998.

GARCÍA BONAFÉ, M.: “El marco histórico de la industrialización valenciana”. en *Información comercial española*, nº.485.

GARCÍA CARCEL, R.: “El Censo de 1510 y la población valenciana en la primera mitad del s. XVI” en *Cuadernos de Geografía*, nº 18. Universidad de Valencia. Valencia, 1976.

“Moriscos y agermanados”. *La revolta de les Germanies*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1981.

GARCÍA MARCELLÁN, J.: *Catálogo del Archivo de Música*. Gráficas reunidas. Madrid, 1938.

GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, F. M^a.: *Historia del Arte de Valencia*. Caja de Ahorros de Valencia. Altamira. Valencia, 1978.

GAYANO LLUCH, R.: *Els Furs de València*, Publicacions d’Argui València. Menosi. Valencia, 1930.

-*Del Cancionero popular de antaño*. Doménech. Valencia, 1947.

-*El folclore en las obras de Luís Vives*. Valenciana de divulgación histórica. Valencia, 1941

-*La lírica y la declamación en Valencia en la época clásica*. Valencia, 1944

- El Conservatorio de Música y Declamación de Valencia. Apuntes históricos.* Valencia, 1945..
- GIL OLCINA, A.: *La propiedad señorial en tierras valencianas. Del Cenja al Segura.* Valencia, 1979.
- La extinción de la propiedad ...* . Estudios geográficos. Madrid, 1979.
- GOBERNA ORTIZ, F.: “Abolición del régimen señorial en Ayelo de Malferit”, en revista *Alba*, 2 y 3. Ontinyent, 1986-1988.
- “La guerra de la Independencia en el valle de Albaida”, en revista *Almaig*, Ontinyent, 1992.
- “La aportación del Dean de Játiva “ en revista *Caminem junts*, Játiva, Abril, Junio y Octubre del 2000.
- GOMEZ AMAT, C.: *Historia de la música española. 5. Siglo XIX.* En *Historia de la música española.* Alianza. Madrid, 1984.
- GOMEZ MUNTANÉ, M.C.: *La música en la Casa Real Catalano-Aragonesa 1336-1442.* 2 v. Historia y Documentos. Barcelona, 1979.
- GONZALEZ ALONSO, J.: (recogido por) *Repertorio de Cánticos Sagrados* (Cancionero de música religiosa). Coculsa. Madrid, 1946.
- GONZALEZ DE AMEZUA, R.: “El órgano y la organería” en *Tesoro Sacro Musical.* 1943 (57-58), 9 (65-66) 10 (73-74) 11 (81-82).
- Perspectivas para la historia del órgano español.* Real Academia de bellas Artes de S. Fernando. Madrid, 1970.
- “Criterios para la composición de un órgano” en *El órgano español.* Actas del II Congreso Español de Órgano. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.
- GRAULLERA SANZ, V.: “Gremios valencianos y centralismo borbónico” en *Saetabi XLI.* Valencia 1991.
- “Las finanzas del municipio borbónico” en revista *Fiestas de Purísima.* Onteniente, 1993.
- GUERRERO, F.: y otros: *El Magisterio Pontificio Contemporáneo.* Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid 1991.

- GUICHARD, P.: “Valencia musulmana”, en *Nuestras Historia, II*. Valencia, 1980.
- GUICHOT SIERRA, A.: *Noticia histórica del folklore*. H. de Guillermo Álvarez. Sevilla, 1922.
- GUINOT, E.: “Senyoriu i realenc al País Valencià a les darreríes de l’epoca medieval”. *Congrés Internacional Lluís de Santangel i el seu temps*, 32 ff., Valencia, 1987.
- GUILLEN BERMEJO, M. C. y otros: *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional, siglos XVIII-XIX*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1990.
- Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional. s. XVII*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1992.
- HAMEL y HURLIMANN: *Enciclopedia de la Música*. Grijalbo Barcelona, 1985.
- HERNÁNDEZ MONTALBÁN, F.: “Absolutismo y crisis del Régimen Señorial 1814- 1833” en *Señorío y Feudalismo en la Península Ibérica*, Vol. II. Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1994.
- HERR, R.: *España y la revolución del s. XVIII*. Aguilar. Madrid, 1964.
- HERRERA, T.: *Práctica de las ceremonias de la misa cantada*. 1728.
- HONNEGGER, M.: *Diccionario de la Música. I y II*. Espasa Calpe. Madrid, 1988.
- HUICI MIRANDA, A.: *Historia musulmana de Valencia y su región. Novedades y rectificacions*, 3 vol., Valencia, 1970.
- IGNACEN BORAU, D.: *Diccionario del patrimonio cultural de la Iglesia*. Ediciones Encuentro. Madrid 1991.
- INZENGA, J.: *Cancionero. Volumen dedicado a Valencia*. Madrid, 1888.
- JADIE, S.: *Guía de la música*. Alicante, 1994.
- JAELL, M.: *La musique et la psychophysiologie*. F. Alcan. París, 1896. (La Biblioteca Nacional conserva la traducción española . Imprenta del Cuerpo de Administración Militar. Madrid, 1901).
- JAMBOU, L.: *Evolución del órgano español*. I-II Universidad de Oviedo. Oviedo, 1967.
- “El órgano en la península ibérica entre los siglos XVI y XVIII. Historia y Estética”, en *Revista de Musicología* II. 1979/1, (19-46).
- Historia del órgano*. I y II. Ethos. Oviedo, 1980.

JIMENO DE LERMA, I.: *Estudios sobre música religiosa. El canto litúrgico. El órgano*. La España Editorial. Madrid, 1898.

JORNET Y PERALES, M.: *Bélgica y su término municipal*. Valencia, 1932.

JUAN LLOVET, M^a. E.: *Música y Tradición en Ayelo de Malferit*. Universidad Politécnica de Valencia. Aula de Cultura Tradicional. Valencia, 2003.

LAIRD, P.: “La música en el Monasterio del Escorial”. Actas del Simposium. El Escorial, 1992.

LANDORMY, P.: *Historie de la musique Paul Delaplane*. París, 1910.

LANGER, S. K.: *Nueva clave de la Filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*. Sur. Buenos Aires, 1958.

LAPEYRE, H.: *Geographie de l' Espagne morisque*. SEVPEN. París. 1959. Traducción de la Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1986.

LANDORMY, P.: *Histoire de la musique*. Melloté éditeur. París,

LAVIGNAC, A.: dir.: *Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. 11 vols.. Delagrave París, 1913-1920.

LECEA YÁBAR, J. M^a.: *Pastoral litúrgica en los documentos pontificios de Pío X a Pío XII. Tesis doctoral*. Facultad de Teología de la Universidad Pontificia de Salamanca. Juan Flors. Barcelona, 1959.

LEON SANZ, V.: *La guerra de Sucesión española a través de los consejos de estado y Guerra del Archiduque Carlos de Austria*. Madrid, 1989.

-“Una concepción austracista del Estado a mediados del siglo XVIII” en *Coloquio Internacional, Carlos III y su Siglo*. Madrid, 1990.

-*Entre Austrias y Borbones. El Archiduque Carlos y la monarquía de España (1700-1714)*. Madrid, 1993.

-“La oposición a los Borbones: los Austrias en el exilio” en *Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Alicante, 1996.

LEON TELLO, F. J.: *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Madrid, 1962.

-“Documento del archiduque Carlos, pretendiente al trono de España, en la Sección de

Estado” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, nº 73, vol. 2.

-*La Teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Musicología. Madrid, 1974.

-“La estética valenciana en el siglo XVIII”. La Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Valencia, 1979.

-*Introducción a la estética y técnica española de la música en el siglo XII- XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Musicología. Madrid, 1981.

LEVY, M.: *Chants judeo-espagnols*. Wolf Sephardí Federation. Londres, 1959.

LIBROS DE ACTAS DEL CLAUSTRO DE PROFESORES DEL CONSERVATORIO DE VALENCIA.

LÓPEZ ARTIGA, M^a. A.: *Cien años de música valenciana*. Bancaja. Valencia, 1998.

LÓPEZ CALO, J.: “El Barroco” en *La música en el Barroco*. Universidad de Oviedo. Oviedo 1977.

-*Índices de la revista “Tesoro Sacro Musical” (1971-1978)*. SEM. Madrid, 1983.

-*Historia de la música española. t. III. Siglo XVII*. Alianza. Madrid, 1983.

-“El tiento” en *El órgano español. Actas del I Congreso Español del Órgano*. Universidad Complutense. Madrid, 1983.

-“El tiento y sus derivados” en *El órgano español. Actas del II Congreso Español del Órgano*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

LÓPEZ-CHAVARRI ANDUJAR, E.: *Folklore Musical Español*, U.M.E. Madrid, 1956.

-*100 años de Música Valenciana*, Marí Montañana. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1972.

- *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*. Publicaciones del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia. Valencia, 1979.

-*Breviario de Historia de la Música española*. Piles. Valencia, 1985.

LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E.: *Historia de la Música*. H. de Paluzie. Barcelona, 1914.

-*Música popular española*. Labor. Barcelona, 1927.

-*Historia de la Música Española*. Elgenoriano y Camí. Barcelona, 1928.

-“La Música Popular Valenciana, les Folies” en *Valencia Atraccions*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1949-1952.

-*Colecció de cançons folklòriques valencianes*. Instituto Alfons el Magnanim, Instituto de Musicología, Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1981.

LÓPEZ GOMEZ, A.: *Geografía de les terres valencianes*. Papers Básics. Departamento de Geografía de la Universidad de Valencia. Valencia, 1977.

LÓPEZ GOMEZ, A. y otros: *Valencia*. Melsa. Fundación March. Madrid, 1985.

LÓPEZ DE OSABA, P.: *Historia de la música española*. Alianza Editorial. Madrid, 1998.

LUNA, M.: (coordinador). *Cultura tradicional y folklore*. I Encuentro en Murcia. Editorial Regional de Murcia. Murcia, 1981.

LLIN CHÁFER, A.: “Parroquia de San Carlos”, en revista *Moros y Cristianos*. Onteniente, 2000.

LLOMBART, C: *Valencia antigua y moderna: guía de forasteros, la más detallada y completa que se conoce*. Librería de Pascual Aguilar. Valencia, 1887.

LLORENS y RAGA, P. L.: *Inventario de los fondos del Archivo Histórico de la Catedral de Segorbe*. Diputación de Castellón. Castellón, 1969.

LLORENTE, T.: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*, II (Valencia). Daniel Cortezo y Cía. Barcelona, 1989.

LLUCH ARNAL, E.: *Historia del Antic Regne de València*. Sociedad valenciana de publicaciones. Valencia, 1926.

-*Compendio de Historia del Antiguo Reino de Valencia*. Sucesor de Vives Mora. Valencia, 1953.

LLUCH GARÍN Y ORTIZ DE TARANCO, L.: *Ermitas de Valencia*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1968.

MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico - Estadístico- Histórico de España y de sus posesiones de Ultramar*. Imprenta Madoz. Madrid, 1850.

MADURELL, J. M^a: “Documentos para la historia del órgano en España” en *A.M. II*, 1947.

pp., 203-216. y en *A.M.*, *IV*, 1949. pp., 93-220.

-“Documentos para la historia de los Maestros de Capilla, cantores, organistas, órganos y organeros (siglos XIV- XVIII) en *A.M.*, *VI*, 1951, pp., 205-225.

MARAVALL, J.A.: *La cultura en el Barroco*. Ariel. Barcelona, 1975.

MARCO, T.: *Historia de la Música Española. t. VI. Siglo XX*. Alianza. Madrid, 1983.

MARTÍ GRAJALES, F.: “Ensayo de un Diccionario biográfico y ...” . En *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1927.

-*Ensayo de una bibliografía valenciana del s. XVIII*. Diputación de Valencia. Valencia, 1987.

MARTÍ Y MORA, E.: *Festes, costums i tradicions valencianes*. Del Cenia al Segura. Valencia, 2001.

MARTÍN MORENO, A.: “El padre Feijoo y los músicos españoles del siglo XVIII” en *A. M.* *XXVIII-XXIX*. pp., 221-242.

-*El P. Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*. Orense, 1976.

-*Historia de la Música Española. t. IV. Siglo XVIII*. Alianza. Madrid, 1985.

MARTÍNEZ ALOY, G.: “Provincia de Valencia” en *Geografía General del Reino de Valencia*. 2t. Martín. Barcelona, 1920.

MARTINEZ COLOMER, V.: *Historia de la Provincia de Valencia de la Regular observancia de San Francisco*. Cisneros. Valencia, 1803.

MARTÍNEZ CUADRADO, M.: *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Alianza. Madrid, 1981.

MARTÍNEZ FERRANDO, J. E.: *Archivo de la Corona de Aragón. Catálogo de documentación contenida en los registros de la Cancellaría Real, relativo al antiguo Reino de Valencia*. Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Madrid, 1934.

MARTÍNEZ y MARTÍNEZ, F.: *Folklore valenciá*. Sociedad valenciana de publicaciones. Valencia, 1947.

MARTÍNEZ MORELLÁ, V.: *La capilla de música de la Colegiata de San Nicolás de Alicante. Siglo XVIII*. Biblioteca pública de Elche. Artes Gráficas. Alicante, 1954.

MARTÍNEZ SERRANO, J. A. y otros: *La evolución de la economía valenciana, 1878-1978*.

Gráficas Soler. Valencia, 1978.

-*Estructura económica de la Comunidad Valenciana*. Espasa-Calpe. Madrid, 1992.

MAS GALVANY, C.: *Religiosidad y reforma de la Iglesia en la Ilustración valenciana*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1984.

MAS, MA: *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*. M. A. Valencia, 1973.

MATAS, R.: *Diccionario biográfico de la música*. Iberia. Barcelona, 1956.

MEILLET, A: “ La méthode comparative en linguistique historique” Oslo, 1925. Reimpresión París: Honoré Champion, 1984.

-“Esquisse d’une Histoire de la Langue Latine”. En *Journal of Roman Studies*. Vol. 20..

MENSUA MUÑOZ, L.: *Catálogo Documental del Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia 1878-1940*. Artes Gráficas Soler. Valencia, 2001.

MERKLIN, A.: *Organología*. Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús. Madrid, 1924.

MESEGUER BELLVER, E.:”La música y el canto en el Seminario”. en *Historia del Seminario Metropolitano de Valencia*. Nacher. Valencia, 1991.

MESTRE SANCHIS, A.: *Ilustración y reforma de la Iglesia*. Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva. Oliva, 1968.

MICHELS, U.: *Atlas de Música*. 2 t., Alianza. Madrid, 1982.

MIGUELEZ, J.: “Órganos, organistas y organeros” en *España Sacro Musical*, nº 17(15/5/1931) y siguientes.

MILA, M.: *Breve Storia della Música*. Piccola Biblioteca Einaudi. Torino, 1963.

MIÑANA, J.M.: “De Bello Rústico Valentino”(Historia de la Guerra d Sucesión en el Reino de Valencia). Versión castellana por Vicente Castañeda, de la real Academia de la Historia, en revista *Revue Hispanique*, t. LV. New Cork, París, 1922.

MITJANA, R.: *La música en España (arte religioso y arte profano)*. Centro de Documentación Musical. Madrid, 1993.

MOCQUEREAU, A.: *Le nombre musical grégorienne ou Rythmique grégorienne* (con la colaboración de Joseph Gajard) I, 1908 y II, 1927.

-*Paleographie Musicale*. Solesmes. 1889.

MOLINA FERRÉ y otros: *Psalmodia para misas de Navarro: para uso de Ambrosio Molina y Ferré: para este presente año de 1793. El manuscrito de Ambrosio Molina y Ferré*, transcripción y catalogación de Francisco Carlos Bueno, Josep Antoni Alberola

MOMBLANCH y GONZALEZ, F. de P.: *La segunda Germanía del Reino de Valencia*. Alicante, 1957.

MOSER, H.J.: *Teoría General de la Música*. Uteha. Méjico, 1965.

MOURELLE DE LEMA, M.: *La identidad etnolingüística de Valencia desde la antigüedad hasta el s. XIV*. Grugalma. Madrid, 1996.

MOXÓ, S.: *La disolución del régimen señorial en España*. Escuela de Historia Moderna. Madrid, 1965.

-*Los señoríos. En torno a la problemática para el estudio del régimen señorial en España*. Hispania, 94. Madrid, 1965.

NAGORE, M.: "La música coral en España en el siglo XIX". En *La Música española en el siglo XIX*. Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo. Oviedo, 1995.

NAVARRO, F.: *Catalogación del archivo musical de la Catedral de Valencia*. S/F . Manuscrito.

NIETO, R.: *Los Grandes Temas de la Música*, II. Salvat. Pamplona, 1986.

OLLER y BENLLOCH, M^a. T.: "Cantos populares de Pasión" en *Diario Levante*. Valencia, 15 de Abril de 1976.

OLLER y BENLLOCH, M^a. T. y MARTÍ I MORA, E.: *Panorama de la música y de la danza tradicional valenciana*. Servicio de Publicaciones de U.P.V. Valencia, 1998.

OLLER y BENLLOCH, M^a T. y PARDO PARDO, F.: *Los mayos*. Diputación de Valencia. Valencia, 1997.

ORELLANA, M. A.: *Relación de instrumentos musicales*.

-*Gozos de Nuestra Señora con varias invocaciones*.

OTAHÑO, N.: "La música religiosa y la legislación eclesiástica", en *Musical Emporium*.

Barcelona, 1912.

PAHLEN, K.: *Síntesis del saber musical*. Emecé. Buenos Aires, 1962.

PALACIOS GAROZ, J. L.: *El último barroco valenciano: José Pradas Gallén*. Sociedad Castellonense de Cultura. Castellón, 1994.

“La música en Valencia durante la Guerra de Sucesión” en *Archivo de Arte valenciano*. Valencia, 1992.

PALAU BOIX, M.: *Elementos folklóricos de la música valenciana*. Tipografía Moderna. Valencia, 1925.

-*Panorama de la música valenciana, III, Música folklórica*. Biblioteca Universitaria. Valencia,

PARDO I PARDO, F.: *Boletín de la Festa de la Dança de la Vall d' Albaida*, Ayelo de Malferit, Septiembre, 1986.

Música popular en la tradició valenciana. Biblioteca de la música valenciana, 4. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura. Valencia, 2001.

PASCUAL Y BELTRÁN, V.: *Algo sobre toponimia setabense*. Anales del Centro de Cultura Valenciana. Valencia,

PEDRAZA, P.: “Las fiestas de la nobleza en el siglo XVIII” en *Estudis*, nº 6. Valencia, 1977.

PEDRELL, F.: *Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI-XVIII)*. 2t. Alier. Madrid, 1888.

- *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música: ensayo de un bibliografía musical metódica y cronológica*. Torres y Seguí. Barcelona, 1888.

- *Diccionario técnico de la música*. Berdós. Barcelona, 1894.

- *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles ...* Berdós y Feliú. Barcelona 1897.

- *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española*. Barcelona, 1901

- *El Organista litúrgico español selección de composiciones de organistas clásicos españoles, precedida de avisos y prácticas para el uso y empleo del órgano litúrgico conforme a las descripciones del Motu Proprio y á las tradiciones de la escuela*

clásica de órgano española/ escogida y comentada por Felipe Pedrell. Alier. Madrid, 1905.

-Cancionero musical popular Español. Boilliau. Barcelona, 1919-1920.

PENA, J. y ANGLÉS, H: *Diccionario de la música, Labor.* 6 t. Labor. Barcelona, 1954.

PÉREZ, M, *Diccionario de la Música y de los músicos.* Istmo. Madrid, 1985.

PÉREZ APARICIO, V,: “ El clero valenciano a principios del s. XVIII. La cuestión sucesoria” en *Estudios de Historia de Valencia.* Valencia, 247-278.

PÉREZ GASCÓN, P.: *Memoria presentada a la Sociedad Económica de Valencia...1857sobre la importancia de la instrucción del pueblo en la música vocal y sobre la Escuela creada al efecto de difundir en Valencia tal instrucción por la misma Sociedad.* Rius. Valencia, 1858.

PÉREZ JORGE, V.: *Psallite Dómino. Antología musical al servicio del templo.* Boileau. Barcelona, 1947.

-La Música en la Provincia Franciscana de Valencia. Sembrar. Valencia, 1951.

-La música en Ontinyent. Gráficas Minerva. Onteniente, 1979.

PÉREZ MORAGÓN, F.: “Renixensa”,. En *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana.* Graphic. Valencia, 1973.

PÉREZ PUCHAL, P.: *Geografía de la población valenciana.* L’Estel. Valencia, 1976.

(Prólogo de) *Industria textil i Societat a la Regió Alcoi-Ontinyent 1780-1930,* Institut Valencia d’Estudis i Investigació. Universitat de Valencia. Valencia, 1986.

PERPIÑÁN ARTÍGUEZ, J.: “La música religiosa en España” en *Boletín de la Asociación,* dirigida por Pedrell. Madrid, Mayo, 1817.

PESET REIG, M, y GRAULLERA, V.: ”Nobleza y señoríos durante el siglo XVIII valenciano” en *Estudios de Historia Social.* Instituto de Estudios de Sanidad y Seguridad Social. Madrid, 1981.

“Els censals i la propietat de la terra al segle XVIII Valencia”, en *Recerques* 18. Barcelona, 1986.

PIEDRA, J.: “Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII” en *A.M., XVII,* pp., 140-178. Colegio del Corpus Cristi (Patriarca) de Valencia”. Valencia, 1962.

“Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi (1662-1822).en *A.M. XXIII*. pp., 61-128.

PILES ROS, L.: *Apuntes para la historia económica y social de Valencia durante el siglo XV*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1969.

PINGARRÓN SECO, F.: “Órganos y organeros” en *Tesoro Sacro Musical*. 1929 (147-148), 1930 (19-20) y (34-35)

-“La factoría de órganos Salanova-Userralde-Grañena. 1719-1728-17382 en revista *Cabanilles*, 10-11.Valencia, 1984.

PIQUERAS, J. y SANCHIS, C.:*La organización histórica del territorio valenciano*. Generalitat valenciana. Valencia, 1992.

POUSSEUR, H.: *Música, semántica, sociedad*. Alianza. Madrid, 1984.

PRECIADO, D.: *Folklore Español*. Estudio. Madrid, 1969.

-*Transcripció de Peces per a orgue sobre el Pange lingua español*. Instituto de Musicología. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1981.

PUIGNAU, R.: “Órgano y organeros” en *Tesoro Sacro Musical*, 1929 (147-148), 1930 (19-20) (34-35).

QUEROL, M.: “La música religiosa”del s. XVII”. *Congreso Internazionale di Música Sacra*. Roma, 1950.

-*Música barroca española*. Barcelona, 1970.

-“Dos nuevos cancioneros polifónicos españoles de mitad del s. XVII” en *L'am*, XXVI. Valencia, 1972. p., 93.

-*Los orígenes del Barroco Musical Español*. Piles. Valencia, 1982.

-*Polifonía Policoral litúrgica*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. V.II. Barcelona, 1982.

REGISTRO DE TÍTULOS DEL PERSONAL FACULTATIVO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA. (Tomas de posesión y Ceses del profesorado).

SALDONI, B.: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Péres Dobrull. Madrid, 1880.

SANCHO GARCÍA, M y GALBIS LÓPEZ, V.: “Giner Vidal, Salvador” y otros. En

- Diccionario de la música española e hispanoamericana.* (vid. Galbis López, V.).
- REGLÁ, J.: “La expulsión de los moriscos y sus consecuencias” en *Hispania* 13, 1953.
- Aproximación a la historia del País Valenciano.* Valencia, 1933. Reedición de Tres y quatre. Valencia, 1973.
- REICHEN, A.: *El arte musical y su evolución.* Paraninfo. Madrid, 1964.
- RIBERA, J.: *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española.* Voluntad. Madrid, 1927.
- RIBERA LLARIO, L.: “La propiedad y la riqueza en Ayelo de Malferit en el siglo XIX”, en revista *Alba*, nº 5-6, 1991.
- RIEMANN, H.: *Historia de la música;* (traducción de la séptima edición alemana por Ribera y Maneja, A.) Labor. Barcelona, 1930.
- RIPOLLÉS, PÉREZ V.: *El drama litúrgico.* Valencia, 1928.
- *El Villancico y la Cantata del segle XVIII a Valencia, Barcelona.* Biblioteca de Catalunya. Barcelona, 1935.
- ROBERTSON, A. y STEVENS, D.: *Historia general de la Música.* 3t. Istmo. Madrid, 1972.
- ROBRES LLUCH, R.: *San Juan de Ribera, Patriarca de Antioquía, Arzobispo y Virrey de Valencia ...*Juan Flors. Barcelona, 1960.
- RODRIGUEZ TRONCOSO, R.: *Inventario de fondos notariales.* Generalitat Valenciana. Valencia, 1986.
- ROS PÉREZ, V.: *El órgano español.* Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.
- Apuntes para una historia de los organeros en Valencia.* Actas del II Congreso Español de Órgano, 1987.
- Aportacions posteriors als treballs d’Higini Anglés sobre Cabanilles i els orgues valencians del seu temps.* Comunicació del Congreso I. Centenario de Anglés, 1988.
- ROSELLÓ I VERGER, V.: Universitat de Valencia. Quiles. Artes Gráficas. Valencia, 2004.
- ROSTAND, C.: *Dictionnaire de la Musique Contemporaine.* Larouse. París 1970.
- RUBIO, S.: *Historia de la Música Española. t. II. Desde el “ars nova” hasta 1600.* Alianza.

Madrid, 1985.

RUIZ DE LIHORY, J.: *La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Doménech. Valencia, 1900. Reimpresión en 1933.

RUÍZ TORRES, P.: “Época Contemporánea” en *Historia del País Valenciano*, VI. Cupsa. Madrid, 1981.

-“Desarrollo y crisis de la agricultura en el País Valenciano a finales del Antiguo Régimen” en *Historia agraria de la España contemporánea*, I. Barcelona, 1985.

-“Liberalismo y revolución en España”, en *Recerques*, nº 28, 1994.

SACHS, K.: *La Música en la Antigüedad* (traducción de Martínez Ferrando, E.). Labor. Barcelona, 1927.

SACHS, K y VON HORNSBOSTEL, M.: *Systematik der Musikinstrumente*. Revista de Etnología, XIV, 1914.

SALAZAR, A.: *Los grandes períodos en la historia de la música*. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1941.

-*Síntesis de la historia de la música*. Plamar. Buenos Aires, 1945.

-*La música como proceso histórico de su invención*. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1953.

-“Conceptos fundamentales en la Historia de la Música” en *Revista de Occidente*. Madrid, 1965.

-*La Música de España*. Espasa-Calpe. Madrid, 1972.

SANCHIS ESPARZA, F. M^a.: *Historia incomparable de la coronada Villa de Onteniente*. Casa de la Beneficencia. Valencia, 1886.

SANCHIS GUARNER, M.: *Cançoneret valenciá de Nadal*. Gorg. Valencia, 1960.

SANCHIS SIVERA, J.: *La diócesis valentina. Estudios histórico*, Tipografía Moderna. Valencia, 1921.

-*Nomenclator geográfico-eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. Tipografía Moderna. Valencia, 1923,

-“Organeros medievales en Valencia” en *Boletín de la Real Academia de la Historia*.

LXXXVI. Madrid, 1925. pp., 467-473.

-*Compendio de Historia Eclesiástica general...* Talleres Editorial Diario de Valencia. Valencia, 1926.

SAN VALERO APARISI, J.: *Notas sobre la Antigüedad de la Agricultura y el Regadío en tierras valencianas*. Quinzá. Valencia, 1964.

SANZ EGEA, V: *Belén; drama en seis actos*. Manuscrito. Ayelo de Malferit, 1883.

SARTHOU CARRERES, C.: *Datos para la Historia de Játiva*, Játiva, Ayuntamiento de Játiva. Sucesores de Bellver. Játiva, 1933-1935.

“Provincia de Valencia” en *Geografía general del Reino de Valencia*. Martín. Barcelona, 1913.

SARRAILTH, J.: *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1985.

SCHOLLES, P.: *Diccionario Oxford de la Música*, I, II. Edhasa-Hermes sudamericana. Barcelona, 1984.

SEGUÍ PÉREZ, S.: “Los cantos infantiles de Salpassa pregoneros de los días santos” en *Diario Levante*, Valencia, 3 de Abril de 1980.

-*Cançons valencianes per a l'escola*. Piles. Valencia, 1990.

-“La música religiosa en España” en *Revista del Conservatori Superior de Música de Castelló*. Castellón. Diciembre del 2000.

SEGUÍ PÉREZ, S., OLLER BENLLOCH, M^a. T. y otros: *Cancionero musical de la Provincia de Alicante*. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación de Alicante. Piles. Valencia, 1973.

Cancionero musical de la Provincia de Valencia. Instituto Alfonso Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia. Piles. Valencia, 1980.

SERRA Y BOLDÚ, V.: *Costumbres religiosas, Folklore y costumbres de España*. Martín. Barcelona, 1934.

SOBRINO, R.: “La música sinfónica en el sgl XIX”. En *La Música sinfónica en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1995.

SOLER MOLINA, A.: *Geografía de les comarques valencianes. Les comarques meridionals*.

Ed. de La Vall d'Àlbaida. Albaida, 1995.

SOPEÑA IBAÑEZ, F.: *Historia de la Música*. EPESA. Madrid.

-*Historia de la Música Española Contemporánea*. Rialp. Madrid, 1958.

-*Historia de España, t. XXXI. La música en la época de la Ilustración*. (obra dirigida por Menéndez Pidal). Espasa-Calpe. Madrid. 1935-1968.

SORIANO FUERTES, M.: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*. Carrafá. Madrid 1855-1859.

SOUBÍES, A.: *Histoire de la musique: Espagne, les XVI ème et XVIIIème siècles*. Librairie des bibliophiles. París, 1900.

SOUZA, J. G.: "Folcmúsica e liturgia" en *La música en Ontinyent*. de Pérez Jorge. Minerva. Onteniente, 1979.

STANLEY SADIE : *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited. 20t. Londres, 1980.

- *Guía Akal de la Música* (con la colaboración de Alison Latham). Ediciones AKAL. S.A. Gráficas Barca. S.A. Madrid, 1994-2000.

STOKOSKY, L.: *Música para todos nosotros*. Espasa-Calpe. Madrid, 1964.

STUCKENSCHMIDT, H. H.: *La música del siglo XX*. Guadarrama. Madrid, 1960.

SUBIRÁ, J.: *Historia de la Música Española*. Salvat. Barcelona, 1946.

-*Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Casa Provincial de Caridad. Barcelona, 1946-1951.

-*Historia de la Música*. 4 t. Salvat. Barcelona, 1958.

-*La música en el teatro valenciano. Apuntes históricos*.

TAFALL y MIGUEL, M.: *Arte Completo del Constructor de órganos, ó sea, Guía Manual del Organero...* 4 vols. Fernández y compañía. Santiago de Compostela, 1872.

TALAMÓN: *Historia de la música del s. XVIII al XX*. Ricordi. Buenos Aires, 1979.

TALENS, J. y CASANOVA, E.: *Actes del Primer Congrés d'Estudis de la Vall d'Albaida: Ayelo de Malferit-1996*. Institut d'Estudis de la Vall d'Albaida. Valencia, 1997.

TEMPRANO, A.: "La biblioteca musical de compositores valencianos" en *T.S.M.*, 640.

- TEROL y REIG, V.: “ 750 anys com a valencians: Albaida i la Vall, 1245-1995”, Caixa d’Estalvis. Onteniente, 1995.
- TERREROS y PANDO, E: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas: francesa, latina e italiana*. Imprenta viuda de Ibarra. Madrid, 1786.
- TORREGROSA SOLER, V.: “Parlem del Palau” en revista *L’edifici Escola-Taller Palau de Malferit*. Generalitat Valenciana Valencia, 1999.
- TORRELLAS, A.: *Diccionario enciclopédico de la música*. Central catalana de publicaciones. Barcelona, 1952.
- TORRES BALBAS, L.: *Ciudades hispano-musulmanas, II*. Ministerio de Asuntos Exteriores. Instituto Hispano-Árabe de Cultura. Madrid, 1985.
- TORRES y MARTÍNEZ-BRAVO, J.: *Reglas generales de acompañar en órgano clavicordio y harpa, con sólo saber cantar la parte o un bajo en canto figurado*. Imprenta de Música. Madrid, 1702.
- TORRES MORERA, T.: *Repoblación del Reino de Valencia después de la expulsión de los moriscos*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia, 1969.
- TORTOSA y PASTOR, F.: *La Comarca de la Vall d’Albaida. Paisatges, Cultura y Medi Ambient*. Comunidad de Municipios de la Vall d’Albaida. Valencia, 2000.
- TREND, J. B.: *The music of spanish History to 1600*. Univerity Press Humphrey Milford. Oxford, 1926.
- TUÑÓN DE LARA, M.: *La España del siglo XIX*. Akal. Madrid, 2000.
- TURINA, J.: *Enciclopedia abreviada de la música*. Renacimiento. Madrid, 1917.
- UBIETO ARTETA, A.: *Orígenes del Reino de Valencia. Cuestiones cronológicas sobre su reconquista*. Ámbar Ediciones. Valencia, 1975.
- VALLÉS I SANCHIS, I.: *Industria textil i Societat a la Regió Alcoi-Ontinyent 1780-1930*. Institut Valencia d’Estudis i Investigació. Universitat de Valencia. Valencia, 1986.
- VALLS DAVID, R.: *La música, su historia, instrumentos, sonido y escalas*. Valencia, 1894.
- VALLS GORINA. M.: *Diccionario de la música*. Barcelona, 1971.
- Para entender la Música*. Alianza. Madrid. 1978.

VEGA, D.: “ El barroco musical español. Precisiones sobre su naturaleza” en *R.M.* IV, pp., 213-236.

VICIANA, M.: *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno.* III. Valencia, 1564. Universidad de Valencia. Departamento de Historia Moderna. (Reimpresión facsimil en 1972).

VILLALBA, MUÑOZ, L.: *Los últimos músicos españoles del s. XIX.* 1654. (reedición facsimil. Alier, 1914).

-“EL Archivo de Música del Escorial”. *La Ciudad de Dios*, XLII. 189, 505-555.

VILLALMANZO CAMENO, J.: *Inventario de fondos notariales.* Generalitat Valenciana. Valencia, 1986.

-*La música en la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia, durante el siglo XVIII.* Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura Educació i Ciència. Valencia, 1992.

-*Las capillas musicales parroquiales concertadas de Valencia.* Valencia, 1993.

WALLACE, G.: *El mundo en la música.* Omeba. Buenos Aires, 1968.

WOLF, L.: *Historia de la Música* (con un estudio crítico de la historia de la música española, de Higinio Angles, 4ª edición revisada y ampliada por Subirá). Labor. Barcelona, 1957.

XIMENEZ, E.: *Música de los cantos populares de Valencia.* (Manuscrito original en la Biblioteca Nacional, sig, M, 1020 y fecha de 1873).

ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII.* Valencia, 1960.

ZAMACOIS, J.: *Temas de Estética y de Historia de la Música.* Labor. Barcelona, 1984.

2. REVISTAS Y MONOGRAFÍAS DE MÚSICA

CABANILLES. 36 números de la revista trimestral editada en Valencia por ACAO entre 1982-1990.

CRÓNICA DE LA MÚSICA (Revista semanal y Biblioteca musical de Madrid, fundada en 1878 (números de 1880 (85, 105etc.)).

ÓRGANOS DEL PAÍS VALENCIANO. Colección de 26 monografías editadas en Valencia por la Asociación Cabanilles de Amigos del Órgano (ACAO), entre 1979-1981.

TESORO SACRO MUSICAL. Revista trimestral de música sagrada. Madrid.

MUSICAL EMPORIUM. Revista de Musicología y Música Religiosa.

REVISTA ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA. Sociedad Española de Musicología . Madrid.

ANUARIO MUSICAL. CSIC. Barcelona.

RECERCA MUSICOLÓGICA. Editada por la Universidad Autónoma de Barcelona.

REVISTA CATALANA DE MUSICOLOGÍA. Editada en Barcelona por la Sociedad Catalana de Musicología.

REVISTA DE MÚSICA SACRO- HISPANA (Artículos de Nemesio Otaño).

ACTAS DE LOS SIMPOSIUMS I JORNADES INTERNACIONALS DE L'ORGUE HISTÒRIC DE LES BALEARS I TROBADES DE DOCUMENTALISTES MUSICALS. Palma de Mallorca.

NASARRE. Revista Aragonesa de Musicología. Zaragoza.

MUSICA ANTIQUA. Revista Ilustrada de Música Histórica. Córdoba.

ANUARI DE L'ORGUE. Diversos números editados en Barcelona por la Associació Catalana de l'Orgue.

MÚSICA Y ARTE. Madrid.

SA CADIRETA. Información semestral de la Sección *Amics del orgue*. Fundación ACA. Palma de Mallorca.

RITMO. Madrid.

REVISTA MUSICAL CATALANA. Consorcio del Palau de la Música Catalana y del Gran Teatro del Liceo. Barcelona.

SCHERZO. Madrid.

MÚSICA Y PUEBLO. Valencia.

Diversas revistas de cultura, comarcales o locales: ALMAIG. Estudios y Documentos. Revista anual de la Comarca del valle de Albaida. Onteniente. FIESTAS DE LA PURÍSIMA. Revista anual, actualmete unida a la anterior. Onteniente. ALBA. Revista anual de Cultura. Onteniente. LA PAZ CRISTIANA. Antigua revista semanal religiosa perteneciente a la iglesia parroquial de Santa María de Onteniente. FESTES DE MOROS I CRISTIANS. Revista anual de los distintos pueblos de la Comarca del Valle de Albaida. AGRUPACIÓ MUSICAL

D'AGULLENT. Revista editada por la Caixa d'Estalvis de Onteniente. IV CENTENARI DEL MIRACLE DE SAN VICENT, 1600-2000. Agullent. LLIBRE-PROGRAMA DE LES FESTES AL SS. CRIST DE LA SALUT. Revista anual de Agullent. TRIBUNA CABANILLES. Vol. I. Algemés. BERCA, Algemés. VISIÓN CULTURAL DEL TEMPLO DE LOS SANTOS JUANES. Monografía editada por Ibercaja en Valencia , en el año 1990. ÓRGANO ROMANTICO-SINFÓNICO DE SAN ANTONIO DE PADUA. Monografía. Barcelona, 2004. CATÁLOGO DEL ARCHIVO DE MÚSICA DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO EL REAL DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL. Edición de Música Religiosa. Vol. I. Cuenca. LA ILUSTRACIÓN CATÓLICA. Madrid. DESCRIPCIÓN DEL ÓRGANO GRANDE DE ESTA SANTA IGLESIA METROPOLITANA DE VALENCIA. Monografía, por Martínez Alcarria. Valencia 1833.(facsimil París-Valencia).ÓPERA OMNIA. etc.

3. REVISTAS DE OTRAS MATERIAS, CONSULTADAS PARA ESTA TESIS

ACTAS DE CONGRESOS DE LOS CRONISTAS DEL REINO DE VALENCIA. Alicante-Castellón-Valencia.

ALMANAQUE DEL MUSEO DE LA INDUSTRIA. Año 1971.

ANALES DE ECONOMÍA. Revista trimestral.

BIBLIOFILIA t. 8º

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, t. 18. Madrid, 1891.

CRÓNICAS DE LAS ASAMBLEAS DE LOS CRONISTAS DEL REINO DE VALENCIA. Publicación anual. Valencia.

CUADERNOS DE GEOGRAFÍA nº 18. Universidad de Valencia. Valencia, 1976.

DOCUMENTOS Y DATOS PARA UN ESTUDIO TOPOGRÁFICO. Madrid, 1925.

ESTUDIOS GEOGRÁFICOS.

ESTUDIS d'HISTÒRIA CONTEMPORÀNEA DEL PAÍS VALENCIÀ.
Valencia.

ESTUDIS SOBRE LA POBLACIÓ DEL PAÍS VALENCIÀ nº 1.

INFORMACIÓN COMERCIAL ESPAÑOLA nº 485.

RECERQUES. Barcelona.

REVISTA DE IDEAS ESTÉTICAS. Madrid, 1959.(En Biblioteca Nacional).

SHARQ-AL-ANDALUS, nº 1.

VALENCIA ATRACCIÓN. Valencia.

4. FONDOS HEMEROGRÁFICOS CONSULTADOS

BIBLIOTECA SACRO-MUSICAL (Valencia . Antich y Tena varios números).

BOLETÍN MUSICAL DE VALENCIA (Varios números 1892-1900)

DIARIO DE VALENCIA (Varios números).

EL MERCANTIL VALENCIANO (Varios números).

LAS PROVINCIAS (Varios números).

TESIS DOCTORAL DE D. LUIS BLANES ARQUES(Sobre El P. Pérez Jorge) MÚSICA Y MODERNIDAD. VALENCIA 1999.

LICEO VALENCIANO (Valencia. Imprenta López y Cia.) (Varios tomos).

MUNDIAL MÚSICA (Varios números).

VALENCIA. LITERATURA-ARTE-ACTUALIDADES (Valencia 1909 y siguientes).

5. FONDOS DOCUMENTALES CONSULTADOS

ARCHIVO DEL REINO DE VALENCIA.

ARCHIVO METROPOLITANO ARZOBISPAL DE VALENCIA.

ARCHIVO Y BIBLIOTECA DE CORPUS CRISTI (PATRIARCA) DE VALENCIA.

ARCHIVO PARROQUIAL DE ONTENIENTE.

ARCHIVO MUNICIPAL DE ONTENIENTE.

ARCHIVO MUNICIPAL-PARROQUIAL DE ALBAIDA.

ARCHIVO PARROQUIAL DE BOCAIRENTE.

ARCHIVO MUNICIPAL DE BOCAIRENTE.

ARCHIVO PARROQUIAL DE AYELO DE MALFERIT.

ARCHIVO MUNICIPAL DE AYELO DE MALFERIT.

ARCHIVO Y BIBLIOTECA DE LA REAL SOCIEDAD DE AMIGOS DEL PAÍS.

BIBLIOTECAS UNIVERSITARIAS DE VALENCIA.

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE VALENCIA.

BIBLIOTECA VALENCIANA (SAN MIGUEL DE LOS REYES.)

BIBLIOTECA DE SAN JUAN DE RIBERA (DEL PATRIARCA)⁷⁴⁶

BIBLIOTECA MUSICAL MUNICIPAL (PADRE TENA).

BIBLIOTECA DEL INSTITUTO VALENCIANO DE LA MÚSICA.

BIBLIOTECA NACIONAL (MADRID).

BIBLIOTECA DEL DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA(Institución Milá y Fontanals)
CSIC, Barcelona(y red de bibliotecas del Csic).

BIBLIOTECA DE LA FACULTAD DE TEOLOGIA DE VALENCIA.

BIBLIOTECAS MUNICIPALES DE VALENCIA.

BIBLIOTECAS MUNICIPALES DE DISTINTOS PUEBLOS PERTENECIENTES AL
VALLE DE ALBAIDA.

SECRETARÍA DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VALENCIA.

CATÁLOGO COLECTIVO INFORMATIZADO DE LAS BIBLIOTECAS.
UNIVERSITARIAS ESPAÑOLAS REBIUN absys NET en <http://rebiun.crue.org>.

REGISTRO CIVIL DE VALENCIA Y PUEBLOS PERTENECIENTES AL VALLE DE
ALBAIDA.

REGISTRO EN VALENCIA DE LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y
EDITORES, SGAE.

⁷⁴⁶ Esta biblioteca ubicada en el Real Colegio Seminario del Corpus Christi contiene un importante depósito bibliográfico. El catálogo se encuentra en el libro de Climent Barber *Fondos musicales de la Región Valenciana. T.II. Real Colegio del Corpus Christi*. Diputación de Valencia, 1984.

ANEXOS

ANEXO 1

LOS PUEBLOS DEL VALLE DE ALBAIDA.

AGULLENT:

Es una villa situada en una loma de las vertientes septentrionales de la sierra que toma su nombre, a 360 m. de altitud. El término municipal limita al norte con Ayelo de Malferit; al E. con Albaida y Benisoda; al S. con Agres y Alfafara; y al O. con Onteniente. Cerca del pueblo brota la Font Jordana de excelentes aguas; existen otras como la Masiana, la de Beneixar y otras.

La producción agrícola, cereales, frutas, hortalizas, maíz, aceitunas, almendras uva, vides americanas etc. era su única base económica hasta que las industrias de hilados y tejidos de punto, productos de la cera y de la parafina le han dado otro auge económico Este término municipal tiene una superficie de 1.652 ha.. El número de habitantes en 1998 era de 2.205, pero en la actualidad son muchos más.

La parroquia tiene por titular a San Bartolomé Apóstol cuya imagen, obra de Esteve, ocupa el centro del altar mayor; el actual templo que sustituyó a otro gótico del siglo XV, se construyó en el siglo XVI.

Se conserva una imagen de Cristo, también de Esteve y un retablo de San Joaquín del siglo XVIII, probablemente, y el retablo de las Almas, de la primitiva iglesia. Cerca de la población se encuentra la ermita de San Vicente Ferrer, que comenzó a construirse en 1745. En el altar hay una tabla con la imagen de San Vicente Ferrer, y dos pinturas de Segrelles.

A poca distancia de esta ermita, hay otra más antigua. Hay un convento de Capuchinos que fue antes de los Dominicos, construido en 1585. El convento de San Jacinto del s. XVI al s. XVIII y un molino harinero del s. XV.

Agullent existía ya en tiempo de los árabes y quizá también en época romana. En la cueva del barranco de la Maciana se han encontrado restos del Eneolítico, fragmentos de cerámica ibera y una moneda de cobre del emperador Domiciano. Con la Reconquista, Jaime I donó la población a Guillem Olivar, capitán que le ayudó a conquistar Alcoy, pero al morir éste sin descendencia pasó el lugar al patrimonio de la Corona, hasta que con Jaime II fue anexionado a Onteniente. : En el año 1584 Agullent se separó de Onteniente, luego de muchos años de pertenecer a él. El síndico de allí Juan Casanova presentó al Rey la petición de ese privilegio, ofreciendo tres mil ducados en agradecimiento al favor que se pedía, si era concedido. El Rey, previa consulta al Virrey de Valencia, Conde de Altona y

habiendo éste examinados los Capítulos y Memorial presentados por el pueblo, el Rey los aprobó y las Cortes celebradas en Monzón, las confirmó el 10 de Julio de 1585, concediéndole un territorio y gobierno propio.¹ Felipe II le concedió el título de Universidad, al tiempo que le daba “carta puebla”.

Las noticias más antiguas referentes a la presencia de cofradías religiosas en la villa de Agullent aparecen a finales del siglo XVI, y hacen referencia a la fundación de la Cofradía del Roser (1580) a cargo de los frailes dominicos del Convento de San Juan y San Vicente de Onteniente. Con esta cofradía dominicana, fundada en tiempos del Patriarca San Juan de Ribera se encuentra algunas referencias documentales que hablan de la existencia de otras asociaciones piadosas a finales del seiscientos en este mismo pueblo ².

Desde la aparición de las Cofradías en la Edad Media, éstas van a ser dirigidas por un prior eclesiástico, por un síndico, procurador encargado de administrar las limosnas, y por un número variable de Mayorales, Mayordomos o Clavarios, elegidos anualmente; entre las funciones de los cuales destacaba la presentación de las cuentas del dinero pagado por los cofrades. El pertenecer a una Cofradía implicaba la aceptación de una serie de deberes hacia la asociación y con el resto de los hermanos. Las ordenanzas o estatutos reglamentaban las obligaciones de los cofrades. Sabemos que existió un órgano parroquial pues hemos tenido noticia, gracias a las investigaciones realizadas para esta tesis doctoral, de un organista llamado Jover que actuó en Agullent en 1702.

ALBAIDA:

¹ REIG, J. L.: Comenta que: “*Agullent, pues, separose de la villa de Onteniente...*”. En *Bosquejo de la Historia de Onteniente*. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1957. p., 68.

² IBORRA TORREGROSA, J.: Dice: “*Se trata de la Cofradía del Santísimo Sacramento y la Cofradía de la Purísima Concepción, la primera de las dos conocida como la de Minerva*” En “*Antigues confraries en Agullent*” *Revista del IV Centenario del Milagro de San Vicente*. Minerva. Ontinyent, 2000. p.p., 105-109.

Llamada *la Blanca* en árabe, haciendo referencia al color de la tierra de la zona. Tuvo su origen en el lugar conocido como Castell Vell, hasta que en el siglo XIII, Jaime I la trasladó al llano. Es una antigua cabeza de condado y marquesado. Desde su emplazamiento, sobre una colina al pie de las sierras meridionales, domina la mayor parte del Valle que lleva su nombre. En lo más alto de la colina se alzan el palacio de los marqueses y la iglesia parroquial. Tiene algo más de 6.000 habitantes y es la segunda población en importancia de la Vall. Tiene una superficie de 3.525 Ha. Su término estuvo habitado por los iberos, como lo atestiguan los importantes yacimientos de aquella época y el hallazgo de cerámica de Covalta, cerca de la población. Estuvo luego muy poblada por árabes en distintas alquerías, la mayor parte de ellas desaparecieron con ocasión de la expulsión de los moriscos del año 1609. Durante la dominación musulmana, Albaida fue una población importante.

Incorporada a la Corona de Aragón por Jaime I, en el año 1244, fue primero una baronía; y tuvo diferentes señores, pero en 1406 volvió a la Corona. En 1471 vendió la villa a Juan Milán, Cardenal Obispo de Lérida y el dominio directo de la baronía a Berenguer Martín de Torre. Después, a partir de 1478, se elevó a condado y finalmente, en el año 1604, el rey Felipe III concedió al cuarto conde fue el título de marqués. Los cultivos principales son la vid y los frutales. Tiene bodegas y como industria, la textil y la muy peculiar manufactura de la cera, produciendo velas, exvotos, etc.

En la plaza de la Vila se concentran los monumentos más importantes, tales como la fachada principal de la Iglesia Arciprestal Santa María.

El rey Jaime I fundó la parroquia y la dedicó, como era su costumbre al misterio de la Asunción de Nuestra Señora. El actual templo es un edificio imponente levantado entre 1592 y 1621 y restaurado en 1830. El campanario se utilizó como torre de vigilancia hasta la mitad del siglo por XIX. Es destacable la capilla de Nuestra Señora del Remedio, cuya imagen es del escultor José Esteve. Contiene pinturas de Bartolomé Alberto y sobre todo

del pintor albaidense, José Segrelles en el altar Mayor. En la Sacristía se encuentran recuerdos de gran valor, entre ellos destaca un relicario de la Vera Cruz, que es de estilo gótico y se cree pueda ser del siglo XV.



El monumento más emblemático de Albaida es el Palacio de los Milá y Aragón por su majestuosidad. Se empezó a construir en 1471. Tiene tres torres y en el interior del palacio hay distintas salas decoradas por el pintor Bertomeu Albert, que era oriundo del lugar, de finales del siglo XVII.

A dos kilómetros del pueblo existió un convento de dominicos, fundado en 1538, de donde fue vicario San Luís Beltrán. El 25 de enero de 1598, a instancias del Arzobispo San Juan de Ribera, se fundó un convento de capuchinos, cuya iglesia se encuentra todavía abierta al culto. Desde 1877 hay una comunidad de Hijas de la Caridad que dirigen una Residencia de ancianos y unas escuelas. Dentro del municipio se encuentra el lugar de Aljorfi.

Hay casas señoriales, como la del obispo Tormo del siglo XVIII. Es digna de mención la del pintor Segrelles donde se ubica una biblioteca para uso público, que se puede visitar a lo largo de todo el año.



En el año 1888, el día 6 de Noviembre, le fue agregado por la Diputación Provincial el pequeño municipio de Aljorf; su nombre árabe significa, según Escolano “pueblo edificado en un ribazo o terreno alto”, y era en su tiempo una alquería llamada Algarf o Algorf su iglesia está dedicada a la Natividad de Nuestra Señora.



ADZANETA D'ALBAIDA:

Municipio situado en las estribaciones de la sierra de Benicadell. Limita al N. con Palomar, al E. con Carrícola y al S. y al E. con Albaida. El territorio es quebrado. Hay pinos en su término y excelentes aguas. La superficie del término es de 6 Km cuadrados. La población ha ido disminuyendo paulatinamente hasta llegar en 1995 1.247 habitantes.

Tiene industrias textiles, de bolsos, cartonajes y dulces. Talleres de mármol, cera y plástico. Hay una cantera de piedra y dos de arena. La fundición de campanas, iniciada en el siglo XVIII ha dado renombre al pueblo.

La iglesia parroquial tiene por titular a San Juan Bautista y fue reedificada a principios del siglo XVIII. En las afueras está el Calvario, donde se venera al Santísimo Cristo de la Fe del Monte Calvario. Hay restos de dos antiguas neveras. Y hay una fuente llamada de *San Vicent* que tiene 21 chorros.

El pueblo es de fundación árabe, como revela su nombre, derivado del propio de la tribu berberisca nómada de los Zenetes. Desde la conquista de estos lugares por Jaime I, perteneció al feudo de Albaida, siguiendo los avatares sufridos en esta zona.

ALFARRASÍ:

Está situado en el centro del Valle de Albaida; en la margen izquierda del río Albaida, junto a la confluencia del río Clariano. Sus límites son Guadassequies al N., al O. Ollería y Bufali; al E. Benisuera y Sempere y al S. Montaverner y Palomar. El término tiene 594 Ha. 26 áreas y 622 centiárea. La superficie del término es ondulada y carece de alturas importantes.. La tierra es blanquecina debido a las margas y arcillas que la forman. Los ríos Albaida y Clariano sirven de límite por el E y el S y confluyen en el linde S.

La principal cosecha durante siglos es la vid para vino y mesa y en menor proporción, algarrobos y frutales, así como olivos y cereales. La industria ha tenido un gran desarrollo en los últimos años; que ha motivado que la población haya ido aumentando poco a poco; en 1995 tenía 1242 habitantes. Actualmente hay fábricas de cestas, géneros de punto y toallas, de gran renombre en tdo el Valle de Albaida.

La iglesia parroquial fue construida en el siglo XVIII pero el campanario no se terminó hasta 1909; las pinturas del presbiterio y crucero son de Joaquín Oliet; el titular de la parroquia es San Jerónimo y pertenece al arciprestazgo de Nuestra Señora del Remedio. A

pocos metros del pueblo está la ermita del Cristo de la Agonía. Las fiestas patronales dedicadas a esta advocación del Cristo y a la Santa Cruz, así como a San Roque se celebran en la segunda quincena de agosto.

Probablemente estuvo habitado este pueblo en tiempos antiguos, pues se han encontrado objetos de cerámica y monedas que no se han determinado a que época pertenecieron . La población es de origen musulmán, pues proviene de una alquería que conquistó Jaime I el 7 de junio de 1244, y en 24 de mayo de 1248, hizo donación de tierras a Domingo Guerrero, Gil de Alarcón, Juan de Ágreda, Martín de Ágreda y Martín de Rey. El primer señor territorial fue Lorenzo Rocafull. Aquí tuvo lugar en 1522 una batalla durante la guerra de las Germanías, decisiva para el final de la contienda Después de la expulsión de los moriscos fue repoblado en 1625. En el siglo XVIII adquirió por compra, su jurisdicción, el conde de Fuenclara. Durante la Guerra de la Independencia fue ocupado por los franceses, haciendo de este lugar plaza de armas. En 1542 fue separada eclesiásticamente del municipio de Beniganim, del cual dependía. En el arreglo parroquial organizado por el arzobispo Jorge de Austria se erigió en parroquia independiente con la advocación de la Virgen María. El actual templo parroquial es de estilo corintio y de grandes proporciones; se comenzó a construir el 8 de Septiembre de 1763 y se terminó el 3 de noviembre de 1779. El campanario se terminó de edificar en 1909.

AYELO DE MALFERIT:

Está situado entre las vertientes de la Serra Grossa y el río Clariano; al N. O. del Valle de Albaida. Sus límites son al N. Canals, al E. L'Ollería, al O. Montesa y Vallada, y al S. Albaida y Onteniente. La superficie total del término municipal es de 2.708 ha. , siendo las tierras de cultivo de secano las más numerosas. El terreno es muy irregular, accidentado en la sierra y un poco ondulado en el sector S. E.. El Cabeço Gros tiene 795 m. de altura. La villa se encuentra situada junto a la margen izquierda del río Clariano teniendo un arrabal denominado *Les Eres*.

Dentro del término municipal, se ha localizado hace unos años un yacimiento con un rico conjunto faunístico que, por sus características parece ser del la etapa Musteriense o Paleolítico Medio. La cueva de la Fosch es una estación protohistórica, donde se han

encontrado hachas de piedra, cerámica, muelas y restos humanos.³.

En una memoria arqueológica se menciona la existencia, en término de Ayelo de Malferit de un *túmulus* prehistórico.

Ayelo era una vieja alquería árabe, adscrita al término particular de Játiva y perteneciente a la monarquía en el siglo XIII. El propio Jaime I, luego de haber expulsado a los moriscos para dar las tierras a colonos. Ayelo y Cairent eran dos alquerías que pasaron, como



premio a su fidelidad y por haberse distinguido en la conquista del Reino de Nápoles, a manos de En Jaume de Malferit, de estirpe setabense Estas alquerías constituyeron con el tiempo el marquesado de Malferit⁴.

Queda sólo algún documento que habla del Castillo de Ayelo, como el exhumado por el cronista oficial de Ayelo de Malferit, doctor D. Fernando Goberna Ortiz, quien realizó unos interesantes estudios sobre esto, los cuales relató en un artículo, publicado en el libro de Fiestas de Ayelo de Malferit del año 1993. El poblado morisco de Ayelo, fue el resultado del crecimiento demográfico y urbanístico de la primitiva alquería musulmana que se emplazaba a la orilla del barranco del río del Pou Clar o río Clariano.

Es en esta parte del pueblo donde más restos de muralla árabe se ha conservado. El primer

³ SARTHOU CARRERES y MARTÍNEZ ALOY, J.: Dice que: “*También en el Molló de les mentires*”. En *Geografía del Reino de Valencia. T. II.* Alberto Martín. Barcelona, 1920-1927, p., 952.

⁴ GOBERNA ORTÍZ, F “Un documento sobre Ayelo del año 1555, cuando en Ayelo había un castell” En revista *Moros y Cristianos*. Ayelo de Malferit, 1993, pp. 41 y sig.

dato que hemos encontrado sobre la población de Ayelo es de 1510. Es una especie de censo de “cases i bestiar” elaborado con objeto de distribuir entre los habitantes del Reino de Valencia el donativo ofrecido por los valencianos a “Sa Magestad el Rey, Nostre Senyor, en las Cortes de Monzón.⁵ Y más tarde , en 1563 el cumplimiento de una pragmática de Felipe II, nos da a conocer el número de vecinos o caps de cases que habitaban Ayelo y que según opinión del investigador Ciscar Pallarés eran todos moriscos⁶.



Hay un documento de fecha 8 de febrero del año 1583 dirigido al noble don Jaime Malferit, señor de Ayelo, en donde figura un registro ordenado por el Virrey Duque de Segorbe, de los domicilios de sus vasallos moriscos ayelenses que comienza así: *A 8 de febrer, any 1583, font intimat, request i notificat...*⁷.

El marqués de Malferit es propietario de gran número de fincas. Hay minas de caolín y

⁵ BELDA SOLER, M^a A.: Comenta al respecto que: “ *Las defensas eran poco necesarias por este lado, ...Parece indudable que nuestro pueblo comenzó a crecer a partir de su reconquista, absorbiendo gentes de las alquerías cercanas, atraídas sobre todo por la abundancia de agua que proporciona el Clariano y que permitía el regadío...*” En. *Aportación a la historia de Ayelo de Malferit*. Mari-Montañana. Valencia. 1982. p., 21.

⁶ Esta Pragmática se encuentra en el A:R:V: Sección Generalitat. sig. 4828, fols 452-453.

⁷ Este documento se encuentra en el A:R:V. y su contenido lo adjunto en el Apéndice Documental de esta tesis. Conocí su existencia por los datos del libro de Belda Soler citado.

yeso. Los cultivos principales eran olivos y viña, pero en la actualidad, abundan las *cepas madre* de viñedos, albaricoqueros y otros frutales. En la industria sigue la fabricación de licores, en especial el “Anís Ayelo” y la “ Cola- Coca”, así como industrias de mimbre y vidrio, entre otras. Tiene cerca de 4.000 habitantes, aumentando este número constantemente debido a la emigración. Los datos encontrados en el Padrón de 1840, son de 840 contribuyentes.

La parroquia, en un principio fue aneja a la de Ollería, según datos que podemos leer: *Este caserío (refiriéndose a Ayelo) formado por cristianos nuevos o moros que reconocieron como monarca a Jaime I y se bautizaron, era de la jurisdicción de la parroquia de Ollería, de la que era aneja. En tiempos de san Juan de Ribera se erigió en parroquia independiente... En 1445 Alfonso V hizo donación de este caserío a Francisco de Malferit... el pequeño templo ayelense seguía siendo anejo a Ollería* ⁸.

De 1662 hasta 1835, con datos de todos ellos, el cura don Juan Bautista Bataller, confeccionó un índice de esos 173 años, documento importante, que consta en el Archivo parroquial de este pueblo. Según la documentación encontrada, en 1662 comenzó a confeccionarse los libros que había ordenado el Concilio de Trento (de bautismos, matrimonios, defunciones, etc.)⁹

La iglesia parroquial actual, dedicada a San Pedro Apóstol tenía imágenes de gran valor, como una Dolorosa del imaginero del s. XVIII, José Esteve Bonet (1741- 1802) y un San José de Ignacio de Vergara, que fue maestro de Esteve¹⁰. Pero lo más valorado por los ayelenses era el cuerpo del mártir San Engracio que se conservaba en la iglesia parroquial desde el 7 de Enero de 1840 en que le fue entregado por fray José Soler, guardián de los franciscanos del convento de Santa Quaranta y que se conservó hasta 1936. Esta imagen estaba en un altar de San José, y procedía del cementerio de Santa Priscila de Roma¹¹. El órgano era de relevante calidad tal como cuentan los cronistas y recuerdan todavía las

⁸ RAUSELL, V.: Artículo en el libro-revista *Fiestas de Ollería*.

⁹ BELDA SOLER, M^a. A : *o.c.* p 65.

¹⁰ GOBERNA ORTIZ, F.:Comenta: “Un altar precioso que era el que albergaba la reliquia de San Engracio (este altar

*es mencionado en el conocido Diccionario de Madoz de la primera mitad del siglo XIX)”. En “Riquezas que tuvo la Parroquia de Ayelo de Malferit”, en revista *Moros y Cristianos*. Ayelo de Malferit, 1998, p, 74.*

¹¹ MARTÍNEZ ALOY, J.:Dice: “Existe en el pueblo el cuerpo del mártir San Engracio, procedente del cementerio de Santa Priscila, en Roma, de donde se extrajo el 7 de Enero de 1804, cuyo nombre tenía cuando fue descubierto, trayéndolo el guardian de los Franciscanos del convento de Santa Quaranta, fray José Soler, quien lo entregó el 2 de Agosto de 1840”. En *Geografía del Reino de Valencia*. Alberto Martín. Barcelona. 1920-1927. p., 953.

personas ancianas que lo vieron y escucharon ¹² y ¹³.

Esta iglesia, del s. XVIII, es grande y tiene una nave central, capillas laterales y un gran crucero que en tiempo de Madoz y en palabras suyas tenía :”*Un gran crucero y media naranja pintada al fresco; los altares que la adornan son de bastante gusto, pero el más notable es el dedicado a S. José, que existe a la derecha del expresado crucero; se halla embellecido con cuatro lienzos de mérito y sobre su mesa está el sepulcro de S. Engracio Mártir, con un hermoso busto ricamente vestido, dentro del cual se encuentran los restos mortales de dicho Santo, extraídos del cementerio de Santa Priscila de Roma en 1804* ¹⁴. Todo ello fue destruido en 1936, excepto el edificio, a pesar de haberlo incendiado. Había una ermita bajo la advocación de S. Joaquín situada en el término, grande y de de buena arquitectura, aunque hoy bastante deteriorada. Dentro del pueblo había otra ermita dedicada a San Miguel, pero en la actualidad este edificio se ha desacralizado y se utiliza para otros menesteres

Se conserva el palacio de los Marqueses de Malferit, recientemente restaurado, en donde actualmente se ubica el Ayuntamiento del pueblo. En 1445 fue donado a Francesc de Malferit, siendo elevado a Marquesado el antiguo Señorío. Fue población de moriscos, tras la expulsión fue repoblado muy lentamente.

Ayelo queda integrado “de jure“ en el Reino cristiano de Valencia desde el Tratado de Almizra el 20 de Marzo de 1246. Ayelo que hasta ese momento era una Alquería pronto aparece como *Loch o loch de Ayelo*. En el siglo XIX aparece con el nombre de Baronía. Los señores de Malferit tomaron posesión de Ayelo como señores, por un privilegio debido a Alfonso V el Magnánimo, fechado en Nápoles en el castillo de Tertebaruli el día 28 de marzo de 1445, a favor de Jaime de Malferit, *milite* (caballero) lugarteniente del gobernador del Reino de Valencia de más allá del Jucar. El documento comienza así:”*Para vos Jaime de Malferit y para vuestros sucesores toda la jurisdicción Civil y Criminal, alta y baja, el mero y mixto imperio y su ejercicio en vuestro lugar de Ayelo,*

¹² SARTHOU CARRERES Dice al respecto: “*El órgano de la parroquia, aunque antiguo, es bueno...*” En *o.c.* p., 596.

¹³ MADOZ, P.:Comenta: “*El órgano de esta parroquia también es muy bueno y los ornamentos sacerdotales de mucho mérito y coste, particularmente el palio bordado de oro y plata a realce; dos oratorios privados, uno en la casa palacio del marqués y el otro en la del cura párroco. También hay una iglesia parroquial dedicada a S. Pedro Apóstol, servida por un cura párroco, un beneficiado y un sacristán: el curato es de 2º ascenso, y se provee por el diocesano en concurso general*”. En *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España*. Madrid, 1850. Edición facsímil de Alicante, Castellón y Valencia, t. I. Institución Alfonso el Magnánimo. IVEI. Valencia, 1987. p., .134.

¹⁴ MADOZ, P.: *o.c.*,t. I., p., 134.

ubicado en el Reyno de Valencia y que limita con las villas de Albaida, Onteniente y Montesa”¹⁵. El señorío se supone que fue anterior, según criterio de Belda Soler¹⁶.

(Ver el documento completo en el Apéndice Documental, nº.2).

El nombre de Ayelo no es de origen árabe, como pudiera pensarse, al estar habitado en el momento de su conquista, por una población musulmana, sino que es mucho más antiguo. Según lingüistas autorizados, como Bofarull, lo consideran prerromano, siendo la única modificación desde el siglo XIV, el haber suprimido una “l”, viéndose escrito Ayelo en lugar de Ayello. Ángeles Belda que fue catedrática de Geografía e Historia en Játiva, y más tarde d rectora de instituto enValencia, así lo afirmó repetidamente y también otros estudiosos.¹⁷

Las fiestas de Ayelo tienen mayoritariamente origen religioso que perdura a través de los años. Van incorporando festejos profanos para darles más realce, como la de Moros y Cristianos, rescatada después de muchos años. Prima, de todos modos, el sentimiento cristiano de las fiestas patronales, pues el pueblo lleva muy dentro el voto hecho por sus antepasados al Cristo de la Pobreza. Este voto lo hicieron los ayelenses en agradecimiento por haber cesado las muertes en la epidemia de Cólera, al suplicárselo en procesión penitencial. También hay mucha devoción al Mártir San Engracio, patrón así mismo de la villa, que fue militar romano martirizado en una de las persecuciones de Roma y que fue traído su cuerpo al pueblo de Ayelo, como he comentado anteriormente¹⁸.

Ayelo de Malferit tiene gran bagaje histórico y numerosos personajes ilustres, en todos los campos de la ciencia y de las artes. Entre otros, destaca el ilustre hijo de Ayelo de Malferit, D. José Ortiz y Sanz (1739-1822); de origen humilde, el Canónigo Ortiz fue Deán de Játiva y ofreció una extraordinaria aportación a la cultura española. Escribió diversas obras relacionadas con la Arquitectura tales como *Instituciones de Arquitectura Civil*. Tradujo los diez libros del *Vitrubio* etc. Consiguió beneficios para el pueblo con descargo de impuestos.¹⁹ Este importante personaje fue retratado por el pintor Vicente López y este cuadro lo hemos podido ver en “La luz de las imágenes “ en Játiva.

¹⁵A. R. V. Sección del Real, signatura nº 496, folios 371- 377.

¹⁶ BELDA SOLER, M^a. A.: Aportación a la Historia de Ayelo de Malferit. Marí Montañana. Valencia, 1982. p.,16.

¹⁷ BELDA SOLER, M^a. A.: *o.c.*, p., 14.

¹⁸ Hasta el año 1936, se conservó su cuerpo, incorrupto, en Ayelo. Y su sangre seca, en una copa tapada con un lienzo atado a ella.

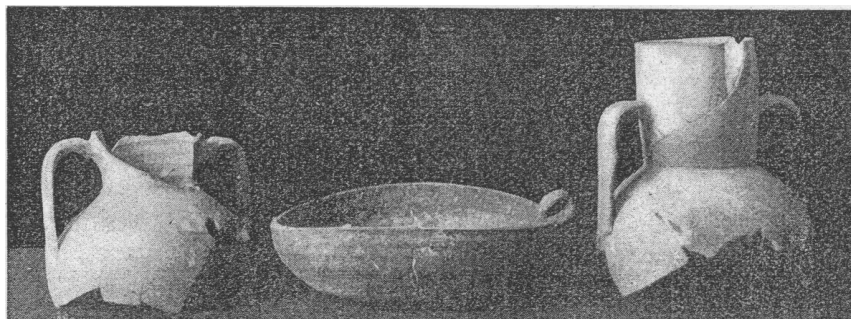
¹⁹ GOBERNA ORTIZ, F.: La aportación del Deán de Xátiva D. José Ortiz a la cultura española. En revista *Caminem junts* nº 44-45-46.. Con posterioridad ha publicado un libro sobre este importante personaje.

AYELO DE RUGAT:

Está situado en el extremo oriental del Valle de Albaida, en la vertiente N. de la Sierra de Benicadell, al pie del Tossal Redó. Fue una antigua población musulmana. Perteneció al Ducado de Gandía. Sus límites son al N. Luchente y Benicolet, al O. Rugat y Castelló de Rugat; al E. Montichelvo y al S. Lorcha. El término consta de dos sectores claramente diferenciado: uno al N. llano, y otro al S, accidentado por las estribaciones de la sierra de Benicadell. El clima es templado. Su superficie es de 694 Ha.

Sus principales cosechas son frutales y algo de viña. Tiene algo más de 200 habitantes. Su industria consiste básicamente en la producción de aceite y en el forrado de garrafas. La iglesia era aneja a la de Montichelvo. En 1609 había 43 fuegos de cristianos nuevos. Hay un castillo en ruinas con aljibe y muros que es el de Rugat, Calvari; varias fuentes y tres cuevas llamadas *Cova del Flare*, *Cova de la Pólvora* y *Cova de la Gota*. Como parte considerada de Rugat, se dice ser árabe (Rugat= Tierra roja).

BÉLGIDA:



La superficie es de 1739 ha. Sus principales cosechas son albaricoques y viña para vino.

Tenía hace unos años 680 habitantes pero ahora ha aumentado la población gracias a la inmigración. Los monumentos arquitectónicos son la iglesia parroquial, que se supone fue construida como sustitución de una mezquita. También se encuentra el edificio de la *Presó* y una clásica cruz. La etimología del nombre del pueblo es notoria; se supone prerromana, formada por sufijo *ita* según dice Meyer Lübke. Orosi afirma que Bélgida era el nombre de una villa celtibérica.

Queda constancia en el *Llibre del Repartiment* del nombre de Tras la conquista de Jaime I

se repartieron jovadas de tierra de esta alquería entre componentes de las tropas de Egidi Garfon. La ocupación árabe está clara y la población morisca hasta la expulsión de 1609 en que se cree se iría repoblando por cristianos. Hay datos de la lucha contra la invasión francesa de principios del siglo XIX. El conocido Romeu promocionó el levantamiento de los pueblos de la Vall Blanca contra los invasores y esta villa se sumó, con sus hombres útiles, a los 800 que logró reunir Cortés en otros pueblos. El 27 de Abril de 1812 atacaron la guarnición francesa de Adzaneta, rechazados y perseguidos; se entabló una batalla en la llamada partida del Rabosser, donde fueron vencidos los españoles y dispersados. Murieron en esa batalla diez vecinos de Bélgida; fueron enterrados en esa partida y existe una lápida conmemorativa con sus nombres, que en 1908 se erigió en el mismo lugar de la batalla.

El 13 de Julio de 1822 hubo un motín como protesta por el cobro de la contribución extraordinaria de los cien millones que los franceses impusieron a los pueblos de este valle por sus sublevaciones anteriores. El capuchino Lorenzo de Bélgida, en la Guerra de Sucesión, el año 1832, y el realista D. José Armengol, levantaron una partida en favor de Don Carlos; esta partida fue batida en Andilla. Bélgida tiene numerosas costumbres ancestrales, hasta el punto de que hay autores que le denominan *arca de tradiciones*.

BELLÚS:

Está situado en las estribaciones S E de la Serra Grossa, al N. del Valle de Albaida. Sus límites son al N. Játiva y al E. Beniganim, al O. L'Ollería y al S. Guadasequies. La superficie es ligeramente ondulada, a excepción de su parte Norte. Cruza el término de S. a N. el río Albaida sirviendo de límite con Beniganim. Al S de la población se encuentra el balneario de Bellús, rodeado de alamedas y pinares.

Durante la dominación musulmana era la aljama, donde se reunían los señores de los pueblos vecinos; en el siglo XVIII el marqués de Bélgida, su propietario, montó el balneario. El clima es templado. Sus principales cosechas son la uva y el olivo.

El pueblo está construido sobre terreno llano. La iglesia parroquial está dedicada a Santa Ana. Es de una sola nave, con elevado campanario; fue declarada parroquia independiente en 1574, siendo hasta entonces aneja de Beniganim.

Se han localizado restos de poblados de la cultura del Bronce. En la actualidad hay 408 habitantes. Estas tierras ya estuvieron habitadas en el Paleolítico Medio, habiéndose

encontrado abundantes muestras de la cultura Musteriense. Ya en la época tardía de la Edad del Bronce, son dos pequeños poblados existentes en lo alto del Tossal Redó y del Tossal Caldero, y de fecha más moderna, ya próxima a la romanización, se encuentran restos en l' Alt de la Parada. En 1522 durante la guerra de la Germanías, tuvo lugar dentro del término la llamada batalla de Bellús, en la que las tropas reales derrotaron a los agermanados, después de apoderarse de Alcira y Játiva.

BENIATJAR:

Su superficie es de 1137 ha.. Sus principales cosechas son el olivo, albaricoque, ciruelo, almendro, algarrobo y uva de mesa y de vino. Tiene unos 312 habitantes, y una altitud de 396 m.. Limita al Norte con Puebla del Duc, al Este con Rafol de Salem, Salem y Beniarrés; al Oeste con Otos; y al Sur con Gayanes. El río Micena circula de E. a O. por todo el límite N. El clima es continental. En la zona montañosa hay una extensa zona de pinar y monte bajo. El pueblo está sobre un altozano al pie del pico de Benicadell.

En la *Lloma del Castell* hay cuevas rupestres declaradas como Patrimonio de la Humanidad. Hay un puente romano con retoques árabes posteriores. *La Nevera* en el Benicadell y el *Castell de la Carbonera*. La iglesia parroquial del 1607; está dedicada a la Virgen de la Encarnación. Tiene dos tablas atribuidas a Juan de Juanes. Tiene la iglesia planta latina (posiblemente construida sobre solar de los utilizados anteriormente). Existió el palacio de Bellvís, pero ya ha desaparecido.

El nombre del pueblo no está claro pues Así dice que procede del vocablo árabe “bani-alty-r” o “bani-atty-r”. Parece más probable lo que mantiene Francisco de Borja Moll al asegurar que la palabra árabe “ban-a-ar” la traduce por “hijos del protector”.

Existen restos de poblado ibérico en el *Planet de Gomar*. Hay además de las pinturas rupestres, que he dicho, hallazgos de restos de cerámicas de la edad del Bronce. Fue campamento romano según se cree formando parte de *Penna Castella*. El posible campamento romano y la estancia de los visigodos fueron sustituidos por la ocupación árabe y estuvo poblada por moriscos durante siglos.

El paraje de Beniatjar fue paso utilizado por el Cid y llegó a reedificar el castillo de Benicadell, que utilizó como propia fortaleza dentro de tierras moras pero que no llegó a incorporar al Reino de Castilla. La conquista de este valle por Jaime I, a finales del siglo XIII, convirtió a Beniatjar en definitivamente cristiano, aunque seguirían las luchas

esporádicas con los moros al mando de Al- hasta su total derrota, que efectuaban desde el Comtat y L' Alcoiá.

Dentro de su término está el castillo de Carbonera que tuvo su máxima importancia en el siglo XIII y el pueblo dependió de su alcaldía hasta 1398 en que Alfonso III cedió el lugar a Bernat de Bellvís. Durante el periodo de Señoríos perteneció al ducado de Villahermosa y después al Marquesado de Milá.

Hasta 1535 dependió eclesiásticamente de Rafol de Salem, formando una rectoría de moriscos conjuntamente con Otos. En 1574 formó parroquia independiente. Tras la conquista, los moriscos fueron los habitantes permanentes hasta su expulsión en 1609.

BENICOLET:

Está situado en el sector E. del Valle de Albaida. Sus límites son: al N. Luchente, al E. Almiserat y Terratig, al O. Luchente y al s. Montichelvo y Terrateig. La superficie total del término es de 7000 Ha. El terreno es ondulado y montañoso. El clima es templado con los inviernos fríos. Predominan los cultivos de secano como la vid, cereales y olivos, aunque también se cultivan frutas variadas. El pueblo está situado en una llanura en el margen derecho del río Vernissa, al pie de un cerro. Hay unos 497 habitantes.

En la *Lloma del Castell* hay cuevas rupestres declaradas como Patrimonio de la Humanidad. Hay un puente romano con retoques árabes posteriores. *La Nevera* en el Benicadell y el *Castell de la Carbonera*. La iglesia parroquial del 1607; está dedicada a la Virgen de la Encarnación. Tiene dos tablas atribuidas a Juan de Juanes. Tiene la iglesia planta latina (posiblemente construida sobre solar de los utilizados anteriormente). Existió el palacio de Bellvís, pero ya ha desaparecido.

En la *Lloma del Castell* hay cuevas rupestres declaradas como Patrimonio de la Humanidad. Hay un puente romano con retoques árabes posteriores. *La Nevera* en el Benicadell y el *Castell de la Carbonera*. La iglesia parroquial del 1607; está dedicada a la Virgen de la Encarnación. Tiene dos tablas atribuidas a Juan de Juanes. Tiene la iglesia planta latina (posiblemente construida sobre solar de los utilizados anteriormente). Existió el palacio de Bellvís, pero ya ha desaparecido.

El pueblo es de origen musulmán. Tras la conquista, fue donado al caballero Juan Bardaxí. Perteneció a la baronía de Luchente, cuyo señorío tuvo la casa Maza de Lizana y

posteriormente el marqués de Dos Aguas. La iglesia parroquial está dedicada a San Juan Bautista; fue fundada en 1530; la fachada y el campanario son posteriores; posee un retablo del siglo XVII. Hasta 1953 fue coadjutoría de Luchente.

BENIGANIM:

Situado en el sector O del Valle de Albaida, al S de las estribaciones de la sierra Grossa. Sus límites son al N. Genovés y Barcheta al E. Cuatretonda, al O. Bellús y al S. Sempere y Cuatretonda. La extensión del término municipal es de 33'3 Km. cuadrados. La superficie es montañosa. El río Albaida recorre de S. a N. todo el límite O. del municipio. El clima es templado.

En el libro *Atlante Español* de Bernardo Espinalt y García, del año 1786 podemos leer: “*A una legua de San Felipe a su Oriente está situada la Villa de Beniganim á los diez y seis grados y diez y nueve minutos de longitud, y treinta y nueve grados y dos minutos de latitud, en las márgenes del río Albayda, en una deliciosa llanura. Tiene quinientos sesenta y dos vecinos en una Iglesia parroquial á San Miguel con un Cura Párroco, y diez y seis beneficiados. La fábrica de esta Iglesia es magnífica y toda de piedra de sillería, cuya portada está adornada de columnas sobre las cuales estan los Doctores de la Iglesia, y otros Santos, y la torre es un remedo de la del Micalete de Valencia....Su fundación es de Moros á quienes se la ganó el Inclito Rey Don Jaime I, el año 1240...*”²⁰. La principal cosecha durante siglos ha sido el viñedo, aunque también se cultivan trigo, cebada, olivos y árboles frutales.

Antiguamente tenía este pueblo muchas moreras. La actividad industrial está relacionada con la agricultura: fábricas de licores, aceite, harinas, garrafas de vidrio, envases de madera; también fabrica su tradicional confitura de *Arrop y tallaetes*, que tradicionalmente se pregonaba por las calles de los pueblos de esta zona.²¹

La población ha variado a lo largo de los siglos; en la actualidad tiene algo más de 5454

²⁰ ESPINALT Y GARCÍA, B.: *Atlante Español, descripción General geográfica, Cronológica, é Histórica de España, por Reynos, y Provincias (dedicado a l Exmo. Sr. Embajador del Rey N. Sr. en la Corte de Londres)*. Imprenta de Hilario Santos Alonso. Madrid, 1786. pp. 40 y 42.

²¹ ESPINALT y GARCÍA, B.: Comenta que en 1786 en este pueblo: “*Su término está todo lleno de moreras, olivos, almendros, nogales, palmeras, viñas, y membrilleras: Es fértil en trigo, cebada, legumbres, aceite, vino, y mucha fruta, y hortaliza por ser bastante capaz; toda ella se riega con el agua del río*”... “*Las cosechas más principales son la de vino, que es tan abundante, que en solo arropes se consume cada año mas de treinta arrobas, de que hacen un gran comercio: la de seda es bastante grande; pero más que todas la de membrillos que son tiernos y sabrosos*”. En o.c., nº 42.

habitantes. La villa está situada en una planicie al pie de un cerro.

El Ayuntamiento se construyó en el siglo XVII y fue reformado en 1848. La parroquia está dedicada a San Miguel Arcángel; es de estilo renacentista y se inauguró en 1673; el campanario de planta octogonal. Antes de construirse este templo la parroquia estaba radicada en una antigua mezquita, la cual todavía subsiste, habiendo sido objeto de varias reformas; está dedicada al Cristo de la Sangre.



Las monjas agustinas de clausura tienen un convento fundado en 1611, que ocupa un edificio del siglo XVI; en él está la iglesia de la Purísima Concepción. En ella se conservó hasta 1936 el cuerpo incorrupto de la venerada *Beata Inés de Beniganim*. El día 4 de mayo de 1887 el Cabildo de la Catedral de Valencia acordó dedicar a la Beata Inés de Beniganim el altar del lado de la Epístola de la Capilla de la Purísima²² y²³,

El lienzo se encargó a Carlos Giner, y está considerado como una obra excelente y la reliquia se refiere a la que las monjas agustinas entregaron al Cardenal Antolín Monescillo

²² SANCHIS SIVERA, J.: Comenta respecto al altar de la Beata Inés de Beniganim que: “*En donde será colocada en un magnífico relicario de plata la preciosa reliquia, y cubierta por un cuadro de lienzo pintado por uno de los más célebres artistas de la escuela valenciana*”. En *La Catedral de Valencia*. Valencia, 1909. p. 336.

²³ ESPINALT y GARCÍA, B.: Dice: “*Hay un Convento de Franciscos Descalzos, y otro de Monjas Agustinas Descalzas, que es conocido en toda la comarca por el Relicario, por tener este Convento el Cuerpo de Sor Josefa de Santa Inés, llamada de Beniganim (en el siglo Josefa Albiñana), que murió en 21 de Enero de 1696, de edad de 71 años...*”. En o.c., nº 40-41..

y Viso, arzobispo de Valencia en aquel entonces.

Hay un Hogar-Hospital, bajo la advocación del Cristo de la Sangre, fundado en el siglo XVII. El actual edificio se inauguró en 1889²⁴

En el Portixol se encontró un poblado ibérico. Beniganim fue un pequeño caserío de origen musulmán, conquistado por Jaime I en 1240 siendo cedido sucesivamente a varias familias, hasta que en 1602 fue declarada villa real, teniendo derecho a voto en las Cortes de Valencia. Hasta el siglo XVII tuvo como anejos a Bellús, Alfarrasí, San Pedro de Albaida, Benisuera, y Guadasequies.

BENISODA:

Está situado al S. O. del Valle de Albaida en la vertiente N. de la sierra de Agullent, y al S. Agres. La superficie del terreno es ondulada, con alturas inferiores a 500 metros. Tiene 422 H a. El clima es templado con inviernos fríos. Los cultivos son: olivos, algarrobos, almendros y viñedo. Casi todos ellos han sido sustituidos por frutales y algunos cítricos en las huertas en donde se cultivaban cereales.

El pueblo es de origen musulmán; en 1271 era una alquería que Jaime el Conquistador concedió a Pedro Rodríguez; posteriormente, al ser agrupadas varias alquerías al señorío del marquesado de Albaida. En 1609 estaba habitada por 100 familias moriscas.

Los restos arqueológicos del término se reducen a los del poblado del Bronce Valenciano que quedan en lo alto del *Tossal de la Mitjaluna* o de la Torreta, en donde se han encontrado abundante cerámica hecha a mano con cordones en relieve aplicados, molinos barquiformes y otros materiales típicos de esta cultura.

La iglesia está dedicada actualmente a la Natividad de la Virgen. Anteriormente hubo otra iglesia que se erigió en 1535 en rectoría de morisco, eparándose de la de Albaida, a la que pertenecía. Dicho templo fue destruido en 1574, ordenando el Patriarca Juan de Ribera su restauración, siendo dedicada a San Sebastián y agregándose a Aljorf, quedando luego como ayuda de la parroquia de Albaida en 1902. Es parroquia desde 1953. Existen restos de una caseta de posible origen romano, que servía para repartir el agua de la *Font del Baladrar* hoy en desuso. En total hay unos 304 habitantes.

²⁴ ESPINALT y GARCÍA, B.: Dice: “*Tiene asimismo otra Iglesia llamada lSangre de Christo: algunas Hermitas*” En. o.c. nº 42.

BENISUERA:

Está situado en el centro del Valle de Albaida. Sus límites son al N. Sempere, al E. Puebla del Duc, al O. Alfarrasí, y al S. Montaverner. La superficie total del término es de 1'99 Km. cuadrados. Es un terreno ondulado. El río Albaida que recibe el riachuelo de Torralba, limita el término por el S. y el E. El clima es continental.

La principal cosecha es la vid, aunque también hay frutales y algún cereal. La población ha ido disminuyendo paulatinamente desde el siglo XIX hasta tener 196 habitantes. El pueblo está en la margen izquierda del río Albaida. La iglesia parroquial está dedicada a San José; fue construida a mediados del siglo XVIII. Perteneció eclesiásticamente a Beniganim hasta 1535, quedando entonces como anejo a Sempere hasta 1953 en que fue elevada a parroquia independiente.

Es pueblo de origen musulmán. En el siglo XV pertenecía a la familia Bellvís y señorío de Bélgida. Más tarde pasó al conde de Casal. Con la expulsión de los moriscos la población quedó reducida a cuatro vecinos.

En su término municipal se hallaron en 1961, ciento noventa y seis monedas romanas de finales del siglo IV y comienzos del V; algunas de ellas pertenecieron a los emperadores Valentiniano, Graciano, Teodosio, Arcadio y Honorio.

BOCAIRENTE:

Está situado a 660 m. de altitud, dista 95 Km. aproximadamente, de la ciudad de Valencia. La superficie total del término municipal es de 9.733 ha.. En la actualidad tiene unos 5000 habitantes. Gran parte de su término municipal está ocupado por montañas, muchas de ellas pertenecientes a la Sierra de Mariola que es conocida por la riqueza y variedad de plantas medicinales y aromáticas que contiene.

El estrecho valle de Bocairiente de 2 a 3 kilómetros de anchura, al sur de las sierras de Onteniente y Agullent, y a mayor altitud es un suave sinclinal burdigaliense, parcialmente cubierto de Mioceno continental y Cuaternario con glaciares de erosión bien desarrollados, sobre todo al S. O. Avenado en el Norte por el río Clariano mediante la garganta del Infern y el río Agres, que vierte por la *Valleta* de su nombre en el Serpis; hacia el S.O. está recorrido por el río Vinalopó y se abre ampliamente al pasillo transversal de Villena.



En Bocairente se encontró una escultura de carácter ibérico con influencia oriental que como obra de arte, dentro del período preromano, es reveladora de una técnica bastante avanzada y propia, por consiguiente, de la cultura hispano-fenicia ²⁵.

Los principales cultivos son los frutales, principalmente manzanas. En cuanto a industria es la textil la más importante. Desde hace siglos Bocairente alcanzó fama por sus fábricas de hilados y tejidos. En cuanto a la confección de lino y lana, especialmente la manta, aunque también en la actualidad hay todo tipo de artículos como sábanas, colchas, edredones etc.

El Barrio Medieval está declarado conjunto histórico nacional, Sus casas están apiñadas en torno a la iglesia parroquial, Sus calles estrechas y empinadas, muchas de ellas escalonadas para poder superar los fuertes desniveles dan idea de sus reminiscencias árabes. Se pueden ver en él ermitas, fuentes y como digo antes, calles típicas como el *Carrer de les Voltetes*, *L'escaleta del Carabassí*, *La placeta de Sant Vicent*, etc.

²⁵ SARTHOU CARRERES y SANCHIS SIVERA: *o.c.*. Tomo provincia de Valencia. I p. 211.



El edificio monumental más destacado es la iglesia parroquial, que fue construida sobre un antiguo edificio árabe y tiene las características del arte valenciano, desde el gótico hasta el siglo XIX. La pila bautismal es del siglo XV, y es de destacar la capilla de la Comunión, la capilla de San Blas, y los *retablos del altar Mayor*, obra de Juan de Juanes, el *San Blai* pintado por Sorolla etc. Hay también un convento de monjas agustinas calzadas y ermitas erigidas en honor del Santísimo Cristo del Monte Calvario, San Antonio Abad, San Jaime, San Juan Bautista, San Roque y San Antonio de Padua²⁶.

Tiene Bocairente un Museo Arqueológico en el que se pueden observar objetos de distintas épocas que comprenden desde el Paleolítico superior hasta la Edad Media. El objeto más importante hallado es el *Lleó Iberic*, que es una escultura en piedra del siglo V a. C.; un enterramiento doble encontrado en la *Cova de la Sarsa*, vasijas, sílex, puntas de flecha, etc. En las cercanías, sobre una lisa pared, se hallan las curiosas *Covetes dels Moros*, o *Casetes dels moros*. Se trata de 53 oquedades excavadas en la roca, formando tres pisos. No se sabe

²⁶ MADOZ, P.: Dice que: “Encuétrase también en el pueblo un convento de monjas agustinas calzadas con 19 religiosas; ermitas bajo la advocación de la asunción, San Juan Bautista, y San Roque... A la parte del Sur distando unos 800 pasos del pueblo, se encuentra un convento que fue de San Bernardino, sobre una loma cultivada, en un estado ruinoso y amenazador, y en los cuatro vientos cardinales se ven otras tantas ermitas teniendo por centro la población, conocidas con los nombres de sus advocaciones, que son, Santo Cristo, San Antonio Abad, San Jaime y San Antonio de Padua”. En Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España. Madrid 1850. Edición facsímil de Alicante, Castellón y Valencia. Institución Alfonso el Magnánimo. IVEI. Gráficas Soler. Valencia 1987. p., 173.

la fecha exacta de su construcción ni su utilidad originaria. Se puede entrar mediante escaleras de entrada y salida, aunque la mayor parte de su recorrido hay que hacerlo con gran dificultad.

BUFALI:

Está situado entre los ríos Clariano y Albaida. Sus límites son al N. L'Ollería, al E. Montaberner y Palomar; al O. Ollería y Albaida y al S. Albaida. La superficie del término es ligeramente ondulada sin alturas importantes. El clima es continental. Tiene 326 Ha. Predominan los cultivos de secano, siendo sus principales cosechas viña, olivos y algarrobos así como frutales. Sus industrias son fábrica de hilados, productos de cera y papel para el hogar. Tiene unos 222 habitantes. La parroquia fue aneja de Montaverner, independizándose en 1574. Más tarde se la unió a Albaida.

Según Sanchis Sivera, el nombre del pueblo es de origen árabe y la denominación *Bohali*. Asiar Palacios opina que procede de del nombre arábigo de una persona llamada *Ab-j-lid*, pero es posible que esta alquería pudiese tener otra denominación de origen ibérico o posterior al ser ocupada por moros pero que desconocemos. En 1609 estuvo habitado por 96 familias de moriscos. Este lugar fue conquistado por Jaime I. En 1248 se hizo donación en "Huet Abohalid" de 8 jovadas de tierra a Llop Oxova; éste fue un famoso balletero recompensado por sus servicios con parte de tierras en las que no ejerció señorío, pues la donación no fue íntegra y quedó siempre como dueño Jaime I. Igual ocurrió en el reparto a cincuenta labradores apostados por Gabellí y por Saranyena. Pasó luego, según nos dice Gaspar Escolano a Corral de Llancá que dio el feudo a Berenguer de Vilaragut en el año 1296. Más tarde lo compró el Cardenal Milá y pasado el tiempo perteneció a D. Jaime Milá, casado con Leonor de Aragón, hija del Duque de Villahermosa y sobrina del Rey Católico D. Fernando, habiendo recibido el título de Conde otorgado por el Rey D. Juan en 1477. El Marquesado de Albaida se fundó en 1604 en la persona de Don Cristofor d'Aragó i Coloma y contuvo entre otros a Bufali hasta su total independencia.

Como monumentos hay que destacar la iglesia dedicada a la Virgen de Loreto. En 1535 era Ayuda hasta 1953, en que se erigió parroquia independiente. La primitiva iglesia, rectoría de moriscos, fue el resultado de la transformación de la posible mezquita árabe y en 1535 era un anejo de la de Montaverner.

CASTELLO DE RUGAT:

Está situado en la vertiente N. de la sierra de Benicadell. Sus límites son al N. Puebla del Duc y Luchente; al E, Rugat, Ayelo de Rugat y Lorcha, al O. Puebla del Duc y al S. Salem y Ráfol de Salem. La superficie total del término es de 19'04 Km. cuadrados.

El río Micena recorre el límite con Ráfol de Salem. Tiene un relieve desigual El clima es templado sillas y varios talleres. Sus principales cosechas son los frutales, aceitunas y almendros quedando aun algo de viña. Tiene 2.074 habitantes. Su industria consiste en cerámica, fábrica de tinajas. La población está situada junto al cerro de Sant Antoni, sobre el que se levanta la *ermita de San Antonio y Santa Bárbara*, de finales del siglo XVII. La iglesia parroquial está dedicada a la Virgen de la Asunción; comenzó a construirse en 1536, sufriendo diversas modificaciones y ampliaciones a lo largo de los tres siglos posteriores; es de estilo Neoclásico y Barroco.

Quedan restos de una mezquita musulmana y del palacio ducal, destruido a principios del siglo XX. Hay un horno antiguo que fabrica tinajas, parece ser del siglo XVIII. Hay restos de l antiguo palacio ducal de los Borja, y un lavadero público del siglo XIX.

Las primeras gentes que dejaron restos de ocupación en este territorio fueron de los comienzos de la primera Edad de los Metales, es decir del Eneolítico; también hay restos de la Edad del Bronce Valenciano. De la Edad del Hierro pertenecientes a la cultura ibérica hay restos de poblados. De época romana aparecen testimonios en diversos puntos del término. El territorio forma parte de la baronía de Rugat. Perteneció a las familias Bellvís y Romeu hasta que en 1499 fue adquirido por el Duque de Gandía por lo que fue llamado Castelló del Duc, nombre que conservó hasta 1916 en que se le devolvió el primitivo nombre de Rugat. Fue lugar de moriscos antes de la expulsión. Se le llama Castelló de les Gerres por la industria de alfarería, antiguamente especializada en la fabricación de tinajas para vino.

CARRICOLA:

Es uno de los lugares más bellos a la umbría del Benicadell. Tiene 448 Ha. Sus principales cosechas son de agricultura biológica, viñedos, olivos, naranjos, frutales y hortalizas. Sus habitantes son 77. No tiene industria y sus monumentos son restos del antiguo *Castellet*, hoy en término de Palomar.

Este municipio está situado en la vertiente N. de la sierra de Benicadell. Sus límites son: al N. y el E. Bélgida; al O. Palomar y Adzaneta de Albaida; y al S. Bufali y Palomares. La superficie es montañosa especialmente en las estribaciones de la Sierra de Benicadell donde alcanza los 812 m. de altitud en el Alt de Fontifreda.



El clima es templado. La población ha ido disminuyendo a lo largo de los años desde el siglo XIX. Se desconoce el origen del pueblo, aunque es posible que proceda del substrato indoeuropeo *karr* (roca o peña) y el diminutivo latino *cula*, por estar el castillo edificado sobre una pequeña cresta rocosa. La iglesia es ayuda de la parroquia de Adzaneta de Albaida; anteriormente dependió de Bélgida y Otos. El templo reformado en 1903, está dedicado a San Miguel Arcángel.

En las proximidades del pueblo sobre un montículo de la Penyeta, está la ermita del Cristo del Calvario

Se han encontrado hallazgos arqueológicos que van desde finales de la Edad de Piedra hasta la Edad de Bronce; en la Covacha del Varan del Castellet se encontraron fragmentos de cerámica neolítica cardial, restos de vasijas campaniformes, sílex y huesos de un enterramiento colectivo eneolítico y otros testimonios más tardíos dentro de la cultura del Bronce valenciano.

Carrícola fue una alquería musulmana, que junto con la torre del Castellet, concedió Jaime I en 1270 a Berenguela Alfonso; tres años después el mismo rey volvió a hacer donación de ella al obispo de Valencia. En 1477 fue vinculada la Baronía de Carrícola por el cardenal Lluís Joan Milá d'Aragó; después pasó a Orense y Tamarit.

CUATRETONDA:

Está situado en el sector N. del Valle de Albaida. Sus límites son: al N. Simat de Valldigna y Barig; al E, Pinet y Luchente; al O. Barcheta y Beniganim y al S. Poble del Duc. La extensión del término municipal es de 43'10 Km. cuadrados. La superficie es montañosa, pero la villa está edificada en terreno llano; es mayormente montañosa en su parte N. por la que penetra la Serra Grossa. Hay numerosos barrancos en su término; abundan también las fuentes.

Predominan los cultivos de secano: vid, cereales y olivos. La viña ya no es mayoritaria como antaño pues se ha ido sustituyendo por frutales y hortalizas y frutales. La principal industria se deriva de la agricultura, teniendo la "Cooperativa Vinícola de Quatretonda" para comercialización del vino, y la de la miel. Existe una importante cantera de mármol, y una fábrica de materiales de construcción. La población ha ido aumentando lentamente hasta contar en 1995 con 2574 habitantes.

La iglesia parroquial dedicada a los Santos Juanes, es del siglo XVI, tiene una torre hexagonal de sillería terminada en 1604; en la capilla de la Comunión hay magníficas pinturas murales realizadas por Miguel Vaquer en 1965. Fue erigida en Vicaría en 1530 y filial de la de Luchente hasta 1902 en que fue ascendida a parroquia. Sobre el cerro próximo a la población está la Ermita de San José del siglo XVII.

En la Edad del Bronce ya estaba habitado este territorio, quedando restos de la Edad del Bronce Valenciano y también cerámicas ibéricas. Téglulas y cerámica común romanas, así como varios silos y un enterramiento. Se ha encontrado en algunos puntos del término abundante cerámica sigillata y monedas romanas, algunas ya de constantiniana.

El origen de la villa fue una alquería musulmana que Jaime I repartió en 1250 entre varios pobladores, cuyo señorío tuvieron sucesivamente, Elso de Proxita, Pedro Lizana y los Marqueses de Dos Aguas. Perteneció a la baronía de Luchente hasta 1585 en que Felipe II le concedió la autonomía municipal y el título de Villa.

FONTANARES DELS ALFORINS:

Tiene 7380 ha de superficie. Se sitúa en el extremo occidental del Valle de Albaida; entre la sierra Grossa, que le limita por el norte, y la llamada sierra de la Umbría, por el Sur. *Alforins* y *El Alforí*, ya que de las dos formas se le llama es el nombre histórico del

altiplano, de unos 5 kilómetros de ancho, por veinte de largo, sobre el cual está el municipio. Tiene más del 40% de superficie de montaña y sierra. Su altitud es de unos 630 m, es decir, unos 350 m, superior a la media del resto de la comarca y el punto más elevado es de 994 m.

El territorio está ocupado por el hombre desde antiguo y esto lo demuestra los hallazgos del plano de Cubelles, que se atribuyen al cacolítico. También han dejado vestigios los iberos y romanos. La ocupación musulmana no solo dejó rastros arqueológicos sino que el nombre actual del municipio *Al-horí* (granero o silo) perdura, así como el gentilicio *alforiners*.

La partida de los Alhorines (*Els Alforins*) había pertenecido a Onteniente, formado parte de este municipio, desde que Jaime I, después de la conquista en los años 1244-1245, toma posesión y se reserva *Els Alforins*, como propiedad particular hasta 1256 en que transfiere la titularidad al pueblo de Onteniente, del cual formó parte hasta el 5 de Agosto de 1927, en que se promulga un Real Decreto Ley número 1.387 que, dice así: *De conformidad con el Consejo de estado y de acuerdo con el de Ministros, vengo en decretar lo siguiente: Artículo 1º.- Se accede a la segregación del término municipal de Onteniente, de la extensión de territorio de las cuatro partidas denominadas Alhorines, que formarán un nuevo Ayuntamiento y término municipal con el nombre de Fontanares, en la provincia de Valencia. Artículo 2º.-- Dado en Santander a 5 de de agosto de 1927. Alfonso.- Ministro de la Gobernación, Severiano Martínez Anido*”²⁷.

El acta de deslinde fue aprobada por la Comisión Permanente del Ayuntamiento de Onteniente en sesión de 11 de octubre de 1927 y por el Pleno del mismo en sesión del 19 de los expresados mes y año.

El nombre de *Fontanares* es el resultado de la evolución del nombre de una de las partidas, la *dels Alforins de Fontanals*, que es la que acogió a la ermita que originó el núcleo urbano,

Los cultivos son la vid, cereales y girasol. Tiene industria textil y bodegas que están obteniendo premios por la calidad de sus vinos.

En el año 1998 tenía 969 habitantes, pero en la actualidad ha aumentado su población

²⁷ Este Real Decreto Ley fue publicado en la Gaceta de Madrid nº 222, de 10 de agosto de 1927..

considerablemente debido a la emigración.

GUADASSEQUIES:

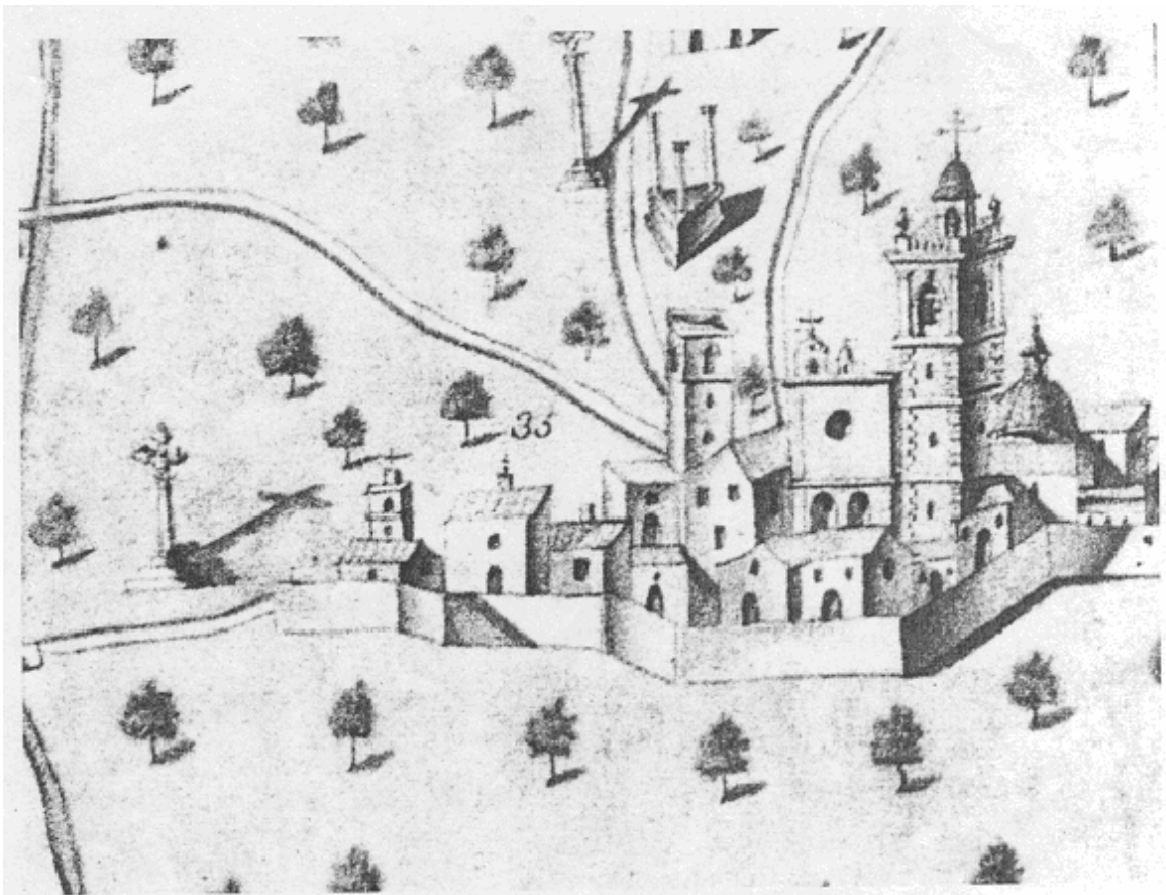
Está situado en la ribera del río Albaida. Sus límites son: al N. Bellús, al E. Puebla del Duc, al O. Ollería, Al S. Sempere. El terreno es llano, aunque con ondulaciones. Tiene 3'3 Km. cuadrados de superficie. Lo surcan el río Albaida de S. a N. El clima es mediterráneo, con veranos calurosos e inviernos templados.

La principal cosecha agrícola es uva para vino aunque hay algunas otras como hortalizas, trigo, maíz, frutales y olivos. Hay ganadería lanar y doméstica. La población a lo largo del siglo XX se ha mantenido estacionaria; en 1995 tenía 424 habitantes aunque luego ha disminuido algo.

La iglesia parroquial data del siglo XVIII y está dedicada a la Virgen de la Esperanza. La iglesia fue elevada a parroquia en 1953. En la plaza está el Ayuntamiento y un antiguo edificio con portalón y arcada de piedra de sillería, vestigios de la casa solariega de los Trénor. En el *Camí de Xátiva* se han encontrado restos de vasijas de terra sigilata y existen vestigios también de una villa romana. Se encontró un sello con la figura de un Bernat Ferrer.

La antigua alquería árabe fue origen de la población, por compra a Pedro el Ceremonioso. En el siglo XVI poseía el señorío Ramón Sanz de la Llosa y Sant- Ramón; pasó luego a los Cruilles, y últimamente a los marqueses de Mirasol, hasta la abolición de los señoríos en el siglo XIX.

L' OLLERÍA:



A 8 kilómetros de Albaida se encuentra L'Ollería hacia Játiva. Tiene 3.031 Ha. de superficie. Los orígenes de L'Ollería se remontan a una alquería islámica, pero su topónimo nos habla de una actividad artesanal que perdura desde que el pueblo obtuvo el privilegio real, necesario para celebrar un mercado²⁸.

Las principales cosechas son de uva para vino y mesa. También albaricoques, melocotoneros y almendros. Su población ha aumentado debido a la emigración muy por encima de los 7.000 habitantes de hace unos años.

La industria principal es la fabricación del cristal y conocida por ser el mayor centro de producción de vidrio de la Comunidad Valenciana y de una larga tradición, ya que esa industria le viene a Ollería desde muy antiguo. También tiene fabricación de plásticos por

²⁸ FRANCO, J.: Dice respecto al mercado que: *"En él cada jueves, ponían a la venta los artesanos las ollas y otros objetos de barro y vidrio que habían elaborado en los talleres"* Las ciudades valencianas. Fundación Bancaja. Valencia, 1998. p , 220.

inyección, sillas de chopo y anea, así como manufacturas de mimbre, pirotecnia, cartón, embalajes y carpintería artística.

El Convento de los Capuchinos es una obra neoclásica del siglo XIX y posee una muestra representativa de objetos de vidrio de distintas épocas desde el siglo XVI hasta nuestros días. También se encuentra la iglesia parroquial de Santa María Magdalena y Santo Domingo, que tiene una espléndida fachada del siglo XVI, el convento de San José y Santa Ana, el Hospital y la ermita del Cristo de la Palma.



LUCHENTE:

Municipio que ocupa la mayor parte del N E. del Valle de Albaida, en una zona de transición hacia la cuenca de la Safor, a donde se dirigen la mayor parte de sus aguas. Su término limita al N. con Pinet, al E. con Gandía, Rótova, Marchuquera y Almiserat; al S. con Benicolet, Puebla del Duc y Castellón de Rugat; al O. con Cuatretonda.

El relieve lo constituye una cuenca de materiales miocénicos, en forma de arco abierto hacia el S O. Por el N y E se suceden una serie de pliegues montañosos ibéricos, orientados de N O a S E, en los que predominan los materiales calizos del cretáceo. En la parte septentrional penetran las últimas estribaciones de la sierra del Buscarró de donde baja el río de Pinet. En la parte oriental se levanta la sierra Marxuquera, cuya máxima altura en término de Luchente es de 593 m. El clima es de tipo mediterráneo. Tiene una superficie de 1962'5 Ha. de monte y 1951'5 Ha. de tierra de cultivo. Sus principales

cosechas frutales, huerta, cítricos y viña. Tiene 2377 habitantes, en la actualidad, sin embargo, según Madoz, en el siglo XIX eran 1.207 habitantes, sumando también los de Pinet. La industria es mucho menos importante que la agricultura, aunque existe industria textil y talleres varios y cuenta con granjas de cerdos, vacas, ovejas y avícolas.

La iglesia parroquial está dedicada a la Asunción de Nuestra Señora y fue edificada sobre las ruinas de otra anterior, ocurriendo lo mismo que con el campanario. De esta parroquia dependieron las iglesias de Benicolet, Pinet y Cuatretonda.

Saliendo de la villa por la carretera de Pinet, a poca distancia hay un Calvario y el camino sigue ascendiendo hasta llegar a la cumbre de lo que se llama Monte Santo. Allí es donde se fija el lugar donde ocurrió el famoso milagro de los Corporales.

En recuerdo de aquel prodigio se levantó en aquel lugar una ermita en 1355 al que luego substituyó un espacioso templo que Olfo de Proxita, señor del pueblo, donó en el siglo XV a la Orden de Predicadores para que fundaran junto a él un Monasterio.

Los dominicos residieron en él hasta la exclaustación y tuvieron a cargo dicha iglesia llamada del Corpus Cristi, como la del pueblo. Todos los años se celebra el aniversario



del milagro de los Corporales el 24 de Febrero con una romería a dichos lugares del Monte Santo. Existe otra ermita cercana a dicho lugar dedicada a Nuestra Señora de la Consolación de 1772 substituyendo a otra capillita de San Cosme y San Damián en donde unos

paneles cerámicos en las paredes de la capilla relatan el milagro de los Corporales; son dichos azulejos del siglo XVIII.



MONTAVERNER:

Está surcado por los ríos Albaida y Clariano que tras unirse le sirven de límite por el N. con Alfarrasí y Benisuera, al E. limita con Bélgida y Puebla del Duc, al S. con Palomar y al O. con Bufali. La superficie total del término es de 7'74 Km. cuadrados. El relieve, configurado por el valle excavado por el río Albaida, presenta la forma de un suave sinclinal a cuyos flancos se elevan algunas lomas. El clima es semicontinental.

En la producción agraria destaca el viñedo para vino y mesa, árboles frutales, algo de olivos, almendros, nogales y otros silvestres. Aunque conserva una estructura agraria, la creación de una industria textil entre esta localidad y Alfarrasí, a la que se añade la tradicional de cestería, ha permitido combinar la economía agraria con la industrial. En 1997 el total de habitantes era de 1.700.

La iglesia parroquial tiene por titulares a San Juan y Santiago apóstoles. El templo es de estilo toscano, de una sola nave, con crucero y cúpula. Sobre el cercano montículo hay una ermita y un Calvario.

Huellas de ocupación humana se encontraron en el Tossal del Calvari, pertenecientes a los primeros tiempos de la edad de los Metales (restos de vasijas hechas a mano con

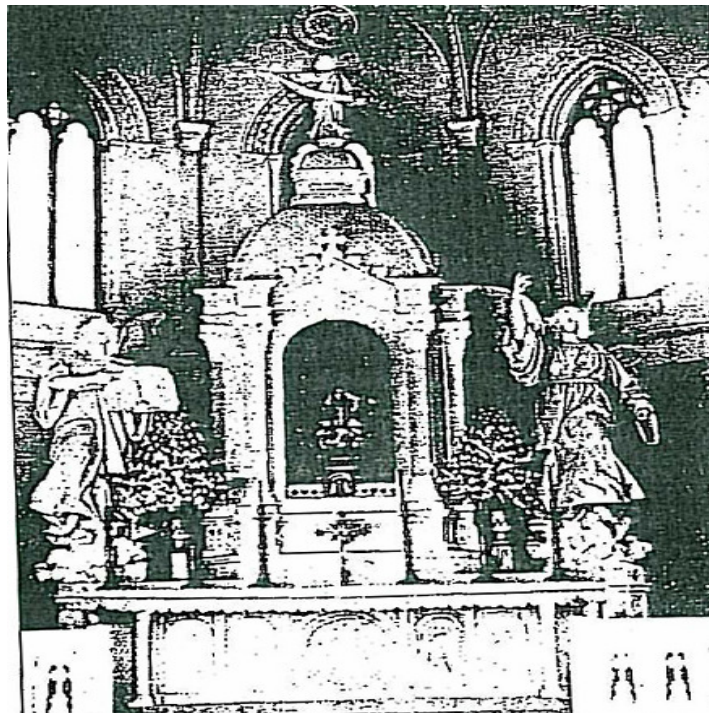
acanaladuras). También se hallaron vestigios de romanización, de posible villa rústica, en la partida de *La Colata*.



Montaverner fue una alquería musulmana incorporada al término de Játiva por Jaime I en 26 de Agosto de 1271. El primero y único señor feudal de Montaverner (1286-1296) fue Conrad LLança. Perteneció a la corona. Fue habitada por moriscos, hasta su expulsión.

مونتافرنر

El nombre de Montaverner procede de la altura existente junto al río Albaida, donde se encontraba el caserío. Pasaba por allí la vía Augusta y existió, sin duda, una especie de taberna. Se deduce que del latín *Mons montis y tabernae*, viene su denominación.



MONTICHELVO:

Está en el extremo S. de la provincia de Valencia y en el límite ya con la provincia de Alicante. Limita al N. con Benicolet, al E. con Terrateig, al S. con Lorcha y Ayelo de Rugat. El terreno es accidentado, sobre todo en el extremo meridional, en donde se dan las

mayores alturas en Peñas Albas (656 m.). El clima es de tipo mediterráneo con ligeros rasgos de continentalidad. Tiene 830 Ha..

Sus principales cosechas son los frutales. Tiene 603 habitantes. Tiene industrias de pieles, exportación de naranja y fruta; otra de envases de madera y varios talleres.

Los datos más antiguos conocidos sobre demografía se remontan al siglo XVI; en 1527 contaba con unos 200 pobladores moriscos pero el decreto de expulsión dejó el pueblo casi vacío. En 1646 sólo habían sido repobladas 32 casas. Durante el siglo XVIII aumentó considerablemente el número de habitantes pero luego fue disminuyendo paulatinamente. La iglesia parroquial está dedicada a Santa Ana, y fue edificada en el siglo XVIII, de estilo Neoclásico; se restauró en el siglo XIX. Eclesiásticamente perteneció a la Pobra del Duc hasta el año 1534 en que se erigió parroquia independiente, con los anejos de Rugat y Ayelo de Rugat.

En 1343 el 9 de julio, Pedro II de Valencia le donó a Vidal de Vilanova, *con mero y mixto imperio y jurisdicción alta y baja*²⁹, así como Castelló de Rugat y Terrateig. Tiempo después el Señorío pasó a la familia Mercader. Ya en el *Llibre del Repartiment* se dice que: “*A Egido Gasfon, compañeros se les dio jovadas de tierra en las alquerías de Beldyja y Monteché en VIII kalendas madii(Belgida y Montichelvo)*”.

Este nombre de *Monteché* se cree de origen romano o romanizado. En antiguos documentos aparece como *Montichervo* y parece derivación de *Monte del Cérvol*, ya que en este valle hubo muchos de estos animales.

Además de la iglesia parroquial hay un edificio particular que se encuentra protegido. Existió un palacio medieval de la Baronía, ya desaparecido. Es famosa *La Font del Molí*.

ONTENIENTE:

Esta ciudad a un tiempo señorial e industrial, se encuentra a 360 m. de altitud, en la parte occidental del valle de Albaida, en la provincia de Valencia. Actualmente es la capital de esta comarca; tiene alrededor de 32.000 habitantes y una extensión de 126' 8 Km. cuadrados. El río Clariano que atraviesa la población la divide en dos partes claramente diferenciadas. En la de su margen derecho está el barrio de la Vila, que es el barrio histórico.

²⁹ A.R.V.: fol. 160.

A parte de los datos toponímicos citados en el capítulo I, no se ha encontrado ningún resto arqueológico que permita afirmar la existencia sobre el actual solar de la ciudad de una Villa romana, pues los restos romanos encontrados más cerca son una serie de lápidas y monedas romanas en la partida de l'Alforí.

En cuanto a la Agricultura, uno de los cultivos más extendidos fue la viña. En 1910 hubo una plaga llamada *filoxera* que perjudicó grandemente esta comarca ³⁰.

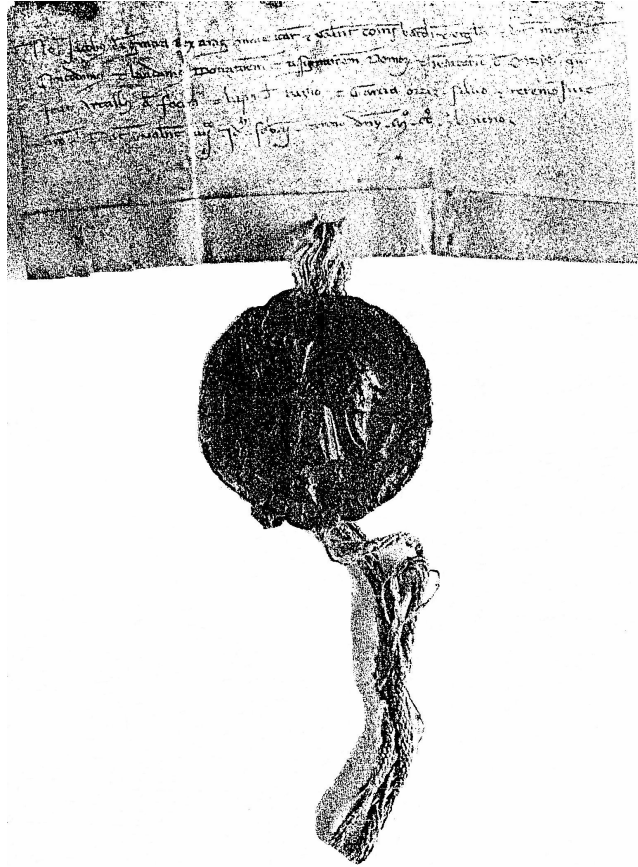
Tiene edificios civiles de acusado carácter y numerosas fábricas textiles. Tuvo una importancia relativa en época islámica, sin que pueda decirse, que se haya separado nunca de la soberanía de la Corona Real.

El núcleo histórico tuvo sus orígenes alrededor del s. XI en la fundación *hins Untinyán*, una especie de fortaleza musulmana ubicada en la parte más alta de la villa. Ontinyent fue incorporada a la corona de Aragón en 1244.

El Rey don Jaime el Conquistador, posesionado ya de Onteniente, colmó a la Villa de privilegio, siendo el máspreciado de todos el título de *Villa Real* por lo que gozó siempre de voto en Cortes, unas veces con uno y otras con dos, según la voluntad e interés, aunque generalmente se convocaban dos Síndicos por Valencia y uno por las demás poblaciones ³¹. Con la llegada de los colonos cristianos, después de la conquista por Jaime I, los moriscos se fueron hacia el exterior de las murallas. Su carácter fronterizo fue decisivo para que Jaime I la nombrara esta *Villa Real*. y con ello le otorgó los privilegios inherentes a dicha condición, y la dotó con un territorio muy vasto. Esto le permitió tener ingresos fijos apoyo militar y voto. El documento más antiguo que se custodia en el Archivo municipal de Onteniente, está fechado en las calendas d ebrero de 1249. En él, Jaime I confirma el reparto de las casas y tierras efectuado por sus fieles oficiales: Artal de Foces, García Ortiz y Lope Vaillo. Es, a la vez, el acta de nacimiento de Ontinyent, incorporando a la civilización occidental y cristiana..

³⁰ BATALLER MADRAMANY, A.:Comenta de esto que: “*La filoxera que atacó a los viñedos en 1910, puso en apuros a los que vivían de las rentas agrarias. En algunos casos hubo que vender fincas o hipotecarlas, para poder sostener las restantes, o por necesidad*” En revista *Moros y cristianos*. Onteniente, 2000, p. 209.

³¹ REIG, J. L.: *Bosquejo de la historia de Onteniente*. Diputación de Valencia. Valencia , 1957. p. 77.



A mediados del siglo XV Onteniente había tenido un gran desarrollo en todos los aspectos: ciencias, arte, industria, comercio y agricultura. Tuvo gran vitalidad religiosa y musical y también ejerció una fuerte influencia comarcal desde el siglo XIII. El rey Juan II de Castilla, a petición de los jurados de la villa elevó a la categoría de *Plebanía* a la Parroquia de Santa María. El día 25 de Abril de 1464 se expidió la Bula de la institución de la *Plebanía* y fue confirmada por el Papa Inocencio XIII en Roma el 17 de Septiembre de 1722. Esta *Plebanía*:(tenía 30 libras de renta que el Clero debía satisfacer anualmente de los derechos de los frutos principales de los términos de Onteniente y Agullent; gozaba de los derechos rectorales y parroquiales etc. Sus obligaciones: pagar al predicador de la Cuaresma, y a los sacerdotes y acólitos de las iglesias de Santa María y de San Miguel. Predicar los sermones de Adviento y demás días solemnes y pagar el subsidio al Rey. Esta *Plebanía*:(tenía 30 libras de renta que el Clero debía satisfacer anualmente de los derechos de los frutos principales de los términos de Onteniente y Agullent; gozaba de los derechos rectorales y parroquiales etc. Sus obligaciones: pagar al predicador de la Cuaresma, y a los

sacerdotes y acólitos de las iglesias de Santa María y de San Miguel. Predicar los sermones de Adviento y demás días solemnes y pagar el subsidio al Rey. Fue una de las dos únicas ciudades valencianas (la otra fue Oliva) en las que el párroco recibía el título de *plebá*³²



La *Plebanía* exigía una gran formación académica, entre otros requisitos del elegido³³:

La iglesia de Santa María en 1540 tenía 48 beneficios eclesiásticos; el primero se fundó en 1512. Otro de ellos, el séptimo, era el llamado del Santísimo Sacramento, beneficio que comportaba el cargo de Organista y que fue fundado por los jurados de Onteniente en 10 de Marzo de 1541³⁴.

La construcción de esta iglesia se realizó sobre primitiva mezquita árabe, tras la conquista por las tropas de Jaime I en 1245³⁵

Los ontenienses quisieron que se instituyera allí una familia religiosa y escogieron a los

³². Después de los múltiples cambios introducidos en el régimen interno de la administración eclesiástica, incluyendo las calamitosas consecuencias de la Desamortización de Mendizábal de 1835, el régimen de las dos plebanías valencianas ha quedado convertido en unos títulos *sine die*. La posibilidad de uso del cual fue concedida por D. Marcelino Olaechea, Arzobispo de Valencia, tanto para Onteniente como para Oliva, (era el único y el máximo que el Arzobispo podía conceder).

³³ CLIMENT BARBER, J.: Dice que: “Tal como fue constituida en el siglo XV, exigía a veces, unos requisitos alrededor de los candidatos y una considerable formación académica por grados académicos”

³⁴ REIG, J. L. *Bosquejo histórico de Onteniente*. Diputación Provincial de Valencia. Valencia, 1957. p. 71-72.

³⁵ BERNABEU GALBIS, A.: *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana Graphic*. Valencia, 1972. p., 82.

dominicos. Las autoridades de principios del siglo XVI pidieron al Rey la institución y construcción del Convento dominicano. El jurado de la ciudad decretó la misma fundación, cediendo para ello un local junto a la Iglesia del Arcángel San Miguel. La licencia para la fundación de P. General se extravió, la del Arzobispo lleva fecha 27 de diciembre de 1574 y la del Rey la de 24 de junio del mismo año 1574 Pero en cambio las autoridades del XIX contribuyen a la expulsión de los religiosos, al incendio del convento y a la destrucción del mismo hasta no dejar piedra sobre piedra³⁶.

También se instalaron allí los Franciscanos y Carmelitas y hubo fundaciones de beneficios eclesiásticos pues fue un pueblo religioso. El convento de las Carmelitas lo fundó Sor Catalina de Tejada, del Monasterio de la Encarnación de Valencia que con su tesón venció las dificultades que había para su fundación. Obtuvo la licencia del padre general de la orden, del Arzobispo de Valencia, que a la sazón era San Juan de Ribera, y del Rey Felipe II. El 18 de Septiembre llegaron a Onteniente las 6 monjas fundadoras³⁷.

Hacia 1573 el Jurado de la Villa ofreció al Provincial de los Franciscanos la Ermita de San Antonio que estuvo situada en la actual Glorieta. Una vez obtenida la licencia del Patriarca, San Juan de Ribera se construyó el convento de los Franciscanos bajo la advocación de San Antonio Abad. En el año 1597 hubo un fuerte terremoto que destruyó el Convento, excepto la celda de la Orden o sala Capitular donde estaba reunida la Comunidad en aquel momento dieron gracias a Dios por no haber habido ninguna víctima. Con bastante celeridad se construyó un nuevo Convento junto al pueblo bajo la advocación de San Francisco y San Diego, aunque sin abandonar la antigua Ermita.

Mucho después, en 1703 y a pesar de estar la ciudad en plena guerra de Sucesión, se reunió el Consejo General ordenando se llevara a efecto la voluntad de la señora Doña. Vicenta Blasco que en su testamento había dejado parte de sus bienes para la fundación de un Colegio de la Compañía de Jesús. Se otorgó la escritura correspondiente ante el Notario Antonio Navarro y estando presentes las autoridades de la ciudad con el Concejo y los padres jesuitas Luis Torrija y Antonio Borja. Se fundó el colegio el 24 de junio de 1703³⁸. Al principio estuvo emplazado en la calle Cordellat y luego estuvo junto a la hoy Parroquia de San Carlos, que entonces era la iglesia del Colegio. Pero en 1767, por orden de Carlos III fueron expulsados los jesuitas.

³⁶REIG, J. L. *o.c.*, p. 57.

³⁷ REIG, J. L.: *o. c.*, p. 67.

³⁸ REIG, J. L.: *o. c.*, p. 69

La devoción de Onteniente hacia el *Misterio de la Purísima Concepción de María* fue desde siempre profesada por los ontenienses. Al principio bajo la advocación de Santa María fue consagrada la iglesia parroquial, después de purificada la antigua mezquita y luego en el Misterio de la Asunción Gloriosa, y finalmente bajo la invocación de la Purísima Concepción de María Madre de Dios. En 1745, el 23 de Enero, Benedicto XIV nombró patrona de Onteniente a la Virgen, bajo la advocación de la Purísima Concepción³⁹. No se ha podido averiguar con certeza el nombre del artífice de la imagen de la Purísima, patrona de Onteniente, pero consta que empezó a construirse en 1665 y fue terminada a últimos del año siguiente, en que fue trasladada de Valencia a Onteniente⁴⁰.

El 29 de Agosto de 1836 fue jurada la reciente Constitución por los liberales de Onteniente y desde esa fecha dejó de pertenecer a la provincia de Alicante para incorporarse a la de Valencia de un modo definitivo. El 9 de Diciembre de ese mismo año los liberales incendiaron el Convento de Santo Domingo. La iglesia sufrió la demolición y no solo de este convento sino también el de San Francisco, San Bernardino (Franciscanos descalzos) y Capuchinos.

Más tarde, concretamente el 17 de Noviembre de 1904, el rey Alfonso XIII, concedió a Onteniente el título de Ciudad, según Real Decreto publicado en la Gaceta de Madrid con estas palabras: “*Queriendo dar una prueba de mi Real aprecio a la Villa de Onteniente y teniendo en cuenta su importancia histórica, la predilección que mereció de mis antecesores, la cultura y...,vengo en conferirle el título de Ciudad. Dado en Palacio a 15 de noviembre de 1904. Alfonso. El Ministro de la Gobernación, José Sánchez Guerra*”⁴¹. En cuanto a las personas pertenecientes a la aristocracia, no vivían normalmente en Onteniente; residían en Madrid o Valencia y solían ir a este pueblo en verano donde conservaban sus posesiones o casas solariegas. En cambio las familias de la pequeña nobleza, residían allí y vivían de sus rentas agrarias⁴².

La partida de los Alhorines que desde tiempo de Jaime I había pertenecido a Onteniente

³⁹REIG, J.L.: Dice que: “*Tomó mayor incremento en este siglo XVIII hasta el punto de que se pidió a la Santa Sede el Patronato de la Villa a favor de la Inmaculada. Benedicto XIV, en 23 de enero de 1745, concedió esta gracia a los hijos de Onteniente*”. En *o.c.*, p. 86.

⁴⁰ REIG, J. L *o.c.*, p. 74.

⁴¹ REIG, J. L.: Figura este texto en: *o.c.p.*,103.

⁴² BATALLER MADRAMANY, A. Comenta sobre este tema que: “*A excepción de los veranos o por fiestas, que se dejaban ver. Tenían ss casa solariegas blasonadas en el pueblo y bastantes heredades, algunas no adquiridas en el reparto de la Reconquista, sino, en algún caso, compradas en el siglo pasado por cuatro perras en las subastas de la Desamortización...La pequeña nobleza rural residía en Ontinyent; tenían varias heredades y vivían de sus rentas agrarias*”. En revista *Moros y Cristianos*. Onteniente, 2000. p, 209.

solicitó la separación por medio de una instancia de los vecinos al Ayuntamiento de Onteniente (para formar un nuevo municipio que se llamaría Fontanares) y el 14 de julio de 1926 y se debatió ampliamente este asunto en un Pleno de ese ayuntamiento. A pesar de la oposición de Onteniente el 5 de Agosto de 1927 se promulgó el Real Decreto Ley nº 1387 que accedía a la segregación del término municipal de Onteniente de las cuatro partidas llamadas Alhorines. El Ayuntamiento de Onteniente tuvo conocimiento oficial de dicho decreto el 13 de Agosto de 1927⁴³.

Edificios antiguos interesantes hay muchos: *Portal de San Roc*, que es la primera puerta abierta por los cristianos en 1256, *Convento de Carmelitas* fundado en 1574; la actual iglesia es de 1752. *El Palacio de la duquesa de Almodóvar*, de los siglos XI y XII que llegó a ser residencia real en tiempo de Jaime II. La Casa de Pala, con el escudo de los Borja. Casa de Mossen Vidal que se restauró en el siglo XVIII, *azucats* de la calle Sant Pere. También hay muchos retablos de azulejos, representando a Santos, en esta zona de la Vila.

La iglesia arciprestal de Santa María se encuentra en la plaza de la Vila. Está emplazada en lo que fue una mezquita en la época musulmana. Se levantó entre los siglos XIV y XV; la portada principal es de estilo renacentista. Tiene una plaza llamada *Placeta del Fossar*, denominada así por haber sido un cementerio urbano donde se enterraba a aquellos fieles que no habían podido ser enterrados en el interior de la iglesia. La *Llotgeta de Mustacaf* con columnas jónicas y tres figuras que representan la Justicia, la Fecundidad y la Abundancia.⁴⁴ A la construcción primitiva se le añadieron luego otras edificaciones, como la capilla de la Purísima, que se construyó entre 1663 y 1692, y la torre-campanario, de estilo renacentista que empezó a construirse a finales del siglo XVII y que es el más elevado de la Comunidad Valenciana

43 REIG, J. L.: *o.c.p.* 104.

44 En 1971 fue declarado conjunto histórico-artístico el barrio de la Vila con la iglesia parroquial de Santa María.



Además de la Iglesia de Santa María, hay otras de gran interés. Está la de *Sant Miquel* de origen barroco, con una gran cúpula. Hay una inscripción con fecha de 1797.

La Real Parroquia de *Sant Carles* fue construida por los jesuitas en el siglo XVIII. Estaba dedicada originariamente a San Ignacio, pero cuando Carlos III expulsó a los jesuitas de España, se le cambió el nombre por la onomástica del rey y se puso bajo la advocación de San Carlos Borromeo; consta de una sola nave barroca aunque tiene algunos estilos diferentes en altares y puerta. Fuera del recinto amurallado hay también edificios interesantes, tales como la *Casa de la Vila* o antiguo Ayuntamiento; la *Casa del Conde de Torrefiel*, casas porticadas, etc.

En el término comenzaron a afluir las ermitas en el siglo XIV: La de *La Preciosísima Sangre de Cristo* (Carmelitas); *San Onofre*; *San Juan* (que se habilitó para Convento de Dominicos, en los primeros años del siglo XV); *San Vicente Ferrer* (que recuerda una aparición de este Santo); *San Cristobal* (destinado por San Juan de Ribera el 28 de Enero

de 1598 para la fundación de capuchinos); *San Antonio Abad*; *Santa Bárbara*; *San Esteban* y otras, destacando la de *Santa Ana*.



En cuanto a recursos, la principal cosecha es la de la vid, tanto para vino como para mesa. Es un pueblo industrial que tiene gran número de empresas sobre todo textiles. En cuanto al número de habitantes es difícil saberlo con exactitud pues va aumentando día a día debido a la emigración pues si en el año 1995 tenía 31.002 habitantes hoy ha rebasado esa cifra considerablemente.

En Onteniente la industria textil consistió durante mucho tiempo en la producción de mantas ocupando dicha población el primer puesto en España. Existiendo más de cien empresas dedicadas a semejante especialidad fabril, con maquinaria de las más modernas de Europa, con destino a la indicada especialidad. Sin embargo hoy se ha diversificado la producción dentro de la rama textil para conseguir una mayor competitividad, ya que dicha industria ha pasado por temporadas difíciles, entre otras razones, por la competencia de fibras sintéticas y por el aumento del nivel de vida de los consumidores. A partir de esa crisis apareció una nueva industria textil, moderna, eficiente y adaptada a las nuevas tendencias de la demanda de una mayor calidad.



OTOS:

(llamado *El poble dels rellotges de sol*). Está situado en la vertiente N. de la sierra de Benicadell, lindando con la provincia de Alicante. Limita al N. con Bélgida y Puebla del Duc, al E. con Beniatjar, al S. con Muro de Alcoy y al O. con Bélgida. Tiene unas 12.000 hanegadas. El relieve es montañoso al S y llano en el N. El río Micena, forma el límite por el N con Puebla del Duc, y es tributario del río Albaida. El clima difiere mucho entre la sierra y el llano.



La agricultura es su fuente de riqueza. A finales del siglo XVIII los pilares de su economía eran, según Cavanilles, el vino y la seda, cultivándose también olivos, cereales, algarrobos, maíz y algunas hortalizas y frutales. Al decaer la industria sedera valenciana en el siglo XIX, las moreras fueron arrancadas y hoy en día ya no quedan prácticamente vestigios de aquellos árboles. Actualmente las principales cosechas son la vid, y árboles frutales. Tiene algunos olivos y almendros.

La población quedó totalmente desierta tras la expulsión de los moriscos en 1609, por lo que tuvo que serle concedida una nueva carta puebla. En el año 1900 llegó a tener 825 habitantes, pero desde entonces ha ido disminuyendo. hasta 534 habitantes, en 1998.

La iglesia parroquial está dedicada a la Purísima Concepción, y se edificó en la primera mitad del siglo XVIII. Es claustal, con crucero y dependió de Bélgida de donde se separó en 1574 declarándose parroquia independiente; entonces se le dio por anejos los pueblos de Carrícola, Torralba y Micena, los dos últimos de los cuales ya han desaparecido. La anterior iglesia procedía de la mezquita árabe. La antigua casa señorial se conserva todavía; perteneció al marqués de San José. En las afueras del pueblo se alza la ermita de los santos Abdón y Senent. La ermita de la Mare de Deu del Dolors fue bastida de defensa en el siglo XVII. Hay algunas capillitas de mosaico en las calles del pueblo.

En tiempo de la conquista por Jaime I, era un caserío llamado Oto, en la alquería de la Carbonera. Es probable recibiera el nombre por su donación a Oto de Foces; fue dado, a razón de cuatro jovadas de tierra a unos catorce de sus soldados.

Los musulmanes siguieron habitando el pueblo, donde había mezquita. Otos perteneció a la nobleza feudal, pasando por compras, donaciones y herencias a los *Bellvis, Milá y Aragó, Marquesat d'Albaida, Ayelo de Malferit*, etc., hasta la desaparición del feudalismo en el siglo XIX.

PALOMAR:

Tiene de superficie 8'1 Km. cuadrados. El término de El Palomar resulta muy irregular, siendo el más raro del Valle de Albaida. Tiene bastantes barrancos.

Las principales cosechas son frutales y hortalizas que van sustituyendo a los antiguos olivares, algarrobos y granos. Tiene también viña. Los habitantes en 1994 eran 513. En cuanto a industrias hay fábrica de plásticos, muebles y herrajes.

El clima es mediterráneo. Su término limita al N. con Montaverner, al E. con Bélgida, al S. con Adzaneta y Albaida, al O. con Albaida y Bufali. Cuenta con una pertenencia separada llamada Montes de Palomar, situada en los límites de Alicante, entre Adzaneta, Carrícola y Montes de Bufali. El relieve lo constituye una especie de piedemonte en declive de S. a N. cubierto con materiales pliocénicos, arrastrados por las aguas de la sierra de Benicadell. El río Albaida pasa al N O del término.

Se desconoce el origen exacto de la fundación de Palomar. Los orígenes como alquería, de Palomar viene del reparto hecho por Jaime I de la huerta albaidense en 1248.

El regadío arábigo fue el motivo de ocupación permanente de este sector por el que pasaba también el de camino real de Valencia a Alicante. Siempre fue considerado como un caserío de Albaida.

La segregación del *lloc del Palomar* fue el 15-12-1603 por el cuarto Conde de Albaida, Cristofol II de Milá y Aragón que la erigió en *Vila y Universitat*. Durante la guerra de la Alemania en Enero de 1555 una pequeña columna de agermanados apoyada por continentinos, fue atacada por realistas que quemaron la iglesia y dieron muerte a los que allí intentaron defenderse.

El primer documento conocido que habla de Palomar es una escritura de venta del año 1327. Como lugar de convivencia entre moriscos y cristianos, constan tanto avenencias como conflictos.

Se encontró el yacimiento histórico llamado *Sifó de les Fanecades* el Eneolítico (3.300 a 2.500 a. C.) En *l'Alfardí* se hallaron restos de villa romana de los siglos I al V de nuestra Era. La primera cita documental conocida corresponde al año 1604 y se trata de una orden real por la que se elevaba a marquesado el condado de Albaida, apareciendo Palomar entre los lugares que formaban parte de este señorío.

Eclesiásticamente dependió de Albaida hasta el siglo XVIII en el que fue elevado de vicaría anexa a parroquia independiente. La iglesia parroquial está dedicada a San Pedro Apóstol. Fue edificada entre 1592 y 1610 y en 1790 es cuando recibe el nombre de parroquia. También está la ermita de la Mare de Deu del Rosari. En el pueblo hay retablos de ladrillos de Manises; el más antiguo es del siglo XVIII.

PINET:

Está situado en el sector N. E. del Valle de Albaida. Sus límites son al N. Barig, al S. Luchente, al E. Beniopa y al O. Cuatretonda. Tiene una extensión total de 1180 Ha. El relieve lo constituye un valle de forma circular, con fondo de margas rojizas depositadas por la erosión de las aguas desde los montes que cierran este valle por el N. E. y N. El río Pinet recoge las escasas aguas y corre hacia el S. desembocando en el Vernissa. El clima es mediterráneo seco.

Los cultivos son de secano; el más extendido es el olivo; hay también algo de algarrobos almendros y frutales. En cuanto a habitantes ha habido un progresivo despoblamiento. En 1646 tenía 20 habitantes, pues había quedado prácticamente deshabitado tras la expulsión de los moriscos. En 1920 alcanzó 434 vecinos y luego fue ya disminuyendo hasta tener 224 en la actualidad.

El pueblo está edificado en terreno montañoso en la cabecera del valle. La iglesia parroquial está dedicada a San Pedro. En 1530 el Papa Clemente VII creó la vicaría de Pinet, que estuvo regentada por los dominicos de Luchente hasta 1835. Históricamente ha pertenecido a la baronía de Luchente, ejerciendo el señorío la familia Maza y luego las casa de Mandas y Dos Aguas.

PUEBLA DEL DUC:

Está situado en la margen derecha del río Albaida. La extensión de su término es de 18'5 Km. cuadrados. Limita al N. con Cuatretonda, Luchente y Beniganim, al N. E. con Luchente, al S. con Castellón de Rugat, Ráfol de Salem y Beniatjar, al S.O. con Bélgida y Otos, y al O, con Benisuera, Montaverner y Sempere. El relieve es ondulado. El suelo es margo calizo y algo pedregoso, pero muy apropiado para el cultivo de la vid. El clima es mediterráneo, aunque algo más frío debido a la altitud.

El cultivo principal es la vid, tanto para vino como para mesa; la tradición vitícola es secular. A mediados del siglo XIX, según Pascual Madoz, la vid había ganado mucho terreno pero a finales de siglo alcanzó clara preponderancia. También hay cereales de invierno y frutales. Tiene 2.580 habitantes, según datos de 1994. Tiene una carrasca majestuosa que es el mejor ejemplar de todo el Valle, llamado de *les Simones*.

La fundación de este pueblo es posterior a la conquista de Jaime I, y fue poblado por cristianos viejos hasta el siglo XIII. Perteneció primero a los señores de Bellvís; posteriormente al señorío de Rugat y después a los duques de Gandía, de donde le viene el nombre actual. Siempre fue villa fanca con libertades y derechos propios.

Tuvo Convento de Mínimos, fundado en 1603, tomando como base la ermita de San Sebastián y San Fabián, situada a las afueras de la población- Tras la desamortización eclesiástica y la exclaustación, decretada por Mendizábal en 1835, el edificio fue cedido al Ayuntamiento, quien lo ha dedicando a usos varios.

La iglesia parroquial está dedicada a Nuestra Señora de la Asunción, de planta rectangular y torre de base hexagonal; fue construída a finales del siglo XVI. Es digno de mención un interesante Calvario. Un hecho relevante fue el hallazgo de la venerada imagen del Cristo del Amparo en el año 1872. Hay bastantes retablos cerámicos en sus calles; el de San Vicente Ferrer es de finales del siglo XVIII.

RAFOL DE SALEM:

Se encuentra en las faldas septentrionales de la Sierra de Benicadell. Su término es de reducida extensión. Limita al N. con Castellón de Rugat; al E. con Castellón de Rugat y Salem; al O con Beniatjar. El clima es mediterráneo aunque con ligeros rasgos de continentalidad. Su superficie es de 4'4 Km. cuadrados. Sus principales cosechas son los frutales, olivos y escasa viña. Tiene 382 habitantes. Tiene industria alfarera; de fritos, textil, carpintería metálica y taller de reparación de vehículos.

El nombre del pueblo se considera de origen árabe y procedente del nombre *rahal*, denominación de casa campestre y *Salem* indicativo de paz. Fue un poblado morisco y tras la expulsión de éstos en 1609, quedó prácticamente despoblado. De principios de la Edad de lo Metales se han encontrado cerámicas con decoración incisa y utensilios de hueso en el *Corral del Saió*, en la *Serreta de l'Ermita*, y de época de difícil determinación, quizá de época romana; hay noticias de encuentro de ocho sepulturas en un altozano existente en la partida de l'Alcudia.



La iglesia parroquial está dedicada a Nuestra Señora de los Ángeles y fue ampliada en 1760. Cuenta también con una ermita dedicada a San Blas. Hasta 1314 dependió de su

jurisdicción eclesiástica la vecina Salem. Fue señorío de los marqueses de Bélgida y de los Duques de Gandía.

En 1872 una partida de revolucionarios, dirigida por un tal *Palloc*, que recorría la Vall d'Albaida fue derrotada en este pueblo por las tropas reales. Existe aún el dicho popular que dice: “*Acó pareix la guerra de Palluc*”. Hubo bastantes bajas.

RUGAT:

Se encuentra en la parte S E. del Valle de Albaida Su término limita al N. con Castellón de Rugat y Montichelvo, al E. con Montichelvo y Ayelo de Rugat; al S. y al O con Castellón de Rugat. En el extremo meridional se extienden algunas estribaciones de la Sierra de Benicadell con alturas superiores a 400 m. El clima es mediterráneo suave.

Su economía se basa sobre todo en la agricultura, siendo sus principales cosechas los frutales, incluso naranjos en la zona de regadío, y algo de viña. Tiene 308 Ha. de superficie. el territorio. En cuanto a industria existe fábrica de pinturas, bardos y ladrillos y de forrar garrafas.

Se cree, por tradición oral, que su nombre es de procedencia árabe y que equivale a *Tierra Roja*. El *Castell de Rugat* dominó un punto estratégico en lo que fue frontera entre moros y cristianos cuando la conquista de Jaime I. El rey tuvo buena relación con el caudillo árabe Al-Azraq hasta que se rompió, según reza en el *Llibre del Feyts* por su episodio denominado “lo feyt de Rugat”. Al-Azraq fue empujado definitivamente al Comtat y a L'Alcoiá.

Se conserva un documento que data de 1352 2n donde Pedro el Ceremonioso vende el Castillo a Vidal y Vilanova. Ya en Enero de 1287, el Rey Alfonso III cedió este territorio de Rugat al almirante Bernat de Bellvís, con el título nobiliario de *baró* quedando constituida la Baronía de Rugat. El castillo fue abandonado por su ruina y situación y la baronía se instaló en un palacio construido en Castelló de Rugat del que actualmente no quedan restos.

El antiguo territorio de la Baronía se desmembró en 1499 y lo adquirió la duquesa Borja de Gandía, exceptuando el propio Rugat que pasó a ser propiedad de los monjes del Monasterio de la Valldigna.

Los moriscos, antiguos valencianos de estas tierras, siguieron habitando en las numerosas

alquerías que abancalaron y cuya existencia ha llegado hasta hoy, tras su expulsión. Muchos de ellos quedaron aquí convertidos al Cristianismo aunque la despoblación fue grande y hubo que repoblar en años sucesivos. Su iglesia parroquial está dedicada a San Bernardo y cuenta además con una ermita y un Calvario. Los únicos restos arqueológicos aparecidos en tierras de este término municipal se hallan en el Alt de la Perdiu, y corresponden a una posible villa romana; se han recogido cerámicas de vasos comunes, fragmentos de pavimentos corrientes y una moneda de Constantino.

SALEM:

La superficie total es de 852 ha. Los principales cultivos son el olivo, almendro, encina, viña y frutales. En 1998 tenía la cantidad de 478 habitantes. Las industrias son de textil, alpargatas y refrescos.

Hasta 1534 dependió eclesiásticamente de Ráfol de Salem en que se erigió en rectoría de moriscos. Es posible que esta rectoría (acaso mezquita) se convirtió en la actual parroquia de San Miguel y a la que pertenecieron los caseríos de *Benixervi* y el de *Elva* hoy desaparecidos.

El nombre del pueblo parece proceder del árabe *Adiszalemo* antigua alquería mora del castillo de Carbonera, poblada por moriscos (según tradición oral).

Hay indicios que constatan habitantes aquí de finales del Neolítico. Dichas pruebas se han encontrado en el *Barranco de les Coves*. Se han encontrado cuchillos de sílex, collares de ámbar, cerámicas etc. en la *Cova del Frontó*. Quedan muestras de poblado de la edad del Bronce en el lugar llamado *Caseta del Sastre*. En la *Font de la Barcella* se encontraron cerámicas de importación griega y fenicia así como herramientas agrícolas.



Según dice Escolano, Salem fue importante en época islámica. El pueblo quedó casi abandonado luego de la expulsión de los moriscos. Salem quedó incorporado al marquesado de Bélgida.

Mahiques Alberola dice que Salem dejó de pertenecer al Señorío de Bélgida a partir de fines del siglo XIV, cuando se fundó la Baronía de Bélgida, pasando a poder de los Calatayud. A principios del siglo XX es cuando más habitantes contó, fueron 900.

SEMPERE:

(Sant Pere de la Cartaina). Está situado en la margen izquierda del río que da su nombre a la comarca. Su término limita al N. con el de Guadasequies; al E. con el de Puebla del Duc; al S. con el de Benisuera; al O. con el de Alfarrasí. Las reducidas proporciones de este término apenas dan lugar a una diferenciación del relieve. Lo único destacable está en el río Albaida que toca el término por su parte oriental. El clima es mediterráneo.

Su economía descansa en la agricultura, siendo el vino su principal fuente de ingresos. Los habitantes han ido disminuyendo paulatinamente, hasta tener en 1995 sólo 38 habitantes de hecho y derecho.

Su origen histórico está probablemente en una alquería musulmana que, tras la conquista cristiana, pasó a pertenecer a Juan Núñez Núñez. Destacó en siglos pasados por su habilidad alfarera.

Está situado en la margen derecha del río Albaida. La extensión de su término es de 18'5 Km. cuadrados. Limita al N. con Cuatretonda, Luchente y Beniganim, al N.E. con Luchente, al S. con Castellón de Rugat, Ráfol de Salem y Beniatjar, al S.O. con Bélgida y Otos, y al O. con Benisuera, Montaverner y Sempere. El relieve es ondulado. El suelo es margo calizo y algo pedregoso pero muy apropiado para el cultivo de la vid. El clima es mediterráneo, aunque un poco más fresco debido a la altitud.

El cultivo principal es la vid, tanto para vino como para mesa. La tradición vitícola es secular. A mediados del siglo XIX, según Pascual Madoz, la vid había ganado mucho terreno pero a finales de siglo alcanzó clara preponderancia. También hay cereales de invierno y frutales. Tiene 2.580 habitantes según datos de 1994. Tiene una carrasca majestuosa que es el mejor ejemplar de todo el Valle, llamada de *les Simones*.

La fundación de este pueblo es posterior a la conquista de Jaime I y fue poblado por cristianos viejos hasta el siglo XIII. Perteneció primero a los señores de Bellvís; posteriormente al señorío de Rugat y después a los duques de Gandía, de donde le viene el nombre actual. Siempre fue villa franca con libertades y derechos propios.

Tuvo un Convento de Mínimos, fundado en 1603, tomando como base la ermita de San Sebastián y San Fabián situada a las afueras de la población. Tras la desamortización eclesiástica y la exclaustación decretada por Mendizábal en 1835, el edificio fue cedido al Ayuntamiento, quien lo ha venido dedicando a usos varios.

La iglesia parroquial está dedicada a Nuestra Señora de la Asunción, de planta rectangular y torre de base hexagonal; fue construida a finales del siglo XVI. Es digno de mención un interesante *Calvario*. Un hecho relevante fue el hallazgo de la venerada imagen del Cristo del Amparo en el año 1872. Hay bastantes retablos cerámicos en sus calles. El de San Vicente Ferrer es de finales del siglo XVIII.

TERRATEIG:

La superficie total es de 604'81 Ha. Sus principales cosechas son frutales, vid (tanto de vino como de mesa), olivos, cereales y algunos naranjos. Los habitantes han ido disminuyendo hasta llegar a 220. Su término limita al N. con el de Benicolet; al E. con los de Lugar Nuevo de San Jerónimo y Villalonga. Al S. con Lorcha (provincia de Alicante), al O. con el de Montichelvo. El medio climático es propio de los países mediterráneos. Su riqueza económica reside en la Agricultura.

Hay noticias de ocupación humana en la segunda Edad del Hierro (s. IV a. C.), según restos de época ibérica en el Tossal, donde se encontraron objetos de época romana..

En el *Llibre del Repartiment* de 1249, *Alquería d'Atech* está considerada como la antigua alquería mudéjar de Terrateig, palabra procedente del nombre árabe *Tirtij* que se cree significa "tierra de tejas". Tras la conquista de Jaime I fue dado Terrateig a Fermín Mascó y luego pasó a la Corona y Pedro IV lo vendió a Vidal de Vilanova en 1343. Diez años después aparece el señor de Terrateig Guillem de Bellvís.

Tras la expulsión de los moriscos en 1609, se dio nueva Carta Puebla, en 15 de Agosto de 1611, apareciendo, como señora del pueblo, Na María de Bellvís. En 1683, muerta sin sucesión y su esposo Vicent Mercader, hubo pleito por la Baronía entre F. Bellvís de

Moncada y Tomás Eslava Cucaló de Montrull, cuyos descendientes la tuvieron hasta extinguirse el régimen señorial. Luego la Baronía nominal pasó a los Manglano y desde 1980 la ostenta Fernando Manglano de Lastra.

Los monumentos son la iglesia parroquial de S. Juan Bautista de orden toscano desde 1772. Tuvo parroquia independiente desde 1534 con el mismo nombre dado por Santo Tomás de Villanueva. Hay un arco de estilo romano que conducía agua para riego (L'Arcá). Existió palacio de la familia Manglano y el *Pou de Sant Vicent Ferrer*.

ANEXO 2

RECOPIACIÓN DE MÚSICA GRABADA EN EL CD

1ª Parte: Música de Autor

Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760)

Nº. 1º. Sonata nº 3 en La bemol Mayor (2' 36"). Al piano Perfecto García Chornet (notable pianista y Catedrático del Conservatorio Superior "Joaquín Rodrigo" de Valencia, fallecido prematuramente).

En realidad esta obra estaría escrita para interpretarla en un Clave, y éste, a ser posible, de dos teclados para que pudiera producir rápidos contrastes de sonoridad, ya que el cuaderno que contenía esta obra era de 1744. Es una Sonata monotemática Bipartita, que es la forma compositiva que dominó durante todo el siglo XVIII.

Vicente Rodríguez es el primer organista valenciano de quien se conocen obras que no fueron escritas para órgano. Su biografía está tratada en el capítulo II de este trabajo, Escribió treinta sonatas para clave, siete de ellas nos han llegado también a través de una copia de Eduardo López Chavarri, y fueron publicadas por el Instituto de Musicología de la Institución *Alfonso el Magnánimo* de la Diputación de Valencia.

Las innovaciones de Rodríguez Monllor, entre otras el cruce de manos, son originales, dándose más tarde en Scarlatti y el Padre Soler. Además Valencia tuvo una vida musical independiente y por tanto podemos suponer que estas innovaciones fueron personales.

(Podemos escuchar la grabación en el CD)

Nº. 2. Tocata de 5º tono (m. d.) (5' 41"). Interpretada por Vicente Ros al órgano histórico barroco de Almoradí (Alicante).

Esta obra está dividida en dos secciones, binaria la primera y ternaria la segunda. La escritura utilizada, como comenta el maestro Ros, *es muy apropiada para lucir la tradicional lengüetería de los órganos ibéricos*, por ello ha utilizado el histórico órgano de Almoradí.

(Podemos escuchar la grabación en el CD)

Nº. 3. Dos *versos* sobre *El Pange Lingua* (4' 05"). Intérprete Vicente Ros al órgano del Monasterio de Santa Catalina de Siena y la *Schola* de dicho monasterio.

Los *versos* para alternar con el canto, son de una escritura más tradicional pero, en este caso, Rodríguez aprovecha el tema del *Pange Lingua español*, que los repertorios gregorianos llaman con el apelativo de *more hispano* y construye unas pequeñas obras que,

en su momento, fueron extremadamente novedosas y les confirió un virtuosismo importante a este antiquísimo tema. Esta melodía popular religiosa, que hace las veces de *cantus firmus*, aparece de diversas maneras, pero siempre íntegra, sin solución de continuidad y sin repeticiones. Rodríguez Monllor, continúa con estas obras la vieja tradición española de recurrir al *cantus firmus* del *Pange Lingua* español.. Sobre esta melodía “more hispano”, escribió el organista de la catedral de Valencia Vicente Rodríguez Monllor ((Ontinyent-Valencia), modalidad interpretativa que nos acerca más al papel desempeñado en ocasiones por los ministriles, que a menudo apoyaban o alternaban sus intervenciones con los cantos de la clerecía durante las procesiones ⁴⁵.

Ambos *versos* están en 5º tono.

(Podemos escuchar la grabación del CD)

José María Úbeda:

Aunque nacido circunstancialmente en Gandía, es considerado de Onteniente. Organista titular de la iglesia del Patriarca y primer profesor e órgano del Conservatorio de Valencia, miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País. Su biografía figura en el apartado correspondiente de este trabajo.

Uno de los géneros que alcanzó mayor importancia hacia finales del s. XIX en la Región Valenciana, fue el *verso* que se escribía, como comenta Vicente Ros, *para el servicio del culto divino, bien fuese la misa o el canto de las distintas horas canónicas*. Úbeda, entre otros, escribió muchos en los distintos tonos eclesiásticos.

(Podemos escuchar un ejemplo de ellos en el CD)

Nº. 4. Verso de primer tono (1'53") y verso de 7º tono (1'13"). Intérprete Vicente Ros al órgano de la Arciprestal de Villarreal.

Nº. 5. Verso de tercer tono sobre el *saeculorum* (1'42") y verso de tercer tono (3'14). Interpretados por Vicente Ros al órgano *Cabanilles* de la iglesia de la .Compañía.

Nº. 6. Himno *O gloriosa Virginum*. Canto llano. Versos orgánicos alternando con el canto (5' 21"). Este himno pertenece al oficio de Laudes de la festividad de la Inmaculada. Lo escucharemos alternando sus cuatro estrofas con los tres versos escritos sobre ese tema por Úbeda. El primero recuerda el inicio del coral de Juan Sebastián Bach *Christe du Lamm Gottes*, nº 21 de su *Orgelbüchlein*. Podemos observar en este himno la evolución del

⁴⁵ ROS PÉREZ, V.: En carátula del C D “Millennium Pace 2003”.

pensamiento musical y litúrgico de la primera a la segunda mitad del siglo XIX. La melodía de este canto al igual que la de otros, se utilizaron para los cantos del ordinario de la misa en honor de la Virgen, Interpreta Vicente Ros al órgano y la Schola del Monasterio de Santa Catalina. (MM. Dominicas).

Blas M^a Colomer:

Nacido en Bocairente.(1833-1917) Su semblanza está en el apartado correspondiente.

Nº. 7. Marcha en do Mayor. Interpretada por Vicente Ros en la inauguración del nuevo órgano del pueblo de Navarrés, el 7 de Octubre de 2005. Obra inédita, que se ha podido recuperar del olvido gracias a paciente búsqueda y trabajo de transcripción. Esta marcha tiene toda la fuerza propia de esta forma musical y delata, como comenta su intérprete, Vicente Ros, *toda la propia de ese tipo de obras, acentuada si cabe por el ambiente que vivió el autor en la Francia de Napoleón III.*

Eduardo Torres:

Uno de los más significativos músicos de la *Generación del Motu Proprio*. He tratado ampliamente el tema de su biografía y de su obra en el apartado correspondiente.

Nº. 8. *Gabriel angelus locutus est Mariae* (Meditación) (3' 25"). Intérprete Vicente Ros al órgano del Palau.

Esta obra está inspirada en los dos primeros misterios gozosos del Rosario. Los cuatro primeros compases representan la Anunciación y el tempo que indica Torres es "tranquilamente". Continúa con el título de *Magnificat*, que es el canto que entonó la Virgen ante su prima Santa Isabel. Aquí hay un cambio de compás, pasando del 6/4 anterior al compás de compasillo, y al mismo tiempo la música se vuelve más sólida y solemne, alcanzando su clímax en los siete últimos compases en que se vuelve al 6/4 pero en un tiempo "largo" reexponiendo el tema inicial muy brevemente.

(Podemos escuchar la grabación en el CD)

Nº. 9. Gradual sobre la Secuencia *Lauda Sion*. Se cantan varias estrofas con la misma melodía compuesta por Torres para el Gradual. Intérprete Vicente Ros al órgano de Villarreal.

(Podemos escuchar la grabación en el CD).

José-Ramón Juan Cerdá (Ayelo de Malferit 1859- 1955).

Compositor y organista. Sus composiciones fueron pensadas primordialmente para su uso en la parroquia de dicho pueblo.

Nº 10.- Ave María. Esta obra, por no encontrar la partitura original, pero conociendo la melodía , la autora de esta tesis hizo dentro del master de Cratividad musical, la armonización y acompañamiento para piano (u órgano) y flauta. La interpretación corre a cargo de Lorena (soprano), M^a Dolores Tomás (flauta) y (...) piano.

(Podemos escuchar la gabación en el CD).

Nº 11.- Gozos solemnes al Santísimo Cristo de la Pobreza. Esta obra la hizo suya el pueblo y todavía se canta, al finalizar la procesión del Crsto el día 6 de Agosto, y el último día de la Novena, al terminar el acto litúrgico.

(Escuchemos la grabación).

Nº 12.- Llagas al Santísimo Cristo de la Pobreza. Esta obra todavía la canta un coro mixto durante los días de la Novena y el pueblo la escucha con gran devoción.

(Podemos escuchar la grabación en el CD).

2ª parte: Música tradicional

Nº. 1. Aguinaldo (de Beniatjar).

Lo interpreta el Coro Popular de Lo Rat Penat. Lo dirige Rosa Bartual y el acompañamiento es de Jesús Madrid.

(Se puede scuchar la grabación en el CD)

AGUINALDO

Beniajar

RE m LA RE m
Al Je - su -

SOLm LA RE m FA
set de Na - dal, "li_han" de fer un ves - ti -

DO7ª FA RE♯m LA7ª RE♯m
 det de mos- so - li - na ra - llà
 LA RE♯m LA RE♯m SOLm LA RE♯m RE♯m LA RE♯m
 per a que no tin - gau fret, per a que
 SOLm LA RE♯m
 no tin - gau fret. D.C. dos voltes i de 3/4
 3/4

Todos los años venimos, (bis)
 a cantar por este tiempo,
 las coplas del aguinaldo,
 y el divino Nacimiento. (bis)

Chiques, no tingau perea, (bis)
 de pujar eixes "ascales"
 i "abaixar" les faldes plenes
 de penjols de botifarres. (bis)

Nº. 2. Ja venen els Reixos (Onteniente).

Interpreta grupo Menestrils de Ontinyent.

Se canta el día cinco de Enero, víspera del día de Reyes. No sólo en este pueblo sino en otros de la comarca. Los niños lo cantan emocionados, cuando ven a los Reyes Magos en la cabalgata de ese día, o bien cuando en la propia casa o en alguna de la vecindad aparecen, en cuyo caso, se arremolinan los niños para pedirles "*panses y avellanes*", Los Reyes suelen atender a la petición, y los niños, a cambio, les dan paja para los animales.

(Podemos escuchar la grabación del CD).

Nº. 3. Aurora (Montaverner).

Lo interpreta el Coro de lo Rat Penat.

(Se puede escuchar la grabación del CD).

Nº. 4. La Divina Pastora (Ayelo de Malferit).

Lo interpreta el coro de Lo Rat Penat.

La devoción a la Divina Pastora está muy extendida entre los pueblos del Valle de Albaida. En el apartado IV de este trabajo explico detalladamente el ritual acostumbrado de esta devoción

Este canto, concretamente, lo he descubierto, no hace mucho tiempo, en Ayelo de Malferit. Lo creía perdido pues, sabiendo de su existencia, no había conseguido que nadie lo recordara. Por fin, dos personas de alrededor de 90 años, me lo cantaron por separado y pude comprobar su fidelidad. Lo transcribí, pues era una primicia y por tanto inédito. Es de ritmo dáctilo y pírrico. Este coro se brindó amablemente a interpretarlo.

(Podemos escuchar la grabación del CD)

La Pas-to-ra te-neis a la pue-e-er-ta Pa Pas-to-ra te-
neis a la pue-e-er-ta, Pi-dien-do po-sa-da si Pa-a quien-ren
dar si Pa- que-e-eren dar

Nº. 5. La Pasió (Ayelo de Malferit),

Este antiquísimo canto penitencial de Semana Santa, se cantaba por las calles del pueblo, parándose en cada esquina del itinerario. Sólo conseguí rescatar algunas estrofas y dos de las voces. Parece ser que se cantaba a tres. Hace años que lo cantaron ante mí, y a pesar de que está incompleto, lo conservo como un tesoro, y he querido incluirlo aquí, dada su importancia. Las personas que lo cantaron y que eran muy ancianas ya entonces, han desaparecido casi todas.

(Podemos escuchar la grabación que figura en el CD).

Nº. 6. Els Angelets. L'Anunci Angèlic (Ontinyent)

(Coro de niños).

El día de San Andrés Recuerda su construcción la de las antífonas del oficio litúrgico; se canta supuestamente desde 1662, aunque hay quien cree que es todavía más antiguo. La melodía, de aire gregoriano y con unas formas medievales mediterráneas, incluso se cree que formaría parte de algún Misterio o representación teatral religiosa anterior. Tiene abundantes melismas como los *alleluias* del *Gradual*. Es de ritmo libre y carece de acompañamiento. Acusa el *protus* de esta modalidad, a pesar de la alteración descendente de la *supertónica* que descansa en la *fundamental* y cuya alteración recobra su equilibrio tonal al ascender⁴⁶.

Els Angelets de la Purísima, son niños y niñas pequeños con buena voz, que salen por las calles de la ciudad, para anunciar la gran noticia, urgiendo para que se preparen para la fiesta de su Patrona canónica. Estos cantos aún se cantan todos los años, formando parte del patrimonio cultural del pueblo de Onteniente. La Festa dels Angelets- o Anunci Angélic- tiene ciertos rasgos comunes a los *Misterios* EL padre Pérez Jorge cree que hay un cierto paralelismo con la fiesta procesional. Podemos ver un cierto paralelismo de la fiesta dels Angelets con la del Angel Custodi, de Valencia, cuya nueva Ordenació del acto, del año 1446, pudo inspirar los ceremoniales usos de aquella, bastante posterior⁴⁷

Huí del Cèl nova ha aplegat,

Com es Fill tan encumbrat

⁴⁶ PEREZ JORGE, V.: "La festa dels angelets o anunci angelic". En revista *Fiestas de la Purísima*, Onteniente, 1993. p. 42.

⁴⁷ PÉREZ JORGE, V.: *La música en Ontinyent*. Caixa d'Estalvis d'Ontinyent Onteniente, 1979. p. 297-298.

que Ontinyent, en devoció
festeja a la Concepció
de Maria sens pecat.
Vos fas saber: Que este dia,
tota la Cort Celestial
en majestat sens igual
feseja també a Maria.
Animeuse, pues, cristians,
I a la que es Mare de Deu
Festejeu, i alcansareu
De son Fill merces molt grans.

al que a sa mare honrará
en el Çél li hu pagará
Fent-lo benaventurat.
De lo que he dit entendréu
quánt al Altíssim agrada
que a sa Mare molt amada
De ánima i cor festejeu.

Els Angelets

ONTENIENTE (Valencia)

$\text{♩} = 116$

Hui del Cél

no va . . . ha a - ple - gat que On - ti -

nyent en de - vo - ció fes —

- te - ja a la Con - cep - ció

de Ma - ri - a sens pe - cat.

(Podemos escuchar la grabación en el CD)

ANEXO 3

GOZOS QUE SE CANTAN EN EL VALLE DE ALBAIDA

GOZOS AL SANTO CRISTO DEL MONTE CALVARIO
de la Villa de Bocayrente.



O Inefable Redemptor,
honor de este Santuario;
dadnos luz, gracia, y favor,
Christo del Monte Calvario.

No podía mano humana
formar un Retrato tal,
sin duda fue Celestial
idea tan Soberana;
Peregrino Estatuario
os dibujò con primor:
Dadnos, &c.

Quien con devota atencion
os registra reverente,
vè una memoria patente
de la Humana redempcion;
quando el pueblo temerario
diò la muerte à su Señor:
Dadnos, &c.

Qualquiera llaga, ò herida
està tambien imitada,
que parece estar formada
en carne, que tiene vida;
causa el verlo efecto vario,
y reverente temor:
Dadnos, &c.

En la elevada eminencia
de un monte de Bocayrente

os adora reverente
toda la circunferencia;
y el Devoto Santuario
visitan con gran fervor:
Dadnos, &c.

Esta Villa en especial,
agradecida os venera,
y en Vos su consuelo espera
en qualquier peligro, ò mal;
sois el objeto primario
de todo su pundonor:
Dadnos, &c.

No solo los de Valencia
visitan vuestra Capilla,
pues tambien los de Castilla
vienen à vuestra presencia;
en ella nuestro adversario
pierde todo su valor:
Dadnos, &c.

Los que con la Fè debida
imploran vuestra clemencia,
sanan de toda dolencia,
y logran por Vos la vida;
de Medicina el Erario
sois contra qualquier dolor:
Dadnos, &c.

Cojos, Mancos, y Baldados,

Ciegos, Sordos, è Impedidos
se miran favorecidos,
y todos son remediados;
es famoso Electuario
de tu Lampara el licor:
Dadnos, &c.

Como à testigos contemplo
de vuestros muchos prodigios,
las memorias, y vestigios,
que penden en vuestro Templo;
el querer hacer sumario,
seria muy gran error:
Dadnos, &c.

Mirad con ojos propicios
à los que con Fè os veneran,
y en vuestra Piedad esperan,
que les hareis beneficios;
y pues sois Depositario
del poder, y del amor:
Dadnos, &c.

TORNADA.

O Inefable Redemptor,
honor de este Santuario;
dadnos luz, gracia, y favor,
Christo del Monte Calvario.

Y. Adoramus te Christe, & Benedicimus tibi.

R. Quia per Sanctam Crucem tuam, &c.

OREMUS.

Respice, quæsumus Domine, super hanc familiam tuam, pro qua Dominus noster Jesus Christus non dubitabit manibus tradí nocentium, & Crucis subire tormentum. Qui vivis, & regnas in sæcula sæculorum. Amen.

**GOZOS DE LA VILLA DE BOCAIRENTE
AL SANTO CRISTO DEL MONTE CALVARIO**

The musical score is written on two staves in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple and homophonic, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "¡Oh, i ne fa - ble Re - den tor Dad nos luz, - gra cia y fa vor, Ho Cris nor to del - es te Mon san te - tu Cal a rio. rio."



GOIGS A LA SAGRADA IMATGE DE MARIA SANTÍSSIMA DE LA CONSOLACIO
venerada en sa capella en el sant mont de Lutxent.



Puix bé, gràcia i salvació
posà Déu en vostra mà:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

Incaut fon l'Adam primer
l'ànsia introduí en el món,
i Vós amb l'Adam segón
el dolç consol vertader.
Puix per vostra protecció
tan gran ventura logrà:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

Quan el Fill que us enamora
al cel se'n pujà gloriós,
del seu patrocini honrés
us deixà a Vós successora.
Puix consol en l'Ascensió
el món en Vós encontrà:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

No satisfet vostre zel
en fer bé, mentre viviu,
en favorir proseguiu
als vers devots des del cel.
A vista d'este blasó
quín devot no us buscarà?:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

Fou vostra imatge excellent
de consolació perfecta
en la Catalunya feta

i traslladada a Lutxent,
D'un Gabriel la devoció
en este lloc us posà:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

D'esta gloriosa muntanya
teatre de meravelles
que per ser tan grans i belles
es pot dir l'Oreb d'Espanya.
Esbarzer d'admiració
que es cremà i mai s'abrasà:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

Ací on dona als fidels victòria
vostre Fill ressuscitat
contra l'exèrcit format
de la mahometana escòria.
Doneu Vós força i tesó
contra el feroç Leviatà:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

Ací on les Formes sagrades
a Daroca conduïdes
s'ocultaren i tenyides
en sang foren encontrades.
Encontre en Vós atenció
el foraster i el paísà:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

Ací on en l'aire admirats
véren els fills de Lutxent

una creu molt resplendent
refugi dels necessitats,
veu en Vós gràcia i perdó
el que arrepentit està:

*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

Ací on Ursola excellent
d'onze mil vergens cercada,
en processó concertada
us obsequià reverent,
gent us cerca en processó
i encontra en Vós el manà:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

Ací on foren amb fe fina
els sants metges venerats,
són en les enfermetats
enfermera i medicina.
Testimonis d'esta acció
son sant Cosme i sant Damià:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

Proseguiu Verge i Senyora
en favorir als devots
que amb presentalles i vots
us clamen benefactora.
Encontre en tota aflicció
consol qui en Vós confià:
*Sigueu per a tot cristià
Mare de Consolació.*

¶. *Preguem per nosaltres Santa Mare de Déu.*

κ. *Per a que apleguem a ser dignes de les promeses de Jesucrist.*

PREGUEM

Concediu-nos als vostres servents, et demanem oh! Déu Senyor Nostre, que ens puguem alegrar de tindre una contínua salut d'esperit i de cos i per la intercessió de la gloriosa i benaventurada Maria, sempre Verge, que ens deslliurem de la tristor d'este món i qu'ens done a disrutar el goig del cel. Per Crist Senyor Nostre. Amen.

GOZOS A NUESTRA SEÑORA DE CONSOLACIÓN
EN EL SANTO MONTE DE LUCHENTE

♩ = 76-80



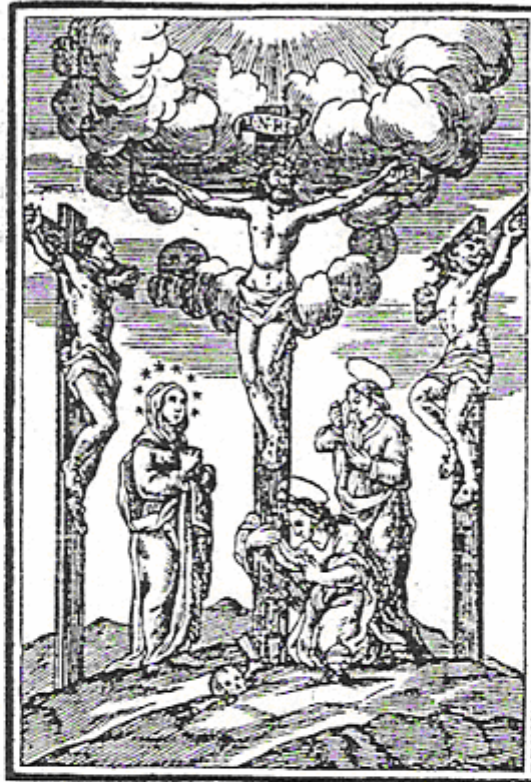
Puix de gra - cia, i sal - va ció -
Si gueu per - a tet - va cris - tiá



po má sa re Deu - en ves - tra - ma.
ma sa re de - con so - la - ció.



GOZOS A LA MILAGROSA IMAGEN DEL SS. CRISTO DE LA AGONIA,
que se venera en el Santuario de Santa Ana de la Villa de Onteniente, sobre
las siete Palabras que dixo el Señor en la Cruz.



Pues tu amor, mi Dios, tan fuerte
Fué como la muerte dura;
Por tu muerte y su amargura
Dadnos, Señor, buena muerte.
Siete Palabras, Señor,
Penando hablaste en la Cruz,
Que al fin al morir la luz
Hace la llama mayor:
Lleno de amor y dolor
Venciste con el vencerte; Por
Por tus mismos enemigos
Pediste al Padre perdón,
Mostrando que es tu Pasión
Puerta amorosa de amigos:
Son tus llagas los postigos
Para entrar á poseerte; Por
Quando tu clemencia quiso
Al Buen Ladrón perdonar,
Le dixiste: Hoy has de entrar

Conmigo en el Paraíso:
En peligro tan preciso
Dadnos del Ladrón la suerte; Por
Entre penas y dolores,
Venido el último afán,
Tu Madre diste á San Juan,
Y en él á los pecadores:
Dadnos pues por tus dolores
Gracia de nunca ofenderte; Por
Sed tengo en la Cruz, dixiste
Entre mortal agonía;
Mas de las almas sería
Esa sed que padeciste:
Por la que en la Cruz tuviste
Dadnos sed de amarte y verte; Por
Cerca del fin lastimado,
En desamparos atroces,
Dios mio, dixiste á voces:
¿Por qué me has desamparado?

En ti de nuestro pecado
El desamparo se advierte; Por
Hiel y vinagre gustaste,
Quando Escrituras cumpliendo,
Consummatum est diciendo,
Nuestro pleyto consuminaste:
Mas tú las costas pagaste
En sangre hasta deshacerte; Por
En tus manos encomiendo
Mi alma al Padre dixiste,
Y entónces licencia diste
A la muerte obedeciendo:
En punto al fin tan tremendo
Por amor quisiste verte; Por
TORNADA.
Pues tu amor, mi Dios, tan fuerte
Fué como la muerte dura;
Por tu muerte y su amargura
Dadnos, Señor, buena muerte.

℣. Adoramus te Christe &c.

℟. Quia per Crucem tuam &c.

OREMUS.

Respice, quæsumus Domine, super hanc familiam tuam, pro qua Dominus noster Jesus Christus nobis
deditavit manibus tradi nocentium, & Crucis subire tormentum. Qui tecum vivit.

El Exc^{mo} & Ill^{mo} Señor. D. Fr. Joaquín Company, Arzobispo de Valencia, concede 80 dias de Indulgencia á todos los Fieles que rezaren un Credo ó Pater noster delante de esta Santa Imagen en su Ermita.



Pues que sois Padre de todos
Haciendo tantos favores:
**Piedad,Santisimo Cristo,
Con todos los pecadores.**

Cualquiera que atribulado
En esta capilla entra
Y la Imagen dulce encuentra
de Jesús Crucificado,
Luego queda consolado
de sus penas y dolores.
Piedad,Santisimo,etc.

Cuando se ven afligidos
Los habitantes de Ayelo
en Vos buscan el consuelo,
porque estan persuadidos
que siendo de Vos queridos
no deben sufrir temores.
Piedad,Santisimo,etc.

Santo Cristo de Pobreza
Sednos a todos propicio,
En vida,muerte y juicio,
Para lograr la grandeza
De la gloria que es fineza
Que esperan los viadores.
Piedad, Santisimo,etc.

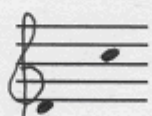
GOZOS AL SANTÍSIMO CRISTO DE LA POBREZA

$\text{♩} = 100$

pues que sois Pa-dre de to-dos ha-cien-do tan-tos fa-
vo-res, pie-dad, San-tí-zi-mo Cris-to
con to-dos los pe-ca-do-res cuando se-ven a-flí-
gi-dos por hu-bi-tan-tos de A-ye-po, en vos bus-ca-ri con
-sue-po por que-és-tán per-su-a-di-dos. En sien-do de Vos que
-ri-dos no de-ben sentir de-mo-res, Pie-dad San-tí-zi-mo
Cris-to con to-dos los pe-ca-do-res.

FORMA: 4 A: 1 a, 1 a', 1 b, 1 c.

TONALIDAD: de Re menor

ÁMBITO:  de 7ª menor

COMPÁS: $\frac{7}{4} \rightarrow (\frac{4}{4} + \frac{3}{4})$

PRINCIPIO: Tético

FINAL: Femenino

SILÁBICA con algunos ADORNOS

No siempre coincide la acentuación prosódica con la musical.

Al Sm^o Cristo de la Pobreza,
Novenario.
en el ~~Septiembre~~.

(La 1^a parte, igual a la del día 6 de Agosto.)

2^a parte.

Desde el Trono do presides nuestro Templo
y recibes de ayelo adoración,
manda el fuego de mirada compasiva,
para que arda y robustezca el corazón.

Cuando llega Santo Cristo, el Novenario
que los fieles celebramos en tu honor,
percibimos tus caricias, tus consuelos,
y que al alma la recreas con tu Amor.

Al San Cristo de la Pobreza,
en su Capilla.

(La 1^a parte, igual a la del día 6 de Agosto.)

2^a parte:

Santo Cristo de Pobreza, a este Pueblo
que te aclama en tu Capilla y en tu altar,
has que sienta tus favores especiales
para que viva, junto a tí, lleno de paz.

A los fieles que te adoran en tu trono
esplendente, cual divino, de la Cruz,
dales goce de tesoros celestiales
y que disfruten su alma y cuerpo de salud.

F. Ferraudis

GOZOS A SAN ENGRACIO


ADAGIO $\text{♩} = 100$

Pues en la glo-ria di-cho-so es mi-ra-an-tes e-2
Sec con Di-os chus tro do-bo-ga-do En-gra-cio-mar-ti-ni
fe-e-va do
glo-ria o-so

Cada dos versos se repite la música

FORMA: 6 A: 3 a, 3 b

TONALIDAD: de Do *menor.*

ÁMBITO  de 5ª Justa

COMPÁS: $\frac{4}{4}$

PRINCIPIO: Tético

FINAL : Femenino

ADORNADAS


No siempre coincide la acentuación prosódica del texto con la musical.

LOS GOZOS DE SAN ROQUE

Handwritten musical score for 'Los Gozos de San Roque'. The score is written on three staves in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 7/4. A tempo marking '♩ = 100' is placed above the first staff. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody, and the third staff concludes the phrase. The lyrics are: 'Ro- que que con dul- ce a- mor ser- viste al des- va- li- do al en- fer- mo ya fli- ci- gi- do a- tum dea- nus- tro fa- vo- er'. The word 'Ro-' is written below the first note of the first staff. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

FORMA: 4 A: 1 a, 1 a'
1 b, 1 c etc.

TONALIDAD: Re menor

ÁMBITO:  de 7ª menor

COMPÁS: $\frac{7}{4} (\frac{4}{4} + \frac{3}{4})$

PRINCIPIO: Tético

FINAL: Femenino

SILÁBICA con algunos ADORNOS

No siempre coincide la acentuación prosódica del texto con la musical.

GOZOS A Nra. Sra. venerada en la Capilla Iglesia Parroquial Beni-

DE LA AURORA, de la Comunion de la de la Villa de ganim.



Pues por nuestra Protectora os ha destinado el Cielo; sed nuestro amparo, y consuelo, Virgen Madre de la Aurora.

Quando estava sepultado en eterna noche el mundo, de Jesus, Sol sin segundo, fuisteis anuncio sagrado: La tierra trocada en Cielo se vió desde aquella hora; *sed, &c.*

Con vuestra hermosa presencia, que es del Cielo maravilla, conceded á vuestra Villa de aquella noche la ausencia: Pues con fervoroso zelo os venera por Señora; *sed, &c.*

Aurora, que jamás fuiste de la culpa obscurecida, y de los rayos vestida de la gracia amaneviste: Por tanto os aclama el Cielo Inmacula Señora; *sed, &c.*

Tres luminosas Estrellas, en el Cielo aparecidas, y en un astro convertidas dicen vuestras luzes bellas: Quiso mostrarnos el Cielo, que sois nuestra alumbradora; *sed.*

Tres Soles al de Justicia su nacimiento anunciaron, y á Vos, Aurora propicia, tres astros os publicaron: Con luz milagrosa el Cielo por Vos nuestros campos dora; sed nuestro amparo, &c.

Esta vuestra Villa, en prenda de su devocion piadosa, os ofrece fervorosa su Corazon por ofrenda: Premiad su devoto zelo, de Cielo, y tierra Señora; *sed.*

Los bienes en esta vida Dios por tu medio franquea, porque vuestro gusto sea, de sus gracias la medida: Se abre á los fieles el Cielo, siendo Vos su introductora; *sed.*

En Vos hallan los devotos, de sus males medicina, si á vuestra piedad divina humildes llevan sus votos: Teniendo Vos el desvelo de Madre, y remediadora; sed nuestro amparo, &c.

De los bienes de fortuna, por Vos vuestra Villa abunda, pues vuestro influxo fecunda á sus plantas una á una: De lo fértil de su zelo confiesca seros deudora; *sed, &c.*

Si amenazan los furóres de la divina Justicia, Vos, como Aurora propicia, templais de Dios los rigores: Contra el enojo del Cielo sois benigna Protectora; *sed, &c.*




Pues por nuestra Protectora os ha destinado el Cielo; sed nuestro amparo, y consuelo, Virgen Madre de la Aurora.

V. Dignare me laudare te, Virgo Sacra. OREMUS. R. Da mihi virtutem contra hostes tuos.

Concede misericors Deus, fragilitati nostræ præsidium: ut, qui Sanctæ Dei Genitricis memoriã agimus, intercessionis ejus auxilio à nostris iniquitatibus resurgamus. Per eundem Christum, &c.

Representa a la Virgen coronada, sobre un trono de nubes. A sus pies la luna y un ánfora volcada que vierte agua como símbolo de la aurora. La oración final está en latín Borrull. M-804. f. nº. 38.

GOZOS A N.^{RA} S.^{RA} DE GRACIA, 262
 CUYA PRODIGIOSA IMAGEN SE VENERA EN LA IGLESIA PARROQUIAL
 de Santa Maria, de la Real Villa de Ontiniente.

<p>Virgen de Gracia, De Gracias Madre, De Gracia Fuente, De Gracias Ave. Sol luminoso, Luna inmutable, Alva del día, Mar infondable. Virg. &c. Tu hermosa Copia Quisiste honrarse La antigua Iglesia Largas edades. Virg. &c. Siendo gustosa, Que al renovarse Vuestra Capilla, Qual es quedasse. Virg. &c. De cuyo tiempo Perene, estable, A los devotos Les sois Adlante. Virg. &c. Pues el enfermo Halla en sus males, Como os invoque, Sumas piedades. Virg. &c.</p>	<p>Unes el hilo Del roto estambre, A quien la muerte Le quebró fragil. Virg. &c. Al que padece Llamas voraces De fiebre, fanan Tus suavidades. Virg. &c. Manco, ó tullido, Como os reclame, Virgen de Gracia, Se encuentra agil. Virg. &c. Logra en los partos Felicidades, La que de Gracia Virgen os llame. Virg. &c. Gracias de Gracia Quantas nos haces, Son, y serán De eternidades. Virg. &c. Imán nos eres, Que atraes facil De nuestros pechos Las voluntades. Virg. &c.</p>	<p>Y así, ó Señora; Tu bella Imagen, De nuestro Templo Jamás apartes. Virg. &c. Porque Ontiniente Logre constantes Castillo, y Muros A los embates. Virg. &c. De la infiel hidra, Y lobos voraces, Que en tus devotos Quieren cevarse. Virg. &c. Porque ilustrados De Gracia, hallen Por Vos las Cimas Mas Celestiales. Virg. &c. Donde concordés, Con gracia os canten Himnos de Gracia, En que os alaben. Virg. &c. Virgen de Gracia, De Gracias Madre, De Gracia Fuente, De Gracias Ave.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

V. Ora pro nobis Sancta Dei Genitrix. OREMUS. R. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.
Protege, Domine, famulos tuos subsidiis pacis: & Beata MARIE semper Virginis patrociniiis
 confidentes, à cunctis hostibus redde securos. Per Christum Dominum nostrum. Amen.

*Los Ilustrísimos Señores Arzobispos de Valencia, Don Andrés de Orbe, y Don Andrés Mayoral,
 concedieron 40. días de Indulgencia, rezando una Salve. Y el Señor Obispo de Albarracín
 concedió lo mismo, dando limosna à Nuestra Señora. ¶ Adviertese, que se toca la campana,
 y cantan los Gozos de Nuestra Señora, para las señoras que van de parto.*

Xilografía que representa a la Virgen, con el Niño Jesús al brazo, que mira un pajarito que está sobre una mesa. Alrededor de la orla que enmarca la imagen y en cada uno de los ángulos hay una inscripción que dice “María Madre de Gracia, Madre de Misericordia, a la hora de la muerte, Amparadme Vos Señora”. La oración final está escrita en latín. Orellana, M-828. f nº 134.

GOZOS
á la Divina Pastora de Ráfol,
que se venera en su capilla de la Parroquial
de dicho lugar.

Estribillo.

Tú eres sois Pastora
á lo Divina:
á ti llamamos
qual corda millon.
¡ahrete el Padre,
verbo, y espíritu,
y un gran Rama
salva á tus hijos. Pues sois etc.

Ráfol te ofrece
mansion, y sitio,
y un la cofetas
por blasón milato. Pues sois etc.

A este templo
fué nuestro arribo,
por un traslado
mas que edeipio. Pues sois etc.

A la de tu ventris
de tus carnos,
contus sudores,
tan á lo vivo. Pues sois etc.

Si ves en riesgo,
á descominas
á la orquesta,
llamado con silvos. Pues sois etc.

Enfermos tejas,
cueros, tullidos:
á nuestro vida
dañó, y al alivio. Pues etc.
deis contra incendio,
y el tartarismo,

nubes repuyen
muere potissimo. Pues etc.

De inundaciones,
naufraçion, zón,
quantos se llaman
libres se han viato. Pues etc.

Si en aflicción
el devallido,
clama, le oyes,
y es socorrido. Pues etc.

Quien tu capilla
victa pio,
que del contagio
no quede limpio? Pues etc.

Cabezas, manos,
y otros mñ simbolos,
son los trofeos
de tus prodicion. Pues etc.

De Ave Marias
oy, pues tu aprisco,
zonas te ofrecen,
cordes en mystion. Pues etc.

Ea, Señora,
desde el principio,
oye benévola
sus ayes intimos. Pues etc.

¡ahrete el Padre,
verbo, y espíritu,
y un gran Rama
salva á tus hijos. Pues etc.

V. Orationibus 1^{ta} Dei agnitus.
R. Ut digni etc.

OREMUS

Concederis famulo tuo, quosumus
Domine, pro perpetua mentis, et corporis
sanitate gaudere, et glorioso Beata ma-
ria sempex virginis intercessione ai-

presente liberari tuititia, et alernoges.
tui latria. Per christum dominum no-
strum. Amen.

[Signature]

Gozos de la Divina Pastora de Ráfol que se venera en su capilla de la Parroquial Iglesia de dicho lugar. Orellana M-828, f. nº. 154 r. y v.



Goigs de la Verge Maria del Roser

Composts per Sant Vicent Ferrer (1)

Vostres goigs ab gran plaer
cantarém, Verge Maria.
*Puix la vostra Senyoria
es la Verge del Roser.*

—
Deu plantá dins Vos, Senyora,
el Roser molt excelent,
quant vos feu mereixedora
de concébrei purament:
donant fé al Misatjer,
que del cel vos tramitia
Deu lo Pare, que volia
fóseu mare del Roser.

Gozos a las Almas

Pinet

$\text{♩} = 56$

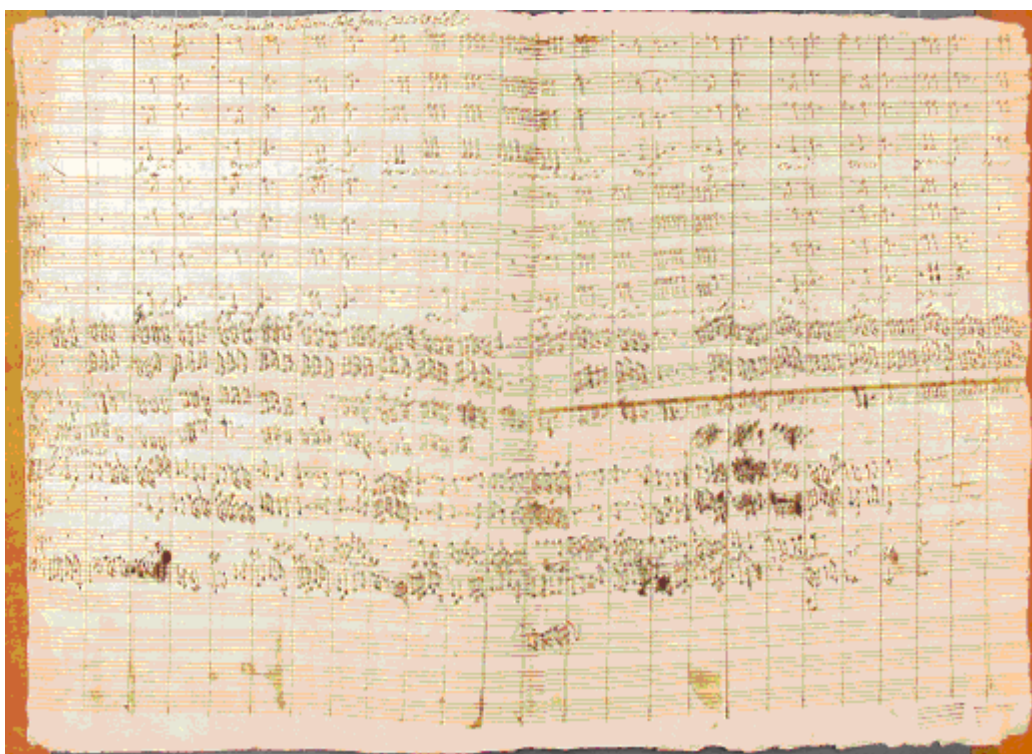
Por las po—bre—ci—tas al—mas to—dos de—be—mos ro—gar, que Dios las
 sa—que de pe—nas y las lle—ve a des—can—sar. A—llí tie—
 —nes a tus pa—dres, ti—os, her—ma—nos ya—bue—los, co—no—ci—
 —dos y com—pa—dres a—mi—gos y bis—a—bue—los sin a—li—
 —vio ni con—sue—lo por no que—rer—te a—cor—dar. Que Dios las

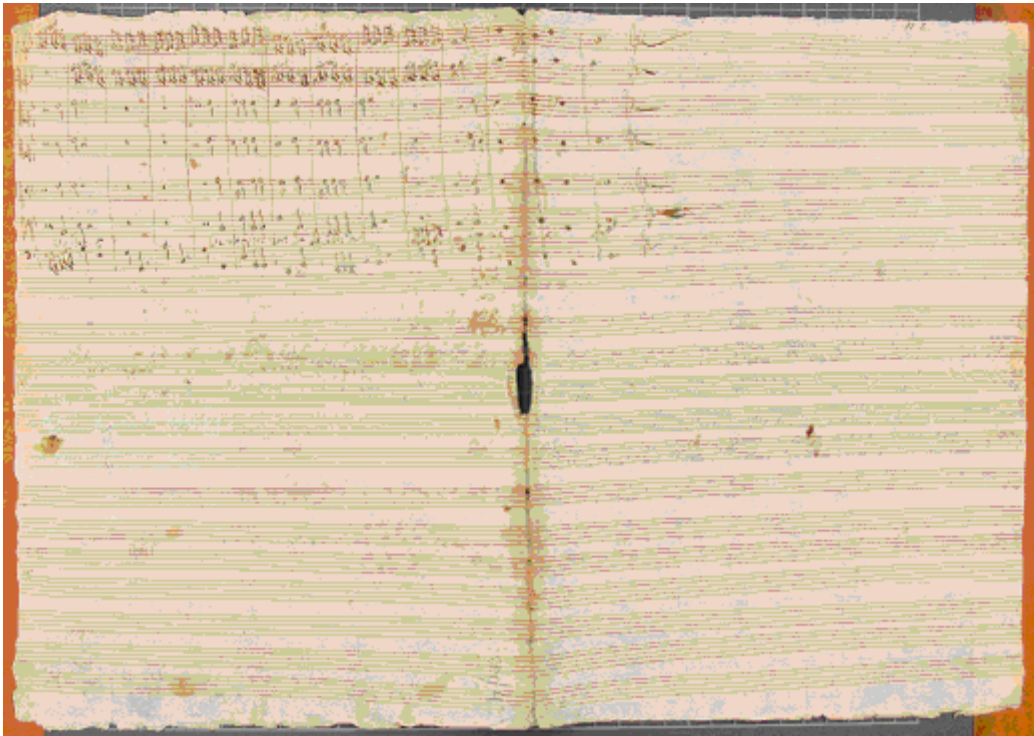


ANEXO 4

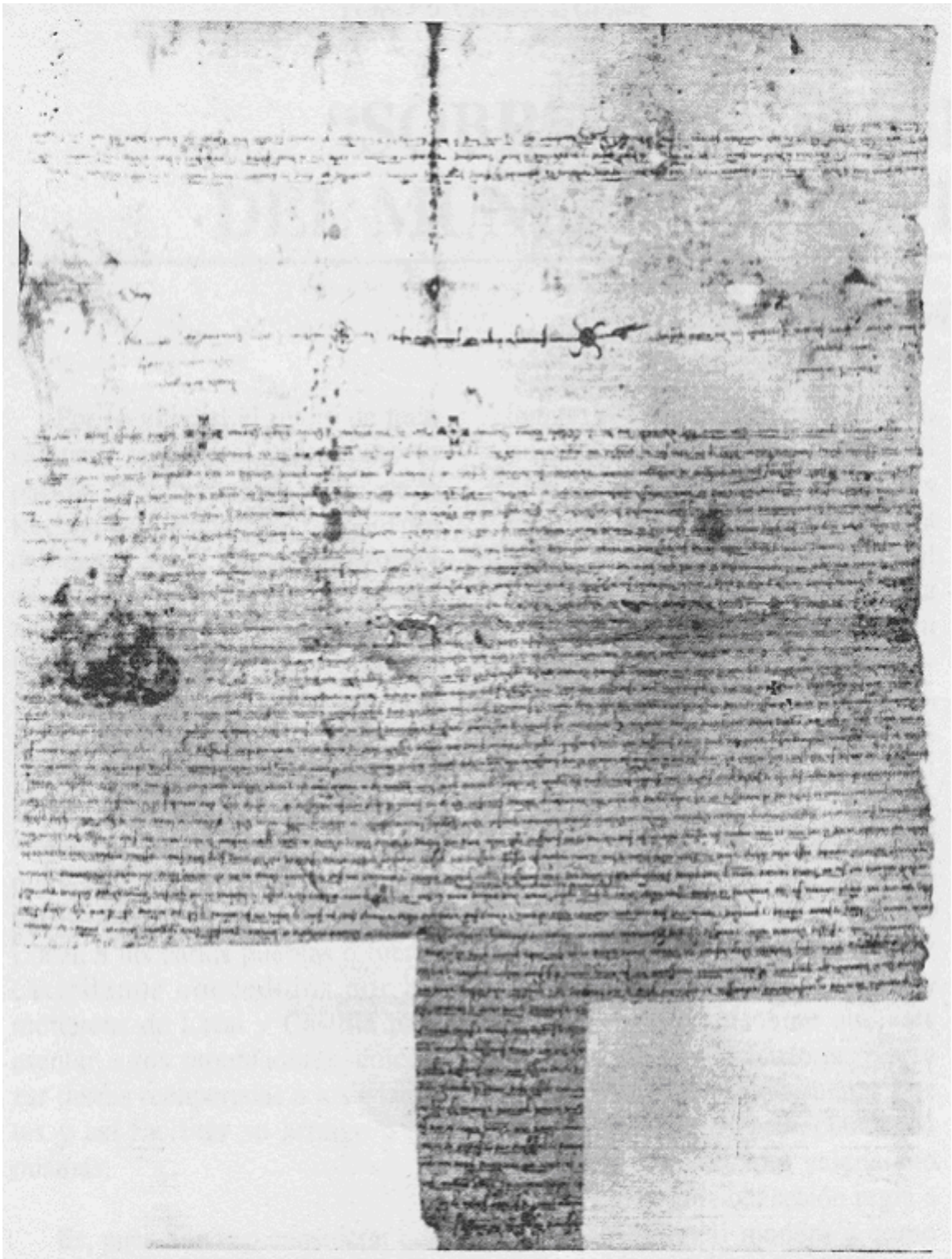
REPRODUCCIÓN DE LOS DOCUMENTOS TRANSCRITOS EN ESTA TESIS.

Documento A: Villancico a San Martín, de Francisco Utiel. Núms..





▪ Archivo municipal de Albaida. Privilegios de Jaime I y Pedro III. Valencia , 1271/1283



V. Contrato sobre el órgano de Albaida.

atrobats de present en la dita e present
vila de Albayda de part alta en jobe
los orguens que lo dit m^{re} Juan
Monbadeser en la iglesia de la pre
sente villa los quales capitols son de
serie y thenor se guent.

El primer mient es estat gatar a din
que y un cordat en ke ley or el parts
que lo dit m^{re} Juan Monbadeser
se fia bengu obligat com ablo pre
sent se obliga a fer y contribuir vns
orguens en la dita iglesia parrochial
de dita villa de Albayda Ab.
una flautat de vns gams de cento
nario y a de fer acara del aque y que
lo flautat a padeser y a de estany fi y
que y los canons a sen de estar y a de
obrats a dimerse mo tres, una flautat
de futa vns o mes del de la cara a dita
pat, una octava de flautat -
Item vns flautat en doctena del flautat
altre no fait octava alta del jobe dionofan
y a de fer de futillo, una quinquena de fla
utat doble de mig annunt

Et eligere in electis garrobuales
dicte ville volumus et intendi-
mus et qz per me dictum Joanne
monis modis et formis pactis et
conditionibus prefatis scriptis capi-
tulis et per Joannem Montoro no-
tarium infra scriptum in presencia
nostriarii dictarum garrobuales
et publicis cregentiam seu con-
tuenendum est quorum quidem capi-
tula tenore talis est -

En no de nostre senya deu Jesta,
his y de la juratissima vergemana
mare sua ad vocada nostra Captoy
Jetz fermats Per yentre los Illus-
trissim don ebro folvel Anlatz de. a
rago marquis de la vila y Mar y questat
de Albayza de Josep bono y Antoni
Albert de Juan Jurats de la dita vila de
Albayza emdit nom ad ministro
dors de lo fabria de la nona Iglesia
de la dita vila de una parte y per
de Juan Monto organillo de la
ciutat de Valencia habita dors

Item vna m^{ra} balet de tres canons
desquels que sera vna de sti no
uena, vna vinti dotena, y vna
vinti dotena Item vna m^{ra} de
desquels de tres canons desquels
demig a ball y quatre demig amut
reiterat de octava en octava y la
compositio a diez. ~~vna~~ vna quinquena
vna defforsuena, y vna vinti dotena
Soit demig a ball, y demig en a
munt sera ^{la m^{ra} de} compositio ab vna vinti
dotena -

Item vna m^{ra} m^{ra} tura de trompete de
bois -

Item les Peany, octava baron del flo
vrat que Comafox cans a detente vnit
y quatre palm, dellaus perato car ab
l'ospeno y que les m^{ra} tures sequent
seazende partri que to quer a lama
quer vullen esofaber. Item fait de p^{re}
lle ~~de~~ Caquinera y el m^{ra} balio del
gle Item quatre manzes a la atala
naquarni des de aluda de gmo y almy
dell'arch y de amplex, que sentone
y manzer a bleb maner }

5

Item escripta Pactat a vengut y Concordat
entre dites parts que se faga de portar en
epcutis latralla y mo d'ello fermada
Per lasenzoria del senyor y Marques de la
Vila y no Vila Jurats de aquella admini-
strador quide fuy y dedit nre Juef Mons
y hafo de tenir de Alfada trenta quatre
palmos, o, allo que el pueste demanara
y de am de a de tenir dixmit palmos.
Juef mes, o, menys y que la fusta que
es gastara en la fabrica de dit orgue
Sasades de Castellana de melis esut
y que se faga de obiar de forme esta endit carta

Item escripta Pactat a vengut y Concordat
entre dites parts que l'odit nre Juef Mons
afadeser y fassa dos bastiments de portes
per atan far dit orgue y lo llem a de
serbo y fignat per les dos cases per a
per fontem y segure en pmitar d'ites portes

Item escripta Pactat a vengut y Concordat
entre dites parts que l'odit nre Juef Mons
afadeser y fassa per el Palacemteria un se-
crit de pi de bona fusta y exeat y hafo
matis altre secret general sea
nyes ab fare ductio general de no

Item escripta Pactat a vengut y Concordat
entre dites parts que l'odit nre Juef Mons

afade per y fatto viticlar de queate oc
tades quairmit, les blancs de bois y
les negres de negat embotises de bois
hemerstat Pactat avengut y conca
dat lo dit orgue ha fa de star y
tiga entabuat per dms y foras
getanles lo que sera menster

Hemerstat Pactat avengut y con
cordat lo dit mde Jud mons afa
fery fatto pndit orgue vna tribuna
comgetent pera poder l'ira avan
tar ados cors entabuada alre de
hoc per bois y guarinda per bois
quadros y quia adeterra de ample
sunt palmos y dellargaria de huit.

Hemerstat Pactat avengut y con
cordat l'entredites parts que lo dit mde
Jud mde afade potary p offe afelos
de tota la fusta de la l'ira de lo que
Nianhez tribuna saluo sis settes de
olm que lo dit administrators han
de donar pera asentat lo dit orgue
y ande ser de llargaria de vint y huit
palmos cascuna y que dit mde Juan
mons ha fa de potar l'ira matcip, estany
plom, ferro fil de ferro, aludes ay
guarita clau, frontelles y canys ay

7
Hens perales, portes, censuras
y que lo dit Mons nostiga obligat
a fer nique per son orde e fassa fer
cotta alguna tocant a obren de vila
nigertut de la obra de aquele per
aportar lo dit orque —

Item es pactat a venguer son
cordat entre dites parts e lo dit
mre juan Mons nostiga obligat a aportar
aladita present vila tot lo que pertet to
cant al dit orque a fer costes, salus
les dites partes de olm, bande, donar los
dits administradors. Com ditz e de fuor

Item es pactat a venguer son
cordat entre dites parts e lo dit admi
nistradors e signen obligats a dar al dit
mre juan Mons nostiga, perca ell y los seus
pobres, franca y roba delli neta y
aduffar li Comenjar Tompraro

Item es pactat a venguer son cordat
entre dites parts e al dit mre juan Mons
Coaren de fer fante de tot los actes
e offerir an fer offermar grahodol
fne concert de dit orque y lo dit actes
azende fer debuts y continuar en no many

Item escripta Pacta a vençut y Concor
dat Entre dites parts y lo dit mne Juan
Mont al de donar y done acabat dit
orgne abta perficido. Imbermini de
vnam y pnt. mello. Contadors de de
eldia. Us donaran for. cent y sin
quanta limes de besteta en prima
quide paga del grande ferditor que
com abare sedira y que fet dit
orgne sia vnt mirat yegone gut
perdor mebre expert de donar
orgne y que cada una de dites parts
asadenomenaz y ostar y gortar lo
sen acobte de las lina de dites parts
Item que lo dit mont es obligat
a conservar dit orgne bo, conforme
estara lo dia de la visura en avant
sextemes de vnam y que passat
dit any no s'iga obligat a justen
tarlo y adobarlo mes y sia moue
lo dit mont fins lo dit any lo
dit administrador y senen acob
tes del dit mont de viner selia
de donar y sea acabar de cobrar
lo grande dit orgne a cobrar y ego
niece y tempar. lo dit orgne con

9

forme a l'acte per via d'oblat de fers
de vin fero

Homenajes Pactat a vengut a vengut
i Concordat entre dites parts i l'ordit
mre Juan Moris a sa defen de se fero
i d'arches entre tallades ab les armes
de satenjoia del senyor i marquico
de la gno vila i marquissat de Albayra
les vns en la causa o diffinico de
dalt i les altres en la tribuna a les sen
les del organiste

Homenajes Pactat a vengut i Concordat
i l'ordit mre Juan Moris a sa de donar
i done fiances a contentos de dit senyor
Marquis i jurats administradors quindis

Homenajes Pactat a vengut i Concordat
quisi l'ordit i Juan Moris lo que n' den nos la
cia nous en any del temps i termini
de dit any i fero metes senyalats de
ferdit orgue i no s'avia a labat de fer
a fero i de a sentar l'ordit argue entallas
dites fiances no n' quier obligacio de
fer ma cabar dit orgue sino tan solo
ment i orgue oblat a quella de x' titu
Sixytornar Cabreta de l'canra fero

~~Die xxv mensis martij anno~~
anath. d. m. lxxviii

In dei nomine eius qz divina Gratia Amen
Noverunt Universi quod nos don epus
Johannes de Sola et alaragona Marquis
ville et Marquis Natus Albayde omni
filius bone et Antonius Albert de sus
Jurati dicte ville ubi sunt anno et die
bi nominibus administratores fabri
ce nove Elehr dicte ac pntis ville
parte es una et Joannes Moys faber
organici civitatis velle Sabini in gentia
cum vero indita villa de Albayda
revertus Parte Es altera sudterit
gratis cum hoc pnti publico capitulo
laurentis et concordie pntis ex pntis
ex dicte partes confiterunt et pnti
ritate se cognovimus nobis inuisse
et viffim et viffe vofa hoc est unum
num alteri altera alteris alterij pre
ferentibus et pntis quod firmamus
et ordinamus infra scripta capitula
in et super constructione cuius dam
organij quam noniter constructurice

Y como a l'onte del gremio de San Ouge

Item se ha pactado a venir y con
cordar entre d'os partes el d'ito m're
Juan Moné faga a d'efe el d'ito ougue
perquende set centes treinta y cinco
l'inos mof. res de vala y lo modo de
l'apagos dos centes y cinquenta
l'inos de d'itamoso selian de do naz
en bestida el dia de honara ferma
de los franceses, y dos centes y cinquenta
l'inos el dia de la pentara d'ito ougue
y honara y lo d'emes selia de honara
y pagar un any a pes de d'ito d'ito
ougue e para alabat y a tentat en fa
perfectio y honara

Item se ha pactado a venir y con
cordar entre d'ite partes el d'ito
m're Juan Moné no tendra alabat
y pottat en perfectio el d'ito ougue
sin lo termino pactado de vint y
dos meses a la en foregut
y en oniga en pena de vint y
de d'itamoso de vala. a plindores
ala fabrica de dita y l'ite

Item se ha pactado a venir y concordar
entre d'ite partes ~~el d'ito m're Juan Moné~~

14
vire Juan Aronj Permingunt em q no
quies preter die millos algunos ^{de} chlos
ditis orque con tribuna y dimes de ot lo
dit orque zerrabo de lo futura cost
de aquell orobe fper alguna subtili
tat de dicit le pogue tenis o, al faryar
ne fadorano y dona ditel millos An
gerallancos y llanos zerraria alofabula
de dita fglefia y aditi administador
de aquella ~~gera~~ zerrab aquelles puzgu
distribuz endita fabula

Heme otat dicitat a virgno y fono dat en
treditos part @ lo p fens capitoli y castide
aquelles fier epifuntos ab funitis y remuntin
tio de p p for varians de fult ealtre claufule
oportune y neceffaries en q fereots aco fpe
cutoru p othar a lo tumades

quibus quid capitulis lectis et publicatis de ver
bo ad verbum fuerit permutetur nos dute gar
des Landantes apud ces fathienfes corte
dentes atq ffirmantes omnia et fmgula
in predictis capitulis contentis ^{tan} petifera
et lo un fmgula fmgulis fuis referendo @
pmaeius lino usq ad vltiman vltima
fme fmittimus vna pars nam alteri
altero alteri et in vltima de vltima qz

scribamus observabimus cumple
finis et do implebimus omnia et
singula in pre dictis capitulis con
tenta facta transacta atqz promissa
et contra non venimus neqz aliquam
venere faciemus remittentes scilicet
re situm etc etc et doli etc a quovis
omnino et singulorum fiat executoris
large ad foris sub missione remittentes
neqz et sum facta varia como Induig
etc et remissione ^{appellacionis etc} ~~et sum facta~~
~~remissione~~ et pacto etc cum etc
non litigandi neqz impetrandi etc
cum juramento etc sub pena utroque
punij pena viginti solidorum dato
pacto etc et pceditis etc obligo
mus etc nos dute partes respice nobis
et vno hoc est vno parte vnum alteri
et altera alteri admittimus et viffim
nos de pto fons delimita et abaro
gonis Marquis velle et Marquis
trus Albarde omnia bona et Anjo
mus Albert. preati et ditione ad
ministratores respice bona dute
administracionis et ego Joannes
Nons organicus omnia bona mea
mobilia etc Actum albarde etc
et etc huius rei sunt don Joanne

VII. Adobo y afinación del órgano de Albaida.

Alfonso del mto de abaxagonia En
Don Miguel de Borja amig valse
Sabid Albar de vuesti

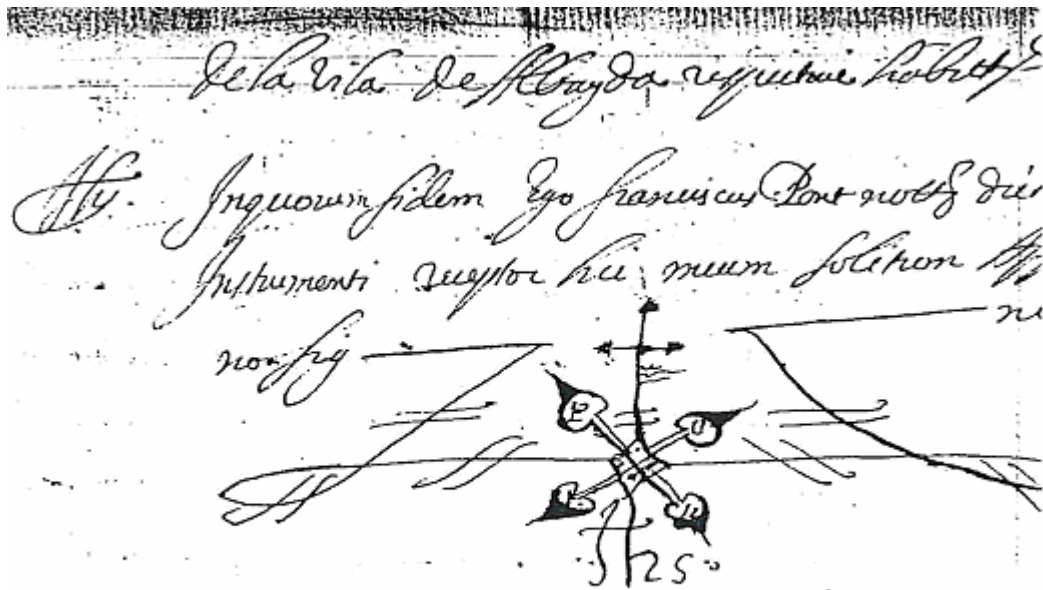
VIII. Época por la afinación y reparación del órgano de Albaida.

Die nono mesis octobris anno 1600
natus die pidi xxxviii m

Sia Atots cosa manifestu Com mestre Joan
more mestre de fer orguens de la ciutat de Valencia
habitador parquingui et confesso y enuente re
gonerich haueu ayut y rebat del J. Justicia Jurat
de la p. vita de Alayda habitador abante
y del seu huet lliuy monda real de Valencia
y conjurado de Adobar y refinar lo orgue de la
eglesia de la dita Ep. vita que no podia to
car per estar gualtat lo qual aubre y remony
y dny de Joseph ferrandis clauari de dita vita re
Aliment y de contentos et quia et c. en un p. de
Alayda etc.

Tomei Baltasar fons esultor de la vita de
Beniganim y Frances pla major U. curador

IX. Relacionado con el órgano de Albaida.



X. Pago al organista de Albaida Luis Presencia.

Ego Luis Presencia Organista y melic de la present Vila de
Albayda. Confese Sauer Rebut dels Senors. Justicia y Justato.
de la present Vila de Albayda vint una lliura y misa die
21 fco & septe de mor Salari. que dita Vila em dona de tocar
l'orgue y melic de escola los quals Rebut per mans de Justats
fornats a l'ani de dita Vila y per la Veritat per l'orgue
li de 22 de octubre 1644.

XI. Reforma y mejora del órgano de la parroquial de Santa María de Onteniente.

REPUBLICA ARGENTINA
GOBIERNO FEDERAL
SECRETARÍA DE JUSTICIA Y LEGISLACIÓN
ESTADO CIVIL
ACTA N.º 1000
del 10 de Agosto de 1910

Interviene en esta causa a los dos partes del
Sr. D. Juan de Dios de Alvarado, demandante y Sr. D.
Juan y Gregorio en la Capital de esta
Ciudad de Buenos Aires de conformidad de lo
previsto en el artículo 1.º del Decreto N.º 1000
del 10 de Agosto de 1910 y en el artículo 1.º
del Decreto N.º 1000 del 10 de Agosto de 1910
y en el artículo 1.º del Decreto N.º 1000 del 10
de Agosto de 1910 y en el artículo 1.º del
Decreto N.º 1000 del 10 de Agosto de 1910
y en el artículo 1.º del Decreto N.º 1000 del 10
de Agosto de 1910 y en el artículo 1.º del
Decreto N.º 1000 del 10 de Agosto de 1910

De los Santos Martin, Pedro y Juan con las Justas
razones que motivaron la feliz y oportuna
ordenación de Pedro que el conde el conde
autor solo tiene la obligación de la Villa de
nuestro adios en Sagrados Santos. Corroborando cada
uno de los Santos en sus festividades según se usó con
acceso de las costumbres y gastos que ocurrían pero
vise inferior de un conde la obligación que la Villa
pretende de que sea de continuar en el Pero cobrando la
distribución de las y quantas solemnidades se desfructan
a la Villa quando el P. an separado en pagar
ocho reales que según las antiguas prácticas
sean decaídas a los Beneficiados que lleven los tabe
nauos lo andas, pues de otro modo no puede obligar
les el Pero a que las lleven = Este es el mo P. por
que interrumpe el Pero aquella antigua costumbre

ocho reales que según las antiguas prácticas
sean decaídas a los Beneficiados que lleven los tabe
nauos lo andas, pues de otro modo no puede obligar
les el Pero a que las lleven = Este es el mo P. por
que interrumpe el Pero aquella antigua costumbre
que siervo fuera de justa atonía a la Villa no
tuvo de imponer los y nuevas obligaciones a los actuales
residentes. Es por lo que se considera que se han
formado de lo que practica en las Villas y Ciudades
de este arzobispado a donde por los residentes de
tribución en las fiestas votadas y rogativas y por
necesidad se celebran aquellas fiestas y igualmente
en todas partes comunes los mo P. de solicitar la im
posición de los Santos; Por que la distribución que por
parte de Eclesiásticos (que sirviendo al Alta Vices de las
mo) perjudica el merito que con la misma acción co
no se contentó en la medida en que se ha de P. P.

...
Dret en quatin l'any de la Conueccion
ante la Sena de les llumeneries, oli, y de magallos.
que ministren l'idos llumeneries de disonra i honra y del
del ditm sacrament y aiant meyo de d'itos llumeneries
ala maxima onra y gloria de deu al dit Conuent
de Sant Juan. Ist lo qual se fau y obteme fons tant
dura la voluntat de la dita vila y si dona plena y
basta satisfacio per part de dit Conuent Clero de
yo. y que aixi malicia los Senors Duran priuen a qual
seus persona de qual seult salari ade mes deli de
sindon que paga comitarlos de conueccion. Dexas
para la execucio d'ist lo referit en los Inuiden y
Segun d'ent, de nexos y conueccion plena facultat

Dura la voluntat de
basta satisfacio per part de dit Conuent Clero de
yo. y que aixi malicia los Senors Duran priuen a qual
seus persona de qual seult salari ade mes deli de
sindon que paga comitarlos de conueccion. Dexas
para la execucio d'ist lo referit en los Inuiden y
Segun d'ent, de nexos y conueccion plena facultat
quanta sia manader y paga diu d'ist en qual se
ult de dit y alora causo als d'itos Duran que actual
ment son y per d'ent seran de dita vila peraque
puguen obrar quant Conueccion y sia necesari y quietat
quant gaire referit en dit lo pleu y l'engit que es
podran maner y luidar perano y al gratant complir
el pagu et comudo y de dita vila sem repugnara a ningun

de ditsy copis. Vt loqual puto. fador d'ingredita
sind mes y du carregit en l'igima data al clausi
de dita villa que sui ny per temps sera.
En segonloch fonei proposat que auent desguat
Carta el P. J. Baran de marcello felix notari de
dita vila en vate. El dia quatre del
corrent que per part del receptor de la d'entra
Bulla de auistrit Comicio y era de uga chane como
l'ays vila per quatre sentes quaranta del lluy
que era de vila adita. De al veyta per l'ali
monna de la Bulla de la quarta passada segons
lo Conte fet entre dita vila y Perse monno Comi
sunt l'ali entrega la Bulla en paper que sobra

monna de la Bulla de la quarta passada segons
lo Conte fet entre dita vila y Perse monno Comi
sunt l'ali entrega la Bulla en paper que sobra
ren de dita ex p'udico, y vone jura jura los P. J. Baran
adonar dita l'ali f'acio para muer al aynt vila el
gato li podi fer la Comicio de pachada val g'ouen
del reney de Rey carlos diner a cambi fetes primera
ment l'ali de gudu diligencia y per a l'untar el Comell
General y no auenre pugut d'untar y conuer el aynt
y ago que es no bauer prenguer de Don Carlos.
el d'it mag. J. Baran y Pasqual justis Cir
dita vila en son nompropi. Vt f'ent carta

gato li p[er]for la comissio de p[er]chata del g[ov]ern
del reney de les cathedras a cambi fets primer
ment l'indagada diligencia p[er] astant el Comell
General y no uenue jugat Junta y Courer clafan
y ayo que estro b[er]uen p[er]engueren de Don Carlos.
Cobner a cambi quatre sentes huitanta llivres
Cordi mag. Josep Juvale y Pasqual quiles Cir
dich de dita vila enson comprosi d[on] fent carta
de In demoritat a Don Pedro Juan Cobner al dos
actes rebut per Antoni Sam N[ost]ari en 23 dies del
Corrent mes e any sub l'pe que dantam el Comell Gene
ral l'loria y apraueia dit cambi per uenue p[er]
per causa tan llegi tima q[ue] aixi es dones facultat

dit Pasqual quiles Cuitada peraque en nom
de Sindich de dita vila y particulari p[er] g[ov]ern
mar y ferme en favor de dita francia veig An
toni Sam y Baltazar Cortes y dit Pasqual quiles
en nom prosi entloyal p[er]engueren dit cambi
y per iucio y seguritat de aquells an acte de p[er]me
za. Indemori dit y guardadany p[er] delis di bes
quatre sentes huitanta llivres seron entredos
en poder de Antoni Sam N[ost]ari Clauari de dita
vila en tornada de 14 de dita mes e any el
qual acte faray oage indit nom ab dos les
Clauules neceparies ne oportunes omni lib al
numades ab dos les renunciacions alliancia li

en poder de Mueyram 1712
vita en donados de la de dits mes eany el
qual dize fary dize endit nom ab ditz ley
clausulas necepariy necepariy Inimilibes aco.
sumady ab ditz ley renunio uoni obligacions de
vamenti. Vel aliy onmay poder de qualdeust
restari. co restari guardalos sempre In ditz de
vity qual seust ditz queper raho de dit cambi ditz
deporde aquell del paga seguir y locacionar no
aunt aquells ditz ditz ditz ditz cambi per
loque damunt si mostrai de dit loquel manarano
dmar son boudenir
Coida dita proposicio Ist loquient comell oemine

vity qual seust ditz
deporde aquell del paga seguir y locacionar no
aunt aquells ditz ditz ditz ditz cambi per
loque damunt si mostrai de dit loquel manarano
dmar son boudenir
Coida dita proposicio Ist loquient comell oemine
uerepariy frib de ditz dmar ple poder y
faut ditz al dit par qual quily Ciudad ditz
de dita vita peraque firme endit ditz ditz
ditz ditz deynonera y guardadany en favor de
son toda ditz ditz enlo modo y forma que damunt
esta proposio firmant ditz onmay poder de qual
seust restari vobast ab ditz ley clausula Inimi
libes v. segon parider esta expresio y peraque ditz

XX. Cabildo relacionado con el Beneficio del Santísimo Sacramento (Onteniente).

CABILDO GENERAL

SESION QUARTA VENTITA
 MARAVILLA, AÑO DE 1811
 SEPTIEMBRE VEINTIUNO

1811

del Cabildo General

En vista de lo que se acuerda a las tres justicias del
 ayuntamiento de Santa Cruz de Arica, de acuerdo con el
 ayuntamiento y Congregación en la Sala Capitular de esta
 ciudad, para lo que se acuerda de los señores
 señores don Manuel de Ordinario de la Villa
 don Juan de Pineda, Caudillo de Santa Cruz de Arica,
 don Antonio Coronado y don Juan de la Cruz,
 de la villa de Santa Cruz de Arica, y por
 el ayuntamiento de esta villa y por el ayuntamiento de
 esta villa, se acuerda lo siguiente:

Las horas y Ocho de Arrebatos y
Suquenda que supondran los Cap.
de las Sinesias de Arrebatos de Arrebatos
y quales horas

53748

Otra el Beneficiado en el Beneficio
fundado en el año que el beato
Alfonso de la Cruz en la advocacion del Sr.
Santo Sacramento con la obligacion
de tocar el Organico del qual es pa
trona la Dña. Doña Juana de Cap.
de las Sinesias de Arrebatos

3008

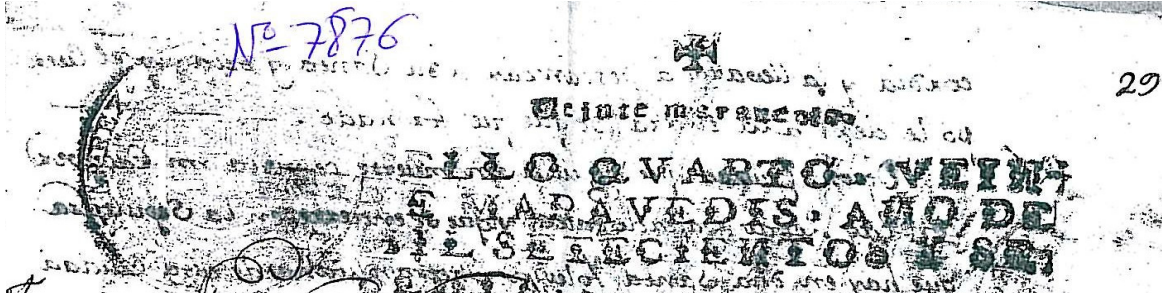
Otra el Beneficiado en el Beneficio
fundado en el año que el beato
Alfonso de la Cruz en la advocacion del
Sr. San Miguel Arcangel con el

10076025

XXII. Testamento de Vicente Rodríguez Monllor.

Nº 7876

29



Testamento En el Nombre de Dios todo poderoso Amén. Sepase por esta pública Escritura como Yo Sr. Vicente Rodríguez Presbytero Organista mayor de la Sta Iglesia Metropolitana de esta Ciudad de Valencia vecino de la misma natural de la Villa de Onteniente, Hijo legitimo de Francisco Rodríguez, y Ana Maria Monllor Conyortes, hallandome enfermo en cama, pero por la Divina misericordia con el entendimiento claro, buena memoria, y voluntad libre, considerando que soy mortal, y q. con tiempo no conviene arreglar las cosas temporales, para que estando fuera de este embarazo, tenga solo que pensar en dirigir mi Alma para la eternidad, y prevenirme para esperar la muerte á cuyo fin elijo para aquella hora por mis Patronos, y Abogados á la Purisima Virgen Maria madre de Dios, y Abogada de todos los pecadores, y á los gloriosos S. Vicente Martir, y S. Vicente Ferrer, con cuyo favor, y amparo espero vencer, y triunfar de las enemigas invasiones, salvar mi Alma, y lograr de la felicidad, y gloria eterna de Dios nuestro Señor uno en esencia, y trino en Personas, que son Padre, Hijo, y Espiritu Santo un solo sacramento misterio adoro, y creo con todo lo demas que tiene, cree, y confiesa la Sta Madre Iglesia Catholica, y protestando vivu, y moro en esta fe, ordeno mi testamento, y ultima voluntad en la forma siguiente.

COPIA ORIGINAL
7876
COPIA ORIGINAL

Primamente Encomiendo mi Alma á Dios nuestro Señor, que la cuide, y redimio con el valor sumo, y merito inestimable de su preciosissima Sangre, confiando que su Divina Magestad perdonara mis pecados por su gran misericordia.

condia, y la llevara a descansar a du Santa Gloria; y el Cuespo le dexo a la tierra de que fue formado.

Orxon. Quiero que seguida mi muerte se vista mi Cadaver con las Ropas Sacerdotales, y que se entierre en la Sepultura que hay en dha Santa Iglesia Metropolitana de esta Ciudad devanada para sus Beneficiados, confiando que estos por favor de su mandado asistirán a mi entierro, hazán una funerales, y me aplicaran los Sufragios acostumbrados.

Orxon. Dexo, y sendo de mis bienes para sufragio de mi Alma, y de mis fielees difuntos la cantidad de trecientas libras moneda corriente, las quales quiero que se distribuyan y apliquen por la forma, y manera siguiente.

Orxon. En primer lugar mandando que de dha Cantidad se saquen cien libras, y que se den estar al Colector de Misas Dobladas, y subsecuivos de dha Sta Iglesia Metropolitana de esta Ciudad, para que se digan por mi Alma en la misma Santa Iglesia, quinientas Misas, con limosna de quatro reales cada una.

Orxon. Quiero tambien que se saquen otras cien libras de aquella cantidad, que se den al Rector, Clero, y Capellanes de la Iglesia Parroquial de S.ⁿ Nicolau de esta Ciudad para que por ellas se celebren en ella por mi Alma, quinientas Misas, con limosna de quatro reales cada una.

Orxon. Quiero que asimismo se saquen de aquella Cantidad veinte y cinco libras, y que se den estar a la Bolsa comun de otros Canonicos de dha Sta Iglesia Metropolitana de esta Ciudad.

Orxon. Quiero tambien que se saquen de aquella cantidad cinco libras, y que se den estar al Capellan mayor de la Sta Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de esta Ciudad, para que se celebren en ella por mi Alma

Viente Mucas, y todas con Murrereres.

299

Mar: Quiero asi mismo, que de aquella cantidad se sa-
quen cinco Libras, y se den estas al Rev. Clero, y Capella-
nes de la Iglesia Parroquial de S. Salvador de esta Ciudad pa-
ra que en su Altar mayor me celebren por mi Alma Vein-

te Mucas con Murrereres.

Mar: Quiero que en la Iglesia del Convento de Religiosos
de S. Domingo de esta Ciudad, se diga por los mismos, y por
mi Alma un Trintenaxio de las Mucas de S. Vicente Ferrer
dandose por cada una de ellas quatro Picudos de limosna; y
que lo que importare esta suma saque tambien de las expresar-
das Treientar Libras.

Mar: Ordeno que por una vez, y para via de limosna
se den de la expresada cantidad, cinco Pezetas al Hospital Ge-
neral de esta Ciudad, dos Pezetas y un Real de Plata ala
Cavsa de la Misericordia, y lo mismo al Colegio de Niños
de S. Vicente Ferrer, y a la Redempcion de Cautivos
Charitativo que esta a cargo de los Padres de Nuestra Señora
de la Merced.

Mar: Quiero que tambien se saque de aquella cantidad,
la porcion necesaria para pagar la arrendada que debere
hacer a mi enterrio la Cofradia de Nuestra Señora del Mila-
rio de esta Ciudad, en la qual estoy enterrado, pues es mi
voluntad que acompañe en mi enterrio.

La porcion que sobre de haver treientar Libras des-
pues de cumplido y pagada todo lo referido, y algun ganto
que pueda haver en las prebenciones de mi enterrio, quiero que
se distribuya en celebracion de Missas a voluntad de mis
Albaceas.

Otro. Nombro por Albaceas de mi Alma, y exeuto-
res de este mi Testamento a Thomas Rodriguez escriuano



SELO QVARTO VEINTE MARAVEDIS, AÑO DE MIL SETECIENTOS Y SESENTA.

M

SIG: 7876

VALENCIA

y a Maria Theresa Rodriguez mis hijos, y a Carlos Viente Segui, hijos de esta, tambien seivano, dando como doy a los tres juntos, y a cada uno de por si, separadamente el poder y facultades que por Dicha se requieren para que hagan efectivas las truecenas libras que de ser venabadas para bien y sufragio de mi Alma, y cumplan este mi testamento, segun, y en la manera que lo dego dispuesto.

Otrosi. Abando que se paguen puntualmente todas las deudas misas deudas, constando de ellas en cualquier forma, segun lo fuere de buena conciencia, benignamente observado por Personar que la tuenere.

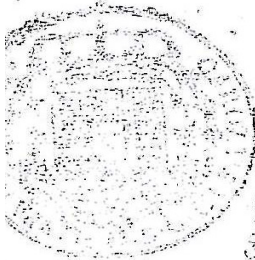
Otrosi. Dedago que he sido casado con Doña Maria de Aguilera con Maria Theresa Moya de cuyo Matrimonio procreamos siete hijos, pero de ellos solo quedara los citados Thomas, y Maria Theresa Rodriguez, pues los demas han falleado ya sin haver dexado sucesores.

Otrosi. Dego, y lego al ^{ultimo p^{mo}} Ill^{mo} y Rev. Señor Arzobispo de esta Ciudad mi Prelado en Bonos de los de mi uso por todos los derechos que en qualquiera forma tenga, y pueda tener a los bienes de mi herencia.

Otrosi. Dego, y lego a Maria Theresa Segui, Thomasa Segui mis nietas, hijos de los citados Carlos Viente Segui, y Maria Theresa Rodriguez mi hija, Deinte librar a cada una, por sola una vez, por lo mucho que la he visto a que ambas me corresponden.

Otrosi. Dego y lego a Ana Maria Rodriguez mi Hermana

Setecientos maravedis.



SELLO CUARTO. VEINTE
DE MARAVEDIS. AÑO DE
MIL SETECIENTOS Y SE
SENTA.

na que la tengo en mi Cassa, y compañía, veinte libras por una vez, y á mas dos Colchones, y dos Savanas de la Cama que ussa, por el buen apeto que la tengo, y ella me tiene. —

Y de lo remanente de todos mis bienes dexechos, y accion^{es} nes que ahora tengo, y en adelante me pertenecan por qualquiera titulo, causa, y razon, instituyo, y nombro por mis Universales herederos, con partes iguales á los dichos Thomas Rodriguez, y Maria Theresa Rodriguez mis hijos; pero quiero, y mando: que el dho Thomas Rodriguez mi hijo haya, y herede señaladamente de mis bienes, en cuenta, y parte de su haver, y legitima, y por su justo valor, los siguientes; á saber: Cincuenta y quatro Anegadas de tierra parte para criar Arroz, y parte para Morenas, sitas en el termino de la Villa de Alberique, Partida de la Penca = Mas: Diez Anegadas de tierra para criar Arroz, sitas en el mismo termino Partida de la Marquesa = Mas: Doze Anegadas de tierra tambien para criar Arroz, sitas en el propio termino Partida de la Novella = Una Casa de morada sita en el poblado de dha Villa de Alberique en el baxio inmediato al Castillo = Tambien quiero, y mando, que la sobredicha Maria Theresa Rodriguez mi hija haya, y herede señaladamente de mis bienes, en cuenta, y parte de su haver, y legitima, y por su justo valor, los siguientes; á saber: treinta Anegadas de tierra parte para criar Arroz, y parte plantadas de Morenas; las quales estan situadas y sitas en el termino de dha Villa de

[Handwritten signature]

CONCUERDA CON EL ORIGINAL

SIG: 7770



Alberique, en la Parrida de la Payra, á la entrada de ella =
Mas: Quince Anegadas de Tierra para para cuia Anos
sitas en el mismo termino, y Parrida de la Payra, las que
están confinantes en la Zegua Real = Mas: Seis Ane-
gadas de Tierra huerta rodada con dobles moenas, sitas
en el propio termino, y Parrida de la Payra, las quales con-
finan en la Zegua del Molino de la Villa = Veinte y una
Anegadas de Tierra moenal, sitas en dho termino de la
Villa de Alberique Parrida del Realengue, las quales con-
finan con el Escorredor de la Villa: Y los demas bienes de
mi herencia se los dividiran entre si los dhos Thomas, y
Maria Theresa Rodriguez mis hijos, recibiendo cada uno
la porcion que le quepa, y corresponda, para que unida
esta á la que ya tienen por mi destinada, y designada
en este mi Testamento, quede igual, en valor, la parte
del uno con la del otro, y ambos con la bendicion de
Dios, y ma adquiriran, segun de lo explicado, los bie-
nes de mi herencia, y les poseheran, y disfrutaran
libremente, y podran venderles, y disponer de ellos á su
voluntad, con solo la limitacion prevenida en los anti-
guos Fueros de este Reyno, contenida en la Clausula
Exceptis Clericis, Locis Sanctis, Militibus, et Personis Reli-
giosis, et alijs qui de Foro Valentie non existunt, nisi
dicti Clerici, iuxta seruem, et tenorem Fori novi super
hoc editi, bona ipsa ad vitam suam adquirerent vel ha-
berent, y baxo la pena de comisso, segun el tenor de los
mismos Fueros, y lo dispuesto por Reales Resoluciones:
Y finalmente revoco, y anulo, y doy por revocados, y anu-
lados todos los otros Testamentos, y disposiciones seme-
jantes, que antes de esta haya yo otorgado por escrito, o
de palabra los quales quiero que no valgan á fin de que

9787
ARCHIVO
VALLECA

solo se cumpla lo que por medio de la presente *Escritura* 3.
tengo dispuesto, y ordenado, por ser mi ultimo testamen-
to, y determinada voluntad, que quiero valga del mejor
modo que haya lugar en Derecho. En cuyo testimonio
asi lo otorgo en la Ciudad de Valencia a los onze dias del
mes de Diciembre del año mil setecientos, y sessenta, siendo
presentes, y llamados especialmente por testigos el D. Vicente
Soler Presbytero Beneficiado en la s.^{ta} Iglesia Metropolitana de
esta Ciudad, Lorenzo Mares tratante, y Joachin Borrás
Organista, vecinos de esta misma Ciudad, y por quanto no
puedo firmar por hallarme con la indisposicion de mi enfer-
medad luego avino de los dichos testigos que lo firme por mi.
De todo lo qual, y de conocer a el otorgante, quien estava
Capaz para hazer este testamento Jo el infrascripto ^{no} ~~es~~ de
su Magestad publico y vecino de dha Ciudad autorizante, doy fe

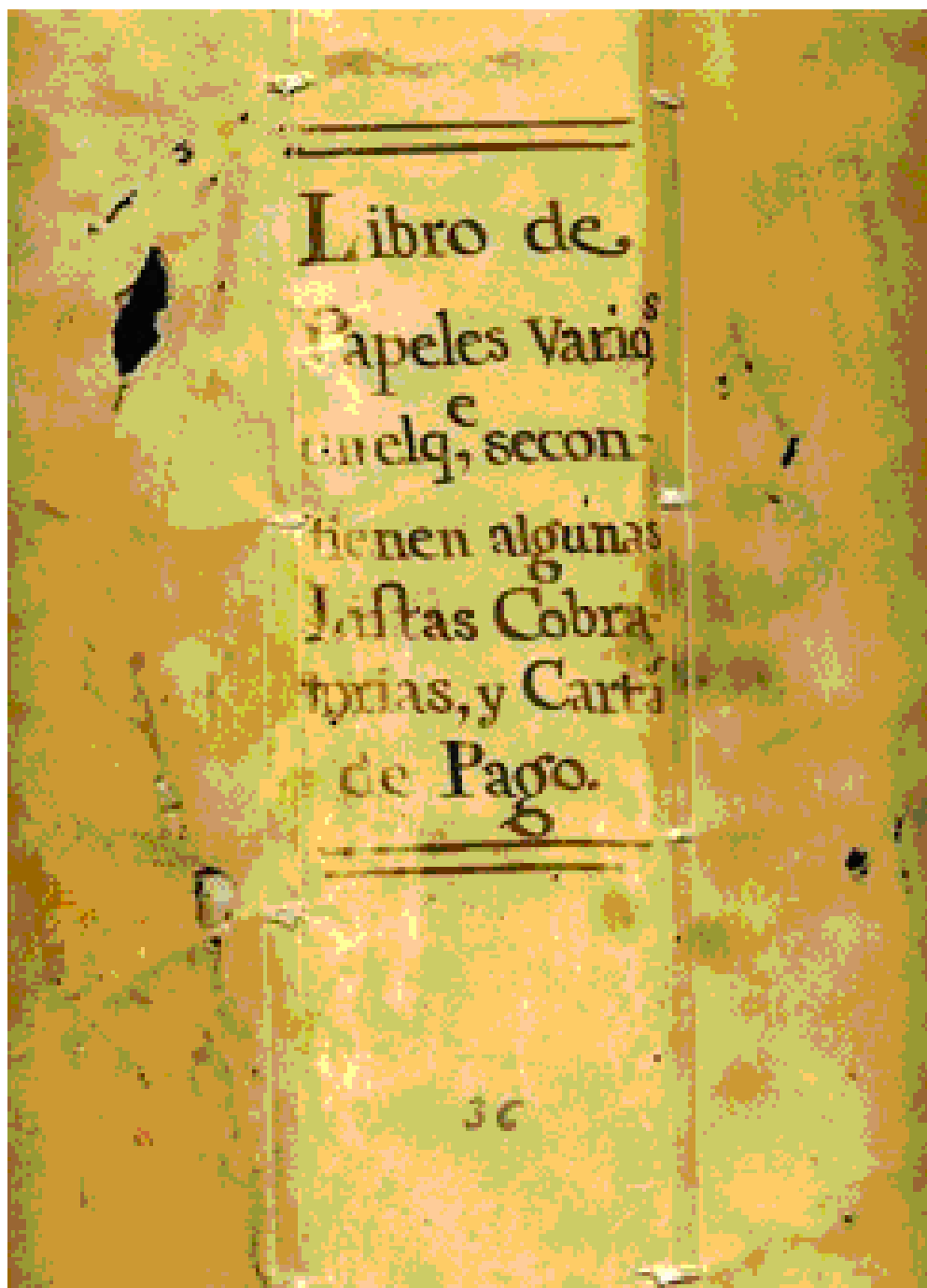
Por testigo
D. Vicente Soler Presbytero

Ante mi.

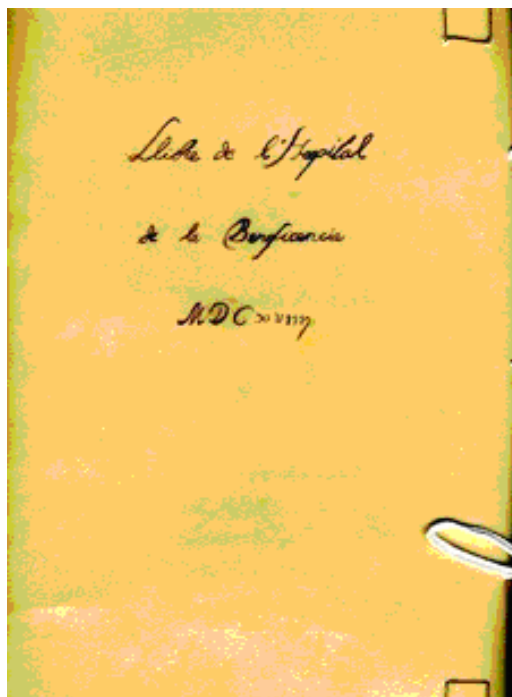
Joseph Alvarez
Jordan

776
SIG: 1876
VALENCIA

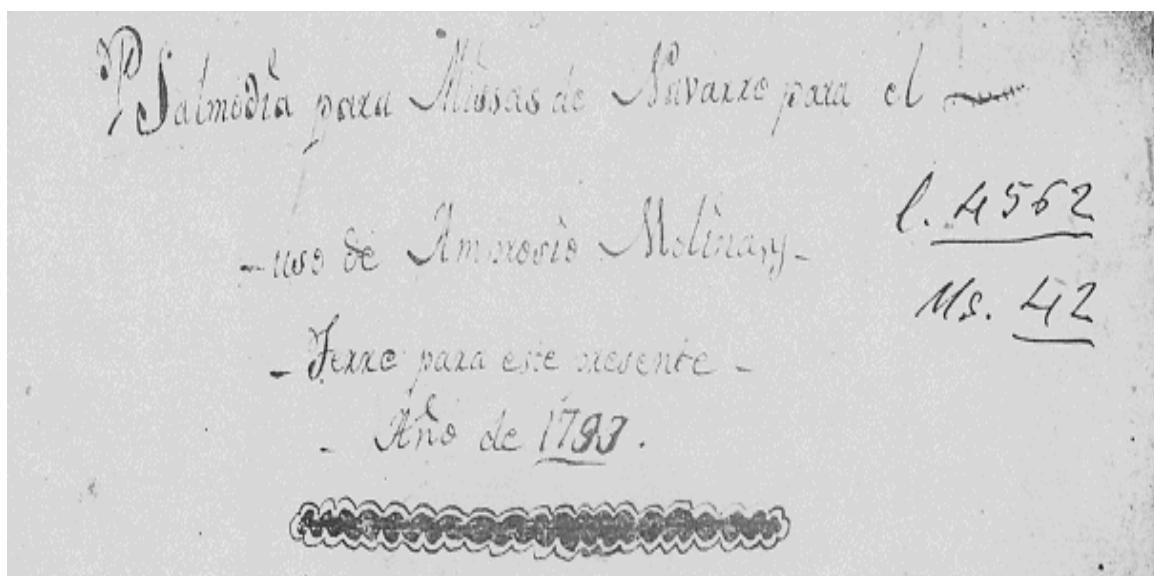
XXIII. Sobre gratificación al organista y al Penitenciario (Bocairente).



XXV. Desasosiego del Clero por múltiples cuestiones.(Bocairente)



XXV (bis). Salmódia para misa de Navarro(Cuadernos de Ambrosio Molina)



Primer tono.

This system of handwritten musical notation consists of six staves. The top staff is labeled with 'Primer tono.' and contains a melodic line with various note values and rests. Below it are five staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, bass, and another bass clef). The notation includes a variety of rhythmic values, accidentals, and dynamic markings, typical of an 18th-century manuscript.

Primer tono. Sigue tambien para el compo tambien de los Tercios.

This system of handwritten musical notation also consists of six staves. The top staff is labeled with 'Primer tono. Sigue tambien para el compo tambien de los Tercios.' and contains a melodic line. Below it are five staves with various clefs. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, along with rests and accidentals. The handwriting is consistent with the first system, showing a high level of detail in the musical notation.

XXVI. Contrato del órgano de Ayelo de Malferit

Contrato sobre el órgano. Entre el S.^r Cura
 D.ⁿ José Martínez. D. 23 Marzo. En la villa de Ayelo de Malferit a los veinte y tres dias del mes de Marzo, año mil ochocientos treinta y cinco.

Marmel Valle y
 Carravilla

Ante mí el Escriuano y testigos infrascriptos, concurieron de una parte D.ⁿ Juan Bautista Bataller Cura de esta Parroquia, y de otra D.ⁿ José Martínez y Oliver factor de órganos, vecinos de la Ciudad de Valencia y dijeron: que por escritura ante mí en siete del actual, diferentes sujetos de este Pueblo le concedieron a dicho Señor Cura las cosas y poderes facultades, para que pudiese contratar con qualquiera factor afin de que construyese un órgano para esta dicha Parroquia, por la cantidad, plazos, y condiciones, como pudiese, y quisiese ajustarse, cuyo literal tenor de la indicada Escritura, es el siguiente: En la villa de Ayelo de Malferit a los siete dias del mes de Marzo, año mil ochocientos treinta y cinco: ante mí el Escriuano y testigos infrascriptos, D.ⁿ Juan Bautista Catalá vecindad, Vicente Juan de Antonio, Marmel Beda de Pedro, Vicente Berengé, Francisco Arín, José Vicent y Vila, Pedro Galiana, Pedro Hieronim José Saura y Perales, Francisco Romero, Joaquin Catalá, José Aparisi y Arín, Pedro Juan y Romero, José Saura y Catalá, Joaquin Domenech, Labradores, y Joaquin Saura del dho arriero, vecinos de la misma, mayor parte de los que se obligaron a pagar el órgano que devia construir para esta Parroquia, el difunto Don José Martínez y Oliver, vecinos de la Ciudad de Valencia, según Escritura ante mí en nueve de Mayo del año anterior mil ochocientos treinta y cuatro: Morgan que dan y confieren todo su respectivo poder cumplido, libre, pleno, y tan bastante, qual por derecho se requiere y es necesario, en favor de Don Juan Bautista Bataller Cura de esta Parroquia, para que en nombre de los obligados y representando sus propias personas, acciones, y derechos, pase a dicha Ciudad de Valencia, y cobre de los herederos del nombrado Martínez tresmil rea-

los villon que se le entregaron a cuenta del referido Argano, segun Caudela que
esta en poder de dicho Señor Curá; y para que este pueda contratar nuevamente
con el dueño del referido difunto, u otro qualquiera factor, para que construya el de
quero que aquel devia construir, bajo los plazos, cantidades, y deceras
que le parezca mas conveniente, y pueda ajustarse con el fac-
tor que contratase, para lo qual prometen los otorgantes abo-
nar y pagar a prorrata la cantidad que a cada uno le correspondiere
de segun el tasado por que se ajustare; y en cosa que para el cobro de
los traseros reales que se entregaron al presbítero difunto, sea menester proceder
judicialmente, pueda dicho Señor Curá nombrar Procuradores de la referida
Ciudad de Valencia, para que practiquen quantas diligencias sean convenientes
en juicio, o fuera de el, presentando quantos documentos sean convenientes
y haciendo todo quanto los otorgantes harian, y hacer podrian, presentes
siendo sin limitacion alguna, con libre, franca, y general administracion.
A cuyo cumplimiento obligan todos sus respectivos bienes, por presentes y fu-
tueros. En cuyo testimonio así lo dijeron, y otorgaron la quierena de este
concejo firmandolo los que saben, y por los que no, lo efectua a sus expensas
uno de los testigos que lo hacen sido Juan Bautista Bataller Labrador, veci-
no de la Villa del Drago, José Benigno Suñer de primera educacion, y Jefe
en el Comercio Escribiente, de esta referida de Argelo = Bautista Catalán = Juan
Antonio = Juan = Juan = Joaquín Domenech = Pedro Galiano = Jerónimo Comen-
de = Ante mí Manuel Vall y castañello = Escribiente de Real Caxa = Manuel Vall y
Castañello, Notario de Argelo, vecino y residente en esta Villa de Argelo de
Castilla, presente fui con los testigos que se citan al otorgamiento de esta En-
carnación de poder, que otorgado en papel del Sello quarto queda en mi Protocolo
de Escrituras publicas corriente de este año, con que con acuerdo devida
mente a que me refiero en ...

- este ha de construir el mencionado ~~ca~~ Serán contrabuzos tres fiellas
 Artículo 1.^o los pactos, capitulos, y condiciones convenientes = Serán contrabuzos tres fiellas
 de ocho palmos de largura, y cuatro de anchura, lo seran de Pino con cinco pl.
 de fondo de buches, que estara doble en todo sus jugos, seran jugados con
 Art. 2.^o palanca, y del todo construido segun arte = Seran construidos dos teclados
 con cuarenta y siete teclas cada uno; las naturales estaran chapadas
 de buzo, y las sostenidas de Eban. El primero hara jugar la musica or-
 gano del Secreto mayor, y el segundo, que estara colocado bajo de aquel
 Art. 3.^o hara jugar el segundo Organico, si bien sea la Cadereta interior = Sera con-
 truido con secreto dividido segun juega el artista, y de la grandura y pro-
 porcion propias a contener, nutrir, y hacer bien jugar los registros segun
 las relaciones al teclado superior, e saber
 1.^o Placado Mayor, de automacion de trece palmos castellanos, o bien sean
 doce valencianos. Sus cuatro primeros bajos, seran de chudena, y el resto
 hacia los tijeros de Metal y habiertos; De estos se colocaran en la fachada
 aquellos bajos que convengan, y sus tijeros en lo interior, y sera de lumbas
 manos
 2.^o Placado menor, sus diez primeros bajos seran de chudena, y el resto de
 Metal, todo tapado, y de lumbas manos
 3.^o Delant general abierta de Metal, y de lumbas manos.
 4.^o Trincera, y diez y novena en un terante de Metal, y de lumbas manos
 5.^o Llano de cuatro Canos por Tecla de Metal, de lumbas manos, y reiterado
 segun arte.
 6.^o Cimbala de tres Canos por Tecla de Metal de lumbas manos, y reiterado segun
 arte.
 7.^o Placado en quinceava de Metal, y lumbas manos
 8.^o Placado en diez y novena de Metal mano izquierda.
 9.^o Corneta Chagna de Metal, de seis Canos por Tecla, y partido de mano derecha



4

colocada en secreto en alto.

- 10. Placa travesera de Madern, de dos Canas por Vela, y de mano derecha.
- 11. Trompeta real de Metal, de mano izquierda, y colocada en lo interior, Canales y Lengüas de Latón, y tembladores de hilo de Hierro.
- 12. Trompeta Magna, de Metal, de mano derecha, y colocada en lo interior, Canales y Lengüas idem, de idem.
- 13. Bajonillo de Metal de mano izquierda colocado en lo exterior en linea oriental, Canales y Lengüas idem de idem.
- 14. Charin de Metal de mano derecha, colocado, Canales etc. idem de idem.

Artículo 6.º: Será construida una reduccion para transmitir el movimiento de las Vela del Velado a las ventillas del secreto, y lo sera de molinetes, Ejes, y brava de Hierro.

Artículo 7.º: Será construido un Secreto de la grandaria y proporcion juyrios a contenes y hacer bien jugar los registros siguientes, relativos al segundo Organ o bien sea adentro interior, a saber=

- 1.º Vela, que dice primero de bajos de Madern, y el resto hacia sus tijeros de Metal, y todo fijado.
- 2.º Inyudillo de Metal, y de las rubras mano.
- 3.º Corneta fijas de Metal, de cuatro Canas por Vela, mano derecha.
- 4.º Vela de Metal mano derecha, con abria y jira al pie del Organista guerra secreto.
- 5.º Placa de Metal y de rubras mano, Canales y Lengüas de Latón, y charillas de hi-

- 2.º . . . Teclado de Metal, y de las otras manos
- 3.º . . . Corneta Inglesa de Metal, de cuatro Canos por Tecla, mano derecha.
- 4.º . . . Violin de Metal mano derecha, con abra y pira al pie del Organista para su uso.
- 5.º . . . Oboan de Metal y de ambas manos, Canales y lengüetas de Laton, y buchellas de hierro.

Artículo 6.º . . . Sera construida una reduccion para transmitir el movimiento de los Teclados del teclado inferior, a las ventillas del Secelo, que en el interior, faga y abra de hierro, y dos timbales de cobre cuyos Canos se construyan de Madera, y de encañonados de otros materiales, lo que sera conforme, y timbales de excitacion ordinaria como se usan, correspondiendose segun su correspondencia Teclado de metal a los pies del organista, reduccion de Maderas y demas hasta su perfeccion.

Artículo 7.º . . . Toda sus Columnas o movimientos para hacer y servir sus registros, sean de hierro, y de la ponderancia y calidad competente a las funciones que cada pieza deve hacer.

Artículo 8.º . . . Todo cuanto sea de Madera sera de pino de la mejor calidad, y de la ponderancia y fuerza competente a las funciones que cada pieza deve hacer.

Artículo 9.º . . . Todo el Metal que se empleare en dicho organo sera nuevo, dulce, y de buena calidad.

Artículo 10.º . . . Todo cuanto queda dicho se encarga y promete el mencionado Sr. Don Martin y Blasco Factor de Organos, vecino de dicha Ciudad de Valencia, de executar bien y legalmente en todas sus partes, del modo que van mencionadas en el presente pliego, de hacer bien cantar sus juegos, o instrumentos, del que es competente a cada uno, aguarlos a tono de Capilla de ad. Reygo, con la posible perfeccion, y a satisfaccion de Organistas inteligentes que por ambos otros partes ser en parte ella llamado: Sendo de cuenta del mencionado Sr. Don Canó entregar a dicho Factor primeramente mil y cien libras valencianas en metálico de plata u oro en varios platos a saber: Trecientas libras por ddo. el corriente mes de Mayo, y que para tal cantidad solo este para dar a quella porcion de obra que su hijo Don Jose, ahora difunto, tenia trabada.

que lo sea por todo el mes de Abril del año proximo mil ochocientos treinta y seis, y las restantes trecientas libras en dos plazos iguales, en dos años consecutivos a su conclusion a saber, mil ochocientos treinta y siete, y mil ochocientos treinta y ocho, siendo de cargo del factor construir la fachada del referido Organico, y de cuenta del Señor Cura el abonarle por ella cincuenta libras: lo de cargo igualmente del referido Señor Cura dar un sitio capon, y proporcionado para colocar dicho Organico, con todo y cuando en las obras se necesiten al efecto de tribuna, Cuanto de Jueles, con puertas, ventanas, y demas para su perfeccion, y conservacion, dar una casa con tres Camas para abitar el Factor, y familia adhiriendo que se encargue en plantificar dicho Organico, conducir la obra, y oficiales desde Valencia, a esta Villa, y volver oficiales, y herramientas a Valencia concluida que sea: Siendo tambien condicion expresa, que si dicho factor adelantase su obra, y la colocase antes del tiempo prefijado, pueda verificarlo, y en este caso aquellas cantidades que ha de recibir despues de su conclusion se tendran tenidas a esta epoca. Con cuyos pactos, capitulos, y condiciones, notari, ambos otorgantes asientes, y conformes, y cada uno por lo que le toca ofreci cumplirlo todo llanamente y sin plaxta alguna con las costas de la cobranza. Al cuyo cumplimiento obligan, el Señor Cura donos los bienes de sus piedad, y los suyos, y el factor tambien los suyos respectivos, haciendo y por haver y dar poder a los Señores Cajeros, y Justicias de su ciudad, que las sean competentes, para que las apremien a ello por todo rigor como por sentencia definitiva pasada en forma de y conocimiento. Y remanecieron en las leyes las suces por vida de renuncias con la general del director. Firmo. Luego Testimonio asi lo dixeron, otorgaron, y firmaron quienes en se cotifica siendo presentes por testigos Juan de Chacoma, y Gabriel Juan y Catala labradores de esta Villa vecinos =

D. Juan ^{no} Basallas D. José Martinez

XXVII. Aranceles de derechos parroquiales de Ayelo de Malferit.

2

Arancel de derechos parroquiales que se cobran en esta Parroquia de Ayelo de Malferit en las fiestas rotativas que en ella se celebran segun nota del digno Cura D. Juan Colomo. Si incluyen tambien los q. percibe el organista con aprobacion del M. N. S. Gov. del C. de la Diocesis por decreto de 25 de Mayo de 1837 el Sr. D. Joa. Maria como igualmente los de cantores, Diaconos y campaneros.

Nota: Que en esta Iglesia hay un plano de cantores, de las cuales uno la parte de el organista ademas de su propia porcion, otra la parte de el sacristan, y los dos acolitos, y las tres restantes de los cantores q. nombra el Cura.

Los campaneros perciben, en cada fiesta q. hay procesion 8 rs. En cada aniversario caso gral. 4 rs. 17 m. En cada entierro gral. 30 rs. y si se acompaña al cementerio 32 rs. por cada buelo 1 rs. 17 m. y en las fiestas q. hay encendida 22 rs. por la encendida.

2

Cura

Dia 6 Fiesta de los S. Reyes. Lencia, missa, sermon, recitada, con Vísperas y Completas.
 Dho. Pector se incluye que la missa - 15 rs. 0 m.
 Diaconos - - - - - 4 rs.
 Organista - - - - - 6 rs.
 Cantores, cada uno 1/2 Real - - - - - 11 rs. 8 m.
 Campaneros - - - - - 6 rs.
 Total 48 rs. 08 m.
 Pagan los tres Reyes fereros, cada uno 12 rs. 2 m.

Dia de S. Antonio Abad 17.
 Lencia, missa, sermon, recitada, Vísperas, completas, y procesion.
 Dho. Pector con missa - - - - - 28 rs. 10 m.
 Diaconos - - - - - 8 rs.
 Organista - - - - - 6 rs.
 Cantores cada uno 2 rs. 21 m. - - - - - 15 rs. 20 m.
 Campaneros - - - - - 6 rs.
 Total 63 rs. 22 m.
 Pagan los otros por decrocion
 La cura se paga aparte en los dias festivos

1.º Domingo de Mayo. Fiesta de Nra. Sra. de los Dolores
 amparados.
 La misma fiesta y derechos q. la de Agosto.
 pag. 2.
 Pagan los claustrales de la calle.

El Domingo inmediato se hacia fiesta amor-
 niada a la misma Nra. de los Dolores. p. 2.º día.
 Fue el Santo de Bononi. la renta con un día
 en el 2.º q. pagaba el Santo. lo. el siguiente.
 No habia reverencia, ni campanas q. no fueran
 la renta, y si. la. renta se pagaba como, con
 otras.

Día de la Ascension del Nra. Señora Maria estem
 de 11 a 12. q. está, p. esta amortiguada. Si
 hubiera, pone la cosa.

Día de la Soledad del Nra. Corpus.
 Primeras Vesp. y Compl. Cuatro horas menores,
 Misas, sermon, reverencia, regundia, Vesp. y
 completas y procesion solemnisima, con
 Completas toda la octava expuesto el Santo,
 y tambien a la Misas mayor toda la octava.

5

Dhos. Mestres con Misas	30.º 25.º
Organista	30.º
Cantores	27.º
Diaconos Dia. y octava	18.º
Sacristan	15.º
Campaneros, y encendedores	45.º
Total	159.º 25.º

Pagan los claustrales

Junio

Día de S. Juan Bautista	25.º 10.º
Misa, Misas y sermon	2.º 8.º
Dhos. Rector, y Misas	6.º 25.º
Organista	2.º 8.º
Cantores	6.º 25.º
Total	34.º 16.º

Paga pag. Girones y Calabuz

Día del Pedro ap. Petular de esta Iglesia
 La misma solemnia, y derechos q. la del Cor-
 pus con la modificacion siete Organista 20.º 25.º
 Sacristan 10.º y Campaneros y encendedores 20.º
Total 122.º 25.º Pagan los claustrales

Julio

Domingo de San Jul. Fiesta a las 11.º del Carmen.
 La misma fiesta y derechos q. la de Agosto.
 pag. 2. La procesion para q. la calle a la Virgen.
 Pagan los claustrales de la calle.

Domingo de San Jul. Fiesta a las 11.º del Carmen.
 La misma fiesta y derechos q. la de Agosto.
 pag. 2. Pagan los claustrales de la calle.

Día de S. Jacinto ap. Fiesta de la Ascension
 del Nra. Señora en esta Iglesia nueva en 11.º día.

Misas, Misas con exposicion del Nra. Señora, sermon
 con reverencia, Vesp. y completas tambien con
 expuesto con facultad q. el. P. al 2.º tiempo
 de 11.º día.

Día de los Santos de la Padua de Nra. Señora.
 Misas, Misas con reverencia y sermon.

Estas dos fiestas las paga el pueblo del fondo
 de propios de la parroquia con 12.º 5.º q. como sigue.

6

Coste con los dos Misas	25.º 25.º
Organista	20.º
Cantores cada uno 3.º	18.º
Diaconos	8.º
En dos sermones 2.º	8.º
Alimentos de padristas 3.º	18.º
Simple p. los campaneros	6.º
Campaneros	2.º 17.º
Cera	25.º 17.º
Total	156.º 17.º

Paga el depositario de propios.

Domingo de San Jul. Fiesta de la Padua de Nra. Señora
 de 11.º día. Pagan los claustrales de la calle.

Misas, Misas con reverencia, sermon, 11.º día.
 Compl. y procesion p. todo en la calle.

Dhos. Rector con Misas	26.º 16.º
Organista	20.º
Cantores cada uno 3.º	18.º
Diaconos	8.º
Campaneros	2.º
Total	72.º

Pagan los claustrales de la calle cada uno 19.º 25.º

Agosto

Dia 6. Fiesta solemnísima del St. C.º de la Virgen por voto solemnado del pueblo. Hacen el 8.º Evangelio de la noche al p.º 1.º

Primera Vesp. y Completas. Evangelio solemnado con Laudos. Ocho horas musicales. Hacia una revista. Sermon, Vesp. Vesp. completas y procesion solemnísima.

D.º de. Acutor con oficial	561. 80
Organista	45
Cantores cada uno 6. 60	360
Diaconos	12
Campaneros	12
Campaneros y encendidos	30
<hr/>	
Total	1000. 80
Pagan los Clavarios	278. 9

Dia 7. Vesp. Buena al glorioso Sancho el Reyano. Ocho horas musicales. Hacia un comun de un año. En la noche del punto de vista de la cantidad de la noche en un archivo. Sermon, Vesp. completas y procesion solemnísima. Deseo los como siguen.

2

Acutor con oficial	261. 80
Organista	45
Cantores cada uno 3. 30	22. 19
Diaconos	12
Campaneros y encendidos	30
<hr/>	
Total	331. 26

Pagan los Clavarios

Dia 8. Vesp. empieza el solemnado novenario del St. C.º de la Virgen y oficia cantada por la noche. Hacia una revista musical y procesion solemnísima con las horas musicales. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros.

D.º de. Acutor con oficial
 119. 80 || Organista | 45 |
Cantores cada uno 1. 60	6. 30

Total	171. 15

Paga cada día el punto de vista de la noche.

Dia 11. Vesp. Fiesta de la Asunción de la Virgen María. Oficia con revista, sermon, Vesp. completas y procesion. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros.

Acutor con oficial	291. 80
Organista	45
Cantores cada uno 3. 30	15. 20
Diaconos	12
Campaneros	12
<hr/>	
Total	336. 17

Pagan los dos clavarios. El sermón lo paga el Sr. D.º de. Acutor y los libros lo paga el Sr. D.º de. Acutor. Hacia una revista musical y procesion solemnísima con las horas musicales. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros.

Dia 16. Vesp. Fiesta de S. Roque. Oficia con revista, sermon, Vesp. completas y procesion. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros.

2

El Domingo inmediato al S.º de la Virgen. Oficia con revista, sermon, Vesp. completas y procesion. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros.

Septiembre

Dia 8. Fiesta de la Natividad de Maria. Oficia con revista, sermon, Vesp. completas y procesion. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros.

Domingo del Dulce Nombre de Maria. Fiesta a la Divina Pastora. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros. Hacia una revista de los libros de la noche para tener los libros.

La misma fiesta y desechos de la noche del S.º de. Acutor. Pagan los clavarios de la noche.

Domingo 3.º Fiesta a Maria N.º de la Virgen. La misma fiesta y desechos de la noche del S.º de. Acutor. Pagan los clavarios de la noche.

Dom. inmediato a l. Inigual. Fiesta al Sr. Miguel.

Cuatro horas menudas, otra con suelta de armon. Vesp. comp. y procesion.

Dho. Acuer con otra. 266.8

Organista 8.

Contras 3.180 m. cada uno 22.18

Diaconos 8.

Campaneros 8.

Total = 727.26

Paga usua. Parro. y dho. de la parroquia (una)

20/10/1885

El dia 31 de agosto se celebra el fin de la fiesta de la Virgen de la Asuncion. En la noche de la noche de la noche se cantan Angeli. En la noche de la noche se cantan Angeli. En la noche de la noche se cantan Angeli.

Octubres

Dom. 1.º Fiesta de Sta. Ana. Fiesta del Rosario. Fiesta y devocion como la de S. Antonio. Pag. 2.º Paga la Capellanía.

El otro dia de la fiesta se canta el Gloria. El otro dia de la fiesta se canta el Gloria.

El otro dia de la fiesta se canta el Gloria. El otro dia de la fiesta se canta el Gloria.

Dom. de hoy, del dia de S. Juan. Fiesta al Sr. Juan. Fiesta al Sr. Juan. Fiesta al Sr. Juan.

La misma fiesta y devocion q. en el dia de S. Juan. Pag. 2.º Pagan los claustrales de la sala.

Noviembre

Dia de S. Andres. Fiesta al Sr. Andres. Fiesta al Sr. Andres. Fiesta al Sr. Andres.

La misma fiesta y devocion q. en el dia de S. Andres. Pag. 2.º Pagan los claustrales de la sala.

Diciembre

Dia 8. Fiesta a la Inmaculada Concepcion de Maria. Fiesta a la Inmaculada Concepcion de Maria.

La misma fiesta y devocion q. en el dia de S. Juan. Pag. 2.º Pagan los claustrales de la sala.

Dom. 2.º de Diciembre. Fiesta a Sta. Lucia. Fiesta a Sta. Lucia. Fiesta a Sta. Lucia.

La misma fiesta y devocion q. en el dia de S. Juan. Pag. 2.º Pagan los claustrales de la sala.

El otro dia de la fiesta se canta el Gloria. El otro dia de la fiesta se canta el Gloria.

En la noche de la noche se cantan Angeli. En la noche de la noche se cantan Angeli.

Quando se manda hacer algunas fiestas q. no son aqui designada, se pasaran sus devociones por los q. van ya marcados segun se pida de necesidad. La del Sr. Juan. Pag. 2.º La del Sr. Juan. Pag. 2.º La del Sr. Juan. Pag. 2.º

Quando se pide univocidad q. sea una. Dho. en el nivel de la sala. Pag. 2.º

Los regl. general. El Acuer. de devocion en una hora cantada. El regl. general. El Acuer. de devocion en una hora cantada.

Devocion en un orden. El Acuer. de devocion en un orden. El Acuer. de devocion en un orden.

Acuer. 33. Organista 8. Organista 8. Organista 8.

El organista, procesion y el cantor. El organista, procesion y el cantor.

Los Clavarios del Corpus, gastan la cera en la fiesta, y octava del Corpus, toda la del abrenimiento en jueves 15. para las linternas del Corpus, para sus la comunión en todo el año, para las procesiones de Sta Cruz en tiempo de Pasión, y para el abrenirer los víanes de Cuarema. Paganse 14 blanderes de 2 H. 4 H. de caxilla p. la encendida ala entrada de la procesion, 8 velas de media libra p. la araña, (q. tambien deben traer las de S. Pedro) y hasta 2 arañas de tres arcos. Al cabo del año, la q. otras a ramos, y otras se les deducen.

Los porteros del H. C. C. pagan la cera p. la fiesta, y abrenirer, y ungen el H. C. C. p. la punta de la puerta de agragado q. se recoge al fondo del H. C. C. para 14 blanderes de 2 H. p. el altar mayor, 4 H. de caxilla p. la encendida, y hasta 2 arañas de tres arcos.

Los de S. Lorenzo pagan cera a cuenta y se agrega ala del H. C. C. y quemase las dos fiestas, habiendo tambien encendida ala procesion.

En el septenario de Dolores, se pone una araña, y la pagan los devotos. En el novenario de S. Joo, se abrenirer se ponen 3 H. y se paga de la lim. q. se recoge ala puerta. La de los novenos de S. Joo, q. pag. la pagan los devotos.

Quando hay fiesta veliva la pagan los porteros, o porteros alquilandola de la Cofradia.

Para los abrenirer de noche la pagan los fundadores como se dijo pag. 8.

Para la cera q. se gasta, y no va expresada la paga la fabrica de la H. C. C.

Acete

El acite para la lampara del altar mayor lo ponen los porteros de S. Pedro, quienes ademas tienen obligacion de limpiar toda la ropa blanca de la H. C. C. bases, la tapa y platan con la calle del Campanario todos los sabados, y por ello se llevan el acite, col q. recogen. Quando hay fiesta, los porteros basan la H. C. C. no la plaza para

que tienen obligacion de S. Pedro, si mudar la agua de las pilas quando sea necesario, y lo mismo en la de los bautismos las dos veces q. se bendice, componer la mesa, y vela para el Sanctus Christi salute to, tener tñada p. conjugar la mano al sacerdote q. bendice la pila, y un abrenirer con tres abrenirer, una p. pastorear mientras las declinava, solo una tanta al sabado to, como el año de Pentecostes. Mas: havi p. el Domingo de Ramos, los ramos, y pagar las palmas para los sacerdotes.

La lampara de la Comunión la cuidan por el pueblo algunos devotos q. ponen el acite por remanente para encender un caxillo de unis a otros, por tanto la fabrica ninguna acite gasta. El altar del H. C. C. se le cuida, y encienden la lampara el domingo que le toca el mes, y los acimas abrenirer tiene cada uno su devoto q. cuida de ponerle y limpiar los mantelitos, y de encender la lampara. Quando hay fiesta, los porteros las encienden todas.

Los porteros del Corpus tienen obliga-

cion de mandar hacer y pagar el monumento para Jueves 15. componer la camilla, poner la palana y velas continuamente de dia y de noche al altar mientras corra en el monumento, y el mayor del sacristia, lo lleva y elite.

Los porteros de la Cruz Blanca, tienen obligacion de mandar hacer y pagar al Corpus, 100 bases la cama p. la Virgen a tra el altar, cubre donde se coloca, y pagar la cera toda la octava p. las completas.



De ante marañesie.

SELLO CUARTO VETU-
TE MARAVELLIAMO DE
MILSETECIENTOS Y CIN-
QUENTA Y OCHO.

Leyon tomada p. el Sr. D. Pedro de Soto y Soto
 alor treinta años del Mes de Mayo de Mil setecientos y ocho
 años ante mi el Sr. D. Pedro de Soto y Soto y otros referidos con presencia de Sr.
 Sr. D. Pedro de Soto y Soto: Leyon quanto el Sr. D. Pedro de Soto y Soto
 Albarran y Capis Pedro Lator en ombre dno. y Canonicos preben-
 dado de la Santa Metropolitana Iglesia de Valencia con sinodal
 de su Obispado y sea de los sub delegados del mismo sinodal de
 las tres Grandes Gobernador ofiçial y Decano General de la
 Señal D. Andrés Mayoral para la firma de sus del congo de el Sr.
 Arzobispo de Valencia se haora desñado por venir on el curato de
 shobarrona que se hallava vacante por muerte del Doctor Pascasio
 de su su ultimo poseedor segun lo haora conosci por las letras que
 noticia expedidas por lo Sr. D. Pedro de Soto ofiçial y Decano General da-
 das en el Real Capitulo desta Ciudad episcopal de once y siete
 de los Curatos firmadas selladas y referendadas por Guillelmo
 Aparicio de Soto en las que mandava que en consecuencia y sin de-
 mora baxo Excoomunion Mayor epio faga uncurienda segun se
 en la Real actual y conunal provision de ho curato donde se facultades
 para el curato de ayelo y como bien dno se fue desde luego a ho fha
 chaga y chaga al Sr. Padre dno. Pedro Canonicos de Soto y Soto
 no Economo de la Iglesia Paroquial del Sr. San Pedro Apotol
 de esta referida Paroquia que se hallava presente. Encuyo dno de ho
 Sr. Padre Pedro de Soto y Soto en firma de las citadas letras
 por el hermano de ho Sr. D. Pedro de Soto y Soto en ho de la
 1581

Y para el sacrificio en su sacristia abrió los Capotes donde se usaron
los ornamentos para la Celebracion del Santo sacrificio de la Misa
y demas actos sacerdotales de cuyos Capotes sacó el Sr. Obispo
Cinta y capa y lucas y desido con otros ornamentos sacó y
acordó al Sr. Mayor con su Cabo y capitales en su corres-
pondiente Bata. En cuyo Acto ordenó que se desahuciasen y desahuciasen
quando los capitales abrió un Alval y en el verso una rúbrica
seguidamente abrió el Sagrario y sacando el Libro se descubrió y
libró a cerrar en dicho Sagrario. En su segunda practica ordenó
actos como fueren cerrar la sacristia pudiesen las Compañias
abrir y cerrar las puertas de esta Iglesia haciendo señal que
en ella estovian. Como lo qual practicó en señal de la Verdadera
Real actual y Capital posesion que tomara y tomó a
Vista Cien años y paciencia de muchas personas de ambos sexos
quiere y pacíficamente sin el menor ruido de conturbacion
o persona alguna. Y refiriendo los Sr. D. Pedro Hernandez de
se amparava y amparó en esta Praxia. En su segunda con-
acto continuo pasó a la Casa Abadia en la que igualmente
se cerró de la mano y enarabó separándose por esta Casa habien-
do y cerrando sus Puertas y ventanas quieto y pacíficamente
señal de la Verdadera actual y Real posesion que tomara
y tomó dicha Abadia a Vista Cien años y paciencia y estubo
de muchas personas y especialmente de Juan de
Mayor por el Sr. D. Diego de Almagro. Y en el nombre de
Barona y praxiado todo en esta conformidad el Sr. D. Pedro
duedo me requirió que dello se autorizase en pública
memoria con lo demas señas y fechos que se fuesen
presar: la que así autorizé en la Barona al día de
ano vinieron siendo presentes por testigos los

Yo Juan de Dios Teniente del Sr. D. Juan de los Rios y Carlos Donk de Navarra
Dona Maria de Navarra Duquesa de esta dicha Baronia de Castellon
Padre Juan de Navarra y Juan de Navarra prauisores de ella
no. Correo desta Baronia. No. de D. Pedro de los Rios
Padre Juan de Navarra Teniente de la Baronia de esta dicha Baronia
lo firmamos. F. Pedro Armerigo

D. Felix Viredo
Juan de Navarra
Juan de Navarra

Dona Juana Pallas de la villa de Castellon
Andres Castellon de la misma villa
Cesara quinto era publica
Ella y sus sucesores como lo dice Pallas

Librado. Yo Juan de Dios Teniente de esta villa de Castellon he representado
en esta Baronia de Navarra y Navarra y he acordado con ella y con
yo y facultad amada dada y concedida por D. Juan de Navarra y con
cion. Por General del Sr. D. Juan de los Rios y Carlos Donk de Navarra y
Dona Maria de Navarra Duquesa de esta dicha Baronia y prauisores
de la villa de Castellon y lugares de Benafallim, Benaferron
Corte de esta Baronia firmados desumano con fecha de cinco de junio
pavado de la Baronia como se sigue de sus linderos con la villa de
origen de esta villa de Navarra y autorizo de D. Juan de Navarra
En un camino de Navarra de pavado año mil e sea e quarenta y
siete del qual ha de haber la villa de Navarra para la villa de Navarra
cuyo es de los fechos de esta villa dando origen que siendo de esta
villa de Castellon por suya de heredad para su propia villa de Castellon
Cavalle, villa de esta villa de Castellon que esta presente y mas
abajo acceptance. Unos que de esta villa de Castellon plantada de
Navarra y otros que de esta villa de Castellon y media de
esta villa de Castellon de esta villa de Castellon de esta villa de Castellon
esta villa de Castellon de esta villa de Castellon de esta villa de Castellon

SECCIÓN DOCTRINAL

SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS

DECRETUM

Quod S. Augustinus ceterique Patres saepe numero docuerunt de cantus ecclesiastici decore et utilitate, *ut, per oblectamenta aurium, infirmior animus in affectum pietatis assurgat*¹; id Romanorum Pontificum auctoritas sibi integre eximique perficiendum semper attribuit. Quapropter in hoc Catholicae Liturgiae munus ita Gregorius cognomine Magnus curas ac studia contulit, ut vel ipsam appellationem ab eo sacris concentus sint mutuati. Alii vero, processu temporum, Pontifices, quum nescii non essent quantum huius rei partem sibi divini cultus vindicaret dignitas, immortalis decessoris suis vestigiis insistentes, Gregorianum cantum non modo ad receptam, eandemque probatissimam, numeri formam revolvendum, sed etiam ad aptiorem melioremque exemplaris rationem exigendum indesinenter curarunt. Praesertim, post Tridentinae Synodi vota et sanctiones, atque Missalis Romani diligentissime exarati emendationem, Pii V praecepto et auctoritate peractam, de promovendo liturgico cantu magis in dies assidua excelluit solertia Gregorii XIII, Pauli V ac caeterorum, qui, ad incolome Liturgiae decus tuendum, nihil potius et antiquius habuerunt, quam ut rituum uniformitati, sacrorum etiam concentuum uniformitas ubique responderet. Qua in re illud Apostolicae Sedis sollicitudinem iuvat praecipue, quod ipsi curae fuerit Graduale, accurate recognitum et ad simpliciores modos reductum, Ioanni Petro Aloisio Praenestino elaborate praeclareque adornandum committere. Nam mandatum, ut erat dignum homine officii sui perstudioso, docte ille complevit; et celeberrimi magistri praestare valuit industria, ut, iuxta prudentissimas normas, servatisque genuinis characteribus, liturgici concentus reformatio iure conficeretur. Opus tanti momenti illustres Petri Aloisii Praenestini discipuli, insigne eius magisterium et documenta secuti, typis Mediceis Romae excudendum, Pontificum voluntate, susceperunt.—Incoepa tamen huiusmodi experimenta

¹ *Confess.*, L. x, c. xxxiii, n. 3.

et conatus non nisi aetati huic demum nostrae absolvere est concessum. Quum enim sa. me. Pius IX liturgici cantus unitatem feliciter inducere quam maxime in votis haberet, a S. R. C. assignandam, eiusdemque ductu et auspiciis muniendam, peculiarem virorum Gregoriani cantus laude praestantium Commissionem in Urbe instituit; eiusque examini editionem subiecit, qua denuo in lucem evulgaretur Graduale Romanum, typis olim Medicis impressum et Apostolicis Pauli V Litteris approbatum. Hanc dein editionem saluberrimo opere absolutam, parique studio et opportunis inductis emendationibus, ad normas a Commissione praescriptas, revisam, sibi valde probari haud semel ostendit, atque authenticam declarare non dubitavit suis Brevibus Litteris, die 30 Maii anno 1873 datis, quarum illa est sententia: *«Hanc ipsam dicti Gradualis Romani editionem Reverendissimis locorum Ordinariis, iisque omnibus quibus Musicae sacrae cura est, magnopere commendamus; eo vel magis, quod sit Nobis maxime in votis, ut cum in ceteris, quae ad Sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una, cunctis in locis ac Dioecesibus, eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia»*.—Antecessoris Sui adprobationem decreto confirmare atque extendere e re esse duxit Sanctissimus Dominus Noster Leo Papa XIII. Litteris enim Apostolicis, die 16 Novembris anno 1878, primae Antiphonarii partis, quae Horas diurnas complectitur, novam editionem, ab iisdem viris per S. R. C. deputatis, egregie sane, ut decebat musicos eruditos, atque intelligenter revisam, peculiare commendatione est prosecutus, his sapienter ad Episcopos omnesque Musicae Sacrae cultores verbis usus: *«Ita prae memoratam editionem a viris ecclesiastici cantus apprime peritis, ad id a SS. Rituum Congregatione deputatis, revisam probamus, atque authenticam declaramus, Reverendissimis locorum Ordinariis ceterisque, quibus Musicae Sacrae cura est, vehementer commendamus, id potissimum spectantes, ut sic cunctis in locis ac Dioecesibus, cum in coeteris, quae ad Sacram Liturgiam pertinent, tum etiam in cantu, una eademque ratio servetur, qua Romana utitur Ecclesia»*.

Verum, quemadmodum post Pontificium Pii IX Breve de Graduali, ad ipsam editionis adprobationem in dubium vocandam, controversiae pluries subortae et obstacula sunt permota, ob quae S. C. R., die 14 Aprilis an. 1877, sui muneris esse persensit editionem authenticam adserere, suoque suffragio penitus confirmare; haud haliter, post Apostolicas etiam Leonis XIII Litteras, quin finem contentionibus facerent, sibi adhuc integrum putaverunt nonnulli consilia et decreta negligere de instituto cantus ecclesiastici, constanti Romanae Liturgiae ratione et usu comprobati. Immo, choricis Ecclesiae libris in lucem prolatis, totaque hac re ad exitum egregie perducta, largiores evasere disputationes; et, in conventu cultorum liturgici cantus anno 1882 Aretii habito, validius, excitatae censurae eos moerore affecerunt, qui, in ecclesiastici concentus uniformitate, Apostolicae Sedi unice obtemperandum iure meritoque existimant. Quum autem qui Are-

tium hanc ob causam contenderant, vota quaedam seu postulata de eadem re non tantum in populum prodiderint, verum etiam Sanctissimo Domino Nostro Leoni XIII formulis concinnata exhibuerint, Pontifex idem, negotii gravitate permotus, ut sacrorum concentuum, potissimum vero Gregoriani cantus, unitati et dignitati consuleret, vota illa seu postulata in examen adducenda assignavit peculiari Coetui ab se delecto quorundam Patrum Cardinalium Sacris tuendis Ritibus Praepositorum. Qui, omnibus mature perpensis, exquisitisque insignium quoque virorum sententiis, die 10 Aprilis anno 1883 sine ulla dubitatione decernendum censuerunt: *«Vota seu postulata ab Arelino Conventu superiore anno emissas, ac sedi Apostolicae ab eodem oblata pro liturgico cantu Gregoriano ad vetustam traditionem redigendo, accepta uti sonant recipi probarique non posse. Quamvis enim ecclesiastici cantus cultoribus integrum liberumque semper fuerit ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, disquirere quatenus vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variaeque eiusdem phases, quemadmodum de antiquis Ecclesiae ritibus ac reliquis Sacrae Liturgiae partibus eruditissimi viri cum plurima commendatione disputare et inquirere consueverunt, nihilominus eam tantum uti authenticam Gregoriani cantus formam atque legitimam hodie habendam esse, quae, iuxta Tridentinas sanctiones, a Paulo V, Pio IX sa. me. et Sanctissimo Domino Nostro Leone XIII atque a Sacra Rituum Congregatione, iuxta editionem nuper adornatam, rata habita est et confirmata, ut pote quae unice eam cantus rationem continet, qua Romana utitur Ecclesia. Quocirca de hac authenticitate et legitimitate, inter eos, qui Sedis Apostolicae auctoritati sincere obsequuntur, nec dubitandum neque amplius disquirendum esse».*

Attamen postremis hisce annis, diversas ob causas, pristinae difficultates iterum interponi, recentesque immo concertationes instaurari visae sunt, quae vel ipsam tum huius Editionis tum cantus in ea contenti genuinitatem aut infirmare aut penitus impetere aggredierentur. Neque etiam deluere qui ex desiderio, quo Pius IX et Leo XIII, Pontifices Maximi, ecclesiastici cantus uniformitatem summopere commendatam habuerunt, alios quoscumque cantus, in Ecclesiis peculiaribus iam pridem adhibitos, omnino vetari inferrent. Ad haec dubia satius enucleanda omnesque in posterum veterum ambiguitates arcendas, Sanctitas Sua iudicium hac de re deferendum constituit Congregatione Ordinariae omnium Patrum Cardinalium Sacris tuendis Ritibus Praepositorum, qui, in coetibus die 7 et 12 Iunii nuper elapsi convocatis, resumtis omnibus ad rem pertinentibus aliisque mox exhibitis mature perpensis, unanimi responderunt sententia: *«Servandas esse dispositiones sa. me. Pii IX in Brevi «Qui choricis» die 30 Maii 1873; Sanctissimae Domini Nostri Leonis Papae XIII in Brevi «Sacrorum Concentuum» diei 15 Novembris 1878; ac S. R. C. in Decreto diei 26 Aprilis 1883».*—Quod autem ad libertatem attinet, qua Ecclesiae peculiare tantum legitime invectum et adhuc adhibitum possint retinere, Sacra eadem

Congregatio decretum illud iterandum atque inculcandum statuit quo, in coetu die 10 Aprilis an. 1883 habito, plurimum hortabatur omnes locorum Ordinarios aliosque ecclesiastici cantus cultores, ut Editionem praefactam in Sacra Liturgia, ad cantus uniformitatem servandam, adoptare curarent, quamvis illam, iuxta prudentissimam Sedis Apostolicae agendi rationem singulis Ecclesiis non imponeret.

Facta autem de his omnibus per infrascriptum S. R. C. Praefectum Sanctissimo Domino Nostro Leoni XIII fideli relatione, Sanctitas Sua Decretum Sacrae Congregationis ratum habuit, confirmavit, et publici iuris fieri mandavit die 7 Iulii an. 1894.—✠ Caj. Card. ALOISI-MASELLA, *Praefectus*.—L. ✠ S.—ALOISIUS TRIPEPI, *S. R. C. Secretarius*.



BOLETÍN OFICIAL

DRL

ARZOBISPADO DE VALENCIA

SUMARIO: Encíclica de Su Santidad sobre el XIII Centenario de San Gregorio el Magno (continuación).—Circulares del Ilmo. Sr. Vicario Capitular sobre funerales por S. M. la Reina D.^a Isabel II (q. e. p. d.); el jubileo de la Inmaculada, y el Mes de María.—Importante resolución sobre el Jubileo.—Cédula del Tribunal Eclesiástico.—Nombramiento de la Comisión Diocesana de inspección y vigilancia de la música sagrada.—Circular de la Habilitación del Clero.—Circular del Monte Pío del Clero y Movimiento del personal.

DE LA SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS

El Ilmo. y Rvmo. Sr. D. Antonio Sebastián Valente, Patriarca de las Indias Orientales y Arzobispo de Goa, propuso á la Sagrada Congregación la resolución de las siguientes dudas:

Dubium I. An stantes, aut genuflexi esse debeant Canonici initio Missae privatae Episcopi et ad benedictionem cum eidem Missae assistant? Insuper in dicta assistentia an uti possint insignibus canonicalibus, an tantum superpelliceo, vel etiam rochetto, si eius privilegio fruantur?

Dubium II. Potestne tolerari quod in Officio Feriae IV, V et VI Maioris Hebdomadae cantus Lamentationum, Responsoriorum et Psalmi *Miserere* fiat simul cum sono organi aut aliorum instrumentorum et quod perdurante expositione Sanctissimi Sacramenti, concinantur versiculi (motetti) pariter cum sono organi aut aliorum instrumentorum musicalium, sive horis vespertinis Feriae V sive de mane Feriae VI eiusdem Maioris Hebdomadae?

Dubium III. In cantu Evangelii Passionis D. N. I. C. per Maiorem Hebdomadam potestne admitti:

- a) Usus trium pluteorum sive leivorum et totidem librorum?
- b) Quod cantores habeant faciem conversam ad celebrantem?
- c) Quod unus cantorum sit in ambone et alii duo in separate quoque altari?
- d) Cum celebrans defectu ministrorum debeat esse unus ex cantoribus Evangelii Passionis, debetne se collocare a cornu Evangelii, an vero a cornu Epistolae?

Dubium IV. In aliquibus Goanae Archidioeceseos Ecclesiis celebratur festum Transitus Beatae Mariae Virginis a die 13 ad diem 14 Augusti, per processionem qua defertur imago ipsius Deiparae in feretro deposita ac si demortua iaceret, illique relinquitur usque ad primas Vesperas diei Assumptionis, tunc imago erecta sistitur ac si viva esset Licet ne huiusmodi usus cum hisce ritibus tolerare?

Dubium V. Potestne tolerari ut velo seu pallio contegatur imago D. N. I. C. in processione Feriae VI Maioris Hebdomadae quod generatim in Goana Archidioecesi locum obtinet, quemadmodum etiam in processione super memorata Transitus B. M. V. fieri solet?

Dubium VI. Prohibendus ne erit usus contegendi ramis et floribus tomulos, qui eriguntur in Ecclesiis occasione funeralium?

Dubium VII. In Seminario Racholensi quotannis celebratur cum magno pompae apparatu dies qua fit initium scholarum. Quaeritur utrum huiusmodi solemnitas praebet sufficiens motivum celebrandi, uti fit, Missam votivam solemnem de Spiritu Sancto? Et quatenus affirmative, poterit ne Ordinarius indulgere veniam, ut in perpetuum haec Missa celebretur?

Dubium VIII. Quum Ecclesia praefati Seminarii Titularem habeat S. Ignatium de Loyola, debet ne eiusdem Sancti nomen commemorari in oratione «A cuncti s» in Missis quae celebrantur in Oratorio interiori Seminarii loco nomini s Sancti Patroni loci?

Dubium IX. Potestne Ordinarius locorum transferre propter quodvis etiam leve motivum festivitates quoad solemnitatem extrinsecam, et permittere quod in die proprio Festi solummodo Missa diei cantetur absque alia pompa in eadem Ecclesia, ubi celebranda erit festivitas in aliam diem translata?

Dubium X. Debetne aboleri, an servari potest communis praxis existens in Archidioecesi Goana, quamvis ea sit contraria praescripto Ritualis, quod nempe in mandandis sepulturae clericis vel pueris, Parochus, loco praecedendi sequatur feretrum, saltem quando hoc defertur a clericis?

Dubium XI. Utrum Episcopo adsistente in throno Missae celebratae ab aliquo qui habeat dignitatem in Capitulo, possit hic sedere ad hymnum «Gloria» et ad «Credo» contra thronum Episcopi in sella instructa brachiis et fulcimento pro humeris?

Dubium XII. Utrum Canonicis Missam celebrantibus solemnioribus diebus, cum vel sine adsistentia Episcopi, liceat uti alba ornata simbriis seu reticulo a cingulo de orsum?

Dubium XIII. Utrum quando Ordinarius committit administrationem alicuius Parochialis Ecclesiae Sacerdoti Regulari, debeat hic sequi in celebratione Missae Kalendarium Dioecesanum an proprium Ordinis; et quatenus affirmative pro Kalendario proprio Ordinis, utrum Sacerdotes saeculares in eadem Ecclesia celebrantes debeant Dioecesanum Kalendarium sequi, etiamsi id importet differentiam quoad colorem paramentorum?

Et sacra eadem Congregatio, ad relationem infrascripti Secretarii, omnibus mature perpensis, ita propositis dubiis rescribendum censuit, videlicet:

Ad I. Stare debent tantum ad benedictionem, et adhibeant solummodo rochetum cum superpelliceo.

[Ad II. Negative quoad Lamentationes, Responsoria et Psalmum «*Miserere*» non nec ad reliquas liturgicas partes: in versiculis autem coram Sanctissimo Sacramento tolerari posse, attenta antiqua consuetudine.]

[Ad III. Affirmative ad I.^{am} partem: Negative ad 2 et 3; ad 4 Affirmative ad primam quaestionem, et detur Decretum in Tridentina 14 Martii 1836 ad 4: Negative ad secundam.]

Ad IV, V, VI. Tolerari posse.

Ad VII. Ad primam partem decernendum ab Episcopo: ad 2 Negative.

Ad VIII. In Oratorio privato Seminarii Racholensis, in oratione «*A cunctis*» exprimendum est nomen Sancti Titularis Ecclesiae eiusdem Seminarii.

Ad IX. Negative.

Ad X. Servetur Rituale Romanum Tit. 6, c. 3. n. 1.

[Ad XI. Obstant Decreta.]

Ad XII. Tolerari posse.

Ad XIII. Ad 1.^{am} partem detur Decretum in Tuden. 23 Maii 1864 ad 5; ad 2.^{am} partem, Dilata.



RESTAURACIÓN DE LA MÚSICA RELIGIOSA

URBIS ET ORBIS

Sanctissimus Dominus Noster Pius Papa X *Motu Proprio* diei 22 Novembris 1903 sub forma *Instructionis de musica sacra* venerabilem Cantum Gregorianum iuxta codicum fidem ad pristinum Ecclesiarum usum feliciter restituit, simulque praecipuas praescriptiones, ad sacrorum concentuum sanctitatem et dignitatem in templis vel promovendam vel restituendam, in unum corpus collegit, cui tamquam *Codici juridico musicae sacrae* ex plenitudine Apostolicae Suae Potestatis vim legis pro universa Ecclesia habere voluit. Quare idem Sanctissimus Dominus Noster per hanc Sacrorum Rituum Congregationem mandat et praecipit, ut *Instructio* praedicta ab omnibus accipiatur Ecclesiis sanctissimeque servetur, non obstantibus privilegiis atque exemptionibus quibuscumque, etiam speciali nomine dignis, ut sunt privilegia et exemptiones ab Apostolica Sede maioribus Urbis Basilicis, praesertim vero Sacrosanctae Ecclesiae Lateranensi concessa. Revocatis pariter sive privilegiis sive commendationibus, quibus aliae quaecumque cantus liturgici recentiores formae pro rerum ac temporum circumstantiis ab Apostolica Sede et ab hac Sacra Congregatione inducebantur, eadem Sanctitas Sua benigne concedere dignata est, ut praedictae cantus liturgici recentiores formae, in iis Ecclesiis ubi iam invecatae sunt, licite retineri et cantari queant, donec quamprimum fieri poterit venerabilis Cantus Gregorianus iuxta codicum fidem in eorum locum sufficiatur. Contrariis non obstantibus quibuscumque.

De hisce omnibus Sanctissimus Dominus Noster Pius

Papa X huic Sacrorum Rituum Congregationi praesens Decretum expediri iussit. Die 8 Ianuarii 1904.

L. ✠ S.—Seraphinus Card. Cretoni, S. R. C. Praefectus.—
† Diomedes Panici, Archiep. Laodicens, S. R. C. Secretarius.

XLI. Sobre el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos sobre la música en los Oficios de la Semana Mayor.

— 99 —

IMPORTANTE

Decreto de la Sagrada Congregación de Ritos sobre la música en los oficios de la Semana Mayor.

COMPOSTELLANA

Cum ex Decreto Secrorum Rituum Congregationis in una Pisana diei 20 Martii anni nuper elapsi 1903 tolerari non possit ut cantus lamentationum, Responsoriorum et Psalmi Miserere in Feriis IV., V. et VI Majoris Hebdomadae fiat simul cum instrumento «Harmonium» et aliis instrumentis sine strepitu, «a corda, violini, viole, «contrabasii» nuncupatis, neque cum solo instrumento «Harmonium,» Emmus. et Rmus. Dominus Cardinalis Joseph Maria Martin de Herrera et de la Iglesia, Archiepiscopus Compostellanus ab eadem Sacra Congregatione sequentis Dubii opportunam declarationem reverenter ex postulavit, nimirum: An praedictum Decretum habendum sit tamquam Decretum Generale, seu Urbis et Orbis, ita ut ubique obliget, non obstante quacumque consuetudine in contrarium etiam immemoriali?

Et Sacra Rituum Congregatio ad relationem subscripti Secretarii, exquisito etiam voto Commissionis Liturgicae; respondendum censuit: Affirmative, quum Decretum Rubricas respiciat universam Ecclesiam spectantes et in casu provisum etiam Motu proprio Smi. Dni. Pii Papae X, super Musica Sacra d. d. 22 Novembris 1903 et subsequenti Decreto S. R. C. Urbis et Orbis hac die 8 Januarii 1904 edicto. Atque ita rescripsit, supra dicta die 8 Januarii 1904.—S. CARD. CRETONI, Praef.—† D. Panici, Archiep. Laodicea., Secret.

Por tanto ordenamos y mandamos expresamente á todos los Rvdos. Sres. Curas párrocos y encargados de iglesias, que cumplan y hagan cumplir con exactitud bajo su responsabilidad cuanto se dispone en el anterior decreto.

Valencia 17 de Marzo de 1904.—Dr. Vicente Rocafull y Vellas, Vicario Capitular S. V.

SAGRADA CONGREGACIÓN DE RITOS

SOBRE LA "ALLELUIA" EN TIEMPO PASCUAL

Tempore paschali non additur *Alleluia* antiphonis et aliis extra Officium de praecepto, v. gr. in antiphona *Tota pulchra es Maria* quae in Sabbato canitur post Litanias, nec ad Officium parvum B. M. V.—Decr. N. 1334; die 13 februarii 1666.

—Viget usus in hac Dioecesi (Lincien), sicut et in aliquibus aliis, addenti tempore paschali in exercitiis devotionis, quae extra Officium canonicum, maxime coram SSmo. Sacramento habentur *Alleluia* ad versiculos, v. gr. ad *ŷ. Ora pro nobis* post Litanias Lauretanas, ad *ŷ. Benedicamus Patrem et Filium* post *Te Deum*, etc., quinimmo et addendi in diebus Paschatis vel intra octavam Paschae duplex *Alleluia* ad *Benedicamus Domino*, quod in his regionibus solet cantari finitis orationibus quibus praecessit sollemnis cantus Hymni Ambrosiani. Queritur: An usus iste tolerari possit? R. «Negative.»—Decr. N. 3764 ad 18^m die 6 februarii 1892.

—An in Processionibus quae obtinent in Festo S. Marci et in Rogationibus, tolerari queat, ut Antiphonae cantentur in Ecclesiis, quas Processio ingreditur, ritu Paschali? R. «Affirmative.»—Decr. N. 3043, ad 1^m; die 9 maii 1857.

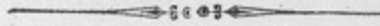
—Rituale Romanum in Ordine administrandi Sacram Comunionem habet sequentem Rubricam: «Sacerdos reversus ad Altare dicere poterit: *O Sacrum convivium* et *ŷ. Panem de Coelo*, etc. *ŷ. Omne delectamentum*, etc, tempore paschali additur *Alleluia*.» Queritur utrum *Alleluia* addendum etiam sit Antiphonae *O Sacrum convivium*, prout tradebant antiquiores Rubricarum expositores; an tantum versiculo *Panem de Coelo* quod recentioribus placet? R. «In casu adiungitur *Alleluia* tum Antiphonae tum *ŷ.* et *ŷ.*—Decr. N. 3576 ad 11^m die 2 junii 1883.

—Quum tempore paschali administrandum est SSimum. Eucharistiae Sacramentum, ante vel post Missam de Requie. debentne dici Oratio et versiculi de tempore atque *Alleluia*? R. «Affirmative, quoad Orationem et versiculos; Negative quoad *Alleluia*.»—Decr. 3465; die 26 novembris 1878.

—Utrum a Parocho Viaticum ad infirmos deferente anti-

phona *Asperges*, etc. aut *Vidi aquam*, etc.: tempore paschali, sit recitanda, et ab ipso quoque ad Ecclesiam redito Oratio dicenda: *Deus qui nobis*, etc. aut *Spiritum nobis Dimine?* R. Servandum esse omnino Rituale, nulla habita ratione temporis paschalis.—Decr. N. 2089 ad 7^m; die 11 februarii 1702.

—Utrum tempore paschali, in qualibet benedictione SSmi. Sacramenti addendum sit *Alleluia* ad *ÿ. Panem de Coelo*, etc.; an tantum in illis benedictionibus quae impertiuntur in conformitate Instructionis Clementinae pro Precibus XL. Horarum editare? R. «Affirmative ad primam partem; Negative ad secundam.»—Decr. N. 3983; die 5 martii 1898.



ANEXO 5

CANTOS POPULARIZADOS EN EL VALLE DE ALBAIDA

Estos cantos que incluyo en este anexo es una muestra de los numerosísimos que los habitantes de estos pueblos cantan. En realidad, muchos de los que incluyo en el anexo 6 y 7, del repertorio de música encontrada en la investigación para esta tesis, las gentes de esta zona los hizo suyos y en algunos casos todavía los interpreta en ocasiones más o menos festivas.

SENYORA MARIA
(Castell de Rugat)

GUITA

RE SOL LA7 RE RE SOL LA7 RE
 RE SOL LA7 RE SOL RE SOL RE SOL RE
 LA7 RE RE SOL RE RE SOL RE RE SOL RE
 RE LA7 RE LA7 RE LA7 RE LA7
 LA7 LA7 RE LA7 RE


SE-NYORA MARIA ES-TIC EM-PREN-DAT ES-TE FI-LLET
 EN PAU IAR-MO-NI-A CHI QUE-TES CAN-TEM AL FILL DE MA-RI-A NAIX-EN
 NYOR SANT JU-SEP-PUY GOIG QUE TIN-DREU PUES LA VOS TRAES
 VOSTRE LO-COR M'HA RO-BAT VOL-DRI-A BE-SAR-LO SIEM DI-EU QUE SI-VIN-GAU PUES CHI-QUE-TES VIN-RI-A NAIX-CUT EN BE-LEM
 EN PAU IAR-MO-NI-A CHI QUE-TES CAN-TEM AL FILL DE MA-RI-A NAIX-PO-SA ES MA-RE DE DEU SI-GA EN HO-RA-BO-NA DA-TRIAR-CA DI-JOS I EL BON JE-SU-SET BE-NE-GAU-SEN EN MI CUT EN BE-LEM
 MES GUA-PO QUEUN SOL MES GUA-PO QUEUN SOL ES EL JE-SU-SET, ES EL JE-SU-SET, SI IX-CA A TOTS
 SA MA-RE VOL, SI SA MA-RE VOL DO-NEU-LIUN BE-SET DO-NEU-LIUN BE-SET MES GUA-PO QUEUN SOL MES GUA-PO QUEUN SOL
 ES EL JE-SU-SET EN SOL, ES EL JE-SU-SET

"PREGÓ DELS TOCS PER A LA NOVENA DE SANT ROC"

Handwritten musical score for "PREGÓ DELS TOCS PER A LA NOVENA DE SANT ROC". The score is written on two staves in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 100. The lyrics are: "EL pri - mer toc a re - sar - la no - ve - naa Sant Roq".

FORMA: 9 A: 3 a, 6 b

TONALIDAD: de Do Mayor u 8º modo

ÁMBITO:  de 4ª Justa

COMPÁS: $\frac{2}{4}$

PRINCIPIO: Tético

FINAL : Femenino

SILÁBICA

Acentuación prosódica y musical coincidente.

MADRE EN LA PUERTA HAY UN NIÑO


25 c.

$\text{♩} = 96$

Ma-dre en la puer-ta hay un Ni-ño, más her-
mo-so que el sol be-llo; pa-re-ce que
ten-ga fri-vo por-que vie-ne me-dio en
cre-ros. An-da, di-le quien traye se ca-len-ta-
rá, por-que en es-te mun-do ya no hay ca-ri-dad.

FORMA: 16 A: 4 a, 4 a', 4 a'', 4 a''''
8 B: 4 b, 4 c

TONALIDAD: de Mi menor

ÁMBITO:  de 9ª Mayor menor

COMPÁS: $\frac{2}{4}$

PRINCIPIO: Anacrúsico

FINAL : Femenino

SILÁBICA

No siempre coincide la acentuación prosódica del texto con la musical.

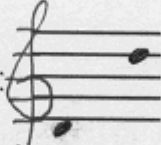
"LA MARE DE DEU"

$\text{♩} = 60$

LA MARE DE DEU quant e-ra ch-que-ta a-m-va con tu ra con
sis-te-ple-ta pa mes-tra li di-a Se-ño-ra Ma-ri-a goi.
na ran da fa ia del fur-fa-lá fa-ca-ba-ra hui ta
ca-ba-ra de-má

FORMA: 6 A: a, a', a'', a''', a', a-
4 B: b, b', b', c.

TONALIDAD: Sol Mayor.

ÁMBITO:  de 8ª Justa.

COMPÁS: $\frac{6}{8}$

PRINCIPIO: Anacrúsico.

FINAL : Femenino

SILÁBICA

No siempre coincide la acentuación prosódica del texto con la musical.

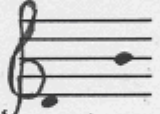
AQUÍ VENIMOS CANTANDO

TRANQUILLO $\text{♩} = 160$

A handwritten musical score for the song 'Aquí venimos cantando'. The score is written on seven staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'TRANQUILLO' with a quarter note equal to 160. The lyrics are written below the notes. The second staff is in bass clef. The third staff is in treble clef and includes the instruction 'ALLEGRETO' with a downward-pointing arrow. The fourth staff is in bass clef. The fifth staff is in treble clef. The sixth staff is in bass clef. The seventh staff is in bass clef and ends with a double bar line. The lyrics are: 'A - quí ve - ni - mos can - tan - do con a - le - gri - a y pla - ce - e - er que nos sa quin R - gui - na - a - al - do don ^{don} jo - sé mu - je - er pe - ri - co, Met - che - ra - lo que to - can los ins tru men - ti los a - nun - ci an - do el mun - do que ha na - ci - do Dios el Ni - ño Dios el Ni - ño Dios'.

FORMA: 17 A: 4 a, 4 b, 4 b', 5c
11 B: 5 d, 6 e

TONALIDAD: de Re menor

ÁMBITO:  de 6ª Mayor

COMPÁS: $\frac{3}{4}$ y $\frac{3}{8}$

PRINCIPIO: Anacrúsico

FINAL: Femenino

SILÁBICA


No siempre coincide la acentuación prosódica del texto con la musical.

YA VIENEN LOS REYES ⁽¹⁾

Handwritten musical score for the song "Ya vienen los Reyes". The score is written on four staves in G minor (one flat) and 3/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 116$. The lyrics are: "ya vienen por reyes por la coste re-tar sa - que el a-gui-nar-do se no-ra pe-pe-ta A-nem a-nem a-nem a Be-lem que la Ne-che bue-na es."

FORMA: 8 A: 4 a, 4 a'
6 B: 3 b, 3 c

TONALIDAD: de Sol menor

ÁMBITO:  de 6ª Mayor

COMPÁS: $\frac{3}{4}$ y $\frac{3}{8}$

PRINCIPIO: Anacrúsico

FINAL : Femenino

SILÁBICA

No siempre coincide la acentuación prosódica del texto con la musical.

(1) Los niños suelen cantar "Los Reyes", en lugar de "Los Reyes"


"LA PADRINA POLLOSA"

$\text{♩} = 116$

LA PA—dri—na po—lló—sa, el pa—dri po—
—llós; si ti—ren di—nés joem ple—ga—re
dos

FORMA: 4 A: 2 a, 2 b
4 B: 2 c, 2 d

TONALIDAD: de Do Mayor u 8º modo

ÁMBITO:  de 4ª Justa

COMPÁS: $\frac{3}{4}$

PRINCIPIO: Anacrúsico

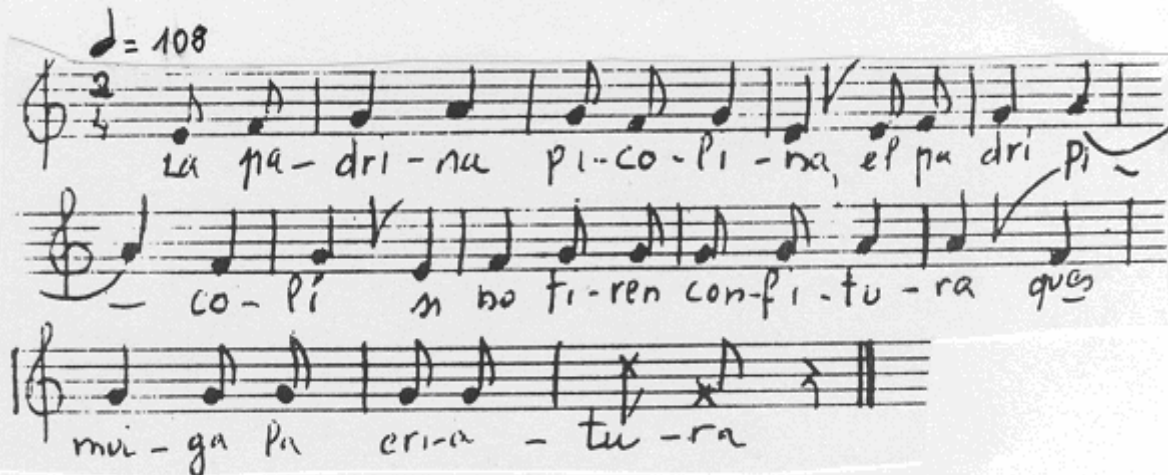
FINAL : Masculino

SILÁBICA

No siempre coincide la acentuación prosódica del texto con la musical.

"LA PADRINA PICOLINA"

$\text{♩} = 108$



la pa-dri-na pi-co-pi-na, el pa dri pi -
co-pi n no fi-ren con-fi-tu-ra que's
mi-ga pa eria - tu-ra

FORMA: 6 A: 3 a, 3 b
6 B: 3 a', 3 c

TONALIDAD: de Do Mayor u 8º modo

ÁMBITO:  de 4ª Justa

COMPÁS: $\frac{2}{4}$

PRINCIPIO: Anacrúsico

FINAL : Femenino

SILÁBICA

No siempre coincide la acentuación prosódica del texto con la musical.

CAMISETA AL JESUSET

Lletra Popular

Música
d'E. López-Chavarri i Marco.

Moderato abbastanza e espressivo.

The musical score is written for two voices (I and II) and piano accompaniment. It is in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is 'Moderato abbastanza e espressivo'. The score consists of five systems of music. Each system has a vocal line for voice I and voice II, and a piano accompaniment line. The lyrics are in Catalan and describe the 'Camiseta al Jesuset' (The Jesus T-shirt).

System 1:
 I: Si vols quegt can—te can—çons, es—ta—ra
 II: Si vols quegt can—te can—çons, es—ta—ra

System 2:
 I: can—ta—ré.
 II: can—ta—ré, can—ta—ré.
 Pas—to—re—ta, qué li
 Pas—to—

System 3:
 I: por—tes al Je—sús que es—tà, que es—tà nu—et, nu—et?
 II: —re—ta qué li dus al Je—su—set que es—tà nu—

System 4:
 I: Jo li por—te ca—ro—te—ta, ca—mi—se—ta, li por—te gam—boi—
 II: —et? Li por—te ca—ro—te—ta, ca—mi—se—

System 5:
 I: —xe—ta. Jo li por—te ca—mi—se—ta,
 II: —ta i gam boi—xet. Qué li por—tes a Je—sús,

NADAL

Lletra Popular

Música
d'E. López-Chavarri i Marco.

Moderato e legato,

I
En les fes—tes de Na—dal les do—nes con—ten—tes van

II
En

a en—for—nar la bes—cui—tà. En les fes—tes de Na—

Un solista o un duo. El restant tacet.

Tutti (no cobrir el cant)

les fes—tes de Na—dal, les

—dal, les do—nes, són ma—ti—ne—res, u—nes per ma—tar el

do—nes són ma—ti—ne—res,

gall, "a—tres" per fer—se les tre—nes; u—nes per ma—tar el

u—nes per ma—tar el gall per fer—se tre—nes; "a—tres" per les

Tutti
mf

gall, "a—tres" per fer—se³ les tre—nes. En les fes—tes de Na—

mf

tre—nes, les tre—nes. En les fes—tes

rí - a por tu lim - pie - za, por tu lim - pie - za
 ño - ra nuestras ac - cio - nes, nuestras ac - cio - nes
 re - za, haz con - si - ga - mos, haz con - si - ga - mos

la vir - tud ad - mi - ra - ble de la pu - re - za.
 pen - sa - mien - tos, pa - la - bras y co - ra - zo - nes.
 se an nues - tros a - fec - tos pu - ros y cas - tos.

Venid y vamos todos
 Popular

Harm. J. BELLVER

Andantino

Ve - nid y va - mos to - dos con

flo - res a por - fi - a, con flo - res a Ma - rí - a que Ma - dre nuestra

A Juan Bautista Caballé Pastor
Fundador y Director de la Real Capilla de Segovia.

Villancico

para una voz (Tenor) y solistas (Corno y Oboe)

Libro: Santa Cecilia

Quinto P.º Vicente Jorge
(1917)

Andante

Violín 1.^o

Violín 2.^o

Tenore

Bajos

La la ra la ra (Corno, Oboe)

La la ra la ra (Corno, Oboe)

La la ra la ra (Corno, Oboe)

Affrettato

A... A... que con... co

La la ra la ra (Corno, Oboe)

mus. mod. Esp. mod. Esp.
que de pi. - ta se des . . . que . . . Com!
mus. mod. Esp. mod. Esp. (R. P.)
vuelvo despiden que de pi. - ta se despiden . . . Com!
mus. mod. Esp. mod. Esp. (R. P.)
vuelvo despiden que de pi. - ta se despiden . . . Com!
que de pi. - ta se despiden . . . Com!
que de pi. - ta se despiden . . . Com!

Allargato (a un tempo)

de . . . pi. - ta se despiden . . . Com.
de . . . pi. - ta se despiden . . . Com.
que de pi. - ta se despiden . . . Com.
de . . . pi. - ta se despiden . . . Com.
de . . . pi. - ta se despiden . . . Com.
de . . . pi. - ta se despiden . . . Com.
de . . . pi. - ta se despiden . . . Com.
de . . . pi. - ta se despiden . . . Com.

6 *Cantos al Patriarca San José*
 A 3 VOCES
 por

Largo (♩ = 63) D. Amancio Amaro

First system of the musical score. It features three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) and piano accompaniment. The vocal parts begin with the lyrics "Pue- ra San- to- si- mo in-". The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The time signature is 3/4, and the key signature has one flat (B-flat).

Second system of the musical score. The vocal parts continue with the lyrics "qual y de- Dios el mas han- ra- do-". The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic structure. The system concludes with a double bar line.

CORO
 Adagio
 se meus abraço da exalta vida mar
 Adagio
 se meus abraço da exalta vida exalta
 vida mar
 (dim. rall.)
 (♩ = 69) con esp.
 m.f.
 da de ve-ro-de-vera si do

musical score system 1: vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "in te san ti fi ca da ya re de qua tuor na do y en". The piano accompaniment features a bass line with notes 5, 5, 7 and a treble line with various chords and melodic fragments.

musical score system 2: vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "to do fa ve re a do An tu de ve ro de us na ci do in". The piano accompaniment includes a bass line with notes 4, 4, 4, 4 and a treble line with chords and melodic lines. The instruction "affret. ten. do. ed." is written below the piano part.

musical score system 3: vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "in te san ti fi ca da ya re de qua tuor na do y en". The piano accompaniment includes a bass line with notes 5, 5, 5, 5 and a treble line with chords and melodic lines. The instruction "affret. ten. do. ed." is written below the piano part.

musical score system 4: vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "to do fa ve re a do na ci tu de us a ve ri ta ti na ge ni tu re". The piano accompaniment includes a bass line with notes 5, 5, 5, 5 and a treble line with chords and melodic lines.

na catedral de la vida

RESPUESTA AL CORO

Lento (♩ = 66) con espesor.

Vuestro es el que ha sido para vos que en todo

con espesor

Vuestro es el que ha sido

man de naiss man de la da que de la via el mundo no via más

que en todo da via que de da que de la via el

be lla - cia a tu - ra. Vuestro vi - da fué tan pu - ra que en to - do
 mundo no se ve otra be lla - cia a tu - ra. Vuestro vi - da fué tan pu - ra que en to - do

no se ve que do - das pa - ra de - ter - mi - nar el ma - yor de los vi - ces
 no se ve que do - das pa - ra de - ter - mi - nar el ma - yor de los vi - ces

be lla - cia a tu - ra Vuestro vi - da fué tan pu - ra que en to - do
 be lla - cia a tu - ra Vuestro vi - da fué tan pu - ra que en to - do

tu ca en te tu ca un te

tu ca un te tu ca un te

FIN

RESPUESTA AL CORO

FIN

Solución al Patriarca San José

CORO POPULAR

por D. Américo Amorós

Largo (d. 104)

Re ci bud mid pa ra

con 8va

con 6a

har me, con te Er - pe ro do Jha ri a; a ca - gae morha pte

This system contains the first line of a musical score. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "har me, con te Er - pe ro do Jha ri a; a ca - gae morha pte". The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

ga rian y mor - tud que excremento pro - pra - tas

slur. a tempo

This system contains the second line of the musical score. The lyrics are "ga rian y mor - tud que excremento pro - pra - tas". It includes performance markings "slur." and "a tempo". The piano accompaniment continues with chords and melodic lines.

rud que tota mundicia

rall.

This system contains the third line of the musical score. The lyrics are "rud que tota mundicia". It includes a "rall." marking. The piano accompaniment features some complex chordal textures and a final cadence.

FIN

Handwritten signature

This system contains the word "FIN" and a handwritten signature, likely the composer's name, written in ink over the empty musical staves.

A Solo y Coro

Ave Maria

D. Amancio Amoros

And.^{te} sostenuto.

Si - ve Ma - ri - a

A - ve Ma - ri - a

gra - ti - a - m ac - ce - ptam in om - ni - bus sae - culis et in sae - culum amen

Largo *con espressione*

Ma-ri-a A-ve Ma-ri-a

rit

gen-tia-pli-na do-mi-nus te-cum be-ne-dic-ta tu in mul-ti-ri-bus

rit *molto*

tr

et be-ne-dic-tus es be-ne-dic-tus es be-ne

ritento *piu mosso*

dic-tus es qui sis P laus tu Mar

rit

Sonata Ma-ri-a A-ve De-i

affect *accel molto*

sa pe- no bis pro no bis pec- ca- ta . tri bus . nunc et in ho- ra in-

Largo *semplice*

ho- ra mag- nis aus- bus . a- men . sa- pro- no- bis

tempo

220 *ff* a- ve- Ma- ri- a gra- tia ple- na

Basso *pp* a- ve- Ma- ri- a gra- tia

230 *pp* a- ve- Ma- ri- a gra- tia

rit *tempo*

do- mi- nus te- cum be- ne- dic- ta tu in mi- li- ri- bus et be- ne- dic- ta

ple- na be- ni- gni- ta- tis cum be- ne- dic- ta in mi- li- ri- bus

affro

die kus et be ne die kus et be ne
 et be ne die kus et be ne die kus et be ne
 et be

This system contains three staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom staff is piano accompaniment. The tempo marking 'affro' is written above the first staff. The lyrics are: 'die kus et be ne die kus et be ne' on the first line, 'et be ne die kus et be ne die kus et be ne' on the second line, and 'et be' on the third line.

stang

die kus et be ne die kus et be ne
 die kus et be ne die kus et be ne
 die kus

This system contains three staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom staff is piano accompaniment. The tempo marking 'stang' is written above the first staff. The lyrics are: 'die kus et be ne die kus et be ne' on the first line, 'die kus et be ne die kus et be ne' on the second line, and 'die kus' on the third line.

pp *pp*

von brip lu i de su sanc ka Ma.
 von " " su sanc
 von su sanc ka Ma.

This system contains three staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom staff is piano accompaniment. The dynamics 'pp' are written above the first and second staves. The lyrics are: 'von brip lu i de su sanc ka Ma.' on the first line, 'von " " su sanc' on the second line, and 'von su sanc ka Ma.' on the third line.

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "mi... a... ra pro... no... bis". The bottom two staves are piano accompaniment. The music is written in a single system.

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "mi... a... ra pro... no... bis". The bottom two staves are piano accompaniment. A large scribble is present in the middle of the system, obscuring some of the notation. The music is written in a single system.