



**Universidad de Valencia**  
**Facultad de Geografía e Historia**  
**Departamento de Historia de la Antigüedad**  
**y de la Cultura Escrita**

**DEL SILENCIO A LA VOZ.**  
**JOAQUÍN LÓPEZ**  
**MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL**  
**DE ORIHUELA**  
**(1785-1813)**

**TESIS DOCTORAL**  
**Presentada por D. Pedro Pérez Berná**  
**Dirigida por el Dr. D. Francisco Gimeno Blay**

**Valencia 2013**

**DEL SILENCIO A LA VOZ.**  
**JOAQUÍN LÓPEZ**  
**MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA**  
**(1785-1813)**

**Índice.**

Abreviaturas.....	9
Prefacio.....	13
Introducción.....	18

**I**

**Del silencio de Joaquín López**

Situación histórico social y cultural de Orihuela y su catedral.....	21
1.Situación histórica.	
1.1. Creación de la sede oriolana: contenido de las bulas de 1564.....	21
1.2. Ejecución de las bulas de creación y posesión del primer obispo: 1564-1566....	23
1.3. El periodo “constituyente” de la sede oriolana: 1566-1607.....	25
1.4. Límites del obispado oriolano y valoración del mismo en el contexto hispano.....	26
1.5. La Universidad de Orihuela y su relación con la Catedral.....	28
2. Situación económica y social de Orihuela.....	31
2.1. Evolución demográfica y económica de Orihuela durante la Edad Moderna.	
2.1.1. Apogeo: “el Quinientos”.	
2.1.2. Postración: 1607-1680.....	33
2.1.3. Recuperación: 1680-1730.....	36
2.1.4. Despegue: 1730.....	37
3. Situación cultural oriolana.....	39
4. Terminología empleada por las fuentes documentales.....	42
4.1. Terminología relativa al personal de la catedral de Orihuela.	
4.2. Términos económicos: colaciones, prebendas, salarios, porciones, y percances....	43

4.3. Terminología relativa a la incorporación o acceso a un nuevo rango del ámbito catedralicio.....	46
4.4. Terminología relativa a los miembros de la “Capilla de Música”.....	47
4.5. Terminología monetaria.....	48
4.5.1. Pesos y medidas locales.....	49
5.Situación organizativa de la catedral de Orihuela.....	51
5.1. Estructura económica: Instituciones económicas de la Catedral de Orihuela.....	52
5.1.1. La Fábrica de la Catedral.....	54
5.1.2. La Quinta Casa.....	56
5.1.3. La Mensa del Cabildo.....	57
-La Mensa colegial o renta antigua de la Mensa.	
- Las rentas de la Mensa Catedralicia.....	59
6. Situación y estructura de la “ Capilla de Música”.....	61
- Cabildo.	
6.1. Origen y dotación de las prebendas antiguas: el coro entre 1413 y 1565.....	62
6.2. El Coro de la sede oriolana entre 1565 y 1747.....	66
6.3. Modificaciones posteriores del coro catedralicio oriolano.....	71
6.4. Los capellanes del coro oriolano y su vinculación con la práctica musical.....	75
6.5.Los capellanes reales oriolanos: rasgos del beneficio.....	77
6.5.1. Nominación.	
6.5.2. Fundamento.	
6.5.3. Funciones.....	78
6.5.4. Provisión.....	79
6.6. Los capellanes del Número: rasgos del beneficio.....	81
6.6.1. Fundamento y funciones.	
6.6.2. Provisión.....	83
6.7. Hábitos, sillas y privilegios corales de los capellanes reales y de número.....	84
6.8. Oficiales, asalariados, infantes de coro y capellanías laicas.....	86
6.8.1. Oficiales.....	87
6.8.2. Asalariados e Infantes de Coro.....	88
6.8.3. Capellanías laicas relacionadas con la práctica musical.....	88
7. Situación espacial de la Música en la Catedral de Orihuela.....	92

7.1. La catedral.....	95
7.2. Dedicación de las capillas catedralicias.....	95
7.3. El lugar de la Capilla de música y los instrumentos propiedad de la Catedral.....	98
7.4. Función ceremonial de los espacios del templo y ubicación de la Capilla musical.	
7.5. Relación de la catedral con su entorno.....	104
8. Situación de la música en el ceremonial catedralicio oriolano.....	106
8.1. “Los días de música”.	
8.2. El estilo musical prescrito en ceremonial catedralicio oriolano.....	107
8.3. El Ceremonial de la Catedral de Orihuela.....	110
8.3.1. Calendario, ciclo litúrgico y ceremonial diario.....	111
8.3.2. Las campanas y sus señales: el horario diario y el calendario anual del ceremonial catedralicio.....	113
8.3.3. Ceremonias de frecuencia diaria.....	115
8.3.4. Funciones corales diarias: sesión nocturna, matinal y vespertina.....	116
8.3.5. La <i>Kalenda</i> (durante <i>prima</i> ).....	121
8.3.6. Horario de la Misa Conventual o Mayor.....	121
8.3.7. Ceremonias de frecuencia semanal.....	124
- La Misa de Nuestra Señora (todos los sábados del año antes de <i>prima</i> )	
- Las Misas de San Sebastián y de las Almas (alternadas todos los lunes del año antes de <i>prima</i> ).	
- El <i>Asperges</i> (todos los domingos del año antes de Misa Conventual).	
- La <i>Salve</i> (después de vísperas los sábados y días previos a fiestas marianas).	
8.3.8. Ceremonias de frecuencia supra-semanal.....	126
- Exposiciones del Santísimo.	
- Doblas y Aniversarios.	
8.3.9. Ceremonias procesionales.....	127
8.3.10. Ceremonias fuera de la Catedral.....	127
8.3.11. Ceremonias eventuales.....	128
- La <i>Passio</i> , el <i>Exultet</i> y la procesión de Viernes Santo.	
9. Situación de la música polifónica en el ceremonial de la sede oriolana.....	129
9.1. Música ceremonial polifónica en las fiestas fijas.....	129
9.1.1. El calendario de la “Música” en las fiestas fijas.....	134

9.2. Características de la música e intervenciones de la capilla en las fiestas móviles de música.....	142
9.3. Presencia de la Capilla musical en las diferentes horas litúrgicas.....	146
9.4. Los días que se toca órgano.....	147

## II

### De la voz de Joaquín López

1. Datos biográficos de Joaquín López González.....	150
1.1. Formación.	
1.2. Magisterio en Segorbe.	
1.3. Examen de oposición a la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela.	
1.4. Toma de Posesión como Maestro de Capilla en la Catedral de Orihuela.	
1.5. Desavenencias con el Cabildo en 1790.....	153
1.6. Defunción.....	154
2. La obra musical de Joaquín López.....	155
2.1. Forma de definir las obras de Joaquín López por su estructura vocal.	
2.2. Orquestación e instrumentación de las obras de Joaquín López.....	156
2.3. Obras de Joaquín López en la Catedral de Orihuela según su forma musical.....	157
2.4. La obra de Joaquín López desde 1781 a 1810.....	165
2.5. Características compositivas presentes en todas sus obras.....	177
2.6. Policoralidad.....	178
2.7. Música litúrgica con acompañamiento orquestal en el tiempo de Joaquín López.	
3. Transcripción de las Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela.....	187
3.1. Información sobre Joaquín López en las Actas Capitulares.....	187
3.2. La Capilla musical en las Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela.....	218
3.3. Los integrantes de la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela en el tiempo de Joaquín López.....	308
3.4. Músicos formados en la Catedral de Orihuela durante la Maestría de Capilla de Joaquín López.....	323
3.5. Pautas para analizar la obra de Joaquín López.....	325
4.1. Transcripción de las obras de Joaquín López.....	326

4.1. <i>Magnificat</i> a 5.....	328
- Texto.....	329
- Análisis.....	330
- Partitura.....	341
4.2. <i>O quam suavis est Domine</i> .....	391
- Texto.....	392
- Análisis.....	392
- Partitura.....	396
4.3. <i>O Sacrum Convivium</i> .....	404
- Texto.....	405
- Análisis.....	405
- Partitura.....	410
4.4. <i>Gustate et videte</i> .....	430
- Texto.....	431
- Análisis.....	431
- Partitura.....	434
4.5. <i>Ego sum panis vivus</i> .....	447
- Texto.....	448
- Análisis.....	449
- Partitura.....	452
4.6. <i>Dixit Dominus</i> a 8.....	464
- Texto.....	465
- Análisis.....	466
- Partitura.....	469
4.7. <i>Panis angelicus</i> .....	505
- Texto.....	506
- Análisis.....	506
- Partitura.....	510

4.8. <i>Lauda Sion salvatorem</i> .....	519
- Texto.....	520
- Análisis.....	520
- Partitura.....	525
4.9. <i>Laudate Dominum de caelis</i> .....	549
- Texto.....	550
- Análisis.....	550
- Partitura.....	554
4.10. <i>Letanía de la Virgen a 8</i> .....	591
- Texto.....	592
- Análisis.....	596
- Partitura.....	604
4.11. <i>Misa</i> .....	677
- Texto.....	678
- Análisis.....	680
- Partitura.....	686
4.12. <i>Bélico armonioso</i> . El Villancico en la Catedral de Orihuela.....	732
4.12.1. Denominación.....	733
4.12.2. Precedentes y función del romance ceremonial en la Catedral de Orihuela...	734
4.12.3. Primeras menciones del romance ceremonial en las fuentes documentales de la Catedral de Orihuela.....	737
4.12.4. Licencias para componer, novedad, interpretación, permanencia y conservación del romance ceremonial oriolano.....	738
- <i>Bélico armonioso</i> . Texto.....	753
- Análisis.....	754
- Partitura.....	756
5. Tratado de Contrapunto de Joaquín López.....	787
6. Apéndices.....	808

6.1. Referencia biográfica de las autoridades eclesiásticas de la Diócesis de Orihuela en tiempo de Joaquín López.....	809
6.2. Escritos de música, impresos en el tiempo de Joaquín López España.....	811
6.3. Ensayos musicales en Europa en tiempo de Joaquín López.....	819
7. Bibliografía.....	823
7.1. Manuscritos.....	823
7.2. Partituras.....	824
7.4. Ediciones de textos sagrados y bibliografía histórica y facsimilar.....	826
7.5. Bibliografía lexicográfica.....	827
7.6. Bibliografía historiográfica y musicológica.....	827



## **Abreviaturas.**

### **Fuentes.**

1678-XII-13: Fecha de un Acuerdo.

ACO: Archivo Catedral de Orihuela .Actas Capitulares .

ALEND: *Manual del Archivero, Tomo I y II*, manuscrito de 1607, en ArCO.

ArBE/ ArBSME: Archivo de la Basílica de Santa María de Elche.

ArCO: Archivo de la catedral de Orihuela.

ArHE: Archivo Histórico de Elche.

ArHO: Archivo Histórico de Orihuela.

Arm: Armario.

bar: barchilla.

*Cavdº* : Cabildo

ch : cahíz

CN: Capellán del Número

CR: Capellán Real

*Decrev. et : Decreverunt etiam*

*Decrevt.: Decreverunt*

*dhº* :dicho

DICC I: *Diccionario de Acuerdos Capitulares Vol I y II.*

*Dn* : Don

*ettª* : etcétera

fol 1r, fol 1v: folio 1 recto, folio 1 vuelta.

fol: folio.

*Ilmª*: Ilustrísima

LECO: Libro de Entierros de la Catedral de Orihuela.

Leg: legajo.

LF: Libro de Fábrica

*Lizdº* : Licenciado

LV: *Libro Verde*, redactado por Luis Domenech y copiado posteriormente.

M: Maestro de Capilla

*pª* :para

Parroquia: Junta de Parroquia que decidía sobre las Fábricas de los Templos.

PN: Protocolo notarial.

*Rdº* :Reverendo

*Rl* : Real (título Real)

*Sm° Sct°*: Santísimo Sacramento

*Sr.*:Señor

*Stª Iglª*: Santa Iglesia

*V.*: Voz de un diccionario.

*Vic°* :vicario

vol: volumen.

### **De Monedas**

d: Diner (valenciano)/ dineros (castellano)

D: Ducados

diec: Real Dieciocheno o diecioheno.

L: Libras

mrv: maravedís

R: Real de plata o de a dos.

Rv: Real de vellón.

s:Sueldos (castellano)

### **Musicales**

#: sostenido

A 3v., a 4v. etc: a 3 voces, a 4 voces, etc.

A: Contralto (denominación técnica)

abué: oboe

acomp.: acompañamiento

AM: Anuario Musical.

Arm 1#: armadura con fa sostenido

Arm 1b: armadura con si bemol.

Arm 2#: armadura con fa y do sostenidos.

Arm 2b: armadura con si y mi bemol.

Arm 3#: armadura con fa, do y sol bemoles.

Arm 3b: armadura con si, mi y la bemoles.

Arm nat: armadura sin alteraciones.

Arm: armadura.

arp: arpa

B: Bajo (denominación técnica)

b: bemol

CA: Contralto (denominación histórica)  
CB: Contrabajo (denominación histórica)  
cifr.: cifrado  
gen.: general  
inst: instrumentos/ instrumentales  
*instrum: Instrumentum* /instrumentos/ instrumentales  
org: órgano  
S: soprano (denominación técnica)  
Sib: nota si bemol.  
SibM: Si bemol Mayor.  
Sibm: Si bemol menor.  
T: Tenor (denominación técnica)<sup>1</sup>  
Ti: Tiple (denominación histórica)  
Tn: Tenor (denominación histórica)  
vl: violín  
vlc: violón

---

<sup>1</sup> Ejemplos. SAT, significa que esa partitura es para las voces de: Soprano ,contralto y tenor. SAAT, significa que es para soprano , dos contraltos y tenor.

Dedicado a Angeles Cerdán Martínez y a Joaquín Berná Serna, mis abuelos.

Sin Juan, mi hermano. No habría una sola palabra escrita y Joaquín López seguiría en el más absoluto silencio. Gracias.

Y en forma alguna puedo agradecer suficientemente a D. F. Gimeno Blay por su comprensión y paciencia.

## **Prefacio**

“Le pido a mi corazón que cada latido sea una canción y cada segundo un despertar”.

Rabí Mordejai de Minsk.

Os hablaré de alguien que hace doscientos años quedó en silencio su música y su vida: Joaquín López , Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela, intentó que cada latido de su corazón fuese una canción , una oración.

Su música silenciada ,siempre fue una alabanza a Dios. Para los hombres, nada más que montones de manuscritos atados con un trocito de cuerda en un armario. El armario de música de la Capilla de la Catedral de Orihuela. Su música quedó allí encerrada como si de un sarcófago se tratase ,enterrada bajo una capa de polvo y barro de las crecidas del río Segura. Allí permaneció hasta que en este estudio lo desenterramos de su yacimiento. Silenciado , allí permaneció en el tiempo su obra, partituras y partituras.

Hace sesenta años Manfred Bukofzer<sup>2</sup> escribía:

“Es un hecho singular, aunque incontestable, que la inmensa mayoría de los libros sobre música se ocupan de los compositores en vez de hacerlo de sus obras. (...) La unidad interna de una obra musical viene dada por su estilo musical y sólo puede ser entendida históricamente en términos de su evolución estilística. (...)Si consideramos que la historia de la música tiene un interés y un significado arqueológicos, habrá que concebirla como historia de los estilos musicales, y a su vez esta historia de los estilos, como historia de las ideas. Las ideas subyacentes en los estilos musicales sólo pueden desvelarse mediante un análisis estilístico de los hechos que desglose la música en sus elementos, de igual manera que un mecánico desmonta un motor, y demuestre cómo se combinan los elementos musicales, cómo logra sus efectos específicos, y dónde reside la diferencia entre factores externamente similares ”.

Los principios contenidos en este texto han constituido los pilares de la investigación que aquí presento. El centro de este estudio son un grupo de legajos musicales, compuestos por un mismo autor: Joaquín López y conservados en un lugar concreto. Mi investigación ha seguido unas pautas “arqueológicas”, entendidas en sentido estricto y no en figurado como en el texto de Bukofzer. En primer lugar, una vez localizado el yacimiento, procedí a su “excavación”. A continuación enumeré los legajos y una vez catalogados analicé los rasgos del código musical empleado.

---

<sup>2</sup> BUKOFZER, M.F.: *La Música en la Época Barroca*, Alianza Editorial, Madrid 2000. La obra fue publicada por primera vez por Norton and Company, New York, en 1947.

Tenemos un compositor. Joaquín López ,totalmente desconocido ,de un periodo histórico donde hay una escasez alarmante de estudios y obras en nuestro país. Además, nuestro compositor dirige una orquesta y un coro profesionales de forma continuada durante treinta años: la Capilla de música de la Catedral de Orihuela. Orquesta y coro de la que salen todos los años músicos profesionales destinados a cubrir plazas en otras Capillas dada su buena formación. Formación obtenida gracias a las cualidades como profesor de Joaquín López. Cuyo catálogo musical contiene más de 200 obras a doble coro con solistas y orquestación clásica<sup>3</sup>.

Y lo más grave ha permanecido en silencio 200 años.

Joaquín López era medio racionero, vestía un hábito concreto, su salario salía de organismos como la fábrica de la Catedral y la Quinta Casa. Para saber que es ser medio racionero y lo que implica y como conseguía la Iglesia las rentas para pagarle , no solo a él, sino a su instrumento: La Capilla de Música, debemos traspasar las puertas de la Catedral y estudiar su funcionamiento.

Sorprende sobremanera el escaso interés que la producción musical de la capilla de la Catedral de Orihuela ha suscitado entre historiadores y musicólogos, teniendo en cuenta su alto nivel artístico .En la actualidad la única publicación monográfica sobre ella es la de su catálogo realizado por José Climent bajo el título *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV Catedral de Orihuela* , y que constituyó el punto de partida de mi investigación. Climent, tal y como explica en el prólogo, utilizó para la realización de este catálogo el que en su día realizara en 1909 Carlos Moreno, Maestro de Capilla y Organista Primero de la Catedral de Orihuela entre 1899 y 1913. En algunos casos este estudioso acierta y en otros, dada la dificultad y la magnitud de la empresa y la premura de tiempo siempre presente ,comete errores que en lo referente a Joaquín López en este estudio hemos subsanado.

Por el momento la única publicación específicamente dedicada a un Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela es un artículo publicado en el volumen XXI-1 de la Revista de Musicología, que firma Paulino Capdepón y titulado “Matías Navarro (1668?-1727), Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela”<sup>4</sup> ; en él se realiza una breve semblanza personal y profesional de Navarro y su magisterio en la catedral oriolana.

---

<sup>3</sup> La dotación orquestal al uso en Viena, sección de cuerdas y vientos por parejas: Oboe , flauta , trompeta y trompa.

<sup>4</sup> CAPDEPON, P.: “Matías Navarro (1668?-1727), Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela”, *Revista de Musicología XXI* 1, Madrid, 1998, p. 169-195.

Aparte de este artículo, en el tomo correspondiente de la Exposición *La Luz de las imágenes, III, Orihuela*, se publicó una selección de 19 composiciones del Archivo de esta Catedral, transcritas por José Climent.

Por estos motivos es totalmente necesario devolver la voz al Maestro de Capilla Joaquín López, y el sonido a la Capilla musical de la Catedral de Orihuela de finales del S. XVIII y principios del S. XIX.

Para la realización de esta investigación se han consultado los fondos existentes en los siguientes Archivos Históricos:

Archivo de la Catedral de Orihuela:

-*Libros de Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, volúmenes del 7 al 20.*

-*Diccionario Primero y Segundo Histórico de Acuerdos.* Se trata de un vaciado exhaustivo de las Actas Capitulares realizado por Gonzalo Miravete durante el último cuarto del S. XVIII y que termina en el año 1713, en el que se recogen traducidos al castellano, ordenados alfabéticamente según el título que el autor les da y siguiendo dentro de cada letra una relación anual, los acuerdos capitulares hasta el año 1713. Este arduo trabajo motivado en su momento para facilitar la vida administrativa de un Cabildo que se vio obligado a mudar de idioma, facilita la labor del investigador actual debido no sólo a la cuidada caligrafía y a la ordenación temática de los contenidos, sino también por la traducción de términos en lengua valenciana, hoy caídos en desuso y de difícil interpretación.

-*Manual del Archivero de José de Alenda, 1607, en dos volúmenes.* Se trata de un manuscrito encuadrado en pergamino y escrito en folio conservado en Archivo de la Catedral de Orihuela y titulado *Manual del Archivero* que José Alenda redacta en castellano en las primeras décadas del S. XVII . Este documento presenta dos volúmenes, cuyo contenido coincide casi en su totalidad, sin embargo en el segundo, que aparentemente es una copia del primero con una caligrafía algo más cuidada, contiene una serie de anotaciones en los folios que siguen a la cubierta, de las que carece el primero. Se trata de una especie de resumen para instruir a los Archiveros de la Catedral realizado por otro que también lo fue, abordando diferentes temas: proceso de creación del obispado, beneficios eclesiásticos, reparto de los mismos, y procedimiento para el cobro de diezmos de cada uno de los lugares, anotando cuidadosamente al margen las fuentes de donde obtiene su información. Hace especial hincapié en el origen de cada uno de los beneficios y de cómo éstos se homogeneizaron tras ser elevado el templo a catedral.

*-Libro Verde o MANUAL E INSTRUCCION DE LAS COSAS QUE EL SACRISTAN MAYOR, Y LOS OTROS SACRISTANES, Y CAMPANERO, DEVEN OBSERVAR Y GUARDAR. Comiens. la Instruccion para los sacristanes segû es dever en el libro VERDE: que arregló y compuso El Lizardo Luiz Domenech Capellan del Rey Y Maestro de Ceremonias que fue en esta Stª Iglesia El año de: 1604 (Sig. 1100). En este Libro copiado después de 1714 en lengua castellana se contiene todas las directrices litúrgicas de la Catedral, incluyendo un calendario de festividades. Al final en una relación de folios en blanco se anotan acuerdos relativos a este tema de años posteriores. Se trata al contrario de los anteriores, un manuscrito muy cuidado encuadrado lujosamente en cuero teñido de verde y de un tamaño equivalente al actual DIN A3.*

*-Libro de Obras Pías. Se trata de legajos ordenados cronológicamente en Libros con tapa de pergamino que contienen las Obras Pías legadas a la Catedral de Orihuela, y que figuran en los testamentos.*

*-Bula de fundación de la Catedral y Obispado de Orihuela.57 . Bulla comissionis erectionis dignitatû, cano úm et Prebendis et aliorum ben orum in ecclesia Oriolensis dico bulla executionis cum (...) statuta. Bula de erección en catedral dada por Pío IV en Roma el 13 de Julio de 1564. Se trata de un documento redactado en Pergamino con los sellos pontificios correspondientes. La numeración que el mismo documento presenta manuscrita no se corresponde con la que le otorga Monserrate Abad en su libro.*

*-Libro de Estatutos de la Catedral de Orihuela. Libro en pergamino redactado en latín y valenciano en torno a 1565.*

*-Libro de Estatutos de la Catedral de Orihuela. S. XVII. Se trata de una copia realizada en el siglo XVIII y en idioma castellano.*

*-Administración de la Obra Pía de Hernández y Oliver, Sección obras pías.*

*-Administración de la Obra Pía de Fernández de Mesa, Sección Obras Pías.*

*-Libros de Entierros.*

*-Libro de la Cofradía de San Pedro y San Pablo.*

*-Libros de Fábrica de la Catedral de Orihuela sig nº1826-1824*

*correspondientes al periodo comprendido entre 1691 y el 1816. Figuran los ingresos y gastos correspondientes a esta institución, y entre ellos los pagos realizados a músicos.*

*Para abordar el estudio del contexto del material musical sirvió como modelo varias lecturas. Entre ellas figura el trabajo de Suárez-Pajares que aborda con profundidad el estudio de las fuentes documentales relacionadas con la economía del*



templo y de la Capilla de la Catedral Seguntina<sup>5</sup>, y los de López Calo y Samuel Rubio en relación con la vinculación del clero catedralicio con la capilla de música.

Recientemente destaca la extensión de una corriente musicológica que aborda la relación de la capilla y otras instituciones musicales con el entorno que las acoge y las mantiene, así como la función social de la música. En este sentido es conocido el trabajo de Carreras.<sup>6</sup>

*-Documentos notariales de Orihuela años 1785-1816.*

---

<sup>5</sup> SUÁREZ -PAJARES, J.: *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Ediciones del ICCMU, Madrid 1998.

<sup>6</sup> CARRERAS J.J.: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Universidad de Valencia, Valencia, 2005

## **Introducción.**

La investigación cuya exposición aquí se inicia, se ha desarrollado paralelamente en dos ámbitos que se corresponden con las dos secciones de este trabajo. La primera se trata del silencio. El silencio es todo aquello que no es música pero que hace posible que la voz de Joaquín López, que es su música, se escuche.

En esta parte nos ocupamos de explicar el funcionamiento y organización de la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela, lo que nos lleva a la organización catedralicia. No solo durante el magisterio de Joaquín López, pues la organización de una Catedral depende de acuerdos, bulas y documentos que mantienen su vigencia durante siglos, teniendo que remontarnos al momento donde se crea el germen que dará lugar a la Capilla de Música que heredará Joaquín López. Hemos tratado de estudiar lo más ampliamente posible para dar la imagen más precisa del entorno donde nuestro Maestro de Capilla desarrolló su arte. Se incluye en este estudio la transcripción de todas las referencias escritas a la Capilla musical en el único documento existente de su tiempo: las Actas de las reuniones Capitulares , donde se sigue como si de un diario se tratase el devenir de la Capilla y el día a día de Joaquín López.

La segunda parte de este estudio es la voz. Devolver la voz a Joaquín López precisamente en este doscientos aniversario de su fallecimiento. Realizando la descripción, análisis y transcripción de diez composiciones de este autor conservadas en el archivo de esta sede catedralicia

Las dos partes, del *silencio* y *la voz*, confluyen en trazar la obra, estilo y su relación con el entorno vital, musical y artístico de Joaquín López.

La Capilla musical es el instrumento con el que crea e interpreta nuestro Maestro de Capilla, es una parte más de su obra. Está sujeto al número y a la calidad de los instrumentistas y cantantes que integran su Capilla musical , por eso es tan importante conocer todo cuanto podamos de estos músicos.

Debemos tener en cuenta que su música cumple una función litúrgica .Su auditorio son los fieles de la Catedral y el Cabildo catedralicio.

Vuelvo a hacer hincapié en transcribir todas las referencias que se hacen a la Capilla musical y al Maestro de Capilla en las Actas Capitulares, pues es el único documento que ha llegado a nuestros días junto con sus partituras, donde aparece y existe el nombre de Joaquín López. No queda testimonio de escrituras de propiedad , actas notariales o cualquier otro documento. Vivió para servir a la Catedral y a la Capilla musical. Sus más de doscientas obras así lo confirman.

Para comprender la vida de Joaquín López es preciso explicar el ceremonial catedralicio al que le dedicamos una especial atención en este estudio. Así como trataremos de las ideas de modernidad que recorren Europa. Joaquín López, es a la vez el destinatario y conservador de una tradición que se remonta en muchos casos a siglos y un creador hijo de su tiempo . Su música ,moderna para los gustos del Cabildo ,le llevó a tener desavenencias con el mismo , desavenencias que le hicieron viajar a Madrid y conseguir plaza en la Corte por una breve temporada .La mediación episcopal lo hizo volver pronto a Orihuela.

Presentamos en este estudio el complejo sistema de órdenes y disposiciones de la Catedral que debía seguir el Maestro de Capilla, incluso estudiamos el sistema de llamadas por medio de las campanas , gracias al cual hemos ajustado con exactitud el cíclico sistema anual de misas , oraciones , rezos y festividades que regían la vida de Joaquín López.

Todo este recorrido por la Catedral oriolana, aunque resulte un poco excesivo y amplio, esperamos sirva para resaltar más si cabe la obra de Joaquín López heredera de la tradición y al mismo tiempo llena de la vitalidad y la energía de las ideas renovadoras contemporáneas a su tiempo y seguidora de los estilos musicales predominantes.

De tal forma hemos querido subrayar esta importancia de cómo recoge su música las ideas de su tiempo , que hemos dedicado un epígrafe a la recreación de una bibliografía utópica que podía haber leído , conjuntamente con una breve reseña de los Obispos a los que sirvió, pues tanto la Biblioteca episcopal como la de la Universidad de Santo Domingo estaban a su disposición.

El final de este estudio es un *manual*<sup>7</sup> para el estudio de contrapunto . Un material con el que enseñaba a sus alumnos , no solo los músicos de la Capilla , sino próceres y personalidades de Orihuela. Añadiendo una faceta más a la personalidad de Joaquín López , no solo compositor sino además gran pedagogo ,como veremos la gran cantidad de músicos que se formaron bajo la tutela de Joaquín López y parteron de la Capilla musical para trabajar en muchas otras Capillas.

Sirva esta tesis doctoral en el doscientos aniversario de la muerte de Joaquín López como homenaje a todos aquellos músicos que todavía permanecen silenciados en archivos y armarios.

La voz de Joaquín López vuelve a la vida.

---

<sup>7</sup> Es una auténtica curiosidad este manual o libro pedagógico de contrapunto, pues apenas se conocen manuales semejantes en España finales del S. XVIII.

**I**

**Del silencio  
de  
Joaquín López**

## **Situación histórico, social y cultural de Orihuela y su catedral.**

### **1.Situación histórica.**

Orihuela alcanzó durante la Edad Moderna su máxima relevancia política eclesiástica y cultural, al tiempo que cimentaba las causas de su posterior declive. En el siglo XVI añadió al rango de capital política y administrativa, el de sede episcopal. Paralelamente se inició el proceso que desembocaría en la creación de la Universidad de Orihuela, que se prolongó hasta el reinado de Felipe IV. Sin embargo este brillante panorama institucional y cultural que sólo tenía parangón con la propia Valencia capital del Reino, no fue acompañado por un crecimiento demográfico y una adecuada diversificación comercial, como sí ocurrió a sus vecinas Murcia y Alicante. Las graves epidemias que asolaron Orihuela durante el S. XVII y las consecuencias políticas de la Guerra de Sucesión, marcaron la curva de inflexión y la paulatina postración de la capital del Bajo Segura. En cuanto a la catedral oriolana, cabe destacar que durante los siglos XVI al XVIII manifiesta una serie una serie de rasgos institucionales y organizativos cuanto menos peculiares en el contexto eclesiástico hispano, fruto del devenir histórico de este templo previo a la consecución del rango catedralicio en 1564.

#### **1.1.Creación de la Catedral oriolana: contenido de las bulas de 1564.**

El Papa Pío IV en consistorio celebrado el 14 de Julio de 1564 firmó la bula que dividía el Obispado de Cartagena y creaba de la Diócesis de Orihuela con el territorio segregado, reconocía exclusivo el patronato regio sobre el obispado y las nuevas prebendas erectas en su sede, establecía como catedral el templo del Salvador y Santa María de Orihuela, y confirmaba y mantenía los beneficios instituidos durante el periodo que este templo fue colegiata<sup>8</sup>.

En virtud del mencionado patronato regio vigente desde Fernando III de Castilla, concedía a Felipe II y a sus sucesores la ampliación de las dignidades (hasta 3 más), canonjías, beneficios y capellanías que consideraran oportunas para el decoro del culto divino, pero respetando la preeminencia de las antiguas<sup>9</sup>. Por el mismo motivo sometía a tutela regia todo lo referente a la ejecución de las bulas de erección de la nueva sede, y a su funcionamiento en el futuro.

---

<sup>8</sup> El contenido de la bula aparece enumerado en CARRASCO RODRÍGUEZ, Antonio: *La ciudad de Orihuela y...* op. cit 290-291.

<sup>9</sup> ArCO, Libro 5º legajo 102. *Bulla comissionis erectionis dignitatum*

Además en ese mismo documento el pontífice concede de *motu proprio* y de *especiali gratia*, al Pavorde, Dignidades y Canónigos de la Catedral de Orihuela los mismos privilegios, favores, gracias e insignias que por derecho o costumbre usen y gocen los Capitulares de las demás Catedrales del Reino de Valencia y de los restantes de España.

Los nuevos beneficios, dignidades, canónigos y capellanes que se instituyeron en el coro catedralicio de Orihuela se incluyeron en el Real Patronato, tal y como concedía al Monarca la bula de Pío IV, lo que supone un reconocimiento del derecho por cruzada o conquista “in partibus infidelium”. La designación de los titulares de estos nuevos beneficios del Coro de la Catedral de Orihuela se elevaba al Monarca a través del Consejo de Aragón<sup>10</sup> y a partir de 1707, cuando fue abolido por los Decretos de Nueva Planta, a través de la Cámara de Castilla<sup>11</sup>.

Felipe II puso un gran interés en la regalía del derecho de patronato como medio de aumentar el control de la Corona sobre el estamento eclesiástico, continuando en este sentido una línea de acción emprendida ya por los Reyes Católicos, y que en el reinado de su padre no experimentó grandes avances. La lectura política de la creación de la Diócesis y Catedral de Orihuela, resulta todavía más evidente si se tiene en cuenta que el Patronato Real no tenía en el ámbito eclesiástico secular de la Corona Aragón una

---

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi: *Felipe II y el clero secular. La aplicación del concilio de Trento*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, 218-220. El Consejo de Aragón tuvo su sede en la Corte durante el S. XVI y XVII, y estaba integrado por un Vicecanciller (presidente), seis Regentes (dos de Aragón, dos de Cataluña y dos de Valencia) y un Tesorero que contaban con la ayuda de cuatro secretarios a quienes correspondían respectivamente los asuntos de Aragón (Protonotario del Consejo), Cataluña, Valencia y Baleares-Cerdeña. Según Ignasi Fernández Terricabras El recorrido burocrático de las consultas del Consejo de Aragón ha sido menos estudiado que el de Castilla.

<sup>11</sup> CARRASCO RODRÍGUEZ, Antonio: *El Real Patronato en la Corona de Aragón. El caso catalán (1715-1788)*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, 26-37. La Cámara de Castilla (también llamado Consejo de la Cámara), era un organismo independiente y autónomo cuyos miembros eran elegidos únicamente entre los integrantes del Consejo de Castilla. Aunque su origen se remonta al reinado de Carlos V, Felipe II en 1588 le concedió estatutos disponiendo que en adelante se despacharan en ella todos los asuntos tocantes al Real Patronato, Gracia y Justicia de la Corona de Castilla. Estaba integrada por un Presidente, que era también el del Consejo, varios Camaristas (entre tres y seis, sin número fijo), y tres Secretarios que se ocupaban respectivamente de los asuntos de Gracia, Justicia y Real Patronato. La abolición del Consejo de Aragón fue resultado de los Decretos de Nueva Planta y tuvo lugar el 15 de julio de 1707. Ese mismo día se traspasaron las funciones del abolido Consejo de Aragón a la Cámara de Castilla donde se creó una secretaría más para Gracia, Justicia y Real Patronato de la Corona de Aragón. En 1713 se suprimió la Cámara de Castilla pero se mantuvieron las cuatro secretarías con las que contaba con idénticas atribuciones. En 1715 se restauró la Cámara de Castilla con la misma organización que tenía. La Cámara de Castilla contaba cuando era necesario con el asesoramiento del Fiscal del Consejo de Castilla. En 1735 Felipe V creó el Fiscal de la Cámara, para asuntos exclusivos del Real Patronato.

presencia tan destacada como en Castilla<sup>12</sup>. Las diócesis creadas en el Reino de Granada, todas ellas también bajo Patronato Real y con importante población morisca, sirvieron de precedente y modelo para la organización de la diócesis oriolana.

## **1.2. Ejecución de las bulas de creación y posesión del primer obispo: 1564-1566.**

Junto a la bula de creación del obispado oriolano de Pío IV rubricó otras tres que permitían su ejecución: el nombramiento de los jueces tres jueces apostólicos que debían ejecutar la bula de creación del nuevo obispado, otra que permitía la permuta de frutos con el obispado de Cartagena que debían ejecutar los mencionados jueces apostólicos y una cuarta que permitía la aplicación de rentas sobrantes a la Universidad de Valencia.

Superados los impedimentos que de nuevo alegó el cabildo de Cartagena, las Bulas y Letras Apostólicas de Erección en Catedral fueron expedidas desde Roma en febrero de 1565.

El arzobispo de Valencia delegó la misión en los otros dos jueces apostólicos, ambos clérigos de la sede valentina; se trataba de canónigo Miguel Vic y del arcediano de Alcira Francisco Juan Roca, que ya había elaborado uno de los informes solicitados por Felipe II quienes eran responsables de llevar a cabo la segregación de los territorios que habrían de conformar la nueva diócesis oriolana, de su organización interna, estatutos y del diseño del coro y personal de la nueva catedral.

Ambos llegaron a Orihuela a finales del mes de abril de 1565 y se alojaron en el Convento de la Merced, dando lectura a los documentos que les habían sido encomendados el 30 de abril ante la comisión erigida con tal motivo.

Tras la lectura, los referidos Roca y Vic aceptaron la designación y acordaron a petición de los presentes que a la mañana siguiente (1 de mayo) durante los oficios, se diera lectura pública de la bula desde el púlpito del Salvador para que la desmembración y separación de la diócesis de Cartagena fuera oficial. Una vez cumplido este trámite el proceso de ejecución debía desarrollarse en dos fases: la creación e institución de los nuevos beneficios y la desmembración de las rentas que permitieran tanto la dotación de

---

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ TERRICABRAS, Ignasi: Sin embargo el Patronato Real de la Corona de Aragón, era muy influyente en el ámbito del clero regular. Tanto es así que el Capellán Mayor de este Reino era el Abad de Santes Creus mientras que en Castilla lo era el Arzobispo de Santiago.

éstos como la modificación de los emolumentos de los antiguos. La primera tuvo lugar en la propia Orihuela el 2 de mayo, pero la segunda se demoró durante los meses siguientes pues precisaba de la aceptación del cabildo y del representante del mitrado cartaginense (era sede vacante), de la desmembración de los 5000 ducados con los que había de dotarse la nueva diócesis. Finalmente este acto tuvo lugar en el palacio episcopal de Murcia el jueves 2 de agosto, donde se firmó el documento de permuta que incluía cláusulas referentes a la aplicación de estas rentas. Al día siguiente, 3 de agosto, ya de vuelta en Orihuela, concretaron qué beneficio de los creados el 2 de mayo debía desempeñar el cargo de maestro de capilla, el procedimiento que debía seguir su designación, y la dotación de la Fábrica que habría de aplicársele. El 7 de agosto los jueces apostólicos concluyeron su labor con la elaboración de un instrumento que regulara la distribución de las rentas entre los beneficios nuevos y antiguos. Todo el proceso fue recogido en un documento al que denominaron *Fundamentum Ecclesiae Oriolensis* que fue sancionado por el capítulo oriolano el 8 de agosto de 1565<sup>13</sup> y en el que se establecía que todo lo dispuesto en él se haría efectivo a partir del 1 de enero de 1566.

Verificada la creación de la nueva diócesis y hasta que tomara de posesión su primer mitrado, el obispo auxiliar de Valencia Juan Segriá fue designado procurador u obispo interino de la diócesis de Orihuela. Felipe II escogió para la nueva mitra oriolana a fray Martín de Córdoba pero su repentino fallecimiento, hizo que finalmente el cargo recayera en Gregorio Gallo, persona de su confianza, voz destacada en Trento y catedrático en la Universidad de Orihuela. A pesar de las reticencias de Gallo, la designación prosperó y las bulas de provisión del nuevo obispado a su favor fueron firmadas por Pío IV el 22 de agosto de 1565. El mencionado prelado tomó posesión de su mitra el 23 de marzo de 1566, siendo elegido como residencia episcopal el antiguo Hospital del Corpus Christi, situado en la actual Calle Mayor junto a la nueva catedral<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> ACO, Libro nº 1097, *Fundamentum Ecclesiae Oriolensis*.

<sup>14</sup> VILAR, J.B.: op. cit. 753. En 1558 el consell de Orihuela permutó con el obispo de Cartagena el portugués D. Esteban de Almeida, el viejo caserón del Hospital General de Orihuela o del Corpus Christi propiedad de la institución municipal oriolana, por el antiguo y ruinoso Monasterio del Temple, propiedad y residencia tradicional en Orihuela del los obispos de Cartagena.



### 1.3. El periodo “constituyente” de la sede oriolana: 1566-1607.

A pesar de la celeridad que demandaba el Papado, el proceso de verificación y creación del obispado todavía no estaba concluido en 1577, y no se completó hasta entrado el siglo XVII. En primer lugar, realizada la toma de posesión del primer obispo el templo catedralicio oriolano sufrió una serie de importantes intervenciones edilicias entre las que figuran una nueva aula y ante aula capitular, sacristía y la reforma integral de todo el perímetro norte que se inició en 1566 y no se completaron hasta 1597 fecha de la consagración del templo catedral<sup>15</sup>. A lo largo de este periodo se celebró el Primer Sínodo Oriolano, que tuvo lugar en 1569 en el palacio episcopal, se elaboraron los estatutos, se promulgaron las bulas necesarias para el correcto funcionamiento de la institución, y tomaron forma los usos y costumbres que regirían la vida diaria catedralicia en su conjunto y de la capilla de música en particular.

Como resultado de toda esta actividad “constituyente” se redactaron tres textos que servirían para regular el posterior devenir: *El libro de Estatutos de la Santa Iglesia Catedral de Orihuela*, que recoge los derechos y obligaciones de los miembros del Coro, así como de algunos de sus asalariados<sup>16</sup>, *El Libro Verde* que regula el ceremonial catedralicio y que fue redactado en 1604 por Luis Doménech, Maestro de Ceremonias<sup>17</sup>,

---

<sup>15</sup> VIDAL TUR, G.: op. cit. vol II, 136. La consagración no se llevó a cabo hasta que se concluyeron una serie de reformas edilicias que se realizaron en el templo a partir de 1566. Durante ese periodo se modificó todo el ala Norte, el portal Sur para acoger el nuevo órgano, y se levantó el Aula y Anteaula Capitulares. El director de las obras fue Juan Anglés, nombrado arquitecto de la nueva diócesis y que también intervino en el Colegio-Universidad de Santo Domingo.

<sup>16</sup> Actualmente se conservan en el Archivo de la Catedral varios libros de Estatutos. El más antiguo, escrito en pergamino y cuidadosamente encuadernado en piel, se corresponde con la etapa colegial y está fechado en 1424; está redactado en latín, con algunos apéndices en valenciano como el que contiene unas estipulaciones referidas al organista. De la etapa catedral se conservan tres; los estatutos redactados en el S. XVI en valenciano que se conservan en legajo; una traducción que se realizó en el S. XVIII en idioma castellano que se conserva encuadernada en piel, y los Estatutos de 1875, que se conservan en una impresión de 1876. Además se conservan dos reglamentos ambos fechados en 1891, titulado respectivamente *Reglamento de Coro* y *Reglamento de Ministros*.

<sup>17</sup> ArCO Sig 1100, *MANUAL E INSTRUCCIONES DE LAS COSAS QUE EL SACRISTÁN MAYOR, Y LOS OTROS SACRISTANES, Y CAMPANERO, DEVEN OBSERVAR Y GUARDAR. Comienza. la instrucción para los sacristanes segû es deber en el libro VERDE: que arregló y compuso El Lizardo Luiz Doménech Capellán del Rey Y Maestro de Ceremonias que fue en esta Stª Iglesia El año de 1604*, (en lo sucesivo LV). El ejemplar actual en idioma castellano debió ser traducido y copiado a principios del S. XVIII, tal y como se refleja en las fuentes documentales que a continuación se exponen. En cabildo de 4-I-1714 (ACO, vol 17, fol. 2v, Acuerdo de 4-I-1714), se ordena la traducción de los estatutos al castellano. Este trabajo no debió concluirse hasta 1720, pues en LF nº 1846, ejercicio de 1719/20, figura con fecha de 24-VI-1720, un pago a Gregorio Taormina por la traducción de los Estatutos del Punto. Por otro lado la copia conservada incorpora las modificaciones ceremoniales que se realizaron entre 1604 y 1720, tal y como he podido comprobar al consultar los Libros de Actas Capitulares. Al final del Libro Verde existen unos folios en blanco para incluir modificaciones posteriores a la redacción del mismo. Las anotaciones que aparecen en ellos están fechadas después de 1727, correspondiendo las últimas a principios del S. XX, lo que prueba la vigencia de este texto hasta fechas cercanas. Este manuscrito se encuentra ricamente encuadernado con una cubierta de piel teñida de verde, de la que procede su nombre.

y *El Manual del Archivero*, firmado por José de Alenda en 1607, Archivero, donde se recogen todas las normas relativas a los ámbitos administrativos, jurídicos y económicos. Precisamente José de Alenda completa su manuscrito el mismo año que se verifica la expulsión de los moriscos, episodio que va a marcar el inicio de la decadencia oriolana.

#### **1.4. Límites del obispado oriolano y valoración del mismo en el contexto hispano.**

La Bula de erección segregaba del obispado de Cartagena todos aquellos territorios que pertenecían a la corona de Aragón, y que hasta entonces se incluían en el Vicariato de Orihuela, el cual estaba integrado por el territorio de la Gobernación homónima y los términos de las villas de Caudete y Ayora, pertenecientes a la Gobernación de Valencia. Todos ellos conformaron a partir de 1564 la Diócesis de Orihuela, en la que los antiguos arciprestazgos, con sedes en Orihuela, Elche, Alicante y Ayora, fueron elevados a vicariatos, situación que experimentó una pequeña modificación cuando el año 1600 el templo de San Nicolás de Alicante adquirió el rango de colegiata, esto contribuyó a agudizar el conflicto entre las ciudades de Alicante y Orihuela por la capitalidad de la Diócesis y la Gobernación. A lo largo del S. XVII ambas ciudades tendrán un crecimiento económico y poblacional muy desigual, puesto que Alicante alcanzará mayor población gracias a su puerto, así como una mayor importancia económica y estratégica. Esto provocó que en su momento pugnase por alcanzar la relevancia administrativa y política de Orihuela, pretendiendo sustituirla como Capital de Gobernación y Obispado.

Con excepción del minúsculo Vicariato de Ayora, a lo largo del S. XVII se mantuvo la coincidencia entre la demarcación administrativa (Gobernación) y eclesiástica (Diócesis) establecida por Felipe II. Los Decretos de Nueva Planta dividieron todo el Reino de Valencia en trece Gobernaciones o Corregimientos. El antiguo territorio de la Gobernación de Orihuela quedó dividido en dos Corregimientos independientes, uno con capitalidad en Orihuela y otro en Alicante. Esta división territorial civil se mantuvo hasta el S. XIX cuando se creará la actual demarcación provincial de Alicante<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> ALBEROLA ROMÁN, Armando “La organización político-administrativa durante la Edad Moderna” en Antonio Mestre Sanchís (dir.): *Historia de la Provincia de Alicante, Tomo IV La Edad Moderna*, Murcia: Ed. Mediterráneo SA, 1985, 221. En 1789, el Conde de Floridablanca establece un cambio de

La geografía de las actuales tres diócesis valencianas cambió sensiblemente cuando se aplicaron las normas establecidas en el Concordato de 1953. Ya antes en 1951 el arciprestazgo de Caudete pasó a la diócesis de Albacete erigida dos años antes y en 1954 el de Ayora a Valencia; a cambio obtuvo el arciprestazgo de Villena hasta entonces en la diócesis de Cartagena y los de Callosa d'en Sarriá (excepto la parroquia de Benissa), Jijona y Villajoyosa. Estos cambios pretendían en la medida de lo posible adaptar los límites diocesanos a la geografía civil.

Las dimensiones relativamente reducidas de esta diócesis y su tardío establecimiento explica que bajo el Antiguo Régimen la Iglesia de Orihuela figure entre las de rentas más bajas de España. Los 10.000 ducados reunidos anualmente por el clero oriolano en el S. XVII, quedan alarmantemente cerca de los 4.000 de Tuy, mínimo computado, coincidiendo con los ingresos de Mondoñedo y Ourense. Supera tan sólo a las paupérrimas diócesis de Almería y Guadix y a los minúsculos obispados de Albarracín, Barbastro, Teruel, y a alguna pequeña mitra de la Cataluña interior. Sin embargo, el mismo autor señala que “la situación real de la mitra oriolana no resulta tan precaria como pudiera parecer a primera vista. Obispados como el de Cartagena, que apenas duplicaba al de Orihuela en ingresos, cubrían un territorio cinco veces superior, y contaban con una población que doblaba a la oriolana. Las rentas orcelitanas se aproximaban a las de Oviedo, dos veces y media más extensa, y cuatro veces más poblada”.

La creación de la Diócesis de Orihuela no influyó en las condiciones económicas de sus principales templos. Las parroquias de la Gobernación de Orihuela comprendidas en el territorio de la diócesis de Cartagena disfrutaban de un régimen jurídico especial y habían gozado de autonomía económica desde el S. XIII, lo que les concedía una situación financiera sumamente favorable. Las competencias relativas a sus Fábricas, que como que gozaban de la Tercia Real, implicaban a laicos y eclesiásticos y favorecieron el desarrollo de los importantes programas edilicios del Salvador, Santa Justa y Santiago en Orihuela, San Martín en Callosa, Santa María en Elche y San Nicolás en Alicante, estos dos últimos templos reedificados después de la secesión de la mitra murciana. Es más, en opinión de Gutiérrez-Cortines, la creación de la nueva diócesis tuvo un efecto negativo en la actividad edilicia de estas Fábricas, que vieron

---

nombre. A partir de esa fecha las Gobernaciones o Corregimientos se denominarían en lo sucesivo Distritos, y el antiguo Reino de Valencia recibía el nombre de Provincia.

progresivamente limitadas sus libertades y privilegios debido al creciente control episcopal. Pero los obispos de Orihuela no consiguieron siempre imponer su voluntad; y sirva como ejemplo el irrealizado proyecto episcopal de ampliar la catedral oriolana a mediados del S. XVIII que no llegó a realizarse por la oposición de cabildo y concejo<sup>19</sup>.

### **1.5. La Universidad de Orihuela y su relación con la Catedral.**

La creación del Estudio General o Universidad de Orihuela está vinculada a la figura de Fernando de Loaces, hijo de un notario de Orihuela que alcanzó las más altas prelaturas eclesiásticas, y a la Orden de Predicadores, motivo por el que recibe popularmente la denominación de Santo Domingo.

Los Dominicos se asentaron por primera vez en el término de Orihuela en 1468, concretamente en la ermita de San Pedro Mártir situada en un lugar cercano al núcleo urbano. En 1510, a petición del consell, se trasladaron a la ermita de la Virgen del Socorro, intramuros de la villa.

Los predicadores inician las obras de su convento en 1512, fecha en que el consell les concede la propiedad tanto de la ermita como de unas casas contiguas para la nuevo edificio; el templo fue consagrado en 1527, cuando la modesta construcción todavía no había sido concluida. La nueva fundación fue sancionada por Julio II en 1512, por Fernando “el Católico” en 1513 y por Carlos I en 1528. Finalmente, el Capítulo General de la Orden de Predicadores la elevó a Priorato en 1532.

En 1546 cuando don Fernando de Loaces ocupaba la mitra ilerdense, decidió fundar en este convento de Orihuela un Colegio y Universidad para la Orden de Predicadores, que además sirviera de honra para su ciudad y de mausoleo particular. Tal alarde de generosidad para con un convento tan modesto, dejando de lado extendidas leyendas piadosas, parece fundamentarse únicamente en la presencia en el mismo de su sobrino Juan de Loaces. Para la consecución de sus objetivos, era necesario sustituir la pobre fábrica original por una suntuosa construcción, acorde con el rango del mecenas y capaz de acoger el estudio general de los dominicos. Para procurar el sostenimiento de la construcción del edificio y de la fundación, Fernando de Loaces realizó importantes donaciones en vida, y tras su muerte convirtió al Convento como su heredero universal, para garantizar así el sostenimiento y control de esta nueva institución.

---

<sup>19</sup> Este asunto es objeto de una publicación de RAMÍREZ, J.A.: *El perfil de una utopía, la catedral nueva de Orihuela: arte, urbanismo y economía del siglo XVIII*, Orihuela: Patronato Angel García Rogel, 1978.

En 1552, Julio III lo eleva a Colegio Pontificio con derecho a títulos académicos, y Pío V en 1569 a Universidad de Predicadores con acceso a laicos, convirtiéndola de hecho en Universidad Pontificia. En todos los documentos figura la fundación del Colegio-Universidad como una creación unilateral de Loaces, cuya responsabilidad de ejecución recae únicamente en la orden dominica, y de la que queda fuera el Consell, y, obviamente, el Obispo y Cabildo Catedralicio oriolanos que todavía no existían, hecho que provocará a la larga graves problemas entre estas instituciones.

El inicio de las clases se demoró hasta 1610, debido al grandioso programa edilicio que el propio Loaces había establecido en su obra pía<sup>20</sup>, así como por las dificultades impuestas por la Universidad de Valencia y el contencioso con el propio cabildo oriolano.

El conflicto con esta última institución, estaba relacionado con los diezmos y con el florecimiento económico de los dominicos oriolanos, en el que influyeron varios factores. En primer lugar, se vieron favorecidos por Fernando “el Católico”, que había eximido al Convento de Nuestra Señora del Socorro del pago de los diezmos correspondientes al Rey, y que repercutían en la Fábrica de la Catedral. Por otro lado, el privilegio de Pío V que convertía al Colegio en Universidad, le eximía además de contribuir a “diezmos y primicias, y subsidios y derecho de general y sisas, y demás, ésto afectaba a la Mensa Capitular y al Consell. Además, la herencia de don Fernando de Loaces permitió la compra de tierras, propiciando que los dominicos acapararan en su totalidad varios señoríos, dejando de percibir por ellos Cabildo y Consell los correspondientes impuestos.

Sin embargo, la oposición de la Universidad de Valencia a la creación de otra universidad en el territorio valenciano provocó la unión de todas las instituciones locales que, dejando de lado las rencillas existentes hasta ese momento, hicieron causa común. En diciembre de 1603 los concejos de Alicante y Orihuela junto con el de Murcia, enviaron respectivas misivas al rey para solicitar el reconocimiento real de la institución académica pontificia que, sin embargo, fue denegado. Por otro lado en 1610 los dominicos sellaron una concordia con la Catedral, que supuso el final del conflicto con el cabildo y la entrada en la institución universitaria de los canónigos y dignidades que estuvieran en posesión del título de doctor, sin que por ello tuviera la institución

---

<sup>20</sup> Así se manifiestan MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A: op. cit. 206. y GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C.: op. cit. 514.

catedralicia que contribuir económicamente en el proyecto universitario. Este acuerdo también concedía validez académica a los cursos de Teología Escolástica y Casos que eran impartidos en la catedral por el Maestrescuelas y Doctoral a los futuros sacerdotes. El consell condicionó su entrada en el proyecto al otorgamiento de la Cédula Real.

La Universidad de Orihuela inició su andadura como institución pontificia. Entre 1613 y 1643, el cargo de Canciller, máxima autoridad universitaria, fue desempeñado por un dominico y el de Rector por un capitular<sup>21</sup>; los miembros del cabildo “tenían una presencia preponderante en el Claustro Facultad de Cánones y Leyes, compartida por los juristas de la ciudad. En Teología eran los dominicos, quien llevaba la voz cantante, junto a elementos del cabildo catedralicio. En Artes, los doctores colegiales dominaban la situación en compañía de otros doctores pertenecientes a las órdenes religiosas establecidas en Orihuela: carmelitas y mercedarios preferentemente. En Medicina, Claustro Facultad dotado por el Consell, el elemento seglar era en exclusividad el que ostentaba la dirección”.

El reconocimiento de Universidad Real llegó en 1646, tras la firma de una nueva concordia en 1643, esta vez con la Ciudad. En ella Dominicos y Consell se repartían el sostenimiento económico de las cátedras, por lo que la Universidad quedó bajo su control, mientras que el Cabildo, que mantuvo el status anterior y no se involucró económicamente, quedó relegado a un tercer lugar. A lo largo de su andadura “los catedráticos estarían en todo conflicto al lado del grupo que financiase las cátedras que ocupaban, mientras que los canónigos con grado de doctor se apiñaban en un grupo dispuesto a contrarrestar cualquier menoscabo de su posición social y política en el ámbito urbano, que pudiese tener efecto a través de la Universidad”.

La Universidad experimentó un notable auge durante el S. XVIII con la creación de los Seminarios de Orihuela y Murcia, pues sus miembros estaban matriculados en ella. Fue cerrada en 1807, y los dominicos exclaustros durante el periodo desamortizador de Mendizábal. Tras unos años de abandono el edificio fue ocupado por los jesuitas, y tras su traslado a Alicante a mediados del S. XX, Santo Domingo se convirtió en Colegio Diocesano.

---

<sup>21</sup> MARTÍNEZ GOMIS, Mario: *La Universidad de Orihuela, 1610-1807. Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*, Alicante: Instituto Juan Gil Albert, 1987, 187. En Santo Domingo de Orihuela había dos Rectores uno para el Colegio, que debía ser dominico, y otro para la Universidad, que era un capitular. El control de toda la institución Colegio-Universidad, recaía en un Canciller; este puesto que controlaba las cuestiones económicas era ocupado por el Rector del Colegio.

## **2. Situación económico-social de Orihuela.**

### **2.1. Evolución demográfica y económica de Orihuela durante la Edad Moderna.**

#### **2.1.1. Apogeo: *el Quinientos*.**

Cuando Orihuela se convirtió en sede episcopal en 1564, esta localidad que ostentaba el rango de Ciudad desde 1437<sup>22</sup>, en su calidad de sede de la Gobernación, ocupaba tras Valencia el segundo puesto jerárquico en la Generalitat, siendo la tercera ciudad más poblada del Reino<sup>23</sup>, tras la capital y Xátiva. En ella confluían tres importantes vías de comunicación terrestre, una procedente de Madrid, otra desde Valencia y Alicante y la tercera desde Granada y Murcia. Destacaba la riqueza de su huerta, cimentada en un complejo sistema de regadío de origen romano y perfeccionado por los árabes, de la cuál hay referencias en todas las épocas. Sin embargo, este flameante panorama escondía una serie de problemas estructurales que a la larga propiciarían la decadencia de la urbe, ya evidente en 1800.

Como consecuencia de una repoblación incompleta, el conjunto de la Gobernación era un área de escasa y poco homogénea densidad de población, que se concentraban en los valles del Segura y Vinalopó, frente a amplias zonas costeras despobladas debido a la amenaza berberisca, la cuál impedía además el desarrollo de Guardamar y Alicante, los dos únicos núcleos urbanos costeros relevantes. Fuera de los recintos urbanos de Orihuela y Alicante, la población era mayoritariamente morisca, y sobre ella descansaba la producción agrícola. Las deficientes vías de comunicación impedían la salida de los perecederos productos agrícolas, por lo que los agricultores oriolanos preferían, a pesar de los inconvenientes aduaneros, desplazarse a la cercana Murcia para dar salida a sus productos. Este hecho propició una creciente vinculación de la comarca oriolana con Murcia, rasgo que limitó la vertebración interna de la Gobernación, y colaboró en el enconamiento de las rivalidades entre Alicante y Orihuela. Por otro lado, la zona estaba sujeta regularmente a una serie de desastres climáticos y naturales, que marcaban los denominados *años malos*, intercalados en periodos de buenas cosechas. Entre estos desastres climáticos cabe destacar los periodos

---

<sup>22</sup> LLORENS ORTUÑO, S.: op. cit. 133: *Códice*, fol 141v-142v, Documento nº 196 (inseto en documento nº 195): 11-IX-1437, Gaeta, Sicilia, Alfonso “V el Magnánimo”, concede la categoría de ciudad a la villa de Orihuela, tras p. 273-274.

<sup>23</sup> VILAR, J.B.: op. cit. p. 105. Refleja en una tabla el vecindario de las poblaciones de la Gobernación; Orihuela y Catral, figuran con 2.520 vecinos, Elche con 1350 (400 moriscos), Alicante y aldeaños con 1120, y Elda y Petrel con 700 (todos moriscos).

de sequía y las crecidas anuales del Segura que, aunque beneficiosas<sup>24</sup>, propiciaba la existencia de amplias áreas pantanosas que provocaban enfermedades. A todo ello se añade que Orihuela se encuentra en un área sísmicamente muy activa, lo que propicia terremotos notablemente virulentos, como los acontecidos a finales del S. XVII, a mediados del S. XVIII y el muy devastador de finales del S. XIX.

Paradójicamente, la riqueza agrícola evitó el desarrollo de otras actividades, y las escasas iniciativas artesanales que se llevaron a cabo como la producción de gusano de seda, sucumbieron ante la inercia económica de agricultores y propietarios. De este modo Orihuela experimentó una evolución económica distinta a Alicante, Valencia y la propia Murcia en las que la actividad agrícola cedió importancia a la comercial y artesanal.

Por todo ello a lo largo de toda la Edad Moderna y hasta fecha bien reciente, Orihuela se mantuvo como centro agrícola y de servicios, precisamente las mismas actividades que la habían aupado durante la Edad Media. Esto sin duda afectó a su aspecto físico, manteniendo rasgos medievales hasta fecha bien tardía. Las crónicas de los viajeros que atraviesan la ciudad durante los siglos XV al XVII coinciden en el aspecto satisfactorio de la ciudad, destacando la suntuosidad de sus edificios y también su escasa población.

La mayor parte del Siglo XVI estuvo marcada por un importante crecimiento demográfico tanto de Orihuela como de su comarca basada en un óptimo rendimiento agrícola. En 1565 la ciudad tenía censados 1.693 vecinos que aplicando el coeficiente de 1:4'5 concede a este censo un valor en torno a 7.000 habitantes. La ciudad se localizaba entre el río y el monte de San Miguel al abrigo de una importante fortaleza cuyas murallas descendían por sus laderas hasta confluir con el muro perimetral de la ciudad, que tenía tres puertas; la oriental y la occidental se abrían a la ruta Alicante-Murcia que se continuaba en el interior de la ciudad en sus viales más importantes; el portal meridional se abría a la huerta. Salvo el pequeño Arrabal de San Agustín la ciudad se localizaba en el margen izquierdo del Segura, en torno a las tres parroquias del Salvador, Santa Justa y Santiago. El río se salvaba con dos puentes, cuya situación coincide con la actual. En el centro de la ciudad, el azud del río repartía las aguas a las principales acequias, que paulatinamente fueron ocultándose bajo calles y edificios. La

---

<sup>24</sup> En este sentido destacan las comparaciones con el Nilo que realizan varios escritores de la época y posteriores.



parroquia del Salvador, elevada en sede catedral, albergaba la feligresía más selecta, y en su entorno, además del palacio episcopal, se situaba el del gobernador (después del Conde de Pino Hermoso, y hoy Biblioteca y Archivo Histórico), y junto a la puerta de Elche, el Convento y Colegio-Universidad de Santo Domingo; a ella pertenecían también los habitantes de la ciudadela situada en lo alto del monte de San Miguel. La Casa Consistorial y el Mercado de la Fruta se encontraban tras la cabecera de la parroquia de Santa Justa, en la “Plaza”. A continuación y en dirección a Murcia la parroquia de Santiago, en cuyo límite se encontraba el santuario de la Virgen de Monserrate.

### **2.1.2. Postración: 1607-1680.**

Este optimista panorama cambió de iluminación en el siglo siguiente, cuando la Edad Moderna alcanza su momento de mayor postración económica. Howbsbawm destaca cómo una severa crisis de autoridad atraviesa Europa en las décadas centrales del seiscientos, producto de la confluencia de las crisis demográfica, productiva, comercial y política. Este proceso se inicia hacia 1620 y que culmina entre 1640-1670, y en el caso español tiene en “el episodio catalán uno de sus más claros ejemplos, pero no el único”<sup>25</sup>. Efectivamente, aunque la crisis que experimenta la ciudad y Gobernación de Orihuela en esos años está relacionada con la situación caótica de todo el conjunto europeo, ésta aparece aquí agravada por dos acontecimientos muy particulares: la Expulsión de los Moriscos en 1609 y la Peste de 1648. Ambos acontecimientos hicieron que la crisis global de 1620-1670, alcanzara en esta ciudad una crudeza tal que la sumió en un irreversible declive. A pesar de que en 1670 se inicia un nuevo periodo de bonanza económica, Orihuela no consiguió recuperar el status previo, de forma que fue superada por el desarrollo económico y comercial de las urbes vecinas de Alicante, Murcia y Elche.

La Expulsión de los Moriscos que aconteció en 1609, provocó un descenso poblacional que afectó principalmente a la percepción de los censos y a la nobleza, principal propietaria de los terrenos ocupados por este grupo. El apoyo del consell oriolano a la apertura de la Universidad Pontificia en 1610, a la que se añadió en 1645 el reconocimiento real, es efecto entre otras cosas del deseo de crecimiento poblacional tan

---

<sup>25</sup> Esta cita de Howbsbawm aparece en VOLTES, P. *Historia de la economía española hasta 1800*, Madrid: Editora Nacional, 1972, p. 273.

recurrente en las actas de esta institución municipal, que consideraba el progreso demográfico de la urbe como el medio más útil para afianzar su importancia regional como capital civil, eclesiástica y cultural. A pesar de todo ello la primera mitad del siglo XVII está caracterizado por una relativa reactivación urbana; sin embargo estas cifras positivas enmascaran la realidad de la situación pues coincide con un importante despoblamiento del entorno rural.

Los efectos de las epidemias de 1648 y 1678, esta última en menor medida, devolvieron a la población de Orihuela a los índices de finales del S. XV. En el primer brote, la mortandad fue tan grave que la población se redujo casi a la mitad. Juan Bautista Vilar señala que “entre el 15 de febrero y el 15 de julio de 1648 perecieron en la ciudad unas 5.000 personas”<sup>26</sup>. Los efectos de la peste se arrastraron hasta finales del S. XVII, fecha en la que el Consell de Orihuela conseguía solucionar las deudas contraídas durante ese periodo, especialmente con Santo Domingo, su principal acreedor. Como consecuencia de la peste se retrasó el despegue del Estudio General, (nombre que recibía la Universidad), pero convirtió al Colegio y Convento Dominicano que lo sostenía, en la principal institución crediticia de la ciudad, merced a las importantes rentas, las adecuadas inversiones y los privilegios impositivos tanto eclesiásticos como civiles que disfrutaba.

Durante los años que siguen a la grave epidemia se plantean proyectos que permitan salir de la postración y eviten nuevos males. En primer lugar se considera indispensable la desecación de las zonas pantanosas que en los años previos a la peste llegaban a los propios límites de la ciudad. El pósito del Consell se ubicó en la Plaza del Arrabal de San Agustín con la finalidad de potenciar la urbanización de la margen derecha; se plantea juntamente con Murcia el ambicioso proyecto de hacer navegable el río Segura, para potenciar la salida de la producción agrícola y de paso cercenar la expansión del puerto de Alicante.

La ciudad mantuvo un crecimiento constante, especialmente evidente en el Arrabal de San Agustín, hasta 1648, punto de inflexión de su evolución demográfica.

---

<sup>26</sup> VILAR, J.B. Este autor señala que “resulta imposible hacer un cómputo preciso a falta de los libros parroquiales de enterramientos. En tanto la ciudad de Valencia perdió 16.789 habitantes lo cual supone el 34% de su censo, y en todo el ámbito regnicola la recesión demográfica representó el 15%, en Orihuela se alcanzó el 50%”

En el siguiente cuadro se refleja el balance de población del municipio oriolano según los escasos censos conocidos, y reflejados en los trabajos de Jesús Millán y J.B. Vilar<sup>27</sup>:

Año	Número de Vecinos	Población estimada
1565	1.693	7.050 habitantes
1583	2.081	
1587	2.057	
1609	2.520	
1649	1.733	
1649	1.097	
1692	1.112	
1712	1.383	7.000 habitantes
1735	2.119	9.535 habitantes
1768		16.649 habitantes
1787		Casi 20.000 hab.

Balance demográfico del municipio oriolano según los escasos censos conocidos.

Este balance positivo, sin embargo, es muy inferior al experimentado por Alicante en el mismo periodo, cimentado en el espectacular incremento de su actividad portuaria a lo largo del S. XVII. El fin de la amenaza turca y berberisca, y el establecimiento de la Corte en Madrid, que convirtió a Alicante en su salida más cercana al Mediterráneo, propiciaron un desarrollo imparable de su puerto que superó durante el S. XVII y buena parte del XVIII en movimiento mercantil a los de Barcelona y Valencia. Carlos II fue el principal benefactor de la capital costera de la Gobernación que a finales de su reinado alcanzó la población de Orihuela<sup>28</sup>.

Esta situación motivó a lo largo de todo el S. XVII una intensa rivalidad entre Orihuela y su ciudad portuaria; este enfrentamiento adquirió su punto más álgido a

<sup>27</sup> En ambos casos recogidos en MARTÍNEZ GOMIS, M.: *op. cit.*

<sup>28</sup> MAS GALVAÑ, C. "*Artesanía, manufacturas y actividades comerciales*": *Historia de la Provincia de Alicante, La Edad Moderna*, Murcia: Ed. Mediterráneo SA, 1985. El bombardeo que Alicante sufrió en 1691 por parte de la armada francesa es considerado como un índice indiscutible de la importancia portuaria que Alicante ya había adquirido en ese momento.

finales del S. XVII cuando Orihuela y Murcia plantearon el proyecto de hacer navegable el Segura, y la intención de la capital de la gobernación de habilitar Torrevieja como puerto propio. Finalmente el imparable desarrollo urbano de Alicante, eclipsará el de Orihuela, terminando por suplantarla como capital administrativa y económica del Sur del Reino de Valencia a partir de los Decretos de Nueva Planta. Orihuela después de esa fecha sólo conservará hasta el S. XX el rango de capital eclesiástica.

### **2.1.3. Recuperación: 1680-1730.**

El periodo comprendido entre 1680 y 1730, desde el punto de vista económico y demográfico puede calificarse como de “transición”. Este periodo está marcado por el cambio de tendencia decreciente de los años centrales del S. XVII, pero todavía con un crecimiento inferior al que se experimenta a partir de 1730.

Los efectos del sitio de Orihuela no fueron comparables a los de Xátiva y Barcelona, y mucho menos a los que provocó la epidemia de 1648 en la urbe orcelitana<sup>29</sup>. De esta forma el resultado del crecimiento económico sostenido iniciado en las últimas décadas del siglo XVII empieza a ser evidente en Orihuela en la segunda década del siglo XVIII, y se multiplica a partir de la tercera. En esta tesitura debe situarse la transformación de las colaciones en porciones canónicas producida en 1715<sup>30</sup>. Esta medida provocó un continuo incremento en los emolumentos que percibían los beneficiados, entre los que se incluían algunos músicos. A partir de esa fecha el importe de sus colaciones quedó directamente vinculado a la evolución de los frutos correspondientes a la Mensa Capitular y de los beneficios producidos por la explotación de los bienes que le correspondían. Es posible que esta medida esté en relacionada no

---

<sup>29</sup> VILAR, J.B.: *El Cardenal Belluga*, Ed. Comares SL, Granada, 2001. En Orihuela se desarrolló un episodio bélico que tuvo una importante trascendencia política. El vecino Reino de Murcia se había proclamado a favor del Borbón, erigiéndose su obispo, Luis Belluga y Moncada, como el principal adalid de esta causa. Este prelado fue nombrado Capitán General del Reino de Murcia. Tras un frustrado sitio de la ciudad de Murcia, los austracistas se replegaron a Orihuela. El ejército borbónico al mando del General Medianilla, marchó desde Murcia y sometió durante dos días a Orihuela a un cruento saqueo que interrumpió la llegada de Belluga. La toma de Orihuela supuso también la incorporación de toda su Gobernación al bando borbónico, y el obispo de Cartagena fue nombrado por Felipe V, Virrey de Valencia. Orihuela se convirtió eventualmente en capital de la Valencia ocupada y en sus muros instaló Belluga su cuartel general. El Obispo permaneció en la zona de Orihuela y en sus dominios de Murcia procurando la adecuada intendencia al Duque de Berwick, quien dirigió las tropas borbónicas en Almansa en 1707. Tras esta victoria Belluga puso su cargo a disposición del monarca. En ese mismo año de 1707 los Decretos de Nueva Planta abolieron los Fueros Valencianos, y con ellos, la figura del Virrey de Valencia y del Gobernador y Bayle de Orihuela. Sin embargo durante las décadas que siguieron a la contienda e incluso después de renunciar a la mitra de Cartagena en 1724 y trasladarse como cardenal a Roma, donde murió en 1743, ejerció una importante influencia eclesiástica, moral, política e incluso económica sobre los territorios de la antigua Gobernación, y de los que trataré más adelante.

<sup>30</sup> ACO, Acta de 1715-XI-18.

sólo con las reformas impuestas por Felipe V a los territorios valencianos, sino también con las primeras manifestaciones del importante desarrollo agrícola que la comarca de Orihuela experimentó desde finales del S. XVII, y que se incrementó conforme avanzó el S. XVIII.

El crecimiento demográfico y económico experimentado por el conjunto del territorio español desde las décadas finales del reinado de Carlos II no fue interrumpido, ni mucho menos abortado por la Guerra de Sucesión. Pedro Voltes señala que esta contienda: “no causó alteraciones de consideración en la riqueza colectiva. En importante proporción los gastos bélicos fueron pagados por las potencias extranjeras que resolvieron sus propios problemas peleando en suelo español, y fuera de casos excepcionales (como la destrucción de Xátiva y el sitio de Barcelona) no abundaron las operaciones militares de resultado catastrófico. Por el contrario el esfuerzo bélico actuó sin duda como estimulante de la producción, lo cuál explica el hecho de que la guerra se enlace sin grietas con los programas de fomento puestos en marcha por la Dinastía Borbónica”<sup>31</sup>.

#### **2.1.4. Despegue: 1730.**

El despegue económico del S. XVIII empieza a ser evidente en el conjunto hispano hacia 1730 y desemboca en España en un alza de precios y una progresiva inflación a partir de 1772 ,que coincide con la reforma monetaria a la que se alude el *Libro de Pesos y Medidas* conservado en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

En el caso oriolano este despegue adquiere una notable aceleración basada en el éxito de las medidas sanitarias, alejamiento de los arrozales y desecación de pantanos. Estas mejoras repercuten en la calidad de vida y permiten el tan deseado estímulo para la inmigración. En este sentido destaca la labor del Cardenal Belluga, que tras la Guerra de Sucesión instituyó las Pías Fundaciones, que permitieron la desecación y puesta en cultivo de extensas áreas pantanosas y la creación de varias poblaciones; entre 1730 y 1754 se establecieron en ellas 2.481 personas. Desde 1730 Orihuela se incorporó al ciclo demográfico moderno; a partir de esa fecha y hasta la última década del S. XVIII, experimenta un crecimiento evaluado en 94’72, cifra notable pero alejada del 230% del conjunto del Reino de Valencia; por otro lado la densidad poblacional de la zona era superior a la del conjunto del Reino de Valencia pero inferior al de otras zonas de

---

<sup>31</sup> VOLTES P.: La Guerra de Sucesión, Ed. Planeta, Madrid ,1990.

regadío con menos posibilidades agrícolas. A finales del siglo XVIII el geógrafo Cavanilles que se ocupó en profundidad del Reino de Valencia señala al referirse al Bajo Segura que “los vecinos son en corto número para cuidar con esmero del citado término”.

En el año 1793 existían 14 establecimientos mercantiles franceses, fundamentalmente textiles, pero también dedicados al comercio del cáñamo, la barrilla y el lino y a la importación de objetos de lujo<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> MAS GALVAÑ, C.: “*Artesanía, manufacturas y actividades comerciales*”: *Historia de la Provincia de Alicante, La Edad Moderna*, Murcia: Ed. Mediterráneo SA, 1985.

### 3. Situación cultural oriolana.

Rafael Navarro e Inmaculada Vidal se han ocupado en profundidad de la evolución de las artes figurativas en la actual provincia de Alicante durante los siglos XVI al XVIII. Ambos coinciden en señalar que la importante o total pérdida de obra de numerosos escultores y pintores convierte a la arquitectura, de la que se conservan más vestigios, en el hilo conductor de estos periodos artísticos .

Durante la segunda mitad del S. XVI “la Comarca de la Vega Baja, y concretamente Orihuela, está considerada como el foco primordial del Renacimiento Valenciano, especialmente en cuanto a arquitectura, siendo producto ésta de una fuerte irradiación formal desde Murcia y Tortosa”. La importancia de Orihuela durante la segunda mitad del S. XVI radica no sólo en la intensidad y magnitud de su actividad edilicia sino también “en la asunción generalizada de toda la zona de un lenguaje constructivo mucho más acorde con los ideales del Renacimiento, en el que los órdenes adquieren su pleno sentido estructural y proporcional, evidenciándose el Manierismo en sugestivas interpretaciones”. Cortines Corral destaca el personal Manierismo de Jerónimo Quijano, y la fuerte impronta académica de Serlio en las creaciones de Anglés, principales arquitectos activos en esta zona.

Durante los siglos XVII y XVIII el arte figurativo del Sureste español está marcado por el desarrollo comercial del puerto de Alicante, cuya actividad propicia el contacto con el Norte de Italia y zonas limítrofes, y con la corte madrileña, destinataria de muchos de los objetos suntuarios y artísticos que desembarcan en sus muelles. En Alicante estas valiosas adquisiciones se despojan de sus embalajes de origen y se empaquetan en cajas nuevas para ser llevados a su destino. Así ocurre, por ejemplo, con la colección de Cristina de Suecia, los envíos para los palacios del Buen Retiro y la Granja, los mármoles del transparente de Toledo, e incluso lienzos para escenografías palaciegas. Todo ello permite que la Gobernación conozca de primera mano los gustos áulicos y se mantenga en contacto con las corrientes artísticas europeas<sup>33</sup>.

Este comercio está controlado por comerciantes genoveses que desde el siglo XVI mantienen una notable colonia en Alicante. A partir del S. XVIII la relevancia

---

<sup>33</sup> NAVARRO MALLEBRERA, R. “*El Arte en los territorios de la actual provincia de Alicante durante la Edad Moderna*”: *Historia de la Provincia de Alicante, La Edad Moderna*, Murcia: Ed. Mediterráneo SA, 1985. Precisamente Navarro y Vidal destacan que a lo largo de este período es muy importante la presencia en la zona de obras importadas de Italia, principalmente Génova. La intensidad importadora decae hacia 1600, reactivándose en las últimas décadas del s. XVII; las mayores cotas importadoras se alcanzan entre 1725 y 1744, aunque se mantienen elevadas durante todo el s. XVIII.

comercial, social y económica de los genoveses se ve desplazada paulatinamente por los franceses, beneficiados por el cambio dinástico. Unos y otros al actuar como intermediarios propician los encargos de obras italianas con destino a la propia Gobernación o a zonas limítrofes como el caso de los lienzos de Cocentaina , el Arca del Monumento de Stª Justa de Orihuela o el ostensorio marmóreo de Stª María de Elche. Igualmente la presencia de esta notable colonia propiciará la llegada de artistas foráneos como el francés Agustín Bernardino hacia 1600, el genovés Francesc Verde<sup>34</sup>, el estrasburgués Nicolás de Bussi, ambos presentes desde un poco antes de 1670, o el propio padre de Salzillo, unas décadas después.

Como resultado de esta suma de influencias, la actividad artística del sureste español durante los siglos XVII y XVIII no corre paralela a las pautas de la escuela valenciana, presentando frente a esta una notable personalidad hasta el punto que resultan escasas y aisladas las intervenciones de los artistas valencianos en tierras de la Gobernación de Orihuela. Durante toda la Edad Moderna Gobernación de Orihuela y Reino de Murcia mantienen unos vínculos creativos tan estrechos que conforman una única área cultural y artística, siendo habitual el trasiego tanto de artistas como de obras de arte a ambos lados de los Mojones de Beniel, frontera entre las coronas de Aragón y Castilla.

Las ciudades de Orihuela y Alicante se perfilan como los centros creativos principales de la zona durante el S. XVII y primeras décadas del S. XVIII, contando ambas con activos e importantes talleres. Conforme avanza el S. XVIII es Murcia la que toma el relevo, para convertirse en las décadas centrales del dieciocho en un centro creativo de referencia con los talleres vinculados a la fábrica del templo catedralicio y a la actividad del taller de Francisco Salzillo.

En la Gobernación de Orihuela el Barroco se inicia hacia 1610. En torno a 1670 se inician los rasgos que caracterizan el Pleno Barroco que se extiende hasta la segunda década del S. XVIII. Durante este último periodo, la Gobernación de Orihuela adquiere una especial relevancia artística, tanto por la cantidad de intervenciones artísticas como por la personalidad de sus artífices. En la propia Orihuela se constata la presencia en esta ciudad de importantes talleres escultóricos y pictóricos relacionados con la actividad de los escultores Nicolás de Bussy, Antonio Caro, padre e hijo, y Laureán

---

<sup>34</sup> NAVARRO MALLEBRERA, R.: "Iniciador del denominado Barroco ornamentado estilo predominante en la arquitectura del Barroco Pleno Alicantino tracista de los templos parroquial de Aspe y arciprestal de Santa María. Bussi es el iniciador de la escuela murciana".



Villanueva, y de los pintores Senén Vila, Pedro Orrente y Bartolomé Albert, todos ellos vinculados a la decoración de la nueva fábrica de la iglesia del Colegio-Universidad, destruida por un terremoto en la década de 1670. Precisamente Santo Domingo de Orihuela junto con Santa María de Elche constituyen los conjuntos artísticos más ambiciosos que se desarrollan en ese momento en el territorio de la gobernación oriolana. Durante las primeras décadas del S. XVIII, Alicante también experimentará una notable actividad artística que tiene en Juan Bautista Borja su figura más representativa. El Barroco Tardío se inicia en la segunda década del S. XVIII, y en él se anticipan rasgos claramente clasicistas. Hacia 1740 se introducen los elementos definitorios del estilo Rococó. Finalmente el estilo Neoclásico aparece como tendencia predominante desde 1770.

#### 4. Terminología empleada por las fuentes documentales.

La concreción semántica de los términos incluidos en las fuentes, más allá de un paso previo, constituye uno de los pilares sobre los que se sostiene los estudios historiográficos, pues el desconocimiento del sentido concreto de las palabras ha inducido a no pocos errores de interpretación. En el caso de las fuentes catedralicias oriolanas la solución de este problema ha constituido un serio problema tanto por la ausencia de trabajos como por la terminología precisa que utilizan las fuentes, peculiar en unos casos y en otros con un significado que no coincide con la común acepción. A continuación se ofrecen a modo de glosario de términos, se ofrecen los resultados obtenidos en este ámbito de la investigación, a partir de la contextualización y análisis semántico del contenido de las fuentes documentales manejadas.

##### 4.1. Terminología relativa al personal de la catedral de Orihuela.

Las fuentes oriolanas utilizan los términos residentes, acogidos, acólitos para denominar al personal vinculado con el ámbito catedralicio.

**Residentes.** Término empleado para designar a quien posee un beneficio en propiedad del coro oriolano, y por ello se denominan genéricamente beneficiados<sup>35</sup>. No obstante según el rango la corporación coral oriolana estaba integrada por el cabildo o señores capitulares (dignidades y canónigos bajo la presidencia del pavorde), seis beneficiados (curas semaneros, acólito y diácono) y los capellanes de coro, llamados inicialmente capellanes reales y luego medio racioneros. No obstante el término residentes, aunque raramente y según el contexto puede ser empleado también para residentes que no poseen el beneficio en propiedad.

**Acogidos.** Beneficiados que tienen derecho a asiento en el coro catedralicio pero que no forman parte de la corporación coral. Entre ellos se encuentran los encomendados en un beneficio definido como residente, los cuatro capellanes del número (erigidos en 1565 por obispo y corporación capitular) y las capellanías laicas.

---

<sup>35</sup> La organización del coro catedralicio en capitulares, residentes del coro bajo y acogidos aparece en el acta de 1708-XII-29: *Decre. Que salga el Sr Presidente, vaya al coro, vea la tabla del punto y que reconociendo faltar en el coro algunos capitulares, y Residentes, assi del coro baxo, y acogidos en esta S. Igl los mande borrar, y mande al Mayordomo del punto posponga en blanco.* La denominación de Acogidos aplicada al rango de los Capellanes del Número y del resto de clero catedralicio no coral aparece con claridad en ACO, 1694-XII-31: *Decreverunt que asisteixen a portar les vares del pali quant entra el SSmº tots los acollits començant desde Moss. Esteve el Mestre de Cremonies capellans del Hospital, del Numero y tots los demes asisteix dos sacerdots y dos legos, y si no assistiran les multen a cascu en tant quant guañaran exceptant no estiguen compresos desde les nou de les nit fins al alva en el turn y en estan desde les deu fins el alva.* Mosén Esteve estava encomendado en la capellanía real de contrabajo y el maestro de ceremonias también encomendado en otra capellanía real.

**Acólitos.** Este término es usado en diferentes ámbitos pero siempre con el significado de servidores.

- La Bula de erección en catedral de 1564 denomina a los infantes de coro como Acólitos para establecer la dotación que les corresponde; de esta forma aunque muy raramente podemos verlo aplicado a los infantes que perciben tal dotación como ocurre en la acotación marginal que aparece en el acuerdo de 13 de diciembre de 1698<sup>36</sup>.

- En los Libros de Entierros bajo el término acólitos se agrupan asalariados y clero que no posee su beneficio en propiedad<sup>37</sup>.

- La acepción más habitual es encontrar acólito como sinónimo de mozo de coro, es decir joven aspirante a clérigo y generalmente ex infante, con la función de asistente del coro; entre sus funciones en el caso particular oriolano encontramos incensar y llevar objetos sagrados en ceremonias diversas, ayudar a sacristán y sochantre a realizar sus funciones, y colaborar en la capilla de música si procede en razón de sus habilidades. En 1701 se erigieron en el coro oriolano dos beneficios de acólitos para jóvenes entre 16 y 22 años inclinados al ministerio sacerdotal y con manifiestas cualidades musicales.

#### **4.2. Términos económicos: colaciones, prebendas, salarios, porciones, y percances.**

En la Catedral de Orihuela se utilizaban varios términos relativos a la denominación y procedimiento de percepción de los emolumentos aplicados a sus miembros y servidores, habitualmente con el siguiente significado:

**Colación.** Se denomina también congrua<sup>38</sup>, que en Orihuela no era sinónimo de *prebenda*. Renta anual expresada en moneda, en especie, o en forma de porción (fracción de una renta mayor que ha de repartirse entre varios), que estaba destinada a sostener la realización de un oficio eclesiástico, que por ello se denomina también beneficio eclesiástico el coro oriolano su percepción podía verificarse según los procedimientos denominados *prebenda*, *distribución* o *percansos* (percance en castellano) o una combinación de ambos<sup>39</sup>. El Tercer Sínodo Oriolano celebrado en

---

<sup>36</sup> ACO, Acuerdo de 1698-III-13.

<sup>37</sup> LECO sig nº 139, año 1710, fol. 1.

LECO 1724, sig 177, 2r, 3r-v

LECO 1725, sig 181, fol 2r y 2v

<sup>38</sup> TERUEL, M. “Renta mínima establecida por los sínodos para que el poseedor de un beneficio pudiera recibir las órdenes sagradas”.

<sup>39</sup> TERUEL, M. Lo frecuente en los templos hispanos es que el término prebenda se utilice como sinónimo a colación, dando lugar a confusión. Así en este diccionario emplea en primer lugar el término prebenda como sinónimo de colación: “La prebenda en sentido estricto es la canonical, *gruesa* o masa común, unidad de distribución estatutaria de la mensa capitular cuyo fraccionamiento dio lugar a las raciones, enteras o fraccionadas a su vez”. Y sigue en este caso usando el término prebenda de la misma

1663 fijó en 50L la colación mínima para instituir un beneficio eclesiástico no ámbito da diócesis oriolana<sup>40</sup>.

**Prebenda.** Parte o totalidad de la colación que se percibía por el mero hecho de asistir continuamente a coro durante seis meses<sup>41</sup>. Constituye un privilegio que en el coro de Orihuela sólo disfrutaban los beneficios de mayor rango, (dignidades y canónigos).

**Salario.** Renta anual asignada por la realización de una labor concreta y no sujeta a beneficio eclesiástico, es decir que su disfrutario no precisaba estar ordenado. En la catedral de Orihuela el salario se aplicaba enteramente a distribución o *percás/percance*.

**Porción en la Música.** Fracción que cada músico tiene asignada de la cantidad que percibe el conjunto de la capilla por intervenir en una función ceremonial extraordinaria y “de fuera”.

**Percances.** Usado habitualmente en plural es de uso frecuente en los documentos eclesiásticos valencianos y con él se denominaba la remuneración económica que correspondía tanto a un asalariado como a un prebendado por asistir a una función ceremonial coral o eclesiástica tanto ordinaria como extraordinaria<sup>42</sup>. Este término aparece en las actas capitulares oriolanas redactadas en valenciano tanto en su grafía valenciana habitual *percaços*, como en su variante local, *percasos*; a partir de 1702 cuando el idioma utilizado en las actas capitulares es el castellano se mantiene su uso y

---

forma que en fuentes oriolanas: “Además de la gruesa o frutos de la prebenda, dotación principal en razón del oficio mismo formada por la mayor parte de los ingresos personales líquidos, los capitulares percibían el resto en *distribuciones o repartimientos*.”

<sup>40</sup>VIDAL TUR, G.: En el Tercer Sínodo Oriolano “se ordenó que no se fundasen Beneficios con renta menor de 50L, para la congrua sustentación del beneficiado; y sin indicar residencia o servicios personales a prestar en la iglesia donde fuese creado, obligándose a los agraciados a ordenarse *intra annum*. Al mismo tiempo se suprimieron los beneficios “*tenues*”, o sin renta suficiente”.

<sup>41</sup> ALENDA. 20r: (...) *decretando así los unos con los otros fuesen una sola mensa capitular una maça común una distribución respectivamente, una congregación y cabildo con tal que la porción que se le señalaba por prebenda no le pudiesen ganar sin primero cumplir el estatuto antiguo de los 6 meses de residencia,*

<sup>42</sup> ALCOVER, A. M<sup>a</sup>: *Diccionari Català, Valencià, Balear*, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1993. “Percaç 1. Acció y efecte de percaçar. 2. Cosa percaçada, adquirida amb esforç; en castellà gaje o ganancia. Rendes o emoluments des antics beneficiats”. “V. Percaç: Copia servil del castellà”. En la catedral de Orihuela aparece normalmente escrito con “s” en lugar ed “ç”. No obstante esta variación ortográfica parece depender únicamente del redactor de las actas capitulares. He optado por las formas *percás* (singular) y *percasos* (plural), porque son la más frecuente en las fuentes documentales manejadas. A partir de 1702 cuando las actas capitulares se empiezan a redactar en castellano, (ACO Acuerdo de 1702-XII-30), se emplea *percanze* o *percance* con el significado que se empleaba *percás*. Por este motivo he mantenido en este trabajo. Climent y Piedra al tratar la capilla de la catedral de Valencia definen *percaços* como “distribuciones corales por actos votivos”. Teniendo en cuenta toda esta información datos resulta poco fundada la opinión de Paulino Capdepón al valorar que “con la expresión ser admitido a percances, se designa a los músicos que son admitidos de forma provisional y que sólo serán admitidos cuando se demuestre su valía artística y su plena integración en la capilla”.

sentido pero en la forma de *percansos, percances o distribución*<sup>43</sup>, los tres presentes en las fuentes oriolanas redactadas en este idioma. Según una costumbre del templo de Orihuela que data de la época en que era colegial, la distribución de los ausentes se aplicaba a los asistentes<sup>44</sup>. Como en otros templos estas distribuciones se denominaban cotidianas u ordinarias cuando estaban aplicadas a las funciones corales diarias, y extraordinarias cuando premiaban la asistencia a funciones a las que no estaban obligados en razón de la colación que tenían asignada, como por ejemplo la posesión, el entierro de un obispo o de un miembro de la corporación coral .

En la catedral de Orihuela los percances también llamados distribuciones recibían diferentes calificativos según la función y rango que cada miembro realizaba en el transcurso del ceremonial catedralicio. Es por ello que encontramos en las fuentes oriolanas las expresiones *percasos de boixart*<sup>45</sup> / *percances de coro* si se aplicaban a *residentes* del coro catedralicio, *percasos de turn*<sup>46</sup> / *percances de turno* si se aplicaban a *acogidos*<sup>47</sup> o a funciones que tienen que desempeñar según el turno establecido (como misas)<sup>48</sup>; *percasos de música/ percances de música* se empleaba con el significado de distribuciones correspondientes a labores musicales remuneradas bien por dotaciones

---

<sup>43</sup> ALCOVER, A. M. “V. Perçaç 1. Acció y efecte de perçaçar. 2. Cosa perçaçada, adquirida amb esforç: en castellá gaje o ganancia. Rendes o emoluments dels antics beneficiats”. “V. Perçaç : Copia servil del castellá”.

<sup>44</sup> ALENDA, : “ordenando también que la renta que fuese aplicada toda a distribuciones y que las pudiesen llevar si aquellos que asistiesen al coro en los divinos oficios, fuera de los días que por estatuto, derecho y costumbre antiguos se podía tener recreo, y que la porción de los ausentes acreciese a los presentes abrogando fueri statuto o costumbre”.

<sup>45</sup> ALCOVER, A. M. “V. Boixart: 1. Taula de distribució dels carrecs o de l’ordre de oficis d’una comunitat eclesiàstica (Val- Xátiva). Antigament devia usar.se aqueix nom també a Mallorca e Eivissa. (...) En el Regne de València encara s’usa el nom de boixart aplicat a la post de distribució de càrrecs corals, con el mon de cada prevere té al costat, nun forat, on es posa una clavilla per indicar les faltes d’assistència”.

<sup>46</sup> El término *tur/turno* aplicado a *percasos/percances*, resulta un rasgo peculiar de la Catedral de Orihuela. En el diccionario de Alcover “turn” presenta el mismo significado que la voz castellana “turno”, sin que añada ninguna acepción especial, ni tampoco relacionada con corporaciones eclesiásticas como ocurre con *percás*. Tampoco aparece acepción especial en el DICCIONARIO DE AUTORIDADES ni en el COROMINAS. Por este motivo se ha tenido que deducir el significado correcto de esta expresión de varios fragmentos de las actas capitulares.

<sup>47</sup> La relación entre *acogidos* y *percasos de tur/ percances de turno* queda perfectamente explícita en el acuerdo de 1653-II-10, que se expresa del siguiente modo: *Uno de los días (de cabildo) es, y era el Lunes: no se observaba el Estatuto, q. privaba de la distribucn. de la Missa a los Sres q. no fuessen a cabildo en dh dia, y à los otros Prebendados, q. en èl no estuviesen en el Coro; y del turno à los acogidos; y decrev. Que se observe: à 10 de Febrº* (DICC, V. Cabildo, días de 1653, Acuerdo de 1653-II-10).

<sup>48</sup> Respecto a este segundo uso que aquí se apunta se entiende como señala ALCOVER del propio significado de la palabra turno: acción que toca a grupo pero que se ha de realizar individualmente, como ocurría en el ceremonial oriolano con las misas asignadas a dignidades, capitulares y capellanes, Como ejemplo de esta segunda acepción DICC, *V Capellanias del número*, 1682-IV-13.

La de tenor: la dan con el voto tambn del Sr Provisor por cant. De 5 L y luego la perpetuan simul con los percances de Musica, turno y Boxart, al que la tenía encomendada; ad sacros ordines: pero le han quitado una linea al Acuerdo, sacando el papel: 13 de Abril.

salariales o bien mediante porción. También encontramos percamos aplicado a otro tipo de funciones como entierros y de fuera. La expresión *Percamos de ministril / percances de ministril* también aparece aunque no muy frecuentemente<sup>49</sup>; cuando así ocurre denomina las retribuciones de funciones corales y no corales en las que intervenía el conjunto denominado *ministriles*. El término valenciano *boxart* aparece castellanizado por *bujarte* en los Libros de Entierros correspondientes al periodo 1722-1727, en los que leemos como encabezamiento de los listados de miembros y servidores catedralicios *Bujarte de los residentes*, cuyo significado sería Miembros de la Corporación Coral<sup>50</sup>.

#### **4.3. Terminología relativa a la incorporación o acceso a un nuevo rango del ámbito catedralicio.**

Para incorporarse al microcosmos catedralicio oriolano bastaba con que el cabildo señalara una función y el procedimiento de remuneración de la misma, queda reflejado en las actas capitulares con las siguientes fórmulas:

**Admitir a percances con salario o colación encomendada.** Conceder una dotación salarial o encomendar un beneficio del coro bajo, suponía señalar una dotación total que el interesado había de percibir en distribuciones. En ambos casos tal concesión era *amovible ad nutum capitulo*, es decir que el cabildo se reservaba el derecho a rescindirla, y por ello el oficio se desempeñaba interinamente. En ocasiones el cabildo la concede por un tiempo limitado, para revisar la situación.

**Admitir a percances sin señalar salario ni colación.** Esta expresión indicaba que se concedía al interesado asistir a las funciones ordinarias y percibir por ello la correspondiente distribución que, al no tener señalada dotación alguna, procedía de la parte correspondiente a los que no asistieron pues en razón de una costumbre secular del coro oriolano, la distribución de los ausentes se aplicaba a los asistentes<sup>51</sup>. En el acto de

---

<sup>49</sup> Una de estas citas explícitas es la siguiente procedente de ACO, Acuerdo de 1693-VIII-28: *Jubilación del baxón Mn. Martín Rodríguez de tots los percamos de Musica y ministril assistixa o no assistixa* [al margen]: *Decreverunt que donen de salari a Luis Navarro baxoniste sincuanta lliures ço es deu que se li han hiat a Mos. Martín Rodríguez y 40L que se liteñen asignadas en la Fabrica a Mos. Sebastián Beltran las quals haja de tenir mentras durara la ausencia de dit Mos. Sebastí y Aixa com vinga aquell cesse la dita Renta contradicentibus S.D. Visedo et Figuerola.*

<sup>50</sup> LECO 1722, LECO 1723, LECO 1724, sig 177, 2r, LECO 1725, sig 181, fol 2r y 2v, LECO 1726, sig 184, fol 1-2, LECO 1727, sig 187, fol 1r.

<sup>51</sup> ALENDA, fol 20r: “ordenando también que la renta que fuese aplicada toda a distribuciones y que las pudiesen llevar si aquellos que asistiesen al coro en los divinos oficios, fuera de los días que por estatuto, derecho y costumbre antiguos se podía tener recreo, y que la porción de los ausentes acreciese a los presentes abrogando fueri statuto o costumbre”.

admisión se concreta el tipo de percás, si es de música sería sólo en la distribución tocante a oficio musical en función ordinaria, si de *boixart*, distribución tocante a clero en ceremonias ordinarias, si de entierros y funciones extraordinarias, por asistir a este tipo de ceremonias.

**Señalar porción en la capilla.** El interesado tendría derecho a la porción que se le señala (media, una o dos), de los emolumentos totales correspondientes a la capilla en una función extraordinaria o de fuera. Se aplica únicamente a músicos indistintamente de los percamos de música ya mencionada.

**Perpetuar.** La perpetuación suponía que el cabildo renunciaba a su derecho de remover o rescindir a un sujeto los emolumentos que le aplica. Con esta medida el interesado podía aportar estos emolumentos como congrua para así poder ordenarse. En la década de 1680 a varios músicos sin salario ni beneficio encomendado se les perpetúan los percances para su ordenación, lo que indica que tenían al menos 24 años y que el importe de estos percances superaba las 50 libras, congrua mínima establecida en 1663 por el Tercer Sínodo Oriolano<sup>52</sup>.

**Proveer.** Consistía en dar posesión de un beneficio coral adquirido por la vía correspondiente y de acuerdo a la naturaleza del mismo, que en el caso de los residentes del coro oriolano implicaba erección canónica, ordenación sacerdotal, y provisión a perpetuidad salvo por fuga o ascenso.

#### 4.4. Terminología relativa a los miembros de la Capilla de Música.

Para ingresar en la “Música” no era indispensable superar un procedimiento de concurrencia competitiva u oposición, bastaba con ser **admitido**. El Cabildo podía encomendar o conceder total o parcialmente los emolumentos de un salario o beneficio mientras estuviera vacante<sup>53</sup>, de este modo la figura del **encomendado**, similar a la del actual interino, constituye una figura muy frecuente a lo largo de todo el periodo estudiado<sup>54</sup>. El Cabildo, en virtud de que ostentaba la *superintendencia de la capilla*, no estaba obligado a “ofertar” una plaza de la “Música” cuando ésta quedara vacante, lo que le permitía disponer libremente de los emolumentos correspondientes a la misma, y así encomendarla total o parcialmente como beneficio o como salario para la finalidad

---

<sup>52</sup> VIDAL TUR, G.

<sup>53</sup> ACO, Acuerdo de 1718-IV-3: *Decre. Visto el memorial del lizdº José Camacho que se le encomienda la mitad de la capellanía afecta a la voz de contralto de 2º coro.*

<sup>54</sup> A partir de las fuentes manejadas se puede establecer la siguiente definición de encomendar: conceder a uno la dotación total o parcial de una plaza o beneficio por un periodo determinado, mientras no sea ocupada por quien la tiene o tendrá asignada.

erigida o para cualquier otra. Este subterfugio permitió adaptar la plantilla vocal e instrumental de la capilla, a las necesidades musicales de cada momento, y así evitar la creación de nuevas dotaciones.

En el acto de admisión se señalaba al nuevo miembro el tipo de *percás*, los emolumentos que le correspondían, la naturaleza de los mismos (beneficio, salario o combinación de ambos), y la porción en la “Música” que se le concedía. En el caso de ser prebendados residentes, como los capellanes reales, el proceso de provisión era lento, costoso e implicaba la ordenación sacerdotal del interesado, por lo que la posesión efectiva del beneficio se podía demorar varios años.

Los términos económicos y de admisión antes enumerados se incluyen habitualmente en las fórmulas utilizadas por las actas capitulares para expresar la admisión interina o definitiva de un músico. También en el acto de provisión de las Capellanías Reales se hace mención del correspondiente *percás*. En calidad de residentes los capellanes reales eran provistos en el transcurso de un acto solemne en el que ante dos testigos tomaban posesión del escaño sentándose y levantándose de él, concluyendo con la entrega al nuevo provisto de la distribución o *percás de boxart* ordinario que le corresponde por su propio acto de posesión. La incorporación de este elemento simboliza la materialización del privilegio de formar parte de la institución coral y de la Mensa Capitular.

#### **4.5. Terminología de monedas.**

En la catedral de Orihuela, los salarios y colaciones se calculaban en el sistema monetario de cuenta utilizado en el Reino de Valencia durante toda la Edad Moderna<sup>55</sup>. Este sistema tenía a la libra como la unidad de mayor valor, la cuál se fraccionaba en 20 *sous o sueldos* y 240 *dinés o dineros*, en sus dos denominaciones valenciana y castellana; dicho de otra forma: la libra contenía 20 *sous/sueldos* y el *sous/sueldo* a su vez se dividía en 12 *dinés/dineros*, que era la fracción ínfima<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> La identidad de este sistema monetario aparece con total claridad en el siguiente fragmento de ALENDA I, fol. 21v: “A la Mensa de esta colegiata se aplicó una renta de 3113 Libras de la cuál se asignaron 2602 Libras 5 sueldos 6 dineros a colaciones, y a gastos 510 Libras 14 sueldos 6 dineros”.

<sup>56</sup> BELTRÁN, A. “La libra era la unidad de peso en Roma, y equivalía a 327 grs. aproximadamente. En época carolingia se estableció como unidad monetaria equivalente a 20 sueldos y 240 dineros, y desde entonces fue usada en muchos países, entre ellos en el reino de Aragón donde se denominaba libra jaquesa de cuenta, de 20 sueldos de dineros jaqueses”. “El sueldo o solidus también fue introducido por Carlomagno como unidad de moneda de plata equivalente a 12 dineros de vellón. En Valencia recibe como en Francia la denominación de *sou*”. “El dinero o denario era una pieza de vellón de 1 o 2 grs. de peso que se extendió por toda Europa Occidental entre los S. IX y XIII; era la unidad de base del sistema formado por la libra, el sueldo y el dinero, valiendo el sueldo 12 dineros”. “La jaquesa o dinero jaqués,



Las fuentes consultadas son muy claras en cuanto a los cálculos en moneda de cuenta pero parcas, en lo referente a la materialización de los salarios en la moneda corriente, quizás por lo obvio y familiar que resultaba para la gente de aquel tiempo un sistema monetario tan extraño al actual. No obstante, aunque más escasas de lo que desearíamos, existen referencias muy claras a partir de las cuáles podemos conocer cómo percibían finalmente sus estipendios los músicos al servicio de la catedral de Orihuela.

En primer lugar cabe destacar que los salarios y emolumentos calculados en el sistema de la libra se materializaban en moneda de plata valenciana tal y como Gonzalo Miravete revela en el Diccionario de Acuerdos:

*[Los Señores Capitulares] Hacen relación del Acuerdo de 7 de Xbre y de ser el salario ordinario de 50L [libras] en moneda de plata de este Reyno, que paga la Fabrica por organista; cinco cahices de trigo en el granero del molino; y 10L de la Mensa; y 12 L por arpista que pagan ambas Fabrica mayor y menor de esta Stª Iglesia en dicha moneda*<sup>57</sup>.

#### 4.5.1. Pesos y medidas locales.

Por último conviene precisar el significado y uso de una serie de términos aplicados a pesos y medidas de uso local, algunos de ellos todavía en uso. Su mención en las fuentes documentales es frecuente pues era habitual que salarios u emolumentos de cualquier tipo fueran expresados en especie, aunque su percepción final se liquidara en moneda corriente.

Cuando las dotaciones se expresan total o parcialmente en especie, en el caso de las correspondientes a tareas musicales siempre es en trigo *vivo* o *muerto* (aventado y seco), se utiliza las medidas de volumen de áridos de la zona del Bajo Segura, y en uso hasta la implantación del sistema métrico decimal: el **cahiz** (cafis en valenciano)<sup>58</sup> y su decimo segunda parte se denominada **barchilla**<sup>59</sup>, tal y como era habitual en el ámbito

---

era la moneda de vellón aragonesa que recibía ese nombre porque su acuñación se inició en Jaca por Sancho Ramírez. La mitad del dinero jaqués recibía el nombre de *menut* o *miaja*". "El vellón era una aleación de plata y cobre que dominó la acuñación del *dinero* medieval. También se utilizaba como apelativo del real español de 34 maravedíes, moneda ínfima de vellón en Castilla".

<sup>57</sup> DICC, V. organista, 1677, Acuerdo de 1-II-1677-II-1.

<sup>58</sup> DICCIONARIO DE AUTORIDADES, Madrid, 1726, edición facsímil, Ed. Gredos, Madrid, 1984. "Cahiz: Especie de medida, aunque no la hay realmente en esta magnitud, que en Castilla contiene doce fanegas, y en otras partes es de diferentes cantidades".

<sup>59</sup> La relación entre el cahiz y la barchilla en el ámbito oriolano la encontramos en los libros de Fábrica. En LF sig. n.º 1835, 1706-1707, fol 1r *Informe de Joan Batiste Daya Secretari per la Magestat de la magnifica lleal ciutat de oriola*, aparece que al organista le asignaron 15 barchillas de trigo afinar les

del reino de Valencia<sup>60</sup>. La razón de que una parte de las rentas se exprese en especie se debe a que en su mayoría procedían de los diezmos tal y de esta forma la catedral se protegía de las oscilaciones de la producción agrícola.

Lógicamente el valor del cahiz difería si se trataba de la venta de los frutos del diezmo o del pago de salarios expresados en especie, pues realmente lo que corresponde al asalariado es el beneficio obtenido por la venta de la cantidad de fruto que le corresponde. Hay que tener en cuenta que al precio de venta había que descontar almacenamiento y comisiones.

Respecto al precio del grano diezmado sirvan los siguientes ejemplos. El 15 de abril de 1715 el cabildo ordena al mayordomo de Monforte (el arredador de los diezmos capitulares correspondientes a esa villa alicantina) que despache el cahiz de cebada a 18 reales y el cahiz de trigo a 48 reales<sup>61</sup> (valores que como se ha expuesto corresponden a la moneda corriente) lo cuál sitúa el precio del cahiz de cebada en 1L 16s y el de trigo en 4L 18s. En el ejercicio de Fábrica de 1727-1728 se establece que por la abundancia de frutos se vendieran 150 cahices de trigo en razón a 5 sueldos (2 reales 10 dineros) la barchilla colada (limpia de paja) y 236 cahices de cebada a un real (2 s) la barchilla<sup>62</sup>. Estos ejemplos ilustran acerca de la movilidad de los precios hecho que dificulta el cálculo final de los salarios expresados en especie.

Raramente las fuentes oriolanas son explícitas en cuanto al valor real de los emolumentos expresados en especie; no obstante se han localizado algunas evidencias aunque separadas por varias décadas.

En el informe del fabriquero de 1682-1683<sup>63</sup>, la cantidad de cuenta correspondiente al sastre Josep Loçano aparece como 1L 8s; como la cantidad de cuenta que le correspondía era 1L 4s y un cahiz de trigo, se puede deducir que al omitir la referencia al cahiz de trigo, la cantidad anotada incluye la valoración del cahiz de trigo, que por ello podemos situarla en aquel año de 1683 en 4 sueldos, es decir dos reales en

---

trompetes del orgue que se li donarem en la determinació de Parroquia, 1696-VI-24. A partir de En LF sig. nº 1843, 1716 y 1717, s/f *Carta Quenta* esta dotación aparece expresada como 1 cahiz y 3 barchillas, sin que exista una determinación que la alterara. De aquí se deduce que 1 cahiz contenía 12 barchillas.

<sup>60</sup> VAZQUEZ DE PRADA, V.: *Historia económica y social de España, Los siglos XVI y XVII*. Madrid: Confederación española de Cajas de Ahorros, 1978. Aborda el valor y relación de la diversidad de medidas de áridos en uso en la España de la Edad Moderna. Según este autor el cahiz tenía diferente valor en Valencia, Aragón y Castilla. El cahiz valenciano era equivalente a seis faengas y 12 barchillas y calcula su equivalencia actual en 0,01HI. El cahiz castellano valía 6 fanegas.

<sup>61</sup> ACO, Acta de 1715-IV-15.

<sup>62</sup> LF sig nº 1854, 1727-1728, fol 17.

<sup>63</sup> AHO, LF nº 1819, Ejercicio 1682-1683, f. 27r (renumerado como 40r).

moneda. El fabriquero del año siguiente, repite la cantidad de cuenta, 1L 8s<sup>64</sup>, lo que indica que el precio del cahiz de trigo no sufrió alteración al año siguiente.

El otro ejemplo corresponde a la dotación que la Fábrica aplicaba al organista que se expresaba en 120 libras y dos cahices de trigo, en los Libros de Fábrica entre 1695 y 1720 figura con 121 libras<sup>65</sup>, lo que permite situar el valor de los dos cahices en 1 libra, que en moneda son 5 reales por cahiz. Es posible que se trate de un valor medio, a juzgar por el tiempo que permanece inmóvil. Dejando de lado el notable aumento del precio de trigo desde 1683, este dato revela el valor monetario en que la Fábrica situaba el cahiz de trigo que debía pagar a los asalariados.

## **5. Situación organizativa de la catedral de Orihuela .**

La organización de su coro catedralicio así como lo que sería su capilla de música, se realizó en 1565, un año después de la firma de la bula que sancionaba la creación de la mitra oriolana en 1564. Este hecho estuvo marcado por la efervescencia reformadora que siguió a la clausura del Concilio de Trento y por la política reformadora de Felipe II, inmerso en una remodelación diocesana de la Iglesia Española, especialmente en su aspecto territorial.

Felipe II, en calidad de patrono de los templos oriolanos, tuvo la excusa perfecta para involucrarse en el que constituiría su primer proyecto reformador del mapa eclesiástico hispano: la creación de la diócesis de Orihuela<sup>66</sup>. Todo ello marcó la notable idealización que rigió la elaboración del organigrama catedralicio oriolano y la configuración de la capilla de música. En ella se plasmó el concepto trentino de Iglesia como “comunidad de no iguales”, según este concepto la realización de las funciones ministeriales está supeditada a la percepción de los sacramentos<sup>67</sup>. Este rasgo se

---

<sup>64</sup> AHO, LF n° 1820, Ejercicio 1683-84, f. 59r.

<sup>65</sup> Así consta en LF sig n° 1829, 1695-1696, 7v-8r *Carta Quenta, Descargo* y en todos los posteriores.

<sup>66</sup> FERNÁNDEZ TERRICABRAS, I.: Felipe II estaba inmerso en aquellos años finales del Concilio de Trento en una remodelación diocesana de la Iglesia Española, especialmente en su aspecto territorial.

<sup>67</sup> VIZUETE MENDOZA, J. C.: “La iglesia en la Edad Moderna. Sobre el número y condición de los eclesiásticos”, en *Iglesia y Religiosidad en España: Historia y Archivos, Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos, Guadalajara 2001*, Guadalajara: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002. En estas páginas realiza un breve repaso sobre las ideas que la Iglesia Postrentina tenía de sí misma. Roberto Belarmino en 1619 define la Iglesia como “una sociedad de los hombres unidos por la profesión de la misma fe cristiana y la participación en los mismos sacramentos, gobernados por los pastores legítimos, y, sobre todo, por el único vicario de Cristo sobre la tierra, el Papa de Roma”. Sobre la función pastoral del clero se fundamenta la desigualdad existente entre los miembros de la Iglesia, que a principios del s. XX es expresada por Pío X de la siguiente forma: “La Iglesia es, por la fuerza de su propia naturaleza una sociedad desigual. Comprende dos categorías de

manifestó en la marcada dicotomía entre los integrantes de la sección vocal y la instrumental (las funciones de cantores y magisterio, quedaron en manos exclusivas del clero, Capellanes Reales y del Número, rango inferior del clero catedralicio oriolano), afectando a la naturaleza de las dotaciones económicas aplicadas a cada función musical (beneficios o salarios), al origen de los mismos (Mensa, Fábrica y Quinta Casa) y a su procedimientos de asignación y percepción. Cabe añadir además que ciertos beneficiados, como el maestro de capilla, tenían asignadas simultáneamente y en razón de su oficio colación y salario, partidas que se canalizaban a través de las tres instituciones mencionadas.

A partir de todo ello se puede entender que la capilla oriolana no era un mero conjunto musical al servicio de un clero determinado, sino que constituía un elemento más del entramado catedralicio. Por lo tanto resulta imprescindible analizar la estructura jerárquica y económica de la sede oriolana para comprender la organización de su capilla de música y su integración en la misma, aspectos que se abordan en los dos primeros grupos temáticos de este capítulo. El tercero está dedicado al contexto espacial y temporal del ceremonial catedralicio oriolano en cuyo marco se desenvolvía la actividad de la “Música”.

### **5.1. Estructura económica :Instituciones económicas de la Catedral de Orihuela.**

La dotación económica sobre la que se sustentaba la vida catedralicia oriolana en la época barroca se canalizaba a través de tres instituciones económicas distintas denominadas, la **Fábrica de la Catedral**, la **Quinta Casa** y la **Mensa Capitular** o del Cabildo. Cada una de ellas llevaba una contabilidad distinta, pero colaboraban conjuntamente en sufragar el culto y el boato acorde al rango catedralicio que se concedió al templo principal de Orihuela. Los ingresos de la Fábrica y de la Quinta Casa se aplicaban a los gastos de ornato y mantenimiento del edificio catedralicio y a los salarios del personal necesario para su mantenimiento y desarrollo del ceremonial. La Mensa Capitular o del Cabildo<sup>68</sup>, también llamada simplemente la Mensa, sostenía todos los beneficios corales y los gastos necesarios para el correcto funcionamiento de la institución coral.

---

personas: los pastores y el rebaño, los que están colocados en los distintos grados de la jerarquía y la multitud de los fieles”.

<sup>68</sup> TERUEL, M. La Mensa Capitular agrupa todas las retribuciones que sostienen los beneficios colegiales adscritos a una determinada iglesia, que se denomina catedral si en ella se encuentra la cátedra o sede episcopal.

Desde época medieval el diezmo tocante a cada lugar se repartía genéricamente en tres lotes: del primero participaban párrocos y beneficiados, del segundo obispo y mensa episcopal y capitular por igual y el tercero se destinaba a los edificios y mantenimiento del culto (*tertia ecclesiarum*), que en realidad se reducía a un noveno, pues los monarcas hispanos habían conseguido por regalía el disfrute de los dos novenos restantes para sufragar la Reconquista. Además obispo, cabildo y Fábrica podían poseer propiedades con las que ampliar sus ingresos.

En el caso concreto de la diócesis oriolana era fundamental el diezmo para el sostenimiento de la misma, pues de él procedía la mitad de sus ingresos. Este rasgo se acentúa en el caso del Cabildo de Orihuela, puesto que sus bienes inmuebles fueron siempre escasos y se limitaron a un corto número de propiedades urbanas. En cuanto a Fábrica y Quinta Casa la dependencia del diezmo era total pues sus rentas eran exclusivamente diezmales, tal y como se expone más adelante.

Obispo y Cabildo, directa o indirectamente a través de Fábrica y Quinta Casa, eran los principales beneficiarios de las rentas diezmales, y por este motivo la institución catedralicia oriolana ponía gran celo en su recaudación y gestión. La Catedral de Orihuela delegaba la recaudación y gestión del diezmo que le correspondía en el Mayordomo del Cabildo, también llamado Mayordomo del Diezmo, puesto que también recaudaba el del obispo, cargo que desempeñaba un canónigo. Su función consistía en ocuparse de todo lo referente a este impuesto eclesiástico: recaudación, subasta de los productos en especie, y reparto a los beneficiados. Anotaba las entradas del diezmo y sus repartos en el Libro de Mayordomía, también conocido con el nombre de *Ginete*.

La dependencia exclusiva de Fábrica, Quinta Casa y Mensa Capitular de la recaudación del diezmo provocó que la reducción de este impuesto a la mitad (medio diezmo) por decreto de las Cortes de 29 de junio de 1821, la ley de 29 de julio de 1838 que abolía la obligación civil de contribuir al mismo y finalmente su derogación y sustitución por la contribución de culto y clero en 1841. La definitiva supresión del impuesto diezmal puso punto y final a estas instituciones y a la actividad musical que sostenían de forma que el cabildo acordó el 7 de junio de 1841 que ya no hubiese música en ninguna función, y que en caso necesario se contrataran músicos eventualmente, esta supresión del impuesto diezmal constituye el acta de defunción de la capilla musical de la sede oriolana.

Fábrica, Quinta Casa y Mensa conjuntamente pero siguiendo cauces distintos, colaboraban en el mantenimiento de la práctica musical de la Catedral de Orihuela. En los tres epígrafes siguientes, ordenados en razón de la antigüedad de cada una de estas instituciones, se aborda por separado el funcionamiento de cada una de ellas y el procedimiento de aplicación de sus ingresos.

### **5.1.1. La Fábrica de la Catedral.**

Ojeda Nieto ha estudiado en profundidad el funcionamiento de esta institución en *El patrimonio de la Catedral de Orihuela*. Los monarcas aragoneses confirmaron el privilegio dado en 1281 por Alfonso X, que otorgaba a perpetuidad las Tercias Reales correspondientes al término y después arciprestazgo de Orihuela a las Fábricas de las Iglesias de esta ciudad<sup>69</sup>. La aplicación de este privilegio no tuvo alteración tras la erección en catedral, por lo que siguieron destinándose a este templo la mitad de lo recaudado en el arciprestazgo de Orihuela, dividiéndose la otra mitad por igual entre las parroquias de Santiago y Santas Justa y Rufina de la misma ciudad<sup>70</sup>.

En 1626 Felipe IV aprueba los denominados *Estatutos Antiguos*, redactados por don Luís de Ocaña y Jerónimo Mingot los cuáles constituyen una recopilación de usos habituales hasta ese momento, quedando establecidos en ordenanzas el año 1738.

Las Fábricas de las Iglesias de Orihuela eran una institución laica y por ello el monarca había designado al Consell o Concejo como responsable de la correcta gestión del diezmo que le correspondía y del que era donante. Igualmente los monarcas permitieron al Consell delegar estas funciones en un organismo concreto como la Junta de Parroquianos, también llamada Junta de Fábrica o Parroquia, de cada uno de los templos en que se invertía ese dinero<sup>71</sup>. La Junta de Fábrica de la Catedral estaba

---

<sup>69</sup> OJEDA NIETO, J.: Estos documentos se conservan en el *Libro de los Privilegios o Libro Becerro*, estudiado y transcrito por Llorens Ortuño S.

<sup>70</sup> OJEDA NIETO, J.: figura el ámbito territorial del tercio diezmo destinado a la Fábrica de las Iglesias de Orihuela, que es el que corresponde al arciprestazgo de Orihuela con sede en la iglesia del Salvador. No obstante el tercio diezmo correspondiente a ciertas villas y lugares de este arciprestazgo se invertía en la Fábrica de los propios templos, como en Callosa y Catral o en otros menesteres, como el Tercio Diezmo de Guardamar que Carlos V lo aplicó a las construcciones de defensa de esta ciudad marítima, y el de Almoradí que correspondía al Colegio-Universidad de Santo Domingo.

<sup>71</sup> OJEDA NIETO, J.: En años posteriores a nuestro estudio la Junta de Parroquia será sustituida por la Junta de Fábrica, un organismo más reducido que la Parroquia, y más fuertemente oligárquico. Esta posibilidad de delegación que ya aparecía en el privilegio de Alfonso X, fue desarrollada en otros documentos posteriores como en un privilegio de Martín I recogido en el *Libro de Privilegios*, copiado en LLORENS ORTUÑO, S.: op. cit. 125: *Libro de Privilegios*, fol 155v, Documento nº 223: 1404-II-20, Valencia. En él Martín I ordena a los rectores y parroquianos que elijan un fabriquero, el cuál deberá prestar juramento. También estará presente en el arriendo del tercio diezmo si se hace (no está transcrito en ningún otra publicación).

formada por “miembros del Consell, (el Justicia y tres o cuatro Jurados), un representante del Obispo, un representante del Cabildo, el Mayordomo Fabriquero y los parroquianos (las ordenanzas de Ocaña y Mingot exigen 20 como mínimo). La presidencia correspondía al representante del Obispo o al del Cabildo, según se acordara. Las reuniones se realizaban, previa convocatoria, en el Aula Capitular o en la Catedral si se trataba de elegir al Mayordomo Fabriquero. La Junta de Parroquia de la Catedral designaba anualmente el día de San Juan en Junio a un Mayordomo Fabriquero, que se encargaba de administrar la parte del Tercio-Diezmo que le correspondía a su Fábrica según las instrucciones que la propia Parroquia le señalaba, y para esta tarea podía contar con la ayuda de un síndico<sup>72</sup>. Tras ser elegido, el Fabriquero juraba el cargo ante Justicias y Jurados del Consell, verdaderos patronos, ante los cuáles respondía de su gestión anual en una reunión que se celebraba en los salones del Ayuntamiento también el día San Juan el 24 de junio. La actividad correspondiente a cada ejercicio anual se recogía en un volumen denominado Libro de Fábrica, custodiado en el Archivo Municipal hasta la actualidad.

Las rentas diezmales de la Fábrica de la Catedral se completaban con la gestión de un corto número de propiedades inmuebles (tierras o viviendas), procedentes de donaciones al templo, no al Cabildo. Sin embargo, la Fábrica no tuvo mucho apego por retener estos inmuebles y recurría a su pronta desamortización .

Los ingresos de la Fábrica se invertían en las reformas edilicias y en los gastos necesarios para el mantenimiento del culto, siendo el salario de los músicos una de las partidas más abultadas. Analizando el uso de las rentas de la Fábrica a lo largo de los S. XVI al XIX :canónigos, sacristanes, capellanes y ministriles, (entre quince y veinte personas en total, incluyendo a manchadores y campaneros), copan más de un cuarto de los ingresos de la Fábrica. A lo largo de estos 400 años existen unas partidas salariales fijas aplicadas a la Capilla de música: Apuntador, Maestro, Capellanes del Número, Organista; y otras que varían según los gustos de la época. Por otro lado, señala que estos salarios no sufrieron merma, estas partidas salariales fijas precisan que en época de crisis económica son otras partidas las que restringen su magnitud. En el S. XVII, la partida salarial asciende al 53% del total del presupuesto de la Fábrica, mientras que en

---

<sup>72</sup> OJEDA NIETO, J. Sus funciones se resumen en: “Cobrará, primero las rentas, esforzándose en ello, y exigiendo al síndico (persona que le ayuda en el cobro de hipotecas) el buen hacer de su oficio. Después abonará, y sobre todo, los intereses de los censos, procurando amortizarlos antes que nada, para más tarde pagar los salarios y los gastos ocasionados en el decoro, ritos y ornamentación del edificio” extracto de lo contenido en los estatutos de Ocaña y Mingot de 1626.

los restantes siglos se mantiene en porcentajes algo inferiores al tercio del total; concretamente corresponden a salarios el 26% en el S. XVI, el 31% en el S. XVIII y el 34% del total en el S. XIX.

Cabe añadir como curiosidad que entre 1678 y 1700 las Fábricas de la Catedral y de las otras dos Parroquias contaron con la ayuda por vía de préstamo de la “Sisa de carne”. Este impuesto municipal sólo podía imponerse con el permiso real y gravaba con dos dineros cada libra de carne vendida. El motivo de su imposición fue la importante deuda contraída por las Fábricas de las Iglesias de Orihuela, debido a la severa crisis demográfica, y por lo tanto agrícola, económica y diezmal, derivada de la peste que asoló la comarca en torno a 1648. Este impuesto llevó una contabilidad propia, para lo que se creó una Junta de la Sisa integrada por el Justicia, dos Jurados, sendos representantes de Cabildo y Obispo, un Ciudadano y el Mayordomo. Este último tenía unas atribuciones similares al cargo homónimo de la Fábrica y se ayudaba de un síndico. Los ingresos obtenidos de esta forma se destinaron a obras que estaban pendientes, entre las que figura el retablo de la Capilla Mayor, que concluyó hacia finales de siglo Antonio Caro, y la reforma del órgano mayor.

### **5.1.2. La Quinta Casa.**

Con ocasión de la erección en Catedral “sub uno pastore” del Templo Arciprestal del Salvador y Santa María de Orihuela, se concedió a este templo por Bula de 1512 *Quinta Casa mayor diezmera de cada lugar* en el ámbito de su arciprestazgo, en los mismos términos que lo disfrutaba la sede de Cartagena<sup>73</sup> donde se denominaba como *Las Pilas*. A pesar de las derogaciones sucesivas, se siguió recaudando hasta 1574 en beneficio de las tres parroquias de la ciudad y a partir de esa fecha en exclusividad para la nueva catedral. Finalmente y tras la definitiva erección de 1564, Gregorio XIII en 1578 concedió la Quinta Casa a la Fábrica de la Catedral de Orihuela en el ámbito de todo el obispado, siendo necesario un nuevo deslinde para señalar aquellas propiedades que contribuirían a ella. El diezmo correspondiente a estas propiedades se separaba del diezmo general y se aplicaba directamente a la Quinta Casa y no entraba en el cómputo general<sup>74</sup>. La recaudación de la cantidad correspondiente a la Quinta Casa seguía unos trámites parecidos a los comentados para la Fábrica, con la diferencia fundamental de

---

<sup>73</sup> OJEDA NIETO, J.: La diferencia estribaba en que el ámbito de la Quinta Casa de la catedral murciana abarcaba todo el episcopado de Cartagena mientras que la Quinta Casa de Orihuela sólo su arciprestazgo.

<sup>74</sup> ArCO; Armario IX leg nº 6, nº 113, p. 109.



que era gestionado directamente por el Cabildo. Para este fin los capitulares nombraba un Mayordomo Quinta Casero, cargo ejercido normalmente por un canónigo, que se ocupaba de la ejecución y la contabilidad del mismo.

El montante de los ingresos de la Quinta Casa normalmente ascendía a un tercio de la cantidad que maneja la Fábrica. Como Fábrica y Quinta Casa coincidían en la aplicación de sus ingresos, es frecuente que ambas colaboraran, pero sin confundirse, en una misma partida salarial en razón de dos a uno, es decir, dos tercios de la partida salarial correspondían a la Fábrica y uno a la Quinta Casa, tal y como Así ocurre en muchos salarios destinados a músicos como se tratará en su momento. Por otro lado la libertad de gestión de la que goza el Cabildo sobre los ingresos de la Quinta Casa hace que salarios destinados a personal eventual se carguen íntegramente a esta institución. Otro destino de la Quinta Casa es el socorro de la Fábrica cuando el Mayordomo Fabriquero lo solicitara.

### **5.1.3. La Mensa del Cabildo.**

Las fuentes documentales oriolanas utilizan el cultismo Mensa<sup>75</sup> para denominar el conjunto de dotaciones económicas sobre las que estaban erigidos los beneficios o colaciones que constituían la congregación clerical secular o coro del Salvador (partida de colaciones) así como una serie de partidas destinadas a su correcto funcionamiento (gastos). Esta institución coral oriolana data de 1413 cuando el templo del Salvador se erigió en colegiata, siendo posteriormente ampliada cuando en 1564 ascendió a catedral. Esta transformación tuvo lugar en 1565 cuando los jueces apostólicos Roca y Vich ejecutaron las bulas de erección.

El Mayordomo del Cabildo, figura instituida en los estatutos del periodo colegial aprobados en 1413, se encargaba de todo lo referente a la recaudación del diezmo y también de la gestión de la Mensa. Esta gestión incluía el pago de los emolumentos correspondientes a cada beneficio según la prebenda y distribución (asistencia a coro), inherente al rango de cada colación.

---

<sup>75</sup> El término “Mensa” es un cultismo y se corresponde con el castellano “Mesa” cuyo significado eclesiástico habitual aparece en TERUEL, M. La Mensa Capitular agrupa todas las retribuciones que sostienen los beneficios colegiales adscritos a una determinada iglesia, que se denomina catedral si en ella se encuentra la cátedra o sede episcopal.

### **- La Mensa colegial o renta antigua de la Mensa.**

La iglesia arciprestal del Salvador de Orihuela, a instancias de Fernando I de Aragón, fue erigida en colegiata por Benedicto XIII, “el Papa Luna”, mediante una bula fechada el 13 de abril de 1413. A la Mensa de esta colegiata se aplicaron todos los beneficios, aniversarios, y la mayor parte de las capellanías erigidas hasta ese momento en dicha iglesia<sup>76</sup>, así como los préstamos (beneficios sin cura de almas) instituidos en otros templos de Orihuela y su Gobernación. Esto provocó las protestas de los lugares afectados<sup>77</sup> pero no suponía merma alguna de las rentas que Cabildo y Obispo de Murcia tenían asignadas en este territorio. La cantidad resultante ascendía a 3.113 Libras; se aplicaron a colaciones 2.602 Libras 5 sueldos 6 dineros, y a gastos 510 Libras 14 sueldos 6 dineros<sup>78</sup>. Sobre estas rentas denominadas posteriormente rentas antiguas se sostenían las tres dignidades, diez canónigos y seis beneficiados que configuraban el coro de la colegiata de Orihuela que mantuvo su situación hasta que en 1565 se elaborara el organigrama del coro de la nueva catedral.

### **- Las rentas de la Mensa Catedralicia.**

Pío IV en la bula de Creación de la diócesis de Orihuela establecía en 10.000 ducados las rentas de la nueva diócesis, cantidad que hasta ese momento pertenecía a la mensa episcopal cartaginense. De ellos 5.000 se recaudaban en el territorio correspondiente al Reino de Valencia y los restantes en territorio castellano. La bula de Permuta de Frutos estipulaba que se permutaran los 5.000 ducados de la renta episcopal cartaginense en territorio valenciano por otros tantos que el cabildo de la sede murciana tenía en el mismo lugar, y que con ellos se dotara los nuevos beneficios de mensa capitular oriolana, se mejoraran los existentes, y que el sobrante se aplicara al Estudio General de Valencia, denominación que entonces recibía la institución universitaria.

Realizados los cálculos y permutas estipulados Roca y Vic calcularon la dotación total del Coro de la catedral de Orihuela en 6.413 Libras; de ellas 3.113L

---

<sup>76</sup> CARRASCO: *La ciudad de Orihuela*. “Únicamente subsistieron tre capellanías, las llamadas de los Masquefa, de los Rosell y de la Condesa, a las que con posterioridad, antes de mediados del siglo XV, se unió otra que fue denominada de la Masquefa.

<sup>77</sup> VIDAL TUR, G. Cita que según la Bula de Benedicto XIII de 1413 conformaron la Mensa colegial de Orihuela las rentas de los beneficios y capellanías de las parroquiales de la propia Orihuela y de Callosa, Catral, Almoradí, Daya, Guardamar, Elche, Alicante, Monforte, Caudete y Ayora. Los litigios concluyeron que se diferiera el cumplimiento de la bula hasta el fallecimiento de los beneficiados y capellanes implicados.

<sup>78</sup> ALENDA, fol. 21v.

correspondían a la Renta Antigua o dotación que tenía aplicada este templo desde que fue erigido en colegiata en 1413, y 3.300L que integraban la Renta Nueva procedente en su totalidad de las mencionadas Permutas<sup>79</sup>.

Como ocurría con la Antigua, la Renta Nueva sirvió para crear beneficios nuevos y aumentar las colaciones de los que ya existían en la etapa colegial, de tal forma que *todos fuesen una sola mensa capitular, una maça común una distribución respectivamente, una congregación y cabildo*<sup>80</sup>, y para cubrir una serie de gastos necesarios para su actividad cotidiana<sup>81</sup>. De esta forma la cantidad aplicada a gastos alcanzó 770L 16s 9d al sumar 260L 2s y 3d a las 510L 14s y 6d procedentes de las rentas antiguas. La partida de gastos incluía una gran variedad de dotaciones salariales generalmente anuales, con excepción de las 100 libras asignadas a los capellanes del número y que junto con otras 100 procedentes de la Fábrica permitían el sostenimiento de estos cuatro beneficios eclesiásticos aplicados a cantores del segundo coro.

Roca y Vic siguiendo una costumbre ya establecida en el periodo colegial, señalaron a cada colación del coro catedralicio oriolano un valor absoluto en moneda de cuenta valenciana<sup>82</sup>. Esto motivó posteriormente problemas en el cómputo de las mismas pues las rentas que las sostenían (los mencionados 5.000 ducados de las permutas) eran básicamente agrícolas, y por lo tanto su cuantía real dependía de las cosechas. Entrado el siglo XVIII, se consideró necesario realizar una conversión a *porciones canonicas* de las cantidades que tocaban a cada residente<sup>83</sup>. Tal transformación fue sancionada por el Romano Pontífice y figura en el Acuerdo Capitular de 18 de noviembre de 1715. En él se explica que se producía un desigual reparto de los frutos decimales debido a que el *“reparto en la cota, no esta*

---

<sup>79</sup> ALENDA I, fol. 21v.

<sup>80</sup> ALENDA I, fol.20r: *aumento de prebendas antiguas*. [al margen]. (...) *señalado lo sobredicho y subiendo al aumento de los demás considerando que la pavordia era la capa de dignidad pontifical y con ello se igualaba con los nuevos en prebendas distribuciones y frutos con que se guardase dicha igualdad entre nuevos y antiguos, de suerte que en falta y en sobra fueran iguales, decretando así unos con los otros fuesen una sola mensa capitular una maça común una distribución respectivamente, una congregación y cabildo*(...).

<sup>81</sup> ALENDA I, fol. 21r: (...) *Y viendo que los antiguos canónigos pagaban muchos salarios y gastos y que era razón que los nuevos contribuyesen en ellos aplicaron dichos fuesen de las nuevas rentas ciento [fol. 21v] sesenta libras dos sueldos y tres dineros las cuales se pagaban y todas las sobredichas partidas de nuevas dotaciones y aumentos hacen suma de 3300 ducados que son tres quintas y tres décimas de un quinto parte principal de los sobredichos 5000 ducados (que hoy llamamos permutas que bajo diremos por qué. Dando facultad al cabildo para que administre y aumente como en efecto lo hace* (...). *Las rentas de la permuta las administra siempre el cabildo*. [al margen]

<sup>82</sup> ALENDA I, fol.21v.

<sup>83</sup> TERUEL, M. La porción es “la unidad de distribución estatutaria de la mensa capitular” y uno de los parámetros que definen la pertenencia al coro”.

*bastantemente prevenido ni prescrito*”; a continuación hace relación de la colación en moneda que toca a cada beneficio coral, y, en razón de ésta, la proporción canonical que a partir de esa fecha le corresponde: a las dignidades se aplicó dos o más porciones, a los canónigos una, a los seis beneficiados algo más de una mitad y a los capellanes reales media porción<sup>84</sup>. Gracias a este acuerdo se puede constatar que la dotación en moneda apenas varió entre 1565 y 1715, y por lo tanto la conversión en porciones canonicas responde a la relación original entre cada una de las prebendas.

Este documento manifiesta hasta qué punto el diezmo era importante en el sostenimiento de la dotación coral oriolana. La dotación de las colaciones estaba expresada en moneda, mientras que éstas dependían en buena medida del variable montante que proporcionaba la recaudación de diezmos. Los problemas surgían en el caso de fluctuaciones en la producción agrícola o modificaciones de los sistemas monetarios. Ambos factores confluyeron en los trastornos provocados por la Guerra de Sucesión. Por un lado, la deficiente gestión del diezmo durante los años de la contienda, por otro, la imposición de la moneda castellana en el Reino de Valencia tras la promulgación de los Decretos de Nueva Planta medida que, sin embargo, no tuvo efecto hasta 1718<sup>85</sup>. El procedimiento de reparto según la porción canonical asignada a cada beneficiado evitaba los problemas aludidos y a la larga propició un enriquecimiento creciente y equitativo de los miembros del clero catedralicio derivado del notable

---

<sup>84</sup> ACO, Acuerdo de 1715-XI-18: (...)Y por cuando el expresado estatuto y su confirmación et estilo y practica observada de repartirse en esta iglesia entre estos señores dignidades y canónigos y demás residentes los frutos del trigo y cebada de los graneros de esta ciudad y su huerta, el aseyte de diezmo de la almasara de dicha ciudad. Propia de dichos ilustres señores. La porción del préstamo del aseyte de la villa de Elche, el Lino decimal de Orihuela, repartiéndose entre los residentes dichos esquimos, sobre cuya disposición y reparto en la cota, no esta *bastantemente prevenido ni prescrito*, tanto motivo a la variedad en su computo como parece de los ejemplares de los libros de repartimientos de lo que escribió el Sr. Joseph Alenda canónigo de esta santa iglesia que se haya en el archivo librando a unos mas de lo que se les debía y a otros menos según el goce de sus prebendas y a estos satisfacerlos en dinero Lo que se les dio menos en frutos. Por tanto decreverunt etiam en que del presente día de hoy en adelante, los señores partidores de cabildo dividen y se repartan los dichos frutos a la proporción y cota de la dotación de prebendas según las letras de fundamento de esta santa iglesia esto es a la Pabordía, (...).

<sup>85</sup> HAMILTON, E.J.:“El 24 de septiembre de 1718, Felipe V dispuso una nueva emisión de cobre puro difícil de imitar, debido a la plétora de vellón falso que circulaba en Castilla, Aragón y Valencia. Felipe V procuró fijar el valor extrínseco de la moneda precisamente en su valor intrínseco, puesto que la sobrevaloración había producido la falsificación, y la infravaloración había conducido a los caldereros a fundir vellón. De un marco se acuñaban 102 maravedíes. El vellón nuevo fue acuñado en Aragón, Cataluña y Valencia, así como en castilla; y aunque estos reinos habían sido privados de su autonomía algunos años antes (Aragón y Valencia en 1707 y Cataluña en 1714), esta fue la primera moneda castellana obligada a circular en sus territorios”.

crecimiento económico que la comarca oriolana experimentó a partir de la segunda década del siglo XVIII<sup>86</sup>.

Por último destacar que la cuantía destinada a labores musicales de la partida de Gastos de las Rentas Antiguas, suponía un porcentaje mínimo<sup>87</sup>, mientras que este porcentaje asciende por encima del 50% en la partida de Gastos de la Rentas Nuevas. Este rasgo revela hasta qué punto la práctica polifónica debió constituir durante los S. XV-XVI y en el ámbito de la diócesis de Cartagena, un rasgo distintivo del ceremonial catedralicio.

## 6. Situación del “Gobierno” de la Capilla de Música.

El Cabildo, órgano de gobierno de la catedral, ostentaba colegiadamente la superintendencia de la capilla, por lo que todos los asuntos musicales le estaban supeditados. Esta colegialidad no es un rasgo muy corriente, pues lo habitual en las catedrales era que un miembro del cabildo, dignidad o canónigo, se ocupara de todo lo referente al buen funcionamiento de la capilla, de forma que sólo era solicitada la opinión de la institución capitular en casos concretos como la asignación de dotaciones<sup>88</sup>. En Orihuela no se constata la existencia continuada de un canónigo o dignidad responsable de la capilla de música como sí aparece documentado en otros lugares.

### **-Cabildo.**

Era el órgano de gobierno de la catedral oriolana; esta institución jurídica tenía una naturaleza colegiada y estaba presidida por el Pavorde e integrada por las dignidades, los canónigos y desde 1745 también por los 12 racioneros, todos ellos con voz y voto . Los miembros del cabildo<sup>89</sup> oriolano recibían el nombre de **señores capitulares** y sus reuniones, denominados capítulos o cabildos, tenían lugar en el Aula Capitular. Los capítulos podían ser *particulares*, denominación que recibían aquellas que tenían asignadas fechas y asunto determinado, o *generales u ordinarios*, que se celebraban

---

<sup>86</sup> OJEDA NIETO. Refleja en un gráfico la evolución del tercio diezmo que corresponde a la Fábrica. Dicha evolución es también extrapolable a la del diezmo en general.

<sup>87</sup> ALENDA I, fol. 21v.

<sup>88</sup> Este cargo recibía diferentes denominaciones en cada templo. En Valencia se denominaba Canónigo Maestro de Capilla.

<sup>89</sup> Sobre el origen y formación de los cabildos: PÉREZ RODRÍGUEZ, J.: *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media*, Xunta de Galicia, Santiago, 1996. TERUEL, M.: El Coro “es una corporación o colegio de beneficiados adscritos a una determinada iglesia, unidos por una tarea espiritual común: la celebración solemne del culto divino en el coro capitular, y por la comunidad temporal parcial: la retribución de la Mensa Capitular”.

regularmente todos los lunes y jueves, siempre que no coincidieran con una festividad<sup>90</sup>. Los capitulares que no acudieran a estas reuniones perdían la distribución de la misa conventual que en tales días se celebraba con solemnidad y con asistencia de la “Música”<sup>91</sup>. En ciertos cabildos particulares se abordaban asuntos relacionados con la capilla. Así ocurría con el **cabildo de Infantes**, que tenía lugar anualmente el día de Santa Lucía (13-XII), llamado así porque en él se acordaba el reparto de la dotación asignada a éstos, y que habían de ganar a lo largo del año siguiente. También se abordaban cuestiones musicales en el primer cabildo de cada mes que se dedicaba al culto<sup>92</sup>.

### 6.1. Origen y dotación de las prebendas antiguas: el coro entre 1413 y 1565.

Las colaciones de la colegiata oriolana van a mantener su rango y denominación en el posterior coro catedralicio erigido en 1565, por lo que a partir de esa fecha recibirán el apelativo de **prebendas antiguas**. La Bula de erección de 1564 cita los beneficios instituidos hasta ese momento en el coro<sup>93</sup>. La cúspide jerárquica estaba ocupada por cuatro dignidades denominadas **Pavorde** (Praepositus) que era presidente del Cabildo y por ello la principal dignidad y autoridad del cabildo<sup>94</sup>, **Chantre** (Cantoria)<sup>95</sup>, **Sacriste** (Thesaurarius)<sup>96</sup> y **Arcediano de Orihuela** (Archidiaconatus).

---

<sup>90</sup> ACO, Acuerdo del 1706-II-8, transcrito por CAPDEPÓN, P.

<sup>91</sup> DICC, V. Cabildos Generales, 1708, Acuerdo de 1708-XII-29: *Dice el cabildo, q. ninguno puede faltar al coro en estos días de Cabildos gener., no estando enfermo de grave enfermedad, ò en actual servicio de esta Stª Iglª y Cabildo. Decre. Que salga el Sr Presidente, vaya al coro, vea la tabla del punto y que reconociendo faltar en el coro algunos capitulares, y Residentes, assi del coro baxo, y acogidos en esta S. Igl los mande borrar, y mande al Mayordomo del punto posponga en blanco. 29 Xbre*

<sup>92</sup> DICC, V. Culto, 1709, Acuerdo Capitular de 1709-I-5: *Culto [al margen] Que de hoy en adelante todos los cabildos primeros de cada mes sean del culto, y que nada se trate en ellos antes de tratar, y conferir del culto: Lo q. mandan en observancia del Estatuto: 5 de enero.*

<sup>93</sup> ArCO, Libro 5º legajo 102. *Bulla comissionis erectionis dignitatû, cano<sup>úm</sup> et Prebendis et aliorum ben<sup>orum</sup> in ecclesia Oriolensis dico bulla executionis cum (...) statuta.: Mantiene los beneficios que in collegiata (...) invocatione Sancti Salvatoris in qua Quatuor Dignitates prepositura vide licet que principalis est ac Thesauraria Cantoria et Archidiaconatus ac Novem canonicatus et totidem prebende Nam decimi canonicatus et prebend preteritis Quie aplica aucte (ancte) Supressi et co& (coram) supressorum fructus redditus et proventus Officio Sancte Inquisitionis hispaniarum applicati vel Spealiter Inquisitiri Murcie protpre ressidenti asignati fuerunt Necnou Quatuor Hebdomadarie quibus exercitium cure animarum inminet Ac aliud diaconatus et aliud Subdiaconatus Ac alia Quatuor Acolytatus nuncupata simplicia beneficia acclesiastica perpetua Canonice instituta reperiuntur*

<sup>94</sup> Este término es equivalente al de Deán, y fue utilizado para este cargo hasta el s. XVIII cuando tras los Decretos de Nueva Planta se prefiere el término Deán. El cargo que desempeñaba era la Pavordia de la Colegiata y Catedral. En TERUEL, M.: El Preósito o Pavorde existió también en los coros de Lérida o Tarragona donde “era el administrador de los bienes de la mensa capitular y gobernador de la diócesis en sede vacante”. El Pavorde de Orihuela retenía ambas funciones pero delegaba la primera en el Mayordomo del Cabildo.

<sup>95</sup> TERUEL, M.: Esta dignidad de “origen oscuro” es habitual en todos los cabildos hispanos. Su función en la época medieval era posiblemente dirigir el canto litúrgico, actividad que delegó en el sochantre tal y

En un escalón inferior se encontraban diez Canonicatos de los cuales uno estaba suprimido a favor del Santo Oficio. En una situación inferior los **cuatro Hebdomadarios** que se ocupan de la cura de almas por turnos semanales, el **Diácono o evangelistero**, y el **Subdiácono o epistolero**, estos dos últimos beneficios eclesiásticos simples erigidos a perpetuidad que además de servir en el altar debían de cantar evangelio y epístolas durante las ceremonias que así lo requirieran. Los hebdomadarios, el diácono y el subdiácono recibirán el nombre de beneficiados. Por último cita a cuatro **Acolytos o Infantes de Coro**<sup>97</sup>, menores de edad con declarada inclinación eclesiástica que se ocupaban de oficios menores del templo .

Todos los beneficios enumerados fueron instituidos en la bula de erección de la colegiata de Orihuela rubricada en 1413 por Benedicto XIII y cuyo contenido recoge Antonio Carrasco , excepto el Arcediano de Orihuela, dignidad erigida por bula de Julio II en 1510 con ocasión de la erección en sede *sub uno pastore*, y a la que se concedió por asiento en el coro, voz y voto en el cabildo. El pontífice se reservó el derecho de presentación y dispuso que percibiera las distribuciones correspondientes a su rango así como una prebenda 24 ducados (26L 8s)<sup>98</sup> procedentes de la mitad de un beneficio simple erigido en Santas Justa y Rufina, que en ese momento ocupaba Pedro Pérez en quien finalmente recayó la designación. En todo caso los emolumentos del Arcediano, inferiores a las tres dignidades erigidas en 1413, no procedían de la Mensa , por lo que tampoco vio incrementada su dotación cuando el templo se erigió en Catedral. En 1559 un canonicato vacante fue destinado perpetuamente al Santo Oficio pues así lo había estipulado una Bula de Paulo IV para todas las catedrales o colegiatas .El cabildo, órgano de gobierno de la colegiata, estaba integrado exclusivamente por los canónigos y las dignidades mencionadas<sup>99</sup>.

---

como figura en LOPEZ-CALO, J.: *La música en la Catedral de Santiago*, A Coruña: Diputación Provincial da Coruña,1997.

<sup>96</sup> *Ibidem*. La dignidad de Sacriste, existió también en Tarragona Tortosa y Vic con el nombre de Sacristán o Sacristán Mayor. La función del Sacriste de Orihuela era velar por bienes muebles de la Catedral y de su “tesoro”, por este motivo el Sacriste aparece como custodio de una de las tres llaves del arca tanto de la mensa como de otras instituciones económicas de la Catedral de las que trata el siguiente capítulo.

<sup>97</sup> ArCO, Libro 5º legajo 102. *Bulla comissionis erectionis*. Los “acolytos” a los que se refiere, son los infantes de coro como más adelante veremos. Como también comprobamos en el Manual de Alenda y en las Actas Capitulares citadas en realidad el Pavorde y el Archidiaconatus que cita la Bula son ejercidos por una misma persona, el Pavorde, que al mismo tiempo es la más elevada dignidad de la primero Colegiata y luego Catedral de Orihuela, y que como tal preside su Cabildo.

<sup>98</sup> Por las razones expuestas en el capítulo I considero que se trata de ducados de once reales que corresponden a 26L 8s.

<sup>99</sup> TERUEL, M.: “En sentido estricto los miembros de un cabildo son los canónigos”, sin embargo en algunos coros como el de “Orihuela donde todas las dignidades llevaban aneja su pertenencia al mismo”

En cuanto a sus dotaciones, la Bula de 1413 señala sólo la cantidad en florines aragoneses de la prebenda correspondiente a cada beneficio, cuya colación total debía completarse con las distribuciones aplicadas a cada acto ceremonial . Ha sido necesario recurrir a otras fuentes para conocer el montante total de cada colación (prebenda más distribución) que integraba la institución coral oriolana durante el periodo colegial y cuyo resultado se plasma en. Para ello se han utilizado los datos que Roca y Vic plasman en el *Fundamentum Ecclesiae Oriolensis*, lo contenido al respecto en el *Manual de Alenda*<sup>100</sup> y el texto del acta capitular de 18 de noviembre de 1715<sup>101</sup> en la que aparecen las cantidades correspondientes a los Hebdomadarios que omiten Roca y Vic. Cabe destacar que las cantidades que recoge Alenda sólo varían respecto a las que Roca y Vic aplican a sacrista y chantre a quienes los jueces apostólicos añaden 1s. 5d , y respecto al acta de 18 de noviembre de 1715 en la cantidad que éstas aplican al pavorde. La finalidad práctica del texto de Alenda concede una especial fidelidad al mismo especialmente en aspectos económicos; la diferencia de éste respecto a Roca y Vic es mínima pues sólo redondea las cantidades que éstos aplicaron a sacrista y chantre. Por todo ello en la tabla siguiente se vuelcan las cantidades expuestas en Alenda excepto para el Arcediano de Orihuela cuya presencia omite al no pertenecer a la mensa capitular.

		De la Partida de Colaciones de la Mensa Capitular	Colación Procedente de Otras rentas
4 Dignidades	Pavorde	435L 11s 1d	
	Sacrista	288L	
	Chantre	288L	

---

En este sentido las dignidades de Orihuela son canónigos “de mayor precedencia y honor”, tanto jerárquica como económicamente.

<sup>100</sup> ALENDA, fol 20v.

<sup>101</sup> ACO. Acta del 1715-XI-18.



	Arcediano de Orihuela, desde 1510		24 ducados (26 L 8s) correspondiente a la mitad de un beneficio simple erigido en Santa Justa, y distribuciones correspondientes a su rango.
10 Canónigos	9 Canónigos.	107L 6s 11d a cada uno	
	1 Canónigo Supreso desde 1559 para el santo oficio de Murcia	107L 6s 11d	
Beneficiados	4 Curas Hebdomadarios	99L 10s 9d a cada uno	
	1 Diácono o Evangelistero	81L 3s 9 d	
	1 Subdiácono o Epistolero	81L 3s 9d a	
Acólitos o Infantes de coro	4 Infantes de Coro	20L para los cuatro	22L para vestido de la Partida de Gastos de la Mensa Capitular
Total colaciones		2638L 38s 9d	

#### Jerarquía y dotaciones de la Mensa de la Colegiata de Orihuela (1413-1565).

El 8 de junio de ese mismo año de 1413, Benedicto XIII promulgó la bula que establecía los estatutos de la nueva colegiata, en ellos se recogen una serie de normas que van a configurar los rasgos del futuro templo catedralicio; entre ellas influirán de forma especial en la práctica musical de la futura catedral oriolana las siguientes:

-Las dotaciones aplicadas a cada beneficio se dividen en dos partes: prebenda (cuya proporción en el total de la colación desciende según el rango jerárquico), y distribución o *percasos*.

-Se instituye la figura del Mayordono del Cabildo encargado de la recaudación, administración y distribución de los frutos de la Mensa.

-Se prohíbe a dignidades, canónigos y beneficiados salir del coro o abandonar el escaño que tuvieran en él asignado ni siquiera para oficiar.

-Se establece qué miembro del coro debía oficiar las misas según el calendario: las dignidades se repartían las fiestas principales, canónigos domingos y fiestas secundarias y las restantes los hebdomadarios.

Por último, en el informe que Francisco Castilla elaboró en 1563 con ocasión del proceso de creación de la diócesis oriolana, además de los beneficios corales, éste cita la existencia en esa fecha de cuatro capellanías privada, así como de un boato ceremonial propio de una catedral sostenido económicamente por la Fábrica más abultada de toda la diócesis de Cartagena.

## **6.2. El Coro de la sede oriolana entre 1565 y 1747.**

Tal y como figura en el *Fundamentum Ecclesiae Oriolensis* Roca y Vic acometieron el diseño del nuevo coro catedralicio oriolano en las sesiones que llevaron a cabo el 2 de mayo y el 3 de agosto de 1565. En la primera sesión y según establecía la bula de fundación, aumentaron la dotación de los beneficios instituidos en el coro colegial (colaciones antiguas) y crearon otros nuevos (colaciones nuevas), estableciendo el rango y funciones de todos ellos; tras un lapso de tres meses dedicados al proceso de segregación de las rentas de la diócesis de Cartagena, el 3 de agosto abordaron algunos asuntos que habían quedado pendientes como las funciones y dotación del maestro de capilla.

De resultas de todo ello el coro catedralicio oriolano quedó integrado en 1565 por 44 colaciones efectivas pues había una más cuyas rentas estaban destinadas al Santo Oficio: 39 sobre la partida de colaciones de la Mensa Capitular, otras 4 erigidas sobre la partida de gastos de la Mensa) y además la dignidad de Arcediano de Orihuela cuya colación estaba sostenida por un beneficio erigido en la Parroquia de Santa Justa y cuyo estatus económico y jerárquico no fue alterado . Este organigrama permaneció con pequeñas variaciones hasta el S. XIX.

La bula de 1564 mantenía la prelatura y aumentaba la dotación de las colaciones antiguas y estipulaba que las que se habían de crear nuevas quedaran bajo patronato real, en virtud del cuál delegaba en el monarca su rango y número así como la presentación de quien habían de ocuparlas. Felipe II delegó la ejecución en los mencionados jueces apostólicos que a partir de las rentas asignadas a la nueva mitra, erigieron dos Dignidades (maestrescuelas y arcediano de Alicante), siete Canonicatos y

doce Capellanías, que se denominaron Reales, del Rey o de Su Majestad, puesto que correspondía a la Corona en exclusividad la presentación a la Curia Romana del propuesto para ocupar cualquiera de estos veintiún beneficios<sup>102</sup>. Todos ellos fueron erigidos como colaciones perpetuas, pero se concedió potestad al Obispo para que designara y removiera a los canónigos y capellanes en los oficios que les fueran asignados<sup>103</sup>. El arcediano de Alicante recibió este nombre para diferenciarlo del arcedianato de Orihuela sin que por ello llevara aparejado jurisdicción ni derecho a diezmar derecho alguno en aquella ciudad; el arcediano de Alicante asumiría las funciones del arcediano de Orihuela cuando este estuviera ausente<sup>104</sup>; posteriormente el arcediano de Alicante asumirá las funciones del arcedianato de Orihuela que se suprimirá por falta de renta<sup>105</sup>.

El nuevo cabildo catedralicio erigió en el coro otras cuatro capellanías denominadas del Número y destinadas a un cuarteto vocal, cuya designación tocaba exclusivamente a éste y que junto a las cuatro capellanías laicas erigidas en la catedral después de 1413 , se integraban como “acogidos” en clero catedralicio, grupo que posteriormente se ampliaría.

La diferencia de rango entre los miembros de la institución coral venía dada por la mayor o menor acumulación de los privilegios inherentes a cada beneficio<sup>106</sup>. Las 6 dignidades y los dieciséis canonicatos efectivos (había uno más pero estaba suprimido a favor del Santo Oficio), constituían el cabildo y por ello recibían el nombre de señores

---

<sup>102</sup> ALENDA, fol.20r.: (...) se decidió *que las dichas capellanías con las nuevas dignidades y canonicatos se diesen por nombramiento y omnimoda presentación del rey nuestro señor y sus sucesores en los reynos de España.*

<sup>103</sup> ArCO, Libro 5º legajo 102. *Bulla comissionis erectionis...*

<sup>104</sup> CAPDEPÓN VERDÚ, P.: “Organistas de la Catedral de Orihuela en el siglo XVII”. Este artículo se divide en dos partes tituladas La Catedral de Orihuela y Organistas de la catedral de Orihuela en el siglo XVIII; incluye un apéndice consistente en listados de músicos de la catedral oriolana en el siglo XVIII, organizados según la función que realizaban. Para la realización de la primera parte utiliza como fuente básica el informe *Estado de la Santa Iglesia de Orihuela en este año de 1778* que está incluido en ACO, Acuerdo de 1778-VI-15. En esta acta se hace referencia de los miembros de la corporación coral en 1778, indicando sus nombres y sus funciones. Recoge la información acerca del arcedianato de Alicante y sobre sus funciones reproduce literalmente un fragmento de la citada acta la cuál recoge que consistían en asistir e intervenir *con los examinadores al examen de las personas que se habían de promover al, presentarlos al señor obispo, acompañarle en ellas y en el oficio de consagración de óleos: en sólo este último acto ha quedado su ministerio y en la obligación única de asistir al coro para ganar la renta.*

<sup>105</sup> Así consta en el 1778 tal y como consta en el informe *Estado de la Santa Iglesia de Orihuela en este año de 1778* que está incluido en ACO, , Acuerdo de 1778-VI-15, cuyo contenido vierte Paulino CAPDEPÓN VERDÚ, P.: “Organistas de la Catedral”.

<sup>106</sup> TERUEL, M.: “Tres son los parámetros que definían al pertenencia al coro: la participación en el culto por la celebración de los oficios litúrgicos capitulares, en el gobierno por su voz y voto en las sesiones y en la economía por la retribución de la Mensa Capitular. Independientes entre sí, cada uno bastaba por sí mismo para dicha pertenencia, ya que eran acumulativos, progresivos y poseídos en mayor o menos grado por un mismo beneficio”. El diferente rango de los miembros del coro viene dado por la mayor o menor acumulación de los privilegios inherentes a cada beneficio.

capitulares pues eran los únicos que tenían derecho a asistir con voz y voto a estas sesiones. Su poder y prelatura se expresaba plásticamente en los escaños más elevados y decorados que ocupaban y que se denomina habitualmente coro alto. El resto (hebdomadarios, diácono, subdiácono y capellanes reales) no formaban parte del cabildo y ocupaban los asientos inferiores y menos decorados, recibiendo por ello el apelativo de coro bajo, en el que además se incluían los cuatro capellanes del Número en calidad de acogidos<sup>107</sup>. Beneficiados y capellanes eran los encargados del desarrollo del ceremonial, siempre presidido por algún miembro del coro alto.

Por otro lado dignidades, canónigos y los seis beneficiados percibían según los casos entre un cuarto y un quinto del total de la colación en forma de prebenda, mientras que los Capellanes Reales, (y los del Número puesto que era en forma de salario), tenían aplicada toda su colación a distribuciones, obligándoles a la asistencia diaria a coro salvo en el periodo de “recreo”<sup>108</sup>. Las fuentes conceden este nombre a un periodo vacacional de dos meses sin pérdida de distribuciones cotidianas que disfrutaban todos los residentes del coro de Orihuela. El “recreo” Constituía un privilegio establecido estatutariamente en 1525 por Clemente VII en un principio con una duración de dos meses y sólo para las dignidades, canónigos y beneficiados; posteriormente fue ampliado en 1581 por Gregorio XIII a setenta días (dos meses y diez días), con la posibilidad de faltar los días restantes del tercer mes pero con pérdida de las distribuciones, que se aplicarían a los presentes . Sixto V, a instancias de Felipe II, concedió también este privilegio a los doce capellanes del Real Patronato en 1586 . Finalmente en 1792 el recreo se amplió a los tres meses completos .

Aparte de este periodo vacacional de dos meses el cabildo concedía licencias remuneradas previa petición del interesado, siempre y cuando el Cabildo considerara que la causa era justificada. Un ejemplo de esta costumbre son las licencias de 15 o 10 días que anualmente el Cabildo concede al Maestro de Capilla para la composición de los villancicos del Corpus y de Navidad.

<sup>107</sup> LOPEZ-CALO, J.: En estas páginas explica la organización habitual del coro catedralicio hispano dividido como aquí en coro alto y coro bajo.

<sup>108</sup> ALENDA: en las páginas tras la cubierta nº 4 (sin numerar), figura la siguiente tabla correspondiente a la cantidad mensual que cada beneficiado percibía como prebenda:

*Prebenda*

<i>El S. Dean en cada mes</i> _____	<i>94s 5 ½</i>
<i>Un S. Dignidad</i> _____	<i>55s 6</i>
<i>Un S. Canónigo</i> _____	<i>16s 8</i>
<i>Un Hebdomadario</i> _____	<i>22s 2 2/3</i>
<i>Un diaconil</i> _____	<i>16s 8</i>
<i>Los capellanes reales no tienen</i>	

En la figura siguiente se resume la dotación de cada uno de los beneficios instituidos en el Coro de la Catedral de Orihuela y la porción canonical que corresponde a cada uno de ellos. En la columna denominada Renta Antigua aparecen el reparto de la dotación de la época colegial, y en la de Renta Nueva la aplicación de la dotación que asignada en el momento que se erigió como catedral. La colación total que fue asignada a cada beneficio es en cada caso la suma de la Renta Antigua y Nueva. Cada uno de los miembros del coro aparece ordenado según su rango jerárquico, siendo el asiento que ocupaban reflejo precisamente de su prelatura. Es preciso destacar que sólo se aplican a labores musicales los beneficios que ocupan el escalafón inferior. Algunos de los beneficiados percibían además de los emolumentos corales que figuran en el siguiente cuadro, unos procedentes de la Partida Gastos de la misma Mensa Capitular, o bien otros procedentes de la Fábrica y Quinta Casa según el oficio que desempeñaran.

		ORIGEN DE LAS RENTAS					OTRAS RENTAS	
		partida de COLACIONES DE LA MENSA CAPITULAR						
Cabildo o Coro Alto (22 miembros)	Colaciones	Cantidades	Cantidad	Colación total	Beneficios en			
	Por orden jerárquico	procedentes de la Renta Antigua o Colegial (desde 1413)	es de la Renta Nueva (desde 1565)	de cada beneficio	Porciones Canonicales (Cálculo realizado en 1715)			
	Dignidades Antiguas (desde 1413 excento)	<b>CLERO RESIDENTE</b>						
		<b>Pavorde (Presidente del Cabildo)</b>	435L 11s 1d	25L	<b>460L 11s 1d (Alenda)</b> <b>441L 5Rv 10d (Acta de 1713)</b>		2 y 14/15	
<b>Sacriste</b>		288L	12L	<b>300L</b>	2 porciones			
<b>Cantoría o Chantre</b>	288L	12L	<b>300L</b>	2 porciones				

		<b>Arcediano de Orihuela (desde 1510)</b>					24 ducados (26 L 8s) correspondientes a la <b>mitad de un beneficio simple erigido en Santa Justa, y distribuciones</b> correspondientes a su rango.
	Dignid. Nuevas (1565)	<b>Maestrescuela</b>		300L	<b>300L</b>	2 porciones	
		<b>Arcediano de Alicante</b>		300L	<b>300L</b>	2 porciones	
	Canonicatos Antiguos (desde 1413)	<b>9 canonic. Antig.</b>	107L 6s 11d cada uno	42L 13s 1d cada uno 383L 17s 9d	<b>150L a cada uno</b>	1 porción cada uno	
		<b>(Can. Suprimido para Inquisición)</b>	107L 6s 11d	42L 13s 1d	<b>150L a</b>	1 porción	
	Canonic. Nuevos	<b>7 canónigos nuev.</b>		150L cada uno total 1050L	<b>150L cada uno</b>	1 porción cada uno	
<b>Coro Bajo (22)</b>	Beneficiados antiguos	<b>4 Curas Hebdomadarios</b>	99L 10s 9d cada uno		<b>99L 10Rv 9d cada uno</b>	2/3 de una porción canonical a cada uno.	

	<b>2 Diáconos</b>	81L 3s 9d cada uno		<b>81L 3Rv 9d</b> <b>cada uno</b>	Media canonical porción y 1/15 de otra a cada uno	
	<b>12 Capellanes Reales (seis de ellos músicos)</b>		80L cada uno total 960L	<b>80L cada uno</b>	Media canonical porción y 1/15 de otra a cada uno	
	<b>CLERO ACOGIDO con asiento coral</b>					
Capellanes de coro (1565)	<b>4 Capellanes Menores o del Número En Calidad de ACOGIDOS</b>					100 L de la partida de Gastos de la Mensa y 100 L de la Fábrica: 50L para cada uno. No tienen porción

*Coro de la Catedral de Orihuela entre 1565 y 1745. Elaboración a partir de ALENDA y Acta Capitular de 18 de noviembre de 1715.*

### **6.3. Modificaciones posteriores del coro catedralicio oriolano.**

El coro oriolano se mantuvo sin cambios notables durante casi doscientos años, como, sufriendo posteriormente varias remodelaciones. La primera de ellas tuvo lugar bajo el episcopado de Gómez de Terán desarrollado entre 1738 y 1758, quien instituyó los cuerpos de racioneros y medio racioneros a expensas de la reconversión de los seis beneficiados y las 12 capellanías reales erigidas en 1565. Esta reforma quedó sancionada y regulada por bula otorgada en Roma el 3 de enero de 1747 por Benedicto XIV la cuál establecía la conversión de las seis capellanías reales sin oficio en seis

raciones, y la división de las seis afectas a oficio musical en seis medias raciones. Las seis raciones enteras junto con los cuatro hebdomadarios y los beneficiados por un diaconado y un subdiaconado constituyeron el cuerpo de racioneros que quedó integrado por 12 prebendas llamadas raciones; 4 de ellas son curas de la parroquia del Salvador, y se proveen por concurso sinodal, alternando en elección el obispo y Su Majestad; 2 destinadas a diaconos y subdiaconos de igual provisión, aunque sin concurso; y las 6 restantes destinadas al servicio del coro se proveen por la corona en toda vacante. Estos racioneros prebendados son del cuerpo de cabildo, usan los mismos trajes de coro que los dignidades y canónigos, y tienen voto capitular, pero no en las votaciones para elección de canónigos. En el mismo escalón jerárquico donde se encontraban las capellanías reales quedaron los 12 medio racioneros que surgieron de la división de seis capellanías reales afectas a los oficios musicales de magisterio, sochantre, tiple, contralto, tenor y contrabajo. Cada una de ellas se dividió en dos medias raciones, una quedando con la misma afeción que estaba la capellanía real de la que procedía y la otra libre. Estas 12 medias raciones que permanecieron bajo Patronato Real no formaban parte del cabildo y tenían su colación aplicada totalmente a distribuciones, es decir las obligaciones y derechos de los capellanes reales pero justo con la mitad de la renta. El proceso de oposición sólo se conservó en las afectas a oficio musical, y no para las seis restantes que por ello se denominaban *de gracia*

En el cuadro siguiente observamos la transformación del coro oriolano según la bula de 1747. Elaboración propia a partir de Paulino Capdepón y Pascual Madoz. Los recuadros divididos con la línea gruesa son los que se someten a reconversión; el resto no sufrió alteraciones.

El coro catedralicio oriolano a expensas de la mensa capitular <b>ENTRE 1565 Y 1747</b>		El coro catedralicio oriolano a expensas de la mensa capitular <b>SEGÚN LA REFORMA DE 1747</b>	
<b>CABILDO</b>	<b>5 dignidades</b>	<b>pavorde o deán (presidente del cabildo)</b>	<b>CABILDO</b>
		<b>sacriste</b>	
		<b>cantoría o chantre</b>	
		<b>maestrescuela</b>	
		<b>arcediano de Alicante (arcediano de Orihuela suprimido por falta de renta)</b>	



16 canónigos	<b>9 canonicatos antiguos</b>		16 canónigos
	<b>(1 canonicato supreso para inquisición)</b>		
	<b>7 canonicatos nuevos</b>		
6 beneficiados	<b>4 curas hebdomadarios</b>		<b>4 racioneros curas</b>
	<b>2 diáconos</b>		<b>2 racioneros diáconos</b>
12 capellanes reales	<b>6 capellanes reales sin oficio anejo</b>		<b>6 racioneros de gracia</b>
	<b>6 capellanes reales con oficio anejo</b>	magisteri o	<b>medio racionero afecto a magisterio</b>
			<b>medio racionero afecto a organista 1º (después de 1781)</b>
		sochantre	<b>medio racionero afecto a sochantre primero</b>
			<b>medio racionero de tiple contralto (1777)</b>
		tiple	<b>medio racionero afecto a tiple</b>
			<b>medio racionero afecto a sochantre segundo (afecta en 1769)</b>
		contraalto	<b>medio racionero afecto a contraalto</b>
			<b>medio racionero de gracia</b>
		tenor	<b>medio racionero afecto a tenor</b>
		<b>medio racionero de gracia</b>	
contrabaj o	<b>medio racionero afecto a contrabajo</b>		
	<b>medio racionero de gracia</b>		
<b>4 capellanes del número en calidad de acogidos</b>			<b>12 medio racioneros</b>

Esta reforma venía a satisfacer las demandas que los seis beneficiados (curas hebdomadarios y diáconos) mantenían desde la constitución del coro catedralicio en 1565 y que plasmaron en el memorial de 1599 titulado *los agravios que pretenden los seis beneficiados y doce capellanes de su majestad de la iglesia de Orihuela contra los canónigos y dignidades de dicha Iglesia*. En este memorial solicitaban básicamente que las colaciones suscritas se incorporaran al cabildo con voz y voto para que sus intereses no fueran usurpados por clero del coro alto (canónigos y dignidades), hacia el que dirigen acusaciones bastante graves, especialmente de índole económico<sup>109</sup>. No consta que obtuvieran respuesta favorable. Sin embargo el malestar se debió prolongar durante siglo y medio pues el prelado Gómez de Terán al conseguir la bula de Benedicto XIV en 1747, dio cumplimiento a buena parte de lo solicitado en el citado memorial de agravios. En virtud de esta nueva bula los curas, y diáconos consiguieron formar parte del cabildo así como las seis capellanías reales convertidas en raciones que además ascendieron en rango jerárquico; por el contrario las seis capellanías reales divididas en 12 medias raciones no sólo no ascendieron de rango jerárquico sino que además los oficios a los que estaban afectas perdieron la mitad de su dotación.

El proceso de transformación fue lento pues los provistos en capellanías reales lo eran a perpetuidad y por lo tanto para que la conversión fuera efectiva tenían que quedar vacantes bien por fallecimiento o por promoción. Así en 1778 sólo se había verificado la división en las capellanías reales afectas a tiple, tenor y sochantre, pues todavía vivían los capellanes provistos en las restantes (magisterio, contralto y contrabajo) que disfrutaban la misma renta de los racioneros enteros. En este sentido cabe destacar que en ese momento los tres capellanes reales músicos percibían el doble de emolumentos que sus tres colegas medio racioneros. Además al tiempo que se verificaba la división el cabildo aprovechaba para solicitar al rey afectar la media ración libre a un oficio concreto. El informe *Estado de la Santa Iglesia de Orihuela en este año de 1778* revela que el monarca ya había concedido la afección de dos de las medias raciones de gracia a sochantre segundo y a maestro de ceremonias

A partir de 1778 una más de las restantes medias raciones de gracia se aplicó a labores musicales pues Madoz informa que ocho de estas colaciones estaban asignadas a

---

<sup>109</sup> ACA, CONSEJO DE ARAGÓN, legajo 0863, nº 042. Así lo expresan justo al inicio: *Primeramente son agraviados dichos seis beneficiados y doce capellanes del Vuestra Majestad en que haciendo un mismo cuerpo, congregación y cabildo con las dignidades y canónigos como claramente consta por el fundamento de dicha iglesia no tienen el lugar ni se les permite entrar en los cabildos y congregaciones donde se trata del interés común de todos siendo de derecho, que lo que a todos pertenece debe ser aprobado por todos.*

músicos: una a maestro de capilla, dos a cantores de canto llano o sochantres, cuatro a voces de primer coro y otra a primer organista. El segundo organista mantuvo la dotación correspondiente a la capellanía de Hernández y Oliver así como los cuatro cantores del segundo coro aplicados a capellanes del Número.

Esta situación a pesar de los problemas de la Guerra de Independencia persistía todavía en 1815 y se mantuvo con altibajos hasta el período de la minoría de edad de Isabel II (1833-1843). En 1835 el mitrado Herrero Valverde titular de la sede oriolana fue el primer obispo expulsado de su diócesis y encarcelado por sus apoyo a los carlistas, aunque finalmente consiguió huir y exilarse en Roma donde permaneció hasta 1847. Durante este periodo la diócesis fue regida por un gobernador nombrado por el gobierno regente de entre el cabildo catedralicio, por supuesto sin el reconocimiento del obispo expulso. A toda esta turbación se unió la política llevada a cabo durante el Trienio Liberal y la regencia de María Cristina tendente a disminuir los ingresos del clero mediante el recorte de sus privilegios y que se instrumentalizó en varios decretos reales: el de 1821 reducía la aportación diezmal a la mitad, el de 1838 derogaba en el ámbito civil la obligación moral de contribuir al mismo y finalmente el de 1841 eliminó definitivamente el impuesto diezmal sustituyéndolo por la contribución de culto y clero. La dependencia diezmal de las rentas que sostenían los beneficios del coro oriolano hizo que las medidas tendentes a su supresión lo afectaran más que el propio proceso desamortizador; de esta forma la mayor parte de las rentas que sostenían los beneficios corales caducaron “por la enajenación de los bienes eclesiásticos” quedando su plantilla reducida a “dos dignidades, cinco canónigos, dos curas racioneros, 3 racioneros simples, 2 medios racioneros y un solo beneficiado”.

#### **6.4. Los capellanes del coro oriolano y su vinculación con la práctica musical.**

El hecho de que en 1565 se aplicaran varias capellanías del coro de la nueva catedral de Orihuela a oficios musicales es producto de las disposiciones del Concilio de Trento. La aceptación controlada, de la intervención de la música polifónica en los oficios litúrgicos, llevó a los padres conciliares a sancionar favorablemente la profesionalización del ejercicio musical eclesiástico. Fue así como partir de 1563, fecha de conclusión del Concilio, fue habitual la creación o transformación de beneficios ordinarios aplicados a funciones musicales, tal y como ocurre en Orihuela con cinco capellanes reales (en 1683 se añadirá uno más) y la totalidad de los capellanes del número. La tesis de María Teresa Ferrer Ballester da cuenta de que 1554 y 1562 se

habían creado en la catedral de Valencia varios beneficios privados con oficio de voz ,ésto demuestra que esta medida conciliar respondía a unas necesidades litúrgicas evidentes en los principales templos.

Así pues de conformidad con las disposiciones trentinas, en 1565 se *afectaron* nueve capellanías del coro catedralicio a labores musicales relacionadas con el magisterio de la capilla y la interpretación vocal. Cinco de ellas correspondían a las capellanías nuevas o reales: magisterio de la capilla, tiple, contralto, tenor y contrabajo. Las cuatro restantes denominadas del número fueron creadas por el cabildo para las voces de tiple, contralto, tenor y contrabajo y recibían el nombre de capellanes del número. El cabildo solicitó a la corona afectar más capellanías reales a oficios musicales; la petición de asignar la sochantría a un acapellanía real tuvo respuesta favorable en 1664 pero que no se materializó hasta 1683<sup>110</sup>.

La afectación musical de varias capellanías reales y de las cuatro del número implicaba que sólo podían ser ocupadas por sujetos diestros para tal fin es decir por músicos que fueran sacerdotes, y no por meros clérigos. Por ello estaba establecido estatutariamente que sólo se pudiera acceder a ellas mediante un proceso de oposición, al igual que ocurría con las colaciones corales oriolanas con oficio anejo. No obstante y como se expone más adelante, en el caso de capellanes del número el trámite de la oposición puede ser considerado casi excepcional; en su lugar se convirtió en habitual *perpetuar* a los capellanes del número tras un periodo de encomienda sin convocar oposición, e incluso perpetuar la encomienda como *congrua* que permitiera la ordenación del músico en cuestión.

Desde 1565 de todos los músicos prebendados sólo los cargos de maestro de capilla, sochantre y los cuatro capellanes del número tenían aplicado salario además de la colación inherente a su beneficio. Sin embargo, es frecuente que los capellanes reales tiple y contralto tuvieran asignado a título particular un salario procedente de Fábrica y Quinta Casa. Esta cantidad extra se aplicaba a intérpretes hábiles, para evitar que marcharan a otros templos, y cesaba cuando el beneficiario se trasladaba.

Los capellanes reales y los del número además de gozar de una renta muy dispar, 80L y 50L respectivamente, se diferenciaban en la naturaleza del beneficio, su provisión, prelación y privilegios.

---

<sup>110</sup> ACO, Acuerdo de 1683-I-15. En esta acta figura la llegada de la carta de su majestad que permitía la afectación a sochantre de una capellanía real sin oficio que estaba entonces vacante. La posesión efectiva de la misma tuvo lugar al año siguiente (Miravete, ms 1783, *Capellanías de Rey*, 1684, Acuerdo Capitular de 1684-IX-18).

## **6.5. Los capellanes reales oriolanos: rasgos del beneficio.**

### **6.5.1. Denominación**

Los capellanes reales de la catedral de Orihuela recibían tal denominación por ser de exclusiva presentación real. No obstante cabe destacar que “en la época de Felipe II no existía en la Corona de Aragón una capilla real singularizada como las existentes en Sevilla, Granada o Toledo”, pero sí “capellanes reales dispersos por las catedrales e iglesias de los territorios aragoneses”. Ante esta realidad cabría plantear la relación entre los capellanes reales de la Corona de Aragón, entre los que se encuentran los 12 del coro oriolano, y el culto áulico; en este sentido podría apuntar la existencia en la catedral de Orihuela de una *capilla de los Reyes* tal y como la menciona el Libro Verde<sup>111</sup>. Aunque la vinculación de la devoción a la monarquía no está probada, a nivel semántico la existencia de una capilla con tal dedicación sugiere que, además del servicio coral, estos capellanes cumplieran una función semejante a la de sus homónimos castellanos, o a la del canónigo *stator regis* de la catedral de Barcelona: celebrar el culto áulico. En sus oficios y oraciones cotidianas, los capellanes reales hispanos rezaban por el éxito de las empresas de la Corona, la prosperidad del Reino y en sufragio de los difuntos de la Casa Real. Una figura semejante al Capellán Mayor de su Majestad, cargo desempeñado por el Arzobispo de Santiago de Compostela, lo ejercía en la corona aragonesa el Abad de Santas Creus, que tenía bajo su jurisdicción todos los beneficios reales.

### **6.5.2. Fundamento.**

Las 12 capellanías reales de la catedral de Orihuela fueron instituidas a partir de la bula de erección de la nueva catedral por los jueces apostólicos Roca y Vic el 2 de mayo de 1565 y su fundación y aplicación de cuatro de ellas a cantores del primer coro (tiple, contralto, tenor y contrabajo) plasmada en un instrumento o escritura incluida en el *Fundamentum Ecclesiae Oriolensis*<sup>112</sup> que también recoge Joseph de Alenda en su *Manual del Archivero* en una versión sintetizada y en castellano<sup>113</sup>. En otro instrumento fechado el 3 de agosto del mismo año otra capellanía real más fue aplicada al magisterio

---

<sup>111</sup> LV, fol 16r. Esta capilla estaba situada en el lado norte junto a la del Pópulo y la torre. Dedicada a San Antonio desde 1706, se denominaba también de los Reyes, *por ser ésta su antigua dedicación*, y en ella se hacía estación la víspera de la Epifanía

<sup>112</sup> *Fundamentum* fol 47r-49r.

<sup>113</sup> ALENDA fol 19v-20r

de capilla, cuyo contenido también está incluido en el mencionado *Fundamentum*<sup>114</sup> y en versión sintetizada en castellano igualmente en el texto de Joseph de Alenda<sup>115</sup>.

Estas doce capellanías reales de la catedral de Orihuela no estaban constituidas en ninguna capilla sino en el coro de la misma y además sujetas *ad pondus chori*, es decir, a la autoridad y servicio del coro, y no formaban parte del Cabildo. Aunque la designación tocaba al monarca pues estaban bajo patronato regio, eran beneficios perpetuos ordinarios erigidos canónicamente, es decir que precisaban bula pontificia y el provisto lo era a título particular y hasta su fallecimiento salvo que concurrieran una serie de motivos que implicaran su pérdida como el abandono persistente o la consecución de otro beneficio. Los capellanes reales oriolanos tenían asignada una colación de 80 libras aplicadas enteramente a percances o distribuciones; esta dotación correspondía con algo más de la mitad de una porción canonical por lo que los capellanes reales oriolanos pueden considerarse equivalentes a la figura del *medio racionero* de otros cabildos catedralicios y colegiales.

### 6.5.3. Funciones.

Las funciones que realizaban se corresponden con las habituales de los capellanes de coro, que consistían en intervenir y colaborar en los actos ceremoniales junto a canónigos y dignidades, realizando tareas que a estos no les eran adecuadas, como por ejemplo desempeñar oficios musicales. Joseph de Alenda tomando como fuente el texto latino del *Fundamentum Ecclesiae Oriolensis* recoge su fundación en los siguientes términos:

*Y viendo que en ella no avia beneficios ni capellanías para el servicio del coro erigieron y fundaron doze capellanías para que llevasen el pondus chori afectando las quatro de ellas a las voces de: tiple, contralto, tenor y contraxo y las otras ocho a personas ydoneas y virtuosas. Consequotivamente en aquella fecha de agosto (1565) mandó que avia musicos en dicha iglesia y era necesario que tuviera maestro de capilla y además que se le avia de dar una de las doze capellanias*<sup>116</sup>.

En 1664, previa petición del obispo y cabildo, el monarca Felipe IV autorizó a aplicar el oficio de sochantre a la primera capellanía real que vacara lo cuál no se materializó hasta 1684, de forma que eran seis las capellanías reales aplicadas a oficios

---

<sup>114</sup> *Fundamentum* fol 228r-230v.

<sup>115</sup> ALENDA I, fol. 22v.

<sup>116</sup> ALENDA I, fol. 22v.

musicales<sup>117</sup>. En las fuentes documentales se localizan otros cuatro cargos aplicados habitualmente a los restantes capellanes reales: Sacristán Mayor, Maestro de Ceremonias, Archivero, y Ecónomo.

Además del servicio del coro y las labores musicales o de otra índole que se le asignaran, estas capellanías tenían obligaciones puramente clericales como de rezar misas a prima y tercia cuando se lo encomendara el colector de misas, así como officiar la misa conventual o mayor en ciertas fechas, ninguna de ellas solemne<sup>118</sup>.

#### 6.5.4. Provisión.

Como ya se ha dicho la provisión<sup>119</sup> de las capellanías reales precisaba de oposición, postulación, designación y nombramiento: celebrada la prueba el obispo propone dos nombres al rey quien designa a uno de ellos, acto seguido el interesado con la cédula real solicitaba las bulas a Roma, y al llegar éstas tomaba posesión del beneficio.

Aunque el texto del *Fundamentum* puede inducir a error, el trámite de la oposición es común a todas las capellanías reales del coro oriolano *con esta diferencia que el examen para los músicos es de canto de órgano y para los no músicos de canto llano y latinidad [...] y en sede vacante toca al cabildo en cualquiera de las dichas capellanías por si cedieren los derechos del prelado. Sólo se exceptúa la capellanía afecta al magisterio de Capilla que aunque vaque en sede vacante se debe aguardar la provisión hasta que venga el nuevo prelado todo lo cuál contrastado se ve en la clausula de dicho fundamento*<sup>120</sup>

En caso de sede vacante es el virrey en lugar del obispo quien informado por el cabildo del resultado de la oposición consulta al rey el nombre de los dos propuestos; no

---

<sup>117</sup> ACO, vol. 14, fol 268r, Acuerdo de 1683-I-15.

<sup>118</sup> LV, fol. 42 y ss. Calendario. Por ejemplo el día 30 de diciembre.

<sup>119</sup> TERUEL, M.: “La provisión que es la colación en propiedad del mismo hacha por la autoridad eclesiástica competente con arreglo a derecho y realizada en tres actos: la designación de la persona, la propia colación o institución del título y la institución corporal, toma de posesión o investidura”.

<sup>120</sup> ACA, CONSEJO DE ARAGÓN, legajo 0742, nº 005. Sobre la provisión de una capellanía de la Iglesia de Orihuela. Copia de la carta del Cabildo de Orihuela al Virrey de Valencia dada el 8 de abril de 1659.

obstante el virrey sólo tenía establecido por el *Fundamentum* consultar al rey junto con el obispo en caso de provisión de canonicatos y dignidades<sup>121</sup>.

El trámite de la oposición constaba de tres etapas: convocatoria, presentación de opositores y examen. La convocatoria se realizaba mediante el despacho de edictos, *los cuales se ayan de publicar en la catedral y fixarlos a las puertas de ella y a las de Valencia, Alicante, Elche, Caudete, Ayora, Xátiva y Gandía y en otras si pareciese conveniente*<sup>122</sup>, todos ellos templos de las diócesis oriolana y valenciana. Los edictos para oposición de capellanía real eran firmados por el obispo, siendo éste quien nombraba al tribunal que lo había de examinar<sup>123</sup>.

El texto del edicto especificaba los emolumentos, los patronos y el plazo para la presentación de los opositores ante el Cabildo de Orihuela, que solía ser de veinte días; durante este plazo los opositores debían presentarse ante el Cabildo y acreditar documentalmente su limpieza de sangre<sup>124</sup>, y si eran o no regnícolas<sup>125</sup>. Superados estos trámites, se iniciaba la oposición en la que los cantores debían mostrar tanto la calidad de sus voces como su destreza en el canto polifónico<sup>126</sup>. El maestro de capilla tenía que demostrar la pericia en este oficio<sup>127</sup>.

Para la realización del examen el cabildo, a petición del obispo, formaba un tribunal, normalmente integrado por tres miembros de clero propio o ajeno, y que en el caso de oficio musical solían formar parte el maestro de capilla y el sochantre<sup>128</sup>. Una vez realizadas las pruebas, el tribunal enviaba al obispo los nombres de los opositores

---

<sup>121</sup> ACA, CONSEJO DE ARAGÓN, legajo 0742, nº 005. Carta del Gobernador de Elche al Virrey de Valencia dada el 13 de abril. En razón a la controversia sobre la provisión de la capellanía vacante por muerte de Nicolás Orumbella.

<sup>122</sup> ALENDA I, fol. 18r.

<sup>123</sup> ALENDA I, fol. 18r.

<sup>124</sup> TERUEL, M.: “Desde finales del s. XV, para la obtención de un beneficio se exigió, singularmente en los cabildos catedrales, la *limpieza de sangre*, es decir, no descender ni aún remotamente de judíos, musulmanes o penitenciados por la Inquisición”.

<sup>125</sup> VIDAL TUR: Según la Pragmática de 22 de junio de 1405, promulgada por el Rey Martín I en Barcelona sólo los regnícolas podían disfrutar los beneficios eclesiásticos de la Corona de Aragón. En lo sucesivo entre las condiciones que debe tener cualquiera que opte a un beneficio eclesiástico en la Gobernación de Orihuela se requerirá que éste sea *regnícola*.

<sup>126</sup> ACO, Acuerdo de 1572-IV-17, Edicto de Provisión y Oposición de la plaza de la Capellanía de Tenor de Segundo Coro o del Número.

<sup>127</sup> No he encontrado documento que especifique el procedimiento de oposición a Maestría de Capilla en la Catedral de Orihuela. Es posible que se siguiera un procedimiento semejante a los de otros lugares. Araiz cita un ejemplo de procedimiento de oposición referido a Zaragoza y Ferrer Ballester otro para el Patriarca

<sup>128</sup> ACO, Acuerdo de 1718-I-10. Este acta sólo cita el nombre de los examinadores que eran el maestro de capilla, el sochantre y el diácono Salvador Alfosea, vinculado durante toda su vida a la Música, desde que entre 1670 y 1690 ocupara una capellanía del Número y se encargara de tañer el sacabuche. No obstante el documento más extenso hallado referente a la realización de oposiciones se encuentra ArCO, *Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver*, fol 3r y ss, *Apuntaciones que hizo el Sr. N. para dar salida a su comisión de Informe sobre las 2 plazas de Organista 1º, y Ayudante*.



ordenados según la puntuación obtenida por cada uno, y éste a través del Consejo de Aragón proponía una terna de dos nombres al Rey para que *como verdadero patrón, elija al que fuese de su gusto, presentándole a su santidad*<sup>129</sup>. En el caso oriolano la documentación conservada en el Archivo de Aragón manifiesta que el monarca se limitaba a designar a quien el prelado señala en primer lugar, salvo que se detectaran anomalías como en el caso de que sólo se elevara un nombre en lugar de dos. El Tratado de Nueva Planta abolió el Consejo de Aragón cuyas funciones en lo referente al Patronato Real pasaron a partir de 1707 a la Cámara de Castilla.

Las Capellanías Reales como beneficios ordinarios precisaban además de confirmación pontificia. Este tipo de nombramientos en forma de bula o breve se expedían en la Dataría Pontificia, y su tramitación se realizaba a través de las Agencias de Preces de la Corte (Madrid) y Roma. Aunque el proceso de oposición y designación real se realizaba con notable diligencia, el trámite de la documentación pontificia llevaba meses e incluso años, y precisaba de un importante desembolso económico para pagar las tasas de las Agencias de Preces y de la Dataría, por esto el Cabildo otorgaba al provisto la capellanía en encomienda hasta que la bula de posesión fuera remitida desde Roma. Una vez ocurría, se realizaba un acto solemne de presentación, adjudicación de silla en el coro y percepción del *percus/percance de boxart* correspondiente a este acto. Todas las capellanías musicales de la Catedral de Orihuela precisaban que el provisto estuviera ordenado, por lo que la concesión del beneficio se vinculaba a ello. El Tercer Sínodo Oriolano estableció un plazo máximo de un año desde el acto solemne de provisión, para que el provisto en un beneficio se ordenara.

## **6.6. Los capellanes del Número: rasgos del beneficio.**

### **6.6.1. Fundamento y funciones.**

En el momento de la creación de la catedral el propio cabildo erigió cuatro capellanías denominadas menores y más frecuentemente del número. La clausula fundacional está incluida en el *Fundamentum Ecclesiae Oriolensis* donde además se explicita que fueron erigidas expresamente para los oficios de Tiple, Contralto, Tenor y Contrabaxo<sup>130</sup>. Alenda lo explica de la siguiente forma:

*los 4 capellanes menores*

---

<sup>129</sup> ALENDA I, fol. 18r.

<sup>130</sup> *Fundamentum* fol 220r-221v.

*Y por que se solía disponer de muchos cantores para que el culto divino tuviera su debido servicio ultra de las 12 capellanías sobredichas erigieron otras cuatro afectas a tiple, tenor, contralto y contrabaxo, entre las cuales repartieron 100 libras de las 5000 de la nueva dotación 25 a cada una para que los ganase en distribución juntamente con otras cien que igualmente y como las otras se habían de repartir de la fábrica. Cuyas capellanías se daban como salarios y se había de proveer por el reverendísimo señor obispo y cabildo anuntum amovibles y hoy en día se proveen por dichos señores así por esta ocasión como por la concordia que “super iure conferendi” tenemos con dichos señores obispos, los cuales en estas provisiones tan solamente habent unum sufraginem tambum uniusde capitulo el qual voto le envia mediante el capitular que le parezca<sup>131</sup>.*

A partir de este texto se puede establecer que las cuatro Capellanías del Número o Menores estaban erigidas a título particular por Cabildo y Obispo sobre 100 L procedentes de la partida de gastos de la Mensa Capitular. Para aumentar sus emolumentos los donantes solicitaron a la Fábrica que añadiera otras 100 L. En total cada uno de los cuatro beneficios tenía una dotación de 50 L, procedentes a partes iguales de la Mensa y de la Fábrica, mitad colación y mitad salario, uno y otro aplicados enteramente a distribuciones.

Estas cuatro capellanías de voz eran beneficios simples, es decir no estaban erigidas canónicamente por lo que constituían una fundación privada, en este caso a título individual de los miembros del Cabildo con el beneplácito del Obispo, y por este motivo correspondía a ambos conjuntamente su provisión<sup>132</sup>, sin que precisara bula apostólica. La expresión *ad nutum amovibles* se refiere a que esta provisión no se concede a perpetuidad y por lo tanto su poseedor “podía ser privado libremente (*ad nutum*), de este beneficio si los patronos lo consideraran oportuno”; este rasgo era frecuente en aquellos beneficios “conferidos por simple elección y aceptación para el oficio”, sin que fuera necesaria bula apostólica, como ocurre en este caso.

Los cuatro capellanes Menores o del Número tenían por lo tanto una naturaleza eclesiástica distinta a los Capellanes Reales que, como los restantes beneficios del coro

---

<sup>131</sup> ALENDA I, fol. 20r.

<sup>132</sup> TERUEL, M.: “Si el que funda o dota el beneficio es un particular o una corporación de laicos o eclesiásticos (como aquí ocurre), es de derecho de patronato y corresponde al patrono la presentación del candidato”. En este sentido es muy claro el siguiente fragmento extraído de un edicto de provisión y que se transcribe íntegro en el Apéndice Documental: ACO, Acuerdo de 1572-IV-17, *Edicto de provisión y oposición de la plaza de la Capellanía de tenor de Segundo coro o del Numero* fechado en 1562-IV-16: “*al present vacca en dita Sglesia una capellania de veu de tenor la collatio de la qual a nosaltres pertany y es amouible a ad nutum nostre la qual se conferira per nos ab vots secrets a la persona que preçegut examen sera atrobada mes abil e sufficient*”.

catedralicio, estaban erigidos canónicamente<sup>133</sup>. Los capellanes Menores no estaban integrados en la partida de colaciones de la Mensa Capitular, y por lo tanto no tenían porción en la misma. Por todos estos motivos, aunque los cuatro Capellanes del Número vestían traje coral y tenían asiento en el coro bajo, no tenían rango de Residentes, sino de Acogidos<sup>134</sup>, como las restantes capellanías privadas erigidas en diversas capillas de la Catedral<sup>135</sup>.

Los cuatro capellanes del Número o Menores se debieron fundar a imagen de las cuatro capellanías homónimas erigidas en la Catedral de Valencia en 1562, que Roca y Vic bien conocían. Además del nombre ambas comparten una dotación económica similar y fueron erigidas por Cabildo y Obispo. La única diferencia es que las valencianas fueron erigidas como oficio, por lo que podían ser ocupadas por laicos, mientras que las oriolanas como beneficio eclesiástico, implicaba que sólo podía ocuparlas un clérigo.

#### 6.6.2. Provisión.

La provisión de las Capellanías del Número tenía un trámite más sencillo, debido a que era un beneficio particular que no necesitaba de confirmación pontificia. La convocatoria de la oposición se realizaba en los mismos términos que la comentada para las capellanías reales. Una vez realizada la prueba, no era necesario nombrar un tribunal, la capellanía del número se adjudicaba por votos secretos y conjuntos del cabildo y obispo, que podía incluso no estar presente y enviar su voto con un *familiar*. El provisto podía ser destituido en cualquier momento porque estas capellanías era *amouible ad nutum nostre* (cabildo y obispo)<sup>136</sup>. Era frecuente que se *perpetuaran los percances* a los provistos en estas capellanías con la finalidad de que éstos se ordenaran, requisito obligatorio para el disfrute de este beneficio.

---

<sup>133</sup> TERUEL, M.: Los beneficios erigidos canónicamente precisaban de bula apostólica para ser provistos. Los capellanes del número al no estar erigidos canónicamente no la precisan.

<sup>134</sup> El significado de este término tal y como aparece en las fuentes documentales manejadas aparece con total claridad en ACO, Acuerdo de 1693-XII-30.

<sup>135</sup> ALENDA, páginas iniciales s/f (p. 4). Entre las capellanías privadas erigidas en el templo catedralicio se encuentran los capellanes de Pedrós, de Ferrer y de Francisco Hernández y Ginesa Oliver. Esta última vinculada directamente a los oficios musicales como más adelante se expone.

<sup>136</sup> ACO, Acuerdo de 1572-IV-17. Edicto de provisión y oposición de la plaza de la Capellanía de Tenor de Segundo Coro o del Número. *Al present vacca en dita Sglesia una capellania de veu de tenor la collatio de la qual a nosaltres pertany y es amouible a ad nutum nostre la qual se conferira per nos ab vots secrets a la persona que preçegut examen sera atrobada mes abil e sufficient axi en veu de tenor com en cant de l'orgue.*

## 6.7. Hábitos, sillas y privilegios corales de los capellanes reales y del número.

Respecto a su rango jerárquico, los Capellanes Reales seguían a los dos Diáconos, y precedían a los del Número. La diferencia entre capellanes reales y del número se manifestaba en los hábitos, sillas corales y privilegios que disfrutaban los provistos en ellos.

Como clérigos, tanto los Capellanes Reales como los del Número vestían hábito o sotana negra u oscura<sup>137</sup>. Unos y otros se diferenciaban en el color de los “*frisos*” (ribetes o vivos) de la sotana, que era morado en el caso de los Reales y “negro” como el hábito para los del Número<sup>138</sup>. El color de los hábitos corales oriolanos se *mudó a morado* en 1687, pero sin embargo esta medida no parece que afectara a los capellanes<sup>139</sup>. Todos los capellanes músicos como el resto del clero catedralicio debían vestir sobrepelliz (roquete) y muceta durante los oficios, excepto aquellos que no estuvieran ordenados *in sacris*, es decir que todavía no hubieran adquirido el orden sacerdotal<sup>140</sup>. En acuerdo de 8 de enero de 1695, se concedió a los Capellanes del Número, vestir ambas prendas en los oficios aunque no estuvieran ordenados<sup>141</sup>. En ocasiones, el cabildo concedía la distinción de doctor, a los Capellanes Reales de mayor antigüedad<sup>142</sup>.

Dentro de los Capellanes Reales también existía una prelación pues éstos se ordenaban en razón de la antigüedad en la provisión de la capellanía que disfrutaban<sup>143</sup>. Su asiento en el coro se alternaba entre el *cuerno derecho o de la epístola* (primer coro) y el *izquierdo o del evangelio* (segundo coro), y en ambos casos siguiendo a los Diáconos; la excepción la constituían los Capellanes Reales músicos que tenían asiento exclusivamente en el “cuerno” derecho o de la epístola, o primer coro, mientras que los del número lo hacían en el segundo coro tras el capellán real de menor rango<sup>144</sup>.

---

<sup>137</sup> VIDAL TUR, G.: op. cit. vol I 267. El color del hábito quedó establecido definitivamente en el Tercer Sínodo Oriolano celebrado en 1663.

<sup>138</sup> Así figura en DICC, V. Coro, hábitos de, Acuerdo de 1703-XII-6.

<sup>139</sup> DICC, V. Coro, Ropas de, Acuerdo de 1687-IV-21.

<sup>140</sup> VIDAL TUR, G.

<sup>141</sup> DICC, V. Capellanes del Número, Acuerdo de 1695-I-8.

<sup>142</sup> DICC, V. Coro Ropas de, 1696, Acuerdo de 1696-VII-5, y V Coro, ropas de, Acuerdo de 1697-II-14.

<sup>143</sup> En un epígrafe posterior me ocupo de este privilegio que le fue concedido al magisterio el 1582-V-16. En cuanto al orden de los restantes capellanes, en el Segundo Sínodo Oriolano celebrado en el año 1600, se estableció que todos los miembros del coro catedralicio “cantasen, y que ocupasen siempre los mismos asientos, que debían guardar por orden de antigüedad”. Los problemas suscitados en la posesión de Navarro, permiten conocer muchas noticias sobre este asunto.

<sup>144</sup> Esto se deduce de varias actas capitulares. En primer lugar las concernientes a la silla señalada para los Sochantres, tal y como figura en DICC, V. Capellanías de Rey, Acuerdos de 18 y 25 de Septiembre de 1684; DICC, V. Sochantres, Acuerdo de 1696-III-13; DICC V. Sochantres, Acuerdo de 1703-III-15. En segundo lugar de los problemas suscitados por la provisión de Navarro de los cuáles me ocupo en un

En 1582 el Cabildo concedió al capellán real que ostentaba el cargo de Maestro de Capilla el privilegio de vestir hábito morado de doctor, aunque no lo fuera. Este privilegio consistía en portar *porte insignes de theoloc conforme los altres beneficiats ço es en lo invern glivos Y en lo estiu massa morada// y que se li done lo lloch apres dels beneficiats ço es apres del diacono y sodiacono* y por lo tanto precedía al resto de capellanes, que se ordenaban jerárquicamente según su antigüedad<sup>145</sup>.

No obstante el cabildo podía alterar esta prelación del maestro de capilla al conceder insignias doctorales a capellanes reales más antiguos que él, bien por méritos o por *gracia* de la institución capitular<sup>146</sup>.

Los Curas Hebdomadarios, Diáconos y Capellanes gozaban del privilegio de celebrar su entierro en la catedral. En 1600 se estableció que la misa de cuerpo presente se cantara “pro hac vice” a canto de órgano, y que se celebrara en la capilla del Rosario u otra, pero no en el Altar Mayor<sup>147</sup>. Poco después en 17 de febrero de 1603 se deroga este acuerdo y se establece el ceremonial de sus funerales en términos semejantes a los que figuran en el Libro Verde:

*Que salga el Cabildo con los Infantes de coro, y pertiguero, estando algunos señores a la parte de fuera de la Iglesia, Que todo sea con Música y en el Coro y Altar Mayor, salvo si el entierro fuese de tarde, porque en tal caso, al día siguiente a la Misa de cuerpo presente no vendría o estaría obligado el Cabildo a asistir, ni debería cantarse en el Altar Mayor, como ni hacerse en el coro los Oficios*<sup>148</sup>.

El rasgo más destacado que distinguía a los Capellanes Reales del resto de miembros de la Capilla de música era el periodo de “recreo”. El concilio de Trento para evitar el problema del absentismo de los clérigos de las obligaciones inherentes al beneficio que disfrutaban, estableció la residencia obligatoria para todos los clérigos no obispos a no ser que contaran con el permiso de éste. No obstante la costumbre hizo que se otorgaran a ciertos beneficios la posibilidad de ausentarse sin pérdida de emolumentos.

---

capítulo posterior, y que figuran en ACO, vol. 15, fol. 131r y v, Acuerdo de 1696-VII-6, y DICC V. Coro, sillas de, Acuerdo de 1696-VII-6.

<sup>145</sup> ACO, Acuerdo de 1582-V-16. *Insignies Mestre de Capella e que silla ha de tener [al margen]. Eodem die fonc determinat q. lo mestre de capella porte insignes de theoloc conforme los altres beneficiats ço es en lo invern glivos? Y en lo estiu massa morada// y que se li done lo lloch apres dels beneficiats ço es apres del diacono y sodiacono-*. También en DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 1582-V-16, donde se traduce al castellano esta distinción como *pechera de capirón de color morado*

<sup>146</sup> ACO, Acuerdo de 1699-IV-23.

<sup>147</sup> DICC I, V. Capellanes Reales, Acuerdo de 1600-VIII-8.

<sup>148</sup> DICC I, V. Capellanes Reales, Acuerdo de 1603-II-17.

Aunque en un principio este privilegio en la sede oriolana era exclusivo de los miembros del coro alto de los seis Beneficiados en acuerdo de 13-XI-1582, el Cabildo permitió a los Capellanes Reales que solicitaran al Rey la concesión de 30 días de “recreo”, sin pérdida de las distribuciones correspondientes, aunque con ciertas condiciones, *particularmente en orden al Maestro de Capilla y los Músicos de Contrapunto*<sup>149</sup>. Posteriormente en acta firmada el 11 de diciembre de 1584 el cabildo accede al deseo del obispo y del rey de solicitar para los capellanes reales el recreo de dos meses en cada año a pesar de que el propio cabildo por ser fiel a derecho se había opuesto; no obstante sólo accede a que ese recreo lo disfrute no más que un capellán real al mismo tiempo; por otro lado añade que de ninguna manera accede a concederlo a los cuatro capellanes del número<sup>150</sup>. De resultas de la mencionada petición episcopal y del monarca Sixto V, concedió finalmente este privilegio a los doce capellanes del Real Patronato en 1586 por el mismo período que al resto del clero catedralicio (setenta días), pero con ciertas limitaciones. Estas limitaciones consistían en que no se pudiera disfrutar de recreo en domingos, fiestas, y día de procesión<sup>151</sup>, excepto *por trasladarse a su lugar de origen por negocio propio*, en cuyo caso el ausente debía traer la correspondiente certificación<sup>152</sup>. Por último se estableció que no podían disfrutar de “recreo” al mismo tiempo no más de la tercera parte de los Capellanes Reales<sup>153</sup>.

Este “recreo” podía disfrutarse en la propia ciudad en días partidos o fuera de ella por una temporada más prolongada. Los abusos cometidos llevaron a cabildo durante las dos primeras décadas del siglo XVIII a formular reiteradamente acuerdos del tenor siguiente:

*Decrevt. et. Que assi los residentes como los Acogidos de esta St<sup>a</sup> Yl<sup>a</sup> assistan los lunes, jueves, Sabados y dias de Domingo y Fiestas al Choro todo el dia, y los sabados a la missa de la Virgen y en su defecto se les multe desde agora en seis dias por cada vez*<sup>154</sup>.

Finalmente en 1792 el recreo se amplió a los tres meses completos.

## **6.8. Oficiales, asalariados, infantes de coro y capellanías laicas.**

En el apartado de Gastos a expensas de la Mensa Capitular existía unas partidas salariales destinadas a remunerar la realización de ciertas labores consideradas

---

<sup>149</sup> DICC I, V. Maestro de Capilla, Acuerdo de 1582-XI-13. Las fuentes no concretan esta limitación.

<sup>150</sup> ACO, Acta de Acuerdo sobre el recreo de los capellanes dada en 1784-XII-11

<sup>151</sup> DICC I, V. Recreo Acuerdo de 1621-VI-7.

<sup>152</sup> DICC I, V. Recreo, Acuerdo de 1571-VIII-31.

<sup>153</sup> DICC I, V. Recreo, Acuerdo de 1616-XII-30.

<sup>154</sup> ACO, Acuerdo de 1715-VII-22.

indispensables para el correcto funcionamiento de la institución coral. Entre los destinatarios de las mismas se distingue entre Oficiales y Asalariados, (los primeros realizan oficios y los segundos labores). A partir de lo contenido en las fuentes se puede considerar que la diferencia entre ambos rangos radica en la formación intelectual que precisa el Oficial, con la categoría social que dicha formación implica y que no requiere el Asalariado. El Oficial desempeña por lo tanto un “oficio” o trabajo que precisa de una formación académica o bien, como el Nuncio o Pertiguero, cumple funciones de representación de la institución catedralicia; el Asalariado en cambio realiza una tarea o trabajo manual, que no precisa formación intelectual<sup>155</sup>. La diferente consideración entre oficiales y asalariados se revela en los mismos Estatutos donde hay un capítulo añadido posteriormente en el que se indica el procedimiento a seguir para elegir los Oficiales mientras que no se habla nada de Asalariados<sup>156</sup>.

### 6.8.1. Oficiales.

Los oficiales son cargos que pueden ser destituidos a voluntad del Cabildo, y pueden dividirse en dos grupos: los que se conceden por tiempo ilimitado y aquellos que precisan de una elección anual.

Son concedidos por tiempo ilimitado el **Nuntio o Pertiguero**, que es el encargado de portar la pértiga o vara que representa la dignidad del Cabildo<sup>157</sup>, el **Organista**, el *Advocat de capitol* (tarea desempeñada posteriormente por el **Doctoral**) y el **Secretario**. Son oficios anuales el **Mayordomo del Cabildo** (*maiordom de les rents e des llibre del punt y fiel del gramer axi del gra com del lli*), el **Capsuero** (*capsuer o cajero*)<sup>158</sup>, **Colector de subsidios y censos** (*collector de subsidi y sensudo*), y los

---

<sup>155</sup> Resulta curioso como el organista es considerado Oficial, mientras que el sochantre sólo: Asalariado. Esto revela la diferente consideración de ambas labores musicales.

<sup>156</sup> ArCO, *Libro de Estatutos de la catedral de Orihuela, s. XVI, L'orde que se ha de guardar en conferir canoniquat capellania organista cty.*. Se trata de un apéndice situado al final del citado Libro de Estatutos en el que se trata de cuál debe ser el procedimiento para elegir estos oficios. En su momento se tratará de lo que se refiere al organista.

<sup>157</sup> Información directa del Archivero de la Catedral don Agustín Sánchez. Todavía hoy el Cabildo acude a ciertas ceremonias como es la Fiesta de las Santas Justas y Rufina en la que se conmemora la Reconquista de la Ciudad de Orihuela, con un miembro de del Cabildo ejerciendo tal función portando en la mano la vara o pértiga que representa la dignidad del Cabildo Catedral de Orihuela.

<sup>158</sup> COROMINAS, J.: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: 1959, V. *capsa*: *caja, también caja de caudales*. De aquí vendría el término capsuero, cuya función en la Catedral de Orihuela era complementaria del apuntador. El apuntador llevaba relación de los asistentes y ausentes a cada acto litúrgico. El capsuero entregaba los beneficiados y asalariados (entre los que se incluyen los de la capilla de Música) la cantidad correspondiente a su asistencia.

**Síndicos** o **Comisionados**, (personal habilitado o apoderado para realizar alguna actividad determinada en nombre del cabildo)<sup>159</sup>.

Tanto el **Nuncio o Pertiguero** como el **Organista** son oficios que ya se desarrollaban antes de la erección en Catedral. La única modificación que sufren ambos es el aumento de su salario a expensas de las Rentas Nuevas. Al Organista se le aplican de la Renta Nueva 10 Libras que se le agregan a los cinco cahíces de trigo del granero común (el del Cabildo). Al Pertiguero o Nuncio que percibía siete cahíces del granero común se le incorporan 10 libras de la Renta Nueva<sup>160</sup>.

Los oficios de Organista, Pertiguero, Síndicos y Comisionados podían ser desempeñados por miembros ajenos al coro, incluidos seglares casados.

### **6.8.2. Asalariados e Infantes de Coro.**

Las partidas económicas que la Mensa destina a los Asalariados se encuentran dentro del apartado de Gastos<sup>161</sup>. La Renta Antigua dedicaba a Gastos 510 Libras 14 sueldos y seis dineros; sobre esta cantidad sólo había tres dotaciones relacionadas con la música: las 7 libras anuales que se aplican al Sochantre y las 22 para los vestidos de los cuatro Infantes de Coro, y los cinco cahices de trigo del Organista ya mencionados<sup>162</sup>.

Los Infantes de Coro, denominados “acólitos” en el texto de la Bula, y que estaban instituidos desde 1413, amplían su número de 4 a 10, y a partir de la erección en Catedral se les asigna una dotación de 40L<sup>163</sup>.

### **6.8.3. Capellanías laicas relacionadas con la práctica musical.**

Josef de Alenda da cuenta de la existencia en 1607, año de redacción de su texto, de la existencia de varias capellanías privadas erigidas en el templo catedralicio y menciona concretamente las de Pedrós, de Ferrer y de Francisco Hernández y Ginesa Oliver<sup>164</sup>, también la de Fernández de Mesa. El cabildo en virtud de la obra pía

---

<sup>159</sup> ArCO, *Libro de Estatutos de la Catedral de Orihuela*, s. XVI, *L'orde que se ha de guardar en conferir canoniquat capellania organista cty.*.

<sup>160</sup> ALENDA I, fol. 20r.

<sup>161</sup> ALENDA I, fol. 21v.

<sup>162</sup> ALENDA I, fol. 21v. *La Mensa Antigua tenía 3113 libras de las cuales las 2602L 2 s 6d las dejaron para repartir en distribuciones canonicas, manuales, procesiones y demás actos conforme la ordenación que para dicho efecto adelante hicieron. Y las demás 510 libras 14 sueldos y seis las dejaron para los q. cargos de dicha mensa tenía que eran los siguientes:(...) Para los vestidos de los cuatro infantes de coro 22 L, Al sochantre, por su salario 7 L.*

<sup>163</sup> ALENDA, fol. 20r. *Infantes de coro [al margen]: Y a los cuatro infantes de coro que de la renta antigua tenían veinte libras se les añadía otras veinte, para que tuviesen diez cada uno de salario juntamente con las veintidós que antiguamente se daban para vestirles.*

<sup>164</sup> ALENDA, páginas iniciales (p. 4).



correspondiente había sido nombrado albacea de las mismas, hecho que utilizó para aplicarlas a oficios como los musicales. Así ocurrió con la capellanía fundada por de Fernández de Mesa aplicada en 1701 a dos beneficios de acólitos y otra fundada por el matrimonio Francisco Hernández y Ginesa Oliver que se aplicó en 1630 a ayudante de sochantre y segundo organista, aunque desempeñó diversas funciones hasta que en 1684 se asigna definitivamente al oficio de segundo organista. De ambas me ocupo en el capítulo correspondiente a la capilla de música.

*En esta tabla se muestran los datos que existen en los libros de Fábrica de la Capilla Musical en el tiempo de Joaquín López como Maestro de Capilla 1785-1813.*

Año	1785	1786	1787	1788	1789	1791	1792	1795-96	1797-98 <sup>165</sup>
Agustín Teatino Plaza de violón	20 l.	35 l.	35 l.	35 l		35 l	35 l	35 l	35 l
Isidro Franco Plaza de violón	20 l.	35 l.	35 l.	35 l	35 l	58 l	75 l	J. Vicó Vlón 17l	
Pedro Segarra 2º Bajonista	76l13s 4d 1ct <sup>166</sup>	76l 13s4d	76 l 13s	76 l 13s	76 l 13s	17 l 13s	76 l 13s	76 l 13s	76 l 13s
Ramón, manchador <sup>167</sup> del ór.	40 l. 1'5ct	40 l.	40 l.	40 l				J. Bas mús 40 l	55 l
Manuel Campos <sup>168</sup> organista	152 l. 10'5 ct	162l 10s	198 l. 15s	J. Ferrer org 90 l.	152 l 7s		F. Cabo 2ºor. 132l		
Manuel Carratalá Primer violín	106 l. 13s 4d	106 l. 13s 4d	136l 13s	136 l 13s		136 l 13s	136 l 13s	115 l 13s	163 l 19s
José Ors, sal. y m.	66 l. 13s 4d		José Reig m. Sal. 11l	Clemente Sal. 66l	66l 13s	66 l 13s	66l 13s		Carbonell Sal. 66l 13s
Fernando Alberto Hayhuens, oboista	116l13s4 d1ct	116l3s4d 1ct	116l 13s	116 l 13s	189 l 11s	J. Lozano Ob.31l <sup>169</sup>	J. Delás Ob.116l		J.Lozano 1º ob.116l 13s
J. Bautista Pascual M.salmista,mosén.	66l 13s 4d	66l 13s 4d	35l 3s			J.Rubio sal.66l 13s	66 l 13s	66 l 13s	
Miguel Monzó, tiple 2º coro	45 l.							Aleixand. V. 17l	
Antonio Brujal corneta	91l 13s 4d 1ct	91l13s 4d 1ct	91l 13s	91 l 13 s	91 l 13s	91l 13s	91 l 13s		
Francisco Tamarit pbro. alto. 2º c.	45 l.	65 l.	65 l.	65 l	65 l	63 l 10s fallecido	Llorens Marco 65l		

<sup>165</sup> Este año aparece la siguiente carta de pago: Pagar a los músicos que asisten a los viáticos de esta Santa Iglesia, 1'5 cuartos a cada uno y acompañan con hábitos cantando al Sagrado Sacramento, por cada salida con 3 violines, 2 oboes y 1 bajón y según se acuerde así se divida y se pague.

<sup>166</sup> Se paga en libras, sueldos, dineros y en ocasiones también se les da un cahiz de trigo.

<sup>167</sup> Se llama así al encargado de accionar el fuelle del órgano, era un trabajo muy delicado que necesitaba de mucha preparación, para mantener en la presión del aire adecuada en cada instante de la interpretación.

<sup>168</sup> También debía afinar el órgano y cuidar la trompetería, llevar el clave a las funciones que lo requiriesen y enseñar a los niños de coro.

<sup>169</sup> En este año Fernando Hayhuens se marcha de Maestro de Capilla a Valladolid.

Francisco Gomis músico tenor	50l 8s 1ct	45 l.	45 l.	45 l	45 l	45 l			
Jaime Añó Músico bajonista	86l 13s 4ct	86l 13s4d	86l 13s	86 l 13 s	86 l 13s	86 l 13s	86 l 13s		
A. Torreblanca Pbro. M. violón	50 l.							M.Marco 65l	Pbro. alto 2º c. 147l
Sebastián Penalva pbro, sochant. y m.	45 l.	45 l.	45 l.	45 l	45 l	45 l	45 l	45 l	141 l
Antonio Polo músico de 2º coro	20l 12s	45 l.	45 l.	45 l	45 l	45 l		45 l	131 l
José Sort <sup>170</sup>	50 l.					J.B.Polo 2ºc.11 l	Cap.ten. 45 l	45 l	131 l
José Martínez Músico salmista	60 l 13s 4d	66l 13s4d	J. Micó M sal. 66l.	P Moñino Org. 29 l <sup>171</sup>	R.Fran Or. 40l			P. VSala Sal 87l	66 l 13s
J. López M. de Capilla		60 l.	60 l.	60 l	60 l	30 l	60 l	60 l	60 l
Vicente Torres M. interino de C.			92 l.	Salmista 66 l 13s	66l 13s		acogidos de10a20l		F. Olivares 2ºor.152 l.

Año	1798- 99	99- 00 <sup>172</sup>	1801	1802	1803 <sup>173</sup>	1805 <sup>174</sup>	1806 <sup>175</sup>	1808	1810	1812-13
Juan Gen 2º oboe	91 l	91 l	111 l		111 l	111 l	111 l	111 l	111 l	120 l
Agustín Teatino violón	35 l	35 l	45 l.		N.Teatino 15 l					P. Guriaj. Baj 71 l
F. Olivares 2º org.	152 l	182 l	152 l	152 l			T.Bens 2º org	152 l	152 l	152 l
Manuel Carratalá 1º violín <sup>176</sup>	190 l	229 l	230 l	230 l	230 l	230 l	230 l	230 l	230 l	J.Lillo Vio. 118

<sup>170</sup> Pertenece al Seminario y colegio de San Miguel, era el copista de música de la Capilla.

<sup>171</sup> El Padre Moñino es el organista del Convento de la Merced, actúa como organista suplente en varias ocasiones.

<sup>172</sup> Este año aparece la siguiente carta de pago: Pagar a los músicos que asisten a los viáticos de esta Santa Iglesia, 1'5 cuartos a cada uno y acompañan con hábitos cantando al Sagrado Sacramento, por cada salida con 3 violines, 2 oboes y 1 bajón y según se acuerde, así se divide y se pague.

<sup>173</sup> En 1803 el total del gasto de la Fábrica fue de: 16.339 libras. En el año 1805 fue de 20480 libras, en el 1808 de 21.485. En el año 1810 fue de 7568 y aún así tuvo este año un superávit de 66 libras, frente a los anteriores años con las cuentas con pérdidas. En el ejercicio 1812-1813 el total de gasto es de 8.399 libras.

<sup>174</sup> A Partir de este año figura como inicio de las cuentas la fecha de San Juan y va hasta el mismo día del año siguiente. Así continuará todos los años.

<sup>175</sup> Pagar a los acólitos de coro y capilla de música: M. Pallarés, Julián Ros, Agustín Bela, M. Jorge Ballesteros, 300 l. Y pagar a la viuda de Antonio Martínez, músico 80 l. Por hacer la ropa para el coro.

<sup>176</sup> También tocaba el contrabajo cuando era preciso.

Salvador Ferrando 2º baj.	31 1	86 1	86 1	86 1	86 1	86 1	86 1		100 1	100 1
Pedro Vicente Sala , sal.	111 1	91 1	120 1	120 1	120 1			120 1	120 1	
Ramón Carbonell , sal.	111 1.	91 1	120 1	120 1	120 1	120 1	120 1	120 1	120 1	
Juan Montehaut	35 1	200 1	20 1	30 1	30 1	30 1	30 1	30 1		30 1 <sup>177</sup>
J. Bas manchador y mus.	60 1	60 1	68 1	68 1	78 1			J. Pallarés Man. 78 1	J.Pard Man78	78 1
Antonio Polo tiple 2º coro	130 1	131 1	131 1	131 1	131 1	131 1	131 1		131 1	131 1
A. Mtez Marco contralto	167 1	147 1	147 1	147 1	147 1	147 1	147 1	F. Monzó 30 1		Ferrer 2ºc.147 1
Sebastián Penalva bajo 2º	141 1	141 1	141 1	141 1	141 1					
J.Bautista Polo tenor 2º coro	131 1	131 1	131 1	131 1		131 1		131 1	131 1	131 1
Joaquín López M.de Capilla	81 1	100 1	100 1	100 1	100 1	100 1	100 1	100 1	100 1	Manobens <sup>178</sup>
José Lozano, 1º oboe	126 1	116 1	150 1	150 1	150 1	150 1	150 1	150 1	150 1	150 1
José Aleixandre violín	100 1	35 1	50 1	50 1	91 1		118 1	92 1		110 1
Vicente Catalá 2º baj.	20 1									
Pedro Segarra, 1º baj.			96 1	120 1		120 1	120 1	120 1	120 1	
Juan Carratalá violín y vlón.			20 1		20 1	20 1	20 1		118 1	137 1
Francisco Sala , tenor						77 1	141 1	141 1	141 1	
Agustín Giménez salmista					76 1	152	152 1		García Sal.80 1	120 1
Agustín Bela ac. coro						100 1	100 1	100 1		Rosac. Cor.100 1
Jorge Ballesteros ac. C. Tomás Ballesteros ac.C.						85 1 85 1			85 1	García c. 100

<sup>177</sup> Es nombrado Sacristán Mayor.

<sup>178</sup> Pedro Manobens 100 l., como Maestro interino de la Capilla. Consultados todos los protocolos notariales de los Archivos Histórico y de la Catedral no ha aparecido el testamento o cualquier dato relacionado con Joaquín López .Los protocolos notariales consultados que han llegado hasta nuestros días pertenecen a los siguientes notarios: Juan López de Pérez, Domingo Pacheco, Juan Antonio Carrasco, Julián Fernández y Francisco Esbrí, estos son todos los notarios que se conocen en activo en el periodo de Joaquín López.

## 7. Situación espacial de la Música<sup>179</sup> en la Catedral de Orihuela.

### 7.1. La catedral.

Montesinos en su *Compendio Histórico Oriolano*<sup>180</sup> remonta la fundación cristiana del templo de la actual catedral de Orihuela al siglo I y a la predicación de Santiago. Este templo fue sede diocesana hasta la llegada de los árabes en que fue convertido en mezquita aljama. Durante el periodo musulmán se mantuvo el culto cristiano en la Iglesia de San Julián localizada bajo el actual Santuario de la Virgen de Monserrate en el Rabaloché o Arrabal Roig

Sea como fuere el solar de la actual catedral presenta un eje longitudinal este-oeste que coincide con la orientación habitual de los templos cristianos. La planta de su fábrica gótica, se inscribe en un rectángulo, rasgo que la relaciona con otros templos hispanos medievales levantados sobre mezquitas . Actualmente, y también en época barroca, pasa por ser el templo catedralicio más pequeño de España, superado en envergadura por los otros dos templos más importantes de la diócesis, San Nicolás de Alicante (levantado a principios del S. XVII) y Santa María de Elche (en uso desde 1686), e incluso por otros de la propia ciudad de Orihuela.

Durante las dos primeras décadas del S. XVI el valenciano Pere Conte realizó una importante intervención arquitectónica que modificó la estructura original de la primitiva traza erigida según los cánones del gótico mediterráneo. El resultado fue la compartimentación de planta y alzado en tres tramos: la cabecera con capilla mayor y girola, el espacio central de una sola nave citado en las fuentes como el *plano*, y el tramo de los pies dividido en las habituales tres naves.

El *plano* constituye una creación personal de Pere Comte que por su originalidad, imprime a este templo de una marcada personalidad. Este arquitecto sustituyó el habitual crucero por un espacio cuadrangular que interrumpe el desarrollo de las tres naves que arrancan desde los pies del templo y que continúan en la girola. Con una superficie casi idéntica a los otros dos tramos ,el *plano* supera en altura a la nave central y a la capilla mayor, y su única bóveda recorrida por nervaduras helicoidales acentúa la tensión estética con los otros dos tramos que se abren a él como apéndices.

---

<sup>179</sup> Por Música con mayúscula , hacemos referencia a todo aquello que incunve a la Capilla musical.

<sup>180</sup> MONTESINOS, J.: *Compendio Histórico Oriolano*, Manuscrito fechado en 1794 y conservado en el Archivo de la Caja Rural Central de Orihuela. Esta magna obra en varios volúmenes relata la historia y describe el entorno geográfico de Orihuela y de su comarca. Ha sido objeto de ediciones parciales, algunos facsímiles, pero la mayor parte de esta obra permanece inédita.

Los muros perimetrales norte, sur y este están ocupados por capillas, todas ellas de planta rectangular. Adosada al muro de los pies hacia el ángulo NO, está la torre de las campanas, en cuyo espacio inferior llamado en el siglo XVIII, “cuarto de la cera”, se situó largo tiempo un Archivo .

Juan de Anglés, arquitecto de la nueva diócesis, fue el responsable de las obras que se acometieron en el templo de la nueva Catedral y que se prolongaron hasta la última década del siglo XVI. Estas intervenciones que no afectaron sustancialmente al aspecto interior del templo, consistieron en la remodelación del costado norte (se levantó la Puerta del Perdón y dos capillas entre ésta y los pies), en la reforma del portal sur, y en la edificación de una nueva sacristía y aula capitular y con sus respectivas antesalas, acordes con el nuevo rango .Ante la imposibilidad de ampliar el templo hacia los costados norte y sur, recorridos por importantes viales urbanos, ambas dependencias con sus respectivas antesalas se adosaron al muro de la cabecera accediéndose a ellas directamente desde el templo .Tras este muro y estas edificaciones anexas se extendía el *fosar*, superficie a cielo abierto utilizada como cementerio en cuyo muro perimetral había un acceso sobre el cuál se erigió entre 1690 y 1691 una capilla dedicada a la Virgen de la Soledad, que ya contaba con otra en el interior del templo, en la misma ubicación actual .Atravesando el *fosar* se accedía a la antesacristía por un acceso sin desarrollo monumental que aunque modificado todavía se utiliza.

Entre 1730 y 1750 se realizaron una serie de intervenciones arquitectónicas en el espacio limítrofe con el muro de cabecera del templo: se levantó una nueva capilla del Sagrario sede de la parroquia, con su correspondiente sacristía, y sobre ella el actual archivo que debía estar terminado en 1747 cuando se acuerda que la verja de la antigua capilla de la comunión sirva de barandilla para subir a él. Estas dependencias anexas respetaron la sacristía que levantara Anglés pero modificaron el aspecto del aula capitular, cuyo bello ventanal gótico se trasladó a otro lugar del templo .Paralelamente en aquellas décadas del S. XVIII el obispo Gómez de Terán, desarrolló una campaña para promover la ampliación de la catedral, que al final no tuvo efecto por la oposición conjunta de Cabildo y Concejo, a quien tocaba la gestión de la Fábrica catedralicia .

En la década de 1920 el templo catedralicio oriolano sufrió una profunda restauración “neogoticista” que le concedió su actual aspecto eliminando muchos de los elementos decorativos que habían caracterizado su fisonomía durante los últimos siglos. Durante este proceso restaurador se descubrió una estancia en el ángulo NE que se denominó en un principio cantoría .Según Sánchez Portas, los rasgos de la cubierta de

este espacio permiten situarlo en el siglo XV; este investigador considera que la calidad de su cubrición permite suponer que pudo desempeñar funciones “nobles” en la época colegial como por ejemplo sala capitular, pues se sitúa sobre el espacio de la antigua sacristía .

Finalmente sobre lo que quedaba del Fosar y unas viviendas adyacentes se levantaron las actuales dependencias del museo y entre 1942 y 1943 el actual claustro cuya fábrica data de 1561 y procede del hoy parcialmente derribado Convento de la Merced<sup>181</sup>. La imagen de la Soledad que acogía desde el siglo XVIII el altar sobre el acceso al Fosar fue alojada en una hornacina abierta a la calle Mayor.

El hecho de que la Catedral de Orihuela no dispusiera de claustro hasta fecha tan cercana, puede estar relacionado con la total secularización que caracterizaba a los cabildos catedralicios hispanos en el S. XVI. Esta secularización se manifiesta en el abandono de la regla monástica y de la vida en común de los cabildos catedralicios y colegiales. Según Navascués “el claustro es el lugar en torno al que se organizaba la vida diaria del clero que vivía en comunidad; los cabildos catedralicios siguieron habitualmente la regla de san Agustín hasta su secularización que se produjo entre la segunda mitad del S. XII y a lo largo del S. XIII; a partir de ese momento, y salvo contadas excepciones como la Catedral de Pamplona, el clero catedralicio sólo convivía en los actos litúrgicos y en las reuniones Capitulares”<sup>182</sup>. Cuando el Salvador de Orihuela se elevó a catedral, el proceso de secularización estaba tan avanzado que sólo se consideró preciso para acoger las nuevas funciones, añadir un aula capitular y una sacristía acordes con el nuevo rango.

El edificio catedralicio disponía en época barroca de los mismos cuatro accesos actuales, tres de ellos con desarrollo monumental. La Puerta de la Longeta (hoy de las Cadenas), en el centro del muro oeste, que se abre a una plaza cuadrangular; los Portales de Loreto y del Perdón (hoy de la Anunciación), se abren enfrentadas en los muros sur y norte a las dos principales arterias del casco antiguo, la Calle Mayor o del Obispo y la Calle de la Feria, respectivamente. Esta última es continuación en el núcleo urbano de

---

<sup>181</sup> NIETO FERNANDEZ, A.: Incluye documentos sobre su construcción entorno a 1561 en el emplazamiento original, y otros de 1942-43, sobre su traslado a su actual ubicación sobre el fosar, tras las construcciones de la cabecera de la Catedral.

<sup>182</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La catedral en España: arquitectura y liturgia*, Barcelona: Lunwerg, 2004. El clero de Pamplona no se secularizó totalmente hasta el s. XIX. En torno al claustro se organizaban, al igual que en los monasterios, las celdas, refectorio, cocinas, archivos, scriptoria y salas capitulares.

una antiquísima vía de comunicación que une Alicante y Elche con Murcia y Andalucía. El acceso desde el Fosar, no cumplía funciones litúrgicas.

## 7.2. Dedicación de las capillas catedralicias.

La Capilla Mayor de planta poligonal y de reducidas dimensiones, se dedicó a los titulares del templo, el Salvador en su Transfiguración y Santa María. En 1596 se constituyó la Cofradía de Nuestra Señora de los Caballeros que tenía por titular la imagen de la Virgen que recibía culto en esta Capilla Mayor desde la edificación del templo en la Edad Media<sup>183</sup>. En época barroca esta imagen presidía el Retablo Mayor trazado y realizado por Antonio Caro entre 1690 y 1702, que fue dorado en 1706 y desmontado en 1828 y del que sólo quedan descripciones .

El testero rectilíneo del templo estaba ocupado por las tres capillas que seguían en rango litúrgico a la mayor. La capilla central donde se ubicaba la pila bautismal y el altar parroquial, se dedicó al Santísimo Sacramento; en 1740 fue ampliada adquiriendo el aspecto actual. En ella estaba instituida la Cofradía del Santísimo Sacramento o Minerva. La del lado de la epístola está dedicada desde época medieval a Nuestra Señora del Rosario, cuya cofradía se instituyó en este templo en el S. XIII<sup>184</sup>; la imagen actual data de 1633 y el retablo y decoración actual de la capilla se realizó entre 1716 y 1717 .La capilla del lado del evangelio estuvo dedicada a santa Ana y desde 1600 al Santo Cristo aunque ha tenido a lo largo de la historia del templo otras dedicaciones. En los extremos Norte y Sur del muro de la cabecera se sitúan los tránsitos a la sacristía y al anteaula y aula capitular respectivamente .

El coro actual que ocupa la práctica totalidad de la nave central, responde a las trazas de Juan Bautista Borja y fue realizado por el tallista Tomás Llorens en 1718 <sup>185</sup> y la distribución y número de sus siales refleja el organigrama coral existente entre 1565 y

<sup>183</sup> GALIANO PÉREZ, A. L.: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna*, Alicante, Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Alicante, Alicante 2005. Da cuenta de ella y transcribe los estatutos de 1596 conservados en las páginas 530-534. Los cofrades tenían obligación de “asistir a algún acto público de festividad, misa o vísperas de las fiestas dedicadas a Nuestra Señora que durante el año son cinco: Purificación, Anunciación, Concepción, Natividad y Asunción” (traducción de un fragmento del Estatuto 3).

<sup>184</sup> GALIANO PÉREZ, A. L.: Cuando en el s. XVI se establecieron los dominicos en Orihuela, crearon otra Cofradía del Rosario, con sede en al Iglesia de Santo Domingo. Los problemas que surgieron se solucionaron unificando ambas cofradías del Rosario en una con sedes y lugares de enterramiento en la Catedral y Santo Domingo.

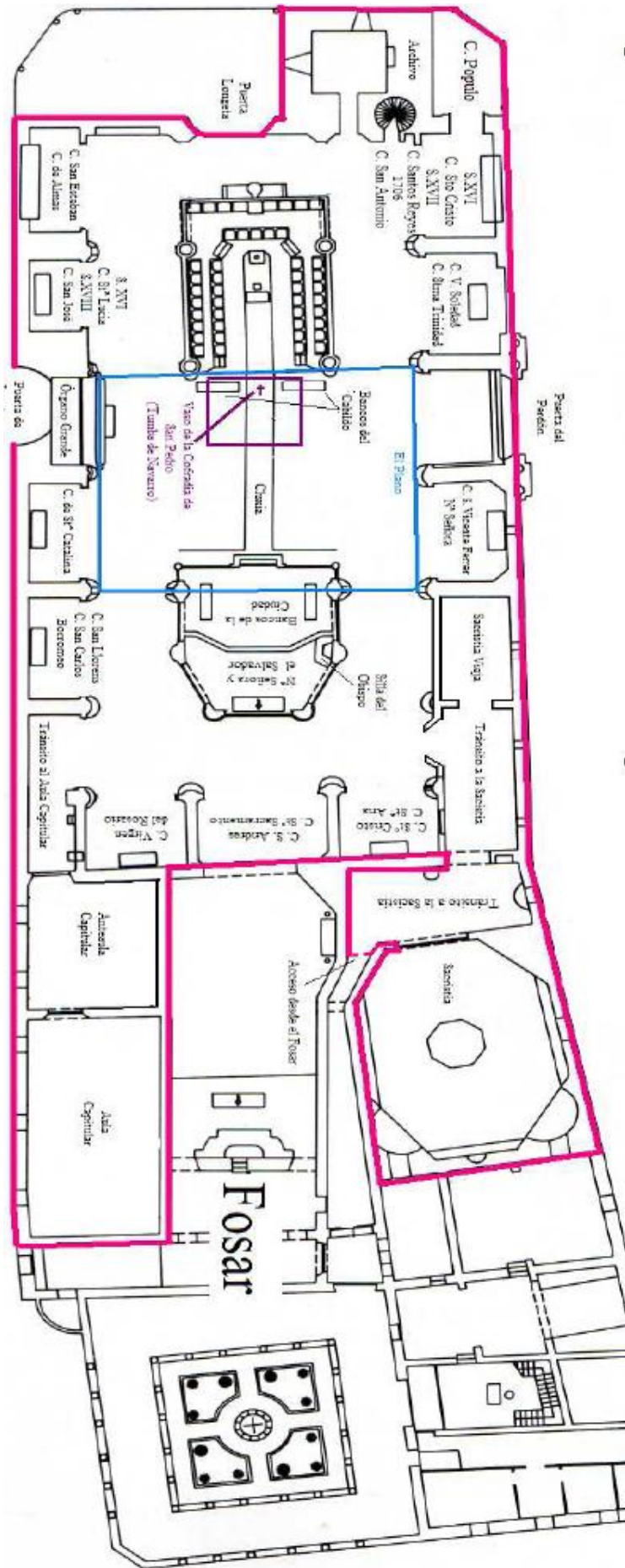
<sup>185</sup> El dato aparece en VIDAL BERNABÉ, I.: *Escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, 1999, y SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y A. MARTÍN CASELLES, A.: *El coro de la Catedral de Orihuela: Lectura de su programa iconográfico*, Valencia: Institución Valenciana Alfonso el Magnánimo de Estudios e Investigación, 1986.

1745. En las sillas altas se situaban los 16 canónigos (8 a cada lado) y las dignidades en el testero del coro alto en cuyo centro se situaba la silla episcopal; en las inferiores tenía asiento los miembros del coro bajo (los capellanes del número, reales, diácono, subdiácono y los hebdomadarios), en total 10 sitiales a cada lado y en el testero 5 cuyo sitial central era ocupado por el hebdomadario en turno, beneficiado del coro bajo de mayor rango. Como es habitual en los coros españoles, el cuerno o costado de la epístola, tenía un rango jerárquico mayor, razón por la que se denominó coro primero<sup>186</sup>. El sentido de la lectura iconográfica diseñada para el coro oriolano coincide con el rango de cada uno de sus costados: se inicia en el testero, prosigue en el Coro de la epístola (primer coro o coro del pavorde), y culmina en el coro del Evangelio (segundo coro o coro del chantre). Como se expone más adelante cada miembro del coro tenía un sitial asignado de acuerdo con su rango y prelación.

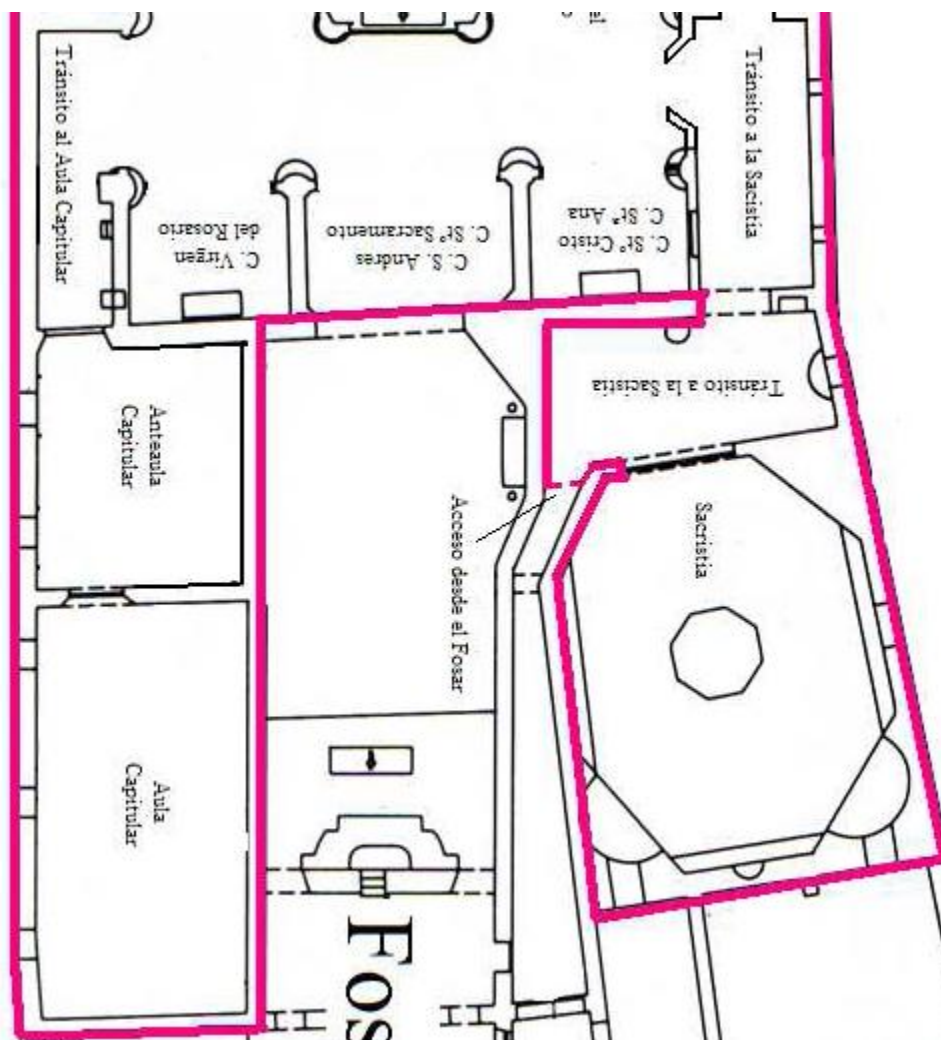
---

<sup>186</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P.: *La catedral en...*46. En Toledo el de la epístola se denomina del Arzobispo, y el del evangelio del Deán. La denominación y rango jerárquico se mantuvo cuando se produjo el cierre de la puerta central del coro para colocar la silla episcopal centrada, permitió la ubicación en el antiguo vano, de cara al ingreso principal de la capilla de la Virgen de la Estrella. Con ella se pone inicio a las capillas y altares del trascoro. El modelo toledano, que seguía al compostelano fue luego imitado en otros templos hispanos; especialmente significativo es en el caso de Sevilla, que a su vez inspiró los templos hispanoamericanos (p. 49) y también el de Orihuela sigue el mismo modelo.





En el anterior plano se resume la función de los espacios y la dedicación de las capillas de la Catedral de Orihuela .Se ha utilizado como fuente para recrear el espacio ceremonial el contenido de las actas capitulares y del Libro Verde y las leyendas que acompañan al plano enmarcado y conservado en el archivo catedralicio realizado en las décadas centrales del siglo XVIII .



### 7.3. El lugar de la Capilla de música y los instrumentos propiedad de la Catedral.

En 1578 Juan Anglés concierta con el cabildo la conclusión de las obras de lo que sería el Aula Capitular, y unos años después las trazas y realización de los portales de aula y anteaula, valorados en 90 y 50 libras respectivamente .El portal del aula fue desmontado en la reforma de la década de 1740 ,no así el del anteaula que persiste en su ubicación primitiva ,abierto al tránsito que le da acceso desde la capilla de los Loaces, donde en la mencionada reforma de 1740 se levantó otro portal para el mismo.

El anteaula capitular fue el lugar establecido para desarrollar las sesiones de docencia y ensayo que constituían la *Academia* que impartía el maestro de capilla desde

1565 y por las que recibía un salario de la Fábrica .El anteaula es un espacio amplio y cuadrangular que sirve de vestíbulo al aula capitular, limitado por ésta al este, la actual capilla de la Comunión al norte, el muro perimetral al sur y la capilla del Rosario y el tránsito a la Capilla de los Loaces al oeste. Salvo obras de reparación, como las realizadas en 1666 para consolidar el muro perimetral del aula y anteaula este espacio permaneció sin modificación hasta la década de 1740 cuando vio reducido su espacio por la ampliación de la capilla de la Comunión<sup>187</sup>.

El anteaula capitular tiene una superficie de 614 palmos con los que quedó desde 1748, cuando tras las reformas comentadas, se pagó su enlosado<sup>188</sup>. Todas estas reformas se remataron en 1751 cuando se levantó una nueva portada de cantería para el tránsito al anteaula , en la mencionada capilla de los Loaces hoy de Santa Catalina<sup>189</sup>.

En el anteaula se encontraba el “armario de la Música”, donde se guardaban los libros de coro y la *música a papeles* custodiada en la Catedral. Este armario se conserva en el actual archivo. Además de éste consta que para el servicio del maestro de capilla, había otro armario con llave en la capilla de las Ánimas, realizado en 1692 y que costó 10 libras<sup>190</sup>. Es de suponer que este armario más cercano al coro facilitara el maestro y los acólitos el traslado y reparto de la *música a papeles* o partichelas.

En la catedral había dos órganos uno grande o del plano y otro pequeño en el coro, al que también llaman realejo, que además se llevaba a las procesiones cuando así se requería<sup>191</sup>. Ya avanzadas las reformas del templo una vez ascendido a catedral se acomete la realización del órgano grande o del Plano que concluyó en 1591 construido por el maestro organero flamenco Juan Brenoso, residente en la Corte y cuyas puertas de madera pintó en ese mismo año Luis Núñez residente en la propia Orihuela .La tubería y mueble de este órgano debió ser sustituido o muy modificado entre 1685 y 1690 por Bernat Llop y Roque Blasco. Este instrumento sufrió varios reajustes durante

---

<sup>187</sup> RAMÍREZ, J.A.: Por la Junta de Fábrica se sabe que Jaime Sánchez tiene rematada la obra de la Capilla de la Comunión, y está construyendo la sacristía, aula, Anteaula y archivo.

<sup>188</sup> NIETO FERNÁNDEZ, A: El 1748-III-11 se pagó a Tomás Martínez el enlosado del anteaula y del aula, cuya superficie era mayor del doble del Anteaula: 1375 palmos.

<sup>189</sup> NIETO FERNÁNDEZ, A:1751-II-24 Cristóbal Sánchez recibió 122L 10s y 5d por la portada de cantería del anteaula Capitular, en realidad la del tránsito. Este dato también aparece en RAMÍREZ, J.A.: *El perfil de una utopía, la catedral nueva de Orihuela: arte, urbanismo y economía del siglo XVIII*, Orihuela: Patronato Angel García Rogel, 1978. La medida de la superficie no deja lugar a dudas acerca de la identificación del anteaula tal y como aquí se hace.

<sup>190</sup> DICC V. Mº de Capilla, Acuerdo de 1692-IX-5.

<sup>191</sup> La identificación de ambos instrumentos se realizaba precisamente por el lugar que ocupaban. En es sentido destaca la siguiente cita en DICC, V. Órgano de la Cath, Acuerdo de 1711-I-3: *Comm[isionan] al Sr. Sachriste p[ara] que se compongan los dos órganos, uno el de dentro del coro, otro en el plano: y que esto sea con intervención del Mº de Capilla y el organista y que pague la Fabrica.*

el siglo XVIII; se afinó en 1699, se “arregló” en 1716 y se mejoró con dos nuevos registros en 1723 y con otros muchos más en 1725, siendo artífices de estas modificaciones el oriolano José Granell y el valenciano y vecino de Orihuela Agustín Navarro respectivamente. Finalmente fue sustituido por el existente en la actualidad y el órgano viejo adquirido por el Convento de la Trinidad por 338 libras 6 sueldos y cuatro dineros donde fue instalado en marzo de 1734. En la realización del nuevo órgano intervinieron diferentes artesanos; la obra de albañilería del arco realizada por José Carrasco estaba concluida el 4 de agosto de 1734; la organería por José Guilabert el 9 de septiembre de 1734; la caja por Jacinto Perales en 7 de diciembre de 1734 quien además introdujo unas mejoras en 1735. El órgano estuvo por lo tanto concluido para la Navidad de 1734; no obstante su pintura y dorado se demoró como era habitual varios años se realizó en 1739 por José Podio .

En cuanto a los restantes instrumentos, es preciso destacar que desde el S. XVII la Catedral adquirió instrumentos para los cuáles paralelamente creaba dotaciones salariales. En 1630 compró a un tal *Mn. Barceló* un bajón, una corneta (que denominan tiple<sup>192</sup>) y una chirimía<sup>193</sup>, y en 1636 en Madrid otro bajón<sup>194</sup>. No he encontrado referencia sobre la compra del arpa que debió adquirirse entre 1630 y 1653, cuando consta documentalmente que se usaba<sup>195</sup>.

En 1711 se compró un clavicordio, posiblemente en Madrid<sup>196</sup>, donde se adquirieron los dos oboes en 1713<sup>197</sup>, tal y como se aborda más adelante. El 11 de enero de 1714 se acuerda comprar un violón; a juzgar por la expresión “un violón que se vende”, presente en esta acta, el vendedor debía encontrarse eventualmente en la propia ciudad<sup>198</sup>. Unos meses después el 8 de noviembre de ese mismo año se acuerda la compra de un violín. El violín debió adquirirse en Alicante, a partir de la mención que se hace de un eclesiástico alicantino:

*Decrevt. Etiam que el Sr. Canónigo Viudes escriba a Mosen Berenguer en nombre del Cavº para que luego, haga venir al Músico del violín que se halla en dicha ciudad estudiando y que si en dicha ciudad se encuentra un violín de garbo lo compre*<sup>199</sup>.

---

<sup>192</sup> Respecto a la utilización y significado del término tiple remito a lo expuesto en el capítulo I de esta obra.

<sup>193</sup> DICC I, V. Chirimías, Acuerdo de 1630-IV-20.

<sup>194</sup> DICC, V. Bajón instrumento, Acuerdo de 1636-XII-15.

<sup>195</sup> DICC, V. Arpista, Acuerdo de 1653-I-3

<sup>196</sup> Respecto a la compra y traslado del clavicordio desde Madrid: DICC, V, Acuerdo de 1711-I-8.

<sup>197</sup> DICC, V. Instrumentos músicos, Acuerdo de 1713-VII-23.

<sup>198</sup> ACO. Acuerdo de 1714-I-11.

<sup>199</sup> ACO. Acuerdo de 1714-IX-8.

Don Juan Berenguer regía desde 1711 las Mayordomías de Alicante<sup>200</sup> por lo que podemos identificar la ciudad a la que alude la cita anterior. Debían ser instrumentos importados a través de los mercaderes genoveses establecidos en Alicante y Orihuela. A partir de las pinturas de Bartolomé Albert el Joven .En la Capilla de la Comunión del Convento de la Inmaculada de Onil, se puede establecer que respondían a la tipología establecida por los *luthières* italianos de finales del s. XVII, y que básicamente es la misma que la actual<sup>201</sup>.

En cuanto a la presencia de una parte para bajón tapado en el villancico a 11 al Santísimo Sacramento :*Mortales venid* (1448) de Mathías Navarro, permite identificar un modelo de bajón que tenía una tapa en la campana con la finalidad de obtener un sonido más dulce y suave .Este instrumento debía pertenecer a Luis Navarro quien lo debió adquirir en Madrid donde se trasladó en 1724, el cabildo el 5 de enero de 1724 le concedió licencia para *ir a la corte para dependencia suya*<sup>202</sup>;

#### **7.4. Función ceremonial de los espacios del templo y ubicación de la Capilla musical.**

El reducido tamaño del templo catedralicio oriolano<sup>203</sup> y la concepción arquitectónica del mismo hace que tanto en alzado como en planta, este edificio se articule en tres tramos (girola, *plano*, tres naves) que reflejan la diferente funcionalidad litúrgica (altar-fieles-coro), de su espacio cultural, y que constituye una variante del denominado “modo español”<sup>204</sup>. Al igual que ocurre con la organización de la

---

<sup>200</sup> ACO, vol 17, fol. 76 v.

<sup>201</sup> Sobre este asunto remito a PINTO, R.: *Manual del Luthier*, Barcelona: Parragón, 1988.

<sup>202</sup> ACO, Acuerdo de 1724-I-5.

<sup>203</sup> El tramo de las naves apenas sirva para contener el coro lígneo. Entre el trascoro y la puerta de la fachada de los pies hay una distancia de cuatro metros. El tramo central o *plano* presenta una solución arquitectónica similar a la Sede de Gerona, pero conceptualmente más complejo; el tratamiento arquitectónico gerundense de nave única y elevada por encima del resto de la construcción se aplica en Orihuela sólo a la zona que ocupan los fieles, manteniendo los pies y la cabecera, lugares donde se sitúa el coro y altar, la articulación habitual de los templos góticos en tres naves y girola respectivamente. Posiblemente lo exiguo de este espacio motivó que ni fuera usado como altar parroquial, como ocurre en otras catedrales como la de Lugo (RIVAS CARMONA, J.: “El trascoro: de muro a capilla”, en *Actas del simposio Los coros de las catedrales y monasterios: arte y liturgia*, A Coruña: Fundación Barrié, 2001). En Orihuela la sede parroquial se encuentra en la Capilla de la Comunión situada en la cabecera del templo.

<sup>204</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P.: Navascués subraya como las diferencias entre los templos catedralicios románicos y góticos no se reducen a cuestiones estilísticas sino a diferentes concepciones espacio-litúrgicas, fruto de la secularización de los coros catedralicios. En este sentido destaca que los modos francés, español e inglés surgen durante el s. XIII cuando se acentúan las diferencias litúrgicas entre ellos. Los templos resultantes son fruto de estas modificaciones, de manera que la ubicación del coro configura la totalidad del conjunto arquitectónico, el *modo español*, se caracteriza por la ordenación “en el eje mayor de la iglesia de los elementos altar-fieles-coro-trascoro-fieles, que permitía a estos últimos participar tanto del ceremonial solemne entre el altar y el coro, como la asistencia al culto ordinario que se celebra

“Música”, el propio edificio catedralicio oriolano se erige en metáfora arquitectónica de la definición que tenía de sí la Iglesia de la Edad Moderna como comunidad “no de iguales”. La identidad existente entre los espacios exclusivos del clero, altar y coro, y que se abren a sendos costados del plano, se visualiza en Orihuela con las similitudes y pareja magnificencia de sus respectivas rejas de cierre, consideradas por algunos entre las de mejor factura del S. XVI.

En Orihuela el espacio de los fieles, contrariamente a lo habitual, se convierte en el eje de todo el templo<sup>205</sup>. Desde el *plano* se tiene perspectiva visual y sonora de los principales actos litúrgicos, y especialmente de la música; en su centro se colocaban los catafalcos fúnebres para conmemorar el fallecimiento o aniversario de ciertas personalidades, Papas y Reyes<sup>206</sup>. También en el centro de ese espacio la víspera de la Asunción se colocaba una cama ocupada al día siguiente por la imagen yacente de María que se traía en procesión desde el Convento de San Juan<sup>207</sup>, según una costumbre muy similar a la que todavía pervive en Elche. La vía sacra que atravesando el plano une coro y capilla recibe en las fuentes el nombre de *cluxía*.

En la sede oriolana el lugar donde se ubicaba la Capilla musical era el coro que junto a la capilla mayor era un espacio cultural de acceso restringido tal y como expresan plásticamente sus rejas. En calidad de residentes del coro en él tenían asignado escaño el maestro de capilla y nueve de los principales cantores; éstos como tales miembros tenían la obligación y derecho de ocupar el escaño que tuvieran asignado en orden de su antigüedad y de vestir en el coro sobrepelliz (alba) y muceta sobre la sotana negra con los signos de su beneficio, tal y como se estableció en el Segundo Sínodo oriolano celebrado en 1600. En el Tercero celebrado en 1663 se prohibió a los seglares entrar en el coro durante los oficios salvo a los músicos (caso de los intérpretes instrumentales) que debían acceder a él, con ropa oscura y golilla y que podrían acomodarse junto a los acólitos en unos bancos situados delante de los coros derecho e izquierdo<sup>208</sup>. Estas ordenanzas justifican las sanciones impuestas a los músicos no eclesiásticos por

---

siempre en el trasero, tal y como puede verse en la catedral de Lugo, dando sentido y uso al espacio que queda hasta los pies de la Iglesia”. Este esquema espacial se reduce en Orihuela a la fórmula altar-fieles-coro, lo cual supone una notable modificación del planteamiento espacial y litúrgico del conjunto del edificio y que también se traduce en su concepción arquitectónica, y en el lugar que ocupa la Música.

<sup>205</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P.: Normalmente la ubicación del coro configura el conjunto arquitectónico. Para el arquitecto del s. XVI Rodrigo Gil de Ontañón el coro debía situarse “donde se cruzan las diagonales con los paralelos de todo el edificio”.

<sup>206</sup> LV fol. 60r y v.

<sup>207</sup> LV fol 56r.

<sup>208</sup> LV, fol 11r.

manifestar una actitud incorrecta en el coro<sup>209</sup>. Estas ordenanzas sinodales prescribían por lo tanto la ubicación de la capilla y establecían so pena de sanción abandonar el coro sin permiso de los capitulares.

La prohibición de cantar fuera del coro se extendió a partir de 1620 incluso al balcón del órgano grande (donde subían los ministriles para acompañar instrumentalmente los versículos de los salmos en las vísperas u otras ceremonias solemnes) siempre que no mediara permiso explícito del Cabildo<sup>210</sup>. Salir del coro durante los oficios era considerado un privilegio que sólo gozaban los Capitulares, pues a pesar de las normas sinodales éstos salían colegiadamente del mismo para escuchar el sermón más cómodamente, por ello en 1716 se acordó colocar a lo largo de la reja del coro del lado del plano unos bancos<sup>211</sup>. Las procesiones claustrales a las que asistía la totalidad de la corporación coral constituían una excepción, pues obviamente los músicos que formaban parte de ella formaban parte de la comitiva, en las que se interpretaba salmos a fabordón.

La institución coral se trasladaba de sus correspondientes escaños en verano no por la falta de inteligibilidad de los sermoneantes sino por los rigores de la canícula oriolana. Esta medida fue acordada el 11 de julio de 1622 cuando debido a las altas temperaturas veraniegas el cabildo acordó que se cantaran las vísperas *en el plano*, y *que para ello durante las vísperas se cierren las puertas de arriba y de abajo* [del Perdón y de Loreto respectivamente], y *que sólo esté abierta la del fosar*<sup>212</sup>. Esta medida resulta sumamente razonable pues las vísperas se iniciaban no más tarde de las cuatro y cuarto de la tarde en horario solar. En 1632 esta norma se extendió a las primeras vísperas del Corpus y a las de la infraoctava, excepto a las del día (segundas) y a la Octava, debido a que tras ellas se celebraba la correspondiente procesión y la afluencia de fieles mucho mayor<sup>213</sup>.

---

<sup>209</sup> En este sentido destaca la siguiente voz del DICC I, V. Acuerdo de 1628-X-30: *El M. de Capilla pretendió entrar en el coro con diferentes ropas de los otros de su clase; y el cabildo acuerda que no se de lugar a esto; y que el entre con muceta y sobrepelliz en los días de Música, a llevar el compás; pero que no gane las horas sino el salario solamente. Mas verosímil es que él no estaría ordenado in sacris, y por consiguiente su pretensión sería no entrar como los otros capellanes reales, pero allí no hay luz, ni después para desatar esta duda.* El hecho de que sólo se le concediera entrar cuando había de “echar el compás” indica que la capilla interpretaba siempre desde el coro y no en otro lugar.

<sup>210</sup> DICC I, V. Cantar en el órgano, Acuerdo de 1620-I-3. *Prohíbelo a todos el Cabildo, sino es con licencia suya.*

<sup>211</sup> ACO. Acta de 1716-I-10: *Decrevt. que cometen al Sr. Arzediano haga hazer los vancos que ha discurrido para oír el Ilte. Cavildo los sermones fuera del Coro, y los de la Capilla Mayor.*

<sup>212</sup> DICC I, V. Vísperas, Acuerdo de 1622-VII-11.

<sup>213</sup> DICC I, V. Vísperas, Acuerdo de 1632-V-8.

La colocación del órgano grande en el *plano*, sobre el Portal de Loreto ,no resulta una anomalía casual, por el contrario sirve para enfatizar el efecto de la música sobre quienes ocupan ese espacio. De esta forma siempre que intervenía el órgano grande y sin necesidad de que se desplazara la capilla, la música polifónica se emitía desde dos focos, el coro y el balcón del órgano (donde estaba la correspondiente tubería), ambos abocados al plano. Los receptores de este efecto estereofónico no era el clero catedralicio como en la mayoría de las catedrales cuyos órganos están situados sobre el coro, sino la selecta feligresía de la catedral, entre los que se encontraba el gobernador y la aristocracia de la urbe.

A partir de estos rasgos se puede establecer que la ubicación de las fuentes sonoras musicales de este edificio catedralicio no es “estamental”, sino fenomenológico, concepto muy presente en los músicos del ámbito mediterráneo, como pone de manifiesto Francisco Valls en su Compendio Armónico Práctico<sup>214</sup>. En este sentido la lectura del diseño espacial tardomedieval del edificio catedralicio oriolano parece anticipar las ideas litúrgicas contrarreformistas pues no en vano todo el “edificio litúrgico trentino”, incluida la música, tiene como misión mover a piedad a los fieles.

La efectividad de la disposición de los elementos con que contaba este reducido templo, debió tenerse en cuenta cuando se desestimó avanzado el S. XVIII la posibilidad de trasladar la sillería del coro a la nueva Capilla de la Comunión, tras la girola .De haberse realizado ciertas celebraciones corales como los maitines de Navidad hubieran experimentado un serio quebranto pues la girola impediría que los fieles participaran tanto de la visión como de la correcta audición de los villancicos que se interpretaban en su transcurso.

### **7.5. Relación de la catedral con su entorno.**

La catedral de Orihuela no dispuso hasta el siglo XX de claustro por lo que su ceremonial estaba intensamente relacionado con su entorno civil. El *plano* constituía el vínculo entre el templo y el espacio civil pues a él se abren enfrentados los dos portales laterales que eran los accesos preferidos para entrada y salida de las procesiones “de fuera”, que discurrían en el exterior del templo y que deambulaban por las calles que lo rodeaban, o bien “por la ciudad”, tal y como estipula el *Libro Verde*. Las procesiones

---

<sup>214</sup> VALLS, F. Valls señala que el compositor debe tener en cuenta la especialidad del templo en que debe interpretarse su música. Pone ejemplos de composiciones destinadas a templos pequeños y a templos grandes; entre estas últimas destacan las creaciones de Ortells para la espaciosa catedral valentina.



denominadas claustrales salían del coro, y regresaban a él después de recorrer la girola y las naves laterales en sentido inverso a las agujas del reloj.

Frente al portal sur, en la Calle Mayor antes del Obispo, se levanta la Capilla de Loreto, que era utilizada como apéndice del propio templo. Esta capilla de gran antigüedad estaba adosada al antiguo Hospital del Corpus Christi, sobre cuyo solar se levantó el palacio episcopal, siendo reconstruida en varias ocasiones, la más reciente en 1723.

Todo el solar de esta ermita y el de la catedral, excepto la capilla mayor y el coro, estaba ocupado por “vasos” (fosas) de enterramiento, que anualmente se saneaban. Durante ese periodo que duraba aproximadamente un mes el boato catedralicio se trasladaba a la iglesia cercana del convento de Santa Lucía<sup>215</sup>, en el solar que actualmente ocupan los Juzgados.

El ceremonial catedralicio incluía también las otras dos parroquias de la ciudad, y el convento de San Sebastián. El cabildo iba en procesión a Santiago<sup>216</sup> y celebraba misa en esta parroquia el 25 de julio, festividad del titular de la misma, y el 30 de julio día de los Santos Abdón y Senén, los “santos de la piedra”, por un voto que se realizó en el siglo XV al atribuirles la extinción de una epidemia de peste. A Santas Justa y Rufina el 17 de julio, el día de las titulares, con motivo de la conmemoración de la Reconquista de la ciudad que tuvo lugar en 1243<sup>217</sup>. El cabildo cruzaba el río y se desplazaba al arrabal de San Agustín los días de san Sebastián y de san Roque para celebrar misa solemne en el Convento de San Sebastián<sup>218</sup>, levantado junto a la Puerta Sur de la ciudad, en conmemoración de un voto realizado por la Ciudad en el siglo XV cuando la población quedó libre de una grave epidemia. Durante los tres días de Rogaciones, del lunes al miércoles previo a la Ascensión, tenían lugar las procesiones de las Letanías en las que el cabildo visitaba además de las citadas parroquias las iglesias de varios conventos.

Los templos de las otras parroquias oriolanas, Santiago y Santas Justa y Rufina, experimentaron durante los siglos XVI y XVII una transformación arquitectónica conceptualmente pareja. Aunque el estilo de estas intervenciones es distinto, en ambos casos se derribó la capilla mayor y para levantar un cuerpo arquitectónico que, aunque

---

<sup>215</sup> GALIANO PÉREZ, A. L. Se conserva un plano de enterramientos fechado de 1569 en el que figuran pormenorizadamente la adjudicación de todos los “vasos” o fosas de la catedral.

<sup>216</sup> LV, fol 54v.

<sup>217</sup> LV fol 54r.

<sup>218</sup> LV, fol 57v.

unido a las naves, presenta una planta central. Este espacio constituye un coro de cabecera, que adquiere su verdadero sentido en las fechas en que se desplazaba a estos templos el boato catedralicio; ambas capillas mayores tienen espacio suficiente para acoger al cabildo y la Capilla musical, conforme las disposiciones del Concilio de Trento<sup>219</sup>. La iglesia de Santiago, al contrario que ocurrió con la de Santa Justa, no perdió su mobiliario litúrgico durante la Guerra Civil y conserva la sillería coral adosada al cancel que separa el presbiterio de la nave.

La parroquia del Salvador y posteriormente catedral, en su calidad de principal templo de la Ciudad y Gobernación estuvo desde la Reconquista íntimamente vinculada con los poderes civiles. Alfonso X señaló que las reuniones del Consejo de la ciudad tuvieran lugar en este templo, y así fue hasta que el poder municipal contó con sede propia; igualmente en este templo juraba sus funciones el Gobernador que tenía sede en la Ciudad. Por éste motivo el clero del Salvador, luego cabildo catedral invitaba en ciertas celebraciones al Consell y a gobernador; los primeros tenían señalados en el interior de la capilla mayor cuatro escaños frente a otros tantos del cabildo eclesiástico y de la Silla Episcopal, igualmente la Ciudad ocupaba en las procesiones catedralicias un lugar concreto de acuerdo con el rango que ostentaba.

El Colegio de Santo Domingo y ocasionalmente el de la Compañía solicitaban para sus principales celebraciones la presencia de la Capilla de música de la Catedral, normalmente por mediación del obispo o del Consell. La actuación de la Capilla de la catedral en Santo Domingo con ocasión de la festividad de Santo Tomás de Aquino (que tiene lugar el 7 de marzo) era más o menos habitual siempre y cuando el Colegio lo solicitara oportunamente pues no figuraba en el calendario litúrgico catedralicio<sup>220</sup>.

## **8. Situación de la Música en el ceremonial catedralicio oriolano.**

### **8.1. “Los Días de Música”.**

Las fuentes documentales de la sede oriolana utilizan la expresión “días de Música” para designar las fechas en que intervenía la capilla. Esta expresión puede

---

<sup>219</sup> CALÍ, M.: *De Miguel Ángel al Escorial*, Madrid: Akal SA, 1994. Este trabajo aborda en profundidad el efecto de las ideas contrareformistas sobre las artes figurativas, destacando su efecto en una serie de artistas italianos y españoles de formación *miguelangelesca*. Sobre todos ellos pesó profundamente el Tratado de Carlo Borromeo sobre la arquitectura eclesiástica.

<sup>220</sup> DICC, V. M<sup>o</sup> de Capilla, Acuerdo de 1672-III-3. *Que por la mediación de la ciudad, q. Por decir la Missa el Sr. Or., que es capitular, y asistir los doctores, pidió al Cabildo, concediese el que pasase la Capilla de Música de la Ctr. A la fiesta de Sr<sup>o</sup> Tomas de Aquino, y que el M<sup>o</sup> de Capilla entendiese, que no se le daba licencia para ir a ninguna otra festividad del Colegio, sino a esta. It. Que él vea la limosna que le han de dar: 3 de Marzo. Contradixo el Sacriste.*

resultar equívoca pues la capilla no intervenía en todas ellas ni con el mismo aparato ni en las mismas ceremonias. Para identificar los actos y fechas en que se precisaba la presencia de la capilla hay que acudir al Libro Verde y a las actas capitulares; el primero recoge con minuciosidad el momento y aparato de la música de órgano y vocal que había de interpretarse, pero no así respecto a la música instrumental cuya presencia, aunque prohibida por Trento, aparece documentada claramente en las actas de las sesiones capitulares.

## 8.2. El estilo musical prescrito en ceremonial catedralicio oriolano.

El Libro Verde y las actas capitulares utilizan una terminología muy precisa para denominar los diferentes estilos de música que se interpretaban en las funciones ceremoniales de la sede oriolana. Estos términos y su significado son los siguientes:

-Canto llano: canto monódico gregoriano.

-Fabordón: polifonía improvisada sobre la salmodia gregoriana mediante el procedimiento de acompañar frases enteras con un solo acorde<sup>221</sup>.

-Canto de órgano a cuatro: polifonía a cuatro voces, con texto latino o romance. El uso de la expresión canto de órgano o organum para definir la polifonía vocal se remonta a los orígenes de esta práctica en la Edad Media

-Canto de órgano solemne, o a dos o tres coros: polifonía policoral a más de cuatro voces con texto latino o romance. Repárese que no se especifica el número de voces totales sino la organización de las mismas en varios coros, lo cuál explica que en ocasiones un coro sólo está formado por una sola voz.

-Música instrumental.

---

<sup>221</sup> ARAIZ MARTÍNEZ, A.: *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona: Ed. Labor, 1942. “Actualmente [1942] se practica en muchas iglesias españolas un género llamado fabordón, que data del s. XVIII, y, aunque proviene del anterior, difiere de él por completo. El actual es el recitado de la salmodia, en donde frases enteras aparecen declamadas sobre un solo acorde, concluyendo con una cadencia polifónica”. MASSIP I BONET, F.: *La Festa d’Elx i els Misteris Medievals Europeus*, Diputació de Alacant i Ajuntament d’Elx, Alicante, 1991. Destaca que en la representación del Misteri d’Elx, se interpreta a fabordón “el psalm In exitu Israel de Aegipto, pescriptiu, des dels primers apòcrifs, en la processó o seguici de l’enterrament de la Verge”. Esto parece un eco de la costumbre instaurada en la Catedral de Orihuela de interpretar salmos a fabordón en las procesiones. Sobre la antigüedad de esta tradición remite a GÓMEZ i MUNTANÉ, M.C: *Estudi crític de la música de la Festa d’Elx, Consueta de 1709*, Generalitat Valenciana, València 1986, II. Este autor señala que “el primer fabordón conocido en al Península es precisamente un “In exitu Israel” del compositor Pere Oriola, activo en Nápoles en la primera mitad del s. XV, y procedente sin duda de la ciudad que le apellida”, cosa que remite a Muntané a relacionar la pieza de Oriola con el uso del fabordón en el Misteri. A partir de esta pieza del Misteri se puede establecer los rasgos del fabordón que se cantaba en Orihuela. A partir de todo lo expuesto Vives Ramiro reconstruye una posible versión del fabordón que pudiera haber servido de modelo a la versión actual de “In Exitu” de *El Misteri D’Elx* en VIVES RAMIRO, J.M<sup>º</sup>.: *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.

Cada uno de ellos tenía una presencia concreta en los cultos que se derivaba del rango litúrgico del día y del oficio. Como ocurría con los toques de campanas, el concepto de solemnidad aplicado a la música implica aumento de intervenciones, mayor duración y mayor aparato de las mismas. De este modo la polifonía formaba parte del boato correspondiente a las funciones más solemnes, por lo que la presencia de la capilla, encargada de la interpretación de la misma, sólo era requerida en esos momentos, y no siempre en su totalidad.

El **canto llano** era interpretado monódicamente por el conjunto del coro catedralicio, pues formaba parte de sus obligaciones tal y como se había establecido en el Sínodo Oriolano Segundo en 1600 ,bajo la dirección o iniciativa del sochantre a quien el cabildo le tenía señalada la obligación de entonar en cada canto *el primer verso hasta la mediación, callando los demás y estando en pie; y que salmee con la mayor pausa según la Clase de cada festividad*<sup>222</sup>. Para compensar la habitual interpretación antifonal del canto llano, es decir la alternancia estrófica entre los coros primero y segundo, el cabildo oriolano estableció en el siglo XVII la figura del sochantre segundo, que debía tener asiento en el coro opuesto al del sochantre primero, a cuya disciplina se sometía. Como me ocupo en su momento, la figura del sochantre y su dotación inicial fue establecida en 1413 al instituirse la colegiata manteniéndose en términos similares hasta entrado el siglo XVII, cuando quedaron establecidos claramente las obligaciones y emolumentos de ambas sochantrías.

El **fabordón** constituye una ornamentación polifónica de la salmodia que se realizaba vocal o instrumentalmente. Aunque era un procedimiento improvisado en ocasiones se registraba por escrito o bien se utilizaba en obras polifónicas como un procedimiento más; Felipe Pedrell recoge una colección de fabordones en el volumen VI de *Schola Música Sacra* publicada en Barcelona en 1897. Aráiz manifiesta que como procedimiento improvisado todavía se utilizaba en 1942 en términos semejantes a como lo describe Samuel Rubio en “La Polifonía Clásica”: el recitado salmódico se verifica sobre un solo acode, con término en un acorde sobre la fundamental del tono y reposo en otra diferente; pueden incorporarse fórmulas melódicas fijas de inicio, reposo o final que se aplican según el tono salmódico correspondiente y además en el caso hispano someter al tenor al rigor de la medida como por otra parte sucedía con la interpretación

---

<sup>222</sup> ACO. Acuerdo de 1724-I-4.

del canto llano durante el barroco. Así se deduce de un acta de 4 de enero de 1724 en la que el cabildo establece que en las fiestas con boato de seis capas la tercia se cantara a fabordón, y que en el último cántico de esta hora *echara el sochantre el Compás Mayor, y después al retirarse el Compasillo*<sup>223</sup>. Este texto indica en primer lugar que el encargado de dirigir este fabordón era el sochantre, que también se encargaba de dirigir el canto llano; en segundo lugar que se interpretaba sobre el Compás o *tactus* utilizado en el canto polifónico: en este caso concreto se medía sobre el “el compás mayor”, mientras la comitiva se dirigía desde la sacristía al altar; al llegar a él se cantaba sobre el Compás o *tactus* menor, llamado Compasillo, que era el doble de rápido.

La práctica del fabordón ha pervivido en la diócesis oriolana vinculada a la interpretación del salmo procesional *In exitu Israel de Egipto* en la representación del Misterio de Elche, con un uso y forma muy similares al que tenía en el ceremonial catedralicio oriolano. La importancia del fabordón en el ceremonial procesional se debe a que permitía la realización de sonoridades polifónicas sin recurrir al uso de partituras, y por tanto sin entorpecer el deambular de la comitiva. Como más adelante se expone era precisamente cuando el cortejo procesional se detenía o se estacionaba en a las denominadas “estaciones” cuando se interpretaba música *a papeles*.

Desde los inicios del período catedralicio oriolano la presencia de la **música polifónica vocal e instrumental** aparece aparejada a los boatos denominados *de seis y de cuatro capas*. En la tabla que figura en el Acta de 13 de Agosto de 1576, figuran los percances de música aplicados a cada función y clasificados en intervenciones de la capilla en días solemnes *o de seis capas* y en días no solemnes<sup>224</sup>. El Libro Verde siguiendo esta costumbre utiliza esta misma denominación según el número de capas que deben vestirse en el ceremonial para calificar el boato del ceremonial<sup>225</sup>. Salvo alguna excepción los boatos de seis y cuatro capas corresponden con las fiestas de mayor rango, denominadas respectivamente dobles de primera clase y dobles de segunda clase<sup>226</sup>.

La polifonía a cuatro voces o policoral sólo tenía presencia en estas festividades de rango superior, y también en aquellas ceremonias aisladas que por decisión del cabildo debían celebrarse con semejante aparato, como por ejemplo la misa de Nuestra

---

<sup>223</sup> ACO. Acuerdo de 1724-I-4.

<sup>224</sup> ACO, vol 1, Acuerdo de 1576-VIII-13: *Lo que guanyen los cantors, ministrils, organiste nuncio en cadahum acte dels que son obligats a servir segons lo salari que te cadahu pera ques sapia lo dia que faltaran quant perdra cadahu. Lo dia solemne es festa de sis capes.*

<sup>225</sup> LV fol. 65v-67r

<sup>226</sup> LV, fol 7r.

Señora y la Salve ambas en sábado o las misas conventuales de los días de cabildo (lunes o jueves). Esta necesidad de música polifónica requería la obligada presencia de los miembros de la capilla y por ello estaba establecido en los estatutos 25 y 28 que los beneficiados músicos tenían obligación de asistir personalmente -es decir prohibiéndoles recurrir a coadjutores o suplentes- *a las misas conventuales en los días que se celebran Cabildos generales, y los lunes y los jueves que se tienen cabildos particulares, domingos y fiestas de precepto, y los sábados a la misa de Nuestra Señora y Salve*<sup>227</sup>, que eran los “días de música” establecidos estatutariamente. A éstos había que añadir las doblas que requerían un boato semejante y por lo tanto la presencia de la “Música” como por ejemplo la dobla del Maestrescuelas Sora dedicada a los maitines de la Virgen de los Dolores.

El Libro Verde especifica que salvo los domingos de Adviento, Cuaresma y las celebraciones de Semana Santa que tienen limitado el uso de música, la polifonía que se interpretaba en los días de seis y cuatro capas se debía diferenciar en su estilo: el boato de cuatro capas sólo música a cuatro voces mientras que el de seis capas implicaba música a dos o tres coros, es decir específicamente policoral, mientras. Teniendo en cuenta que con anterioridad al siglo XVII las fuentes oriolanas mencionan prácticas policorales, y que este ceremonial estuvo vigente hasta la disolución de la capilla en el siglo XIX, la presencia de la policoralidad en la sede oriolana no se limita al marco del barroco, estilo con el que habitualmente se relaciona. Por el contrario la distinción entre coral y policoral presente en su ceremonial permite apuntar motivos extramusicales en el desarrollo y pervivencia de este estilo polifónico.

### **8.3. El Ceremonial de la Catedral de Orihuela.**

En 1569 el Sínodo Oriolano Primero estableció en la nueva diócesis oriolana el ceremonial católico romano al que debía ajustarse el rezo continuado de los oficios en el coro de la sede y fijó las fiestas de obligado precepto en toda la diócesis; en 1600 el Sínodo Oriolano Segundo sancionó las fiestas de precepto para cada una de las villas del obispado. Sobre estas directrices e incorporando elementos litúrgicos en uso durante el periodo colegial se redactó el *Libro Verde* que regía el devenir ceremonial de la Catedral de Orihuela. Aunque su redacción original data de 1604, la copia actual en lengua castellana fue realizada durante la segunda década del siglo XVIII, e incorporando, tal y como refleja su redacción, las modificaciones introducidas hasta ese

---

<sup>227</sup> ACO. Acta de 1715-VII-22.

momento. Este hecho le confiere un valor especial en cuanto revela con exactitud cómo era el ceremonial catedralicio. Por otro lado este manuscrito cuidadosamente encuadernado, mantuvo su vigencia, tal y como reflejan las notas introducidas en los márgenes y en los folios finales del documento, reservados para ello.

Los siguientes epígrafes dedicados a la descripción del ceremonial de la Catedral de Orihuela, se han elaborado a partir del contenido del mencionado el Libro Verde, complementado con las noticias que las actas capitulares ofrecen sobre este asunto.

### **8.3.1. Calendario, ciclo litúrgico y ceremonial diario.**

El calendario ceremonial de la sede oriolana, como es habitual, resultaba de la conjunción de tres ciclos: el propio del tiempo y el propio de los santos, que conformaban el ceremonial católico romano<sup>228</sup>, y las ceremonias votivas, que eran de carácter particular de cada templo.

El **propio del tiempo** o ciclo litúrgico está estrechamente vinculado a la figura de Cristo; incluye todos los domingos del año, una serie de fechas fijas ligadas al año solar, como Presentación, Transfiguración y el ciclo completo de Navidad, y otras móviles que dependen de las fases lunares estacionales como los tiempos de Cuaresma y Pascua y las festividades a ellas vinculadas (Pentecostés, Trinidad y Corpus). El **propio de los santos** que incluye también las fiestas marianas, está íntegramente ligado al año solar y por lo tanto sujeto a fechas fijas del calendario. El ceremonial romano estratifica las conmemoraciones de ambos ciclos en rangos diferentes que el Libro Verde en orden jerárquico descendente califica como fechas: *Dobles de primera clase, Dobles de segunda clase, Doble mayor, Doble de entreaño, semidoble, feria de entreaño; feria de Adviento, Cuaresma y vigiliass*<sup>229</sup>. De este rango derivaba el **boato** de las ceremonias correspondientes a cada fecha; en la cúspide se sitúan las fiestas dobles de primera clase que llevaban aparejado el boato de mayor aparato calificado en el Libro Verde como de *día solemne o de seis capas*; siguen en rango las fiestas dobles de segunda clase que se celebraban con un boato algo menos pomposo calificado como de *día de cuatro capas*.

Las **ceremonias votivas** no estaban recogidas por el calendario católico romano y eran de dos tipos: las establecidas por el cabildo y las doblas. La celebración de las

---

<sup>228</sup> El *Liber Usualis* recoge la liturgia gregoriana completa que configura el rito católico romano. Una descripción del mismo aparece en HOPPIN, Richard H.: *La Música Medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 1991.

<sup>229</sup> LV, fol. 7r.

primeras se debía a un voto u obligación de la institución capitular a devoción de un santo o de la Virgen, o bien el memoria del aniversario fúnebre de pontífices o monarcas favorecedores del templo. Las doblas eran ceremonias dedicadas a devociones particulares y estaban fijadas como obra pía en el testamento del donante. El rango y momento de unas y otras dependía de lo establecido por los comitentes.

La movilidad de la celebración dominical y de los períodos de Cuaresma y Pascua hace que se superponga el propio del tiempo a los otros dos, hecho especialmente notable durante el primer semestre del año; en todos los casos prevalecía la fiesta de mayor rango. Por este motivo y siguiendo una sistematización práctica más que conceptual, el Libro Verde agrupa las fechas de los tres ciclos en fijas y móviles: las primeras ordenadas según el calendario y las segundas según se suceden a lo largo del año.

El boato de las ceremonias diarias y por lo tanto la música que en ellas se interpretaba, derivaba del rango de cada fecha. Las ceremonias no diarias solían tener aparejado un boato propio que no obstante en ciertas fechas podía presentar modificaciones; por ejemplo: la misa de nuestra señora y la salve tenían siempre un boato solemne, mientras que el asperges sólo en domingo de resurrección y pentecostés. En los siguientes epígrafes se describe el horario y características cada una de estas ceremonias incidiendo en la presencia de la música en cada una de ellas.

	Nombre de la ceremonia	Momento
Frecuencia diaria	Oficios	Salvo excepciones en tres sesiones: nocturna, matinal y vespertina
	Misa conventual	Durante la sesión matinal pero a diferente hora según el boato
	Kalenda	Inicia la sesión matinal
Frecuencia semanal	Misa de san Sebastián	Lunes alternativamente a prima o a tercia
	Misa de Almas	Lunes alternativamente a prima o a tercia
	Misa de Nuestra Señora	Sábados a prima
	Salve y estación a la capilla del Rosario	Sábados después de vísperas



	Asperges	Domingos después de tercia y antes de misa conventual
Frecuencia supra semanal	Exposiciones del Santísimo	En cada templo en la fiesta de su cofradía (si la hay) Ascensión a nona Un día de Carnaval Lunes de Pascua Mañana de Resurrección Mañana del Corpus Misa de Nuestra Señora (sábados) Misa de san Gregorio
	Estaciones	Después de primeras vísperas de ciertas fiestas
	Procesiones claustrales	Después de primeras vísperas de ciertas fiestas
	Procesiones “de fuera”	En el día de la fiesta
Anuales	Doblas	En el día y acto establecido por el donante
Eventuales	Acciones de gracias	Hechos políticos o naturales
	Exequias	
	Tomas de posesión episcopales, capitulares y de capellanías	
	Rogativas	

### 8.3.2. Las campanas y sus señales: el horario diario y el calendario anual del ceremonial catedralicio.

El desarrollo de toda esta liturgia se manifestaba exteriormente mediante el toque de campanas, cuyo sonido marcaba la vida diaria de la institución catedralicia y de toda la ciudad. Las campanas de la torre de la catedral marcaban el horario y calendario litúrgico; servían de aviso y exteriorización de las funciones corales, señalaban las horas de oración privada, solemnizaban las principales fiestas del

calendario anual religioso, y realizaban una serie de funciones civiles de diversa naturaleza, pero siempre bajo la orden del presidente del cabildo.

Entre los **toques con función civil** figuran las habituales acciones de gracias por acontecimientos felices, especialmente aquellos relacionados con la Casa Real (natalicios, desposorios, entronizaciones), o por victorias militares<sup>230</sup>. Peculiar resulta el *toque de nulo* (localismo que significa nublado) relacionándolas con funciones taumátúrgicas que en aquella época se concedía al sonoro tañer de las campanas por ello el campanero:

*Tiene obligación de tocar a nulo siempre que se le mandara o haya necesidad por haberse experimentado en diversos tiempos y nublados, y casi siempre, se han deshecho los nublados y también tienen la misma obligación de tocar los días de grande niebla mayormente por el mes de Mayo, pues por este trabajo se le da algún caíz de trigo.*

Las fuentes conceden la denominación de **arboladas** al actual volteo de campanas que se reservaba únicamente a las fiestas dobles de Primera Clase o solemnes, y a su día *antecedente* (víspera). Esta costumbre que se mantiene actualmente, constituye una manifestación de alegría al tiempo que expresión de la importancia de lo que se celebra. El Libro Verde señala al campanero que

*Tocará en las arboladas una hora entera (de este modo): Por la mañana empezara antes de amanecer; a mediodía desde las once hasta las doce; y de noche a la hora que se acostumbra por haber en esto variación según los tiempos; el modo de dejar en estas Arboladas ya lo saben los campaneros, y por lo tanto lo omito y no lo advierto<sup>231</sup>.*

Estos tres toques de las arboladas de los días solemnes coinciden con los **toques de oración** que se realizaban diariamente y se denominaban *toque de alvo* (al amanecer)<sup>232</sup>, de *ángelus* (a medio día)<sup>233</sup>, y de *Ave María* (a primera noche)<sup>234</sup> tal y como había sido establecido en el Tercer Sínodo Oriolano celebrado en 1663 .

Los **toques de coro** servían para marcar el desarrollo diario de la liturgia coral, sin embargo sus características y duración varía según el rango litúrgico de cada fecha<sup>235</sup>. El concepto de solemnidad adquiere una definición sonora idéntica tanto en lo que se refiere a campanas como a la música: aumento de intervenciones, mayor

---

<sup>230</sup> LV, fol. 9v.

<sup>231</sup> LV, fol. 7v

<sup>232</sup> LV, fol. 8v

<sup>233</sup> LV, fol. 9r.

<sup>234</sup> LV, fol. 9v.

<sup>235</sup> LV, fol. 7r.

duración de las mismas y realización más compleja. Todo ello se traduce en la mayor frecuencia y duración con que suenan las campanas en las solemnidades precisando la intervención de un segundo campanero.

*En estas festividades (dobles de primera clase o días solemnes) se tocara solemnísimo como lo saben los campaneros: hará señal a Primeras Vísperas, Misa mayor del día de la festividad, como en las segundas Vísperas; y si hay Arbolada, y Procesión, ora sea por dentro de la Iglesia ora sea por fuera, como el día del Corpus, tocara de la misma suerte*<sup>236</sup>.

Conviene tener en cuenta que tal y como manifiesta la cita precedente, el ceremonial católico establece incluso actualmente que las fiestas solemnes, aquí denominadas dobles de primera clase, e incluso otras de inferior rango, anticipan su celebración a las vísperas del día previo que reciben por ello la denominación de primeras vísperas, mientras que las del propio día se denominan como segundas vísperas o vísperas del día. Las primeras vísperas debían oficiarse con la pompa prevista para el día siguiente, pues constituían la primera celebración de la solemnidad; las segundas de no haber procesión, mantenían un aparato más discreto.

### **8.3.3. Ceremonias de frecuencia diaria.**

Aunque en teoría el rezo coral no debía interrumpirse y las puertas de la catedral debían mantenerse perennemente abiertas, en la práctica no ocurría así. Como más adelante se expone, durante la noche, sacristán y campanero debían cuidar de que sólo entrara al templo el clero que debía rezar maitines y laudes<sup>237</sup>, por lo que salvo la víspera de Navidad, Sábado Santo y algunas vigiliass que incluían solemnes sesiones nocturnas, por la noche las puertas de la catedral permanecían cerradas para los fieles. Éstos sólo tenían acceso a él durante las horas diurnas, de prima al toque de Ave María y tras él el campanero debía *bajar con toda presteza de la torre y cerrar todas las puertas de la Iglesia; poniéndose en el Pilar de San Cristóbal, sin menearse de allí hasta que haya reconocido el sacristán semanero toda la Iglesia; y llegue dada la vuelta a el: por si algún ladrón va delante del sacristán escondiéndose de la luz que lleva*<sup>238</sup>. En las solemnidades, salvo las citadas, maitines y laudes se celebraban después de completas, siendo sólo entonces cuando los fieles podían asistir a ellos,

---

<sup>236</sup> LV, fol. 7v.

<sup>237</sup> LV, fol. 3r.

<sup>238</sup> LV, fol. 9v.

permaneciendo el templo abierto hasta algo después del anochecer. De esta forma el horario catedralicio oriolano se organizaba ordinariamente en tres sesiones, matutina, vespertina y nocturna.

En las solemnidades la sesión nocturna se suprimía y maitines y laudes se incorporaban a la sesión vespertina.

#### **8.3.4. Funciones corales diarias: sesión nocturna, matinal y vespertina.**

El rezo del oficio divino en el coro de la catedral de Orihuela fue regularizado en el Primer Sínodo Oriolano celebrado en el Palacio Episcopal en 1569 .En el Segundo Sínodo Oriolano celebrado en 1600 en la propia iglesia catedral, se estableció el orden y disciplina en el mismo, así como la obligación de cantar de todos los miembros de la corporación coral oriolana .Los oficios eran ordinariamente presididos por el pavorde, excepto cuando asistía el obispo a quien Trento; había señalado de obligada presencia los domingos de Adviento y Cuaresma y las fiestas de Navidad, Pascua, Pentecostés y Trinidad .

Los oficios se desarrollaban ordinariamente en tres sesiones diarias: la nocturna (antes de salir el sol) que incluía *maitines* y *laudes*, la matinal que abarcaba de prima a nona y en cuyo transcurso se celebraba la misa conventual y la vespertina o de tarde que abarcaba de vísperas a completas. Las fiestas dobles de primera clase y algunas de segunda clase prescribían maitines solemnes o cantados a los que tenía obligada asistencia la totalidad del coro catedralicio por cuyo motivo adelantaban su horario a la tarde del día previo, celebrándose a continuación de las primeras vísperas y completas como prolongación de la sesión vespertina, quedando de facto la nocturna suprimida. Los maitines de Navidad, que eran los de mayor solemnidad de todo el año, constituían una excepción, pues a pesar de ser cantados no se celebraban a continuación de vísperas sino a las 22:00 del día de Nochebuena; a ellos seguía la misa de gallo tras y al acabar se rezaban *laudes*<sup>239</sup>.

Aunque el horario de las sesiones corales se estableció sinodalmente, el cabildo había conservado la potestad de fijar y alterar el inicio de prima y vísperas, y consecuentemente de las sesiones matinal y vespertina, según las circunstancias, la estación y la solemnidad del día; de este modo en los días solemnes cuando el ceremonial era más elaborado el inicio de los oficios se adelantaba para permitir el desarrollo de todos los actos, respetando así la hora de finalización. Estas

---

<sup>239</sup> LV, fol 64r.

modificaciones figuran en las actas capitulares y en el Libro Verde, donde aparecen superpuestas al horario modificado, o bien en los folios finales del mismo.

En Orihuela las campanas señalaban diariamente el inicio de las sesiones corales con varios toques: los *maitines* rezados (a las 00:00) se señalaban con dos toques, los *maitines* solemnes (a continuación de la sesión vespertina), *laudes* sólo con una sola señal, y las horas de *prima*, *misa*, y *vísperas* con tres toques sucesivos respectivamente<sup>240</sup>. Cada una de estas señales tenía diferente finalidad; el primer toque servía *por despertada*<sup>241</sup> y tenía la función de avisar de la proximidad del inicio de la función litúrgica, el segundo *para entrar en el coro*, es decir para estar ya en el templo, y el tercero *para entrar en el oficio*<sup>242</sup>, es decir para revestirse. Después del último toque de campanas, ya en el interior de la catedral se indicaba el comienzo de los oficios matinales con el cimbalillo (una rueda con campanas) y el vespertino con el rogle, siendo todo ello responsabilidad sacristán semanero, quien debía *hacer señal para empezar el Coro y Oficio divino y para estar con toda puntualidad y que no haya falta, estará esperando que los Acólitos hayan encendido el Altar y dejada la campana del Coro, que el campanero ha llevado a vuelo, (y entonces) tocará por la mañana para empezar Prima tres golpes con el cimbalillo que está en el cancel, y para Vísperas con el rogle. Y si hay maitines por las tardes cantados, como suele haber algunos días, hará señal con el Rogle como se acostumbra*<sup>243</sup>.

Las horas indicadas en el Libro Verde para el inicio de *maitines*, *prima*<sup>244</sup> y *vísperas*<sup>245</sup> son horas solares. Para calcular su correspondencia con la hora actual situar el cenit solar en las doce. En cuanto al horario estacional el Libro Verde divide el año en tres bloques: el horario de primavera/verano que va entre miércoles de ceniza y el 13 septiembre; el horario de entretiempo que va desde la fiesta de la Exaltación de la Santa

---

<sup>240</sup> LV, fol. 8v: *En las Vísperas y misa conventual ordinariamente tocara tres toques, y para Maitines cuando es fiesta solemne también hará otros tres como se ha dicho; pero sino es solemne solo hará en Maitines dos.*

<sup>241</sup> LV, fol. 9r, Se utiliza esta expresión tan plástica para señalar la finalidad del primer toque de vísperas.

<sup>242</sup> LV, fol. 8v, utiliza ambas expresiones referidas a los toques segundo y tercero de prima.

<sup>243</sup> LV, fol. 5r

<sup>244</sup> LV, fol. 8v, *Tocará a Prima todos los días del año tres toques (de este modo) en tocando el Alvo; Una hora antes de dejar otro; y el último será para entrar en el oficio, y si es **Verano** tocara el segundo a las seis (el uno): El toque para entrar en el coro a las seis y tres cuartos, dejando a las siete y un cuarto; y el tercero a las ocho y media, dejando a las nueve en punto, y si hay sermón dejará según selo mandaran los señores de Cabildo, ô el sr. Presidente*

<sup>245</sup> LV, fol. 9r: *A vísperas en el Invierno tocara el primer toque a la una el segundo a la una y media; el tercero un cuarto después de las dos: Y en el verano el primero a la una por despertada; el segundo a las dos; y el tercero un cuarto después de las tres; y si entran a las cuatro, el primero por despertada será a las dos, el segundo a las tres, y el ultimo a las cuatro y un cuarto.*

Cruz (14 de septiembre) al 31 de octubre<sup>246</sup>; el de invierno entre Todos los Santos y Miércoles de Ceniza<sup>247</sup>.

Del análisis de esta tabla se deduce que en el verano la sesión matinal adelantaba su entrada y la vespertina la atrasaba para salvar la canícula de las horas centrales del día. Igualmente se constata como ya se ha dicho que en fecha solemne la entrada se adelantaba para permitir el desarrollo de todos los actos, y respetar así la hora de finalización en la medida de lo posible. La sesión nocturna no se veía afectada por el cambio de estación.

	Horario de Verano: Entre Miércoles de Ceniza y el 13 de Septiembre	Horario de de Entretiempo: Entre el 14 de Septiembre (Exaltación de la Santa Cruz) y el 31 de octubre incluido	Horario de Invierno: Entre todos los Santos y Miércoles de Ceniza
Maitines	<p><b>Cantados</b> (en fiestas Dobles de Primera Clase y algunas Dobles de segunda Clase): a continuación de vísperas y completas del día previo.            1º toque: después de tocar a <i>oración de vísperas</i>.            2º toque: 15 minutos después            3º toque: al tiempo que el cimbalillo            En LV, fol 7v</p> <p><b>Rezados:</b>            1º toque al abrir la puerta            2º toque (último) e inicio a las 00:00 horas.            En LV, 8v, 9r y 3r</p> <p><b>Maitines de Navidad</b> (los más solemnes):            1º toque a las 9:00            2º toque a las 9:30            3º toque no lo dice            Inicio a las 22:00 del día de Nochebuena.</p>		

<sup>246</sup> LV, fol 57v. En el 14 de septiembre se indica: A *prima* se entra de este día en adelante a las 8 horas y un cuarto, y por la tarde a *Vísperas* a las tres horas y un cuarto y si por algún acaecimiento se muda el orden se avisará a tiempo.

<sup>247</sup> LV, fol 69v.

	En LV, fol 64r. <b>Señal de laudes</b> al iniciarse éstos después de <i>maitines</i> .		
Prima	1° A continuación de toque de <i>albo</i> 2° 6:00 3° Dura de 6:45/7:15 De Inicio: de 8:30/9:00 Si hay sermón lo interrumpe antes En LV, fol. 8v. <b>En sábado Misa Nª Sª y en Lunes Misa Almas o S. Sebastián</b> repica de 6:45 a 7:00 En LV, fol. 9r.	3° Toque a 8 horas En LV, fol 57v.	Inicio a 9:00 y y si hay sermón a las 8:30 Excepto el día del nombre de Jesús <b>a las 8:15;</b> <i>Concepción de Nª Sª</i> si cae en sábado <b>8:15</b> En LV, fol. 69v. <b>En sábado Misa Nª Sª y en lunes Misa Almas o S. Sebastián</b> repica de 8:45 a 9:00 En LV, fol. 9r.
Vísperas	<b>Primera posibilidad (fiestas)</b> 1° toque: 13:00 2° Toque: 14:00 3° 15:15 Inicio: de 15:30 a 15:45 <b>Segunda posibilidad (ferias)</b> 1° toque: 14:00 2° Toque: 15:00 3° 16:00 Inicio: de 16:15 a 16:30	Inicio a 15:15 En LV, fol. 57v	1° toque: 13:00 2° Toque: 13:30 3° 14:15 <i>Para empezar media hora después:</i> 14:45. En LV, fol. 9r. Excepto <i>Concepción de Nª Sª por la mañana</i> si es <i>sábado</i> el inicio de vísperas a las 14:15 En LV, fol. 69v.

Los *maitines* se rezaban a lo largo de la noche antes de salir el sol, imitando la vigilancia nocturna de los soldados y por ello el campanero de la semana tenía que *dormir en la Iglesia todas las noches para estar presto a tocar a Maitines a media*

*noche, y ser guarda con el sacristán semanero de ella*<sup>248</sup>. El Libro Verde establecía un reglamento muy riguroso para evitar que durante el rezo nocturno de los maitines, entraran maleantes al templo. Esta labor se encomendaba al sacristán semanero que *Todas las noches de su semana tiene obligación de abrir las puertas (esto es) el postigo de la puerta de los Perdones para que entren los Maitinantes, a decir los Maitines (menos las noches que se hubiesen dicho Maitines en el Coro) y esto con tal puntualidad que al primer toque de Maitines, haya de estar en el postigo hasta que hayan entrado todos los Maitinantes y Capellanes; y de contado correr su postigo, y con la presteza posible encenderá las luces del altar mayor, y coro estando vestido con sotana, sobrepelliz y cuello por cuanto en esto, en ciertos tiempos se ha experimentado grande omisión, e indecencia*<sup>249</sup>.

Después de *maitines* se rezaba *laudes* antes de cuyo inicio el sacristán debía hacer señal al campanero para que realizara el correspondiente toque<sup>250</sup>. Una vez terminada la sesión nocturna el sacristán repetía a la inversa la operación descrita en la cita precedente<sup>251</sup>.

La incomodidad de la hora eximía de asistir a la sesión nocturna a los prebendados del coro alto (dignidades y canónigos) a quienes sustituían los maitinantes; estos clérigos eran designados por el cabildo pues a ellos tocaba la distribución o percance correspondiente<sup>252</sup>. No ocurría igual con el clero del coro bajo, capellanes y beneficiados, que tenían obligación de asistir personalmente a los *maitines de media noche*, de lo contrario además de perder la distribución correspondiente eran multados económicamente. De ello quedaban liberados los capellanes músicos *porque se les menoscaba la voz*, pues su principal *obligación* era *asistir* a la capilla<sup>253</sup>.

También alude la cita superior al cambio de hora que experimentaban los oficios nocturnos en las fiestas dobles de primera clase y en algunas de segunda clase. En estos casos los maitines tenían tres toques: *el primer toque luego que haya tocado a la*

---

<sup>248</sup> LV, fol. 9r.

<sup>249</sup> LV, fol. 3r.

<sup>250</sup> LV, fol. 3r.

<sup>251</sup> LV, fol. 3r.

<sup>252</sup> ACO. Acuerdo de 3-I-1716-I-3: *Decrevt. etiam que el Sr. Maestre advierta a los Prebendados del Coro bajo la obligacion que tienen de celebrar los maitines assi en Verano como invierno a la media noche, porque sus capellanias lo son ad Pondus Chori; y que no executandolo assi se les multara, Y el Itre. Cavº tomara otra providencia a fin de que se celebren los maytines en todo tiempo a la media noche.*

<sup>253</sup> ACO. Acuerdo de 1716-VII-10.



*oración de Vísperas, el segundo un cuarto después; y el tercer cuando se hará señal con el cimbalillo*<sup>254</sup>.

### **8.3.5. La Kalenda (durante prima).**

En la catedral de Orihuela durante prima un solista entonaba la kalenda, cuyo texto a modo de pregón glosaba o ambientaba la festividad o hacía memoria de la vida y virtudes del santo que se veneraba cada día. Aunque parece que inicialmente sólo incluían kalenda algunas fechas, su presencia en el ceremonial oriolano durante el S. XVIII se extendió a todos los días del año, así al menos consta desde 1715<sup>255</sup>.

Este canto monódico se interpretaba en salmodia solista y por ello era responsabilidad del sochantre encomendar su interpretación *diariamente por turno, cuidando que los días de primera clase la cante quien tenga mejor voz*<sup>256</sup>. En las fechas solemnes como Navidad, Pentecostés y otras, la kalenda se adelantaba al día de la vigilia, es decir al inicio de prima del día previo. La kalenda más solemne era la de Navidad, que tenía lugar el día 24 a prima, a la que seguía un villancico y un sermón.

La kalenda constituye una pervivencia en la liturgia catedralicia hispana de una antigua costumbre que se remonta a San Agustín; su origen se sitúa en las comunidades cristianas del norte de África, donde está atestiguada “la lectura de pasiones de mártires en el transcurso de las asambleas litúrgicas, sin duda durante la vigilia popular de su fiesta”.

Las kalendas dedicadas a los santos recogían rasgos de la vida y milagros, constituyendo desde la Edad Media una importante fuente iconográfica.

### **8.3.6. Horario de la Misa Conventual o Mayor.**

Todos los días se celebraba en la capilla mayor una misa a la que asistía la totalidad de la corporación coral que por ello recibía el nombre de conventual, y cuyo horario y solemnidad variaba según el calendario y el ciclo litúrgico. El rango del oficiante según el día estaba ya establecido en los estatutos de la colegiata. En las fechas más solemnes tanto el celebrante como su boato, (los residentes que le acompañaban ataviados con seis capas en fiesta Doble mayor, o cuatro en Doble menor), pertenecían

---

<sup>254</sup> LV, fol 7v.

<sup>255</sup> ACO. Acuerdo de 1715-I-21.

<sup>256</sup> ACO. Acuerdo de 21-I-1715-I-21.

al coro alto que por ello recibía el nombre de misa de capitular<sup>257</sup>, mientras que en las festividades menos importantes esta labor se encomendaba a clero del coro bajo. El libro Verde no señala fecha alguna en que el obispo asistiera a los oficios o a misa, aunque debía hacerlo tal y como estaba establecido en las disposiciones trentinas; cuando lo hacía ocupaba la silla episcopal situada en la capilla mayor o el escaño central del coro según fuera misa u oficios.

Según la fecha la misa conventual podía celebrarse rezada, cantada a tonos (en canto gregoriano) o con música polifónica, siendo sólo en este caso necesaria la presencia de la capilla; así ocurría en las fiestas dobles de primera y segunda clase, los lunes y jueves que había cabildo y con ocasión de ciertas doblas, tal y como se expone más adelante. El cabildo oriolano tenía establecida la costumbre de cantar al día sólo una de las misas que se celebraran<sup>258</sup>; por este motivo cuando en una fecha concurrían varias misas cantadas, se celebraba con solemnidad sólo la de mayor rango y el resto rezadas, dando lugar a variaciones en el horario de la misma, así ocurría todos los sábados cuando la misa de Nuestra Señora desplazaba en rango a la conventual.

La capilla de música intervenía habitualmente los sábados en la misa de Nuestra Señora a prima, en la mayor parte de las misas conventuales de tercia, y lunes y jueves en la de sexta (todas ellas aparecen resaltadas en negrita), mientras que en las restantes sólo si lo indicaba el ceremonial.

---

<sup>257</sup> DICC, V. Misas de Capitulares, Acuerdo Capitular de 1689-XII-30: *Común. A 4 Sr. para que vean las Misas que tienen obligación de cantar los Capitulares, por que las repartan; y también. las capas: 30 de Diciembre*

DICC, V Misas de Capitular, fuera, Acuerdo capitular de 1688-XII-30: *Que si algún Sr. Hubiese de cantar alguna Misa fuera de la Santa Iglesia y asistir a la procesión; sea con asistencia del Epistolero, Evangelistero, Capero y Mº de Ceremonias, 30 de Diciembre.*

<sup>258</sup> LV, fol. 13r.

	Antes de Prima Si se reza	Después de Tercia: Si se reza	Después de Sexta Si se reza	Después de Nona Si se reza	Después de Nona o Mientras Sexta y Nona
Lunes (misa con música por ser día de cabildo)	Alterna Misa de San Sebastián o Misa de Almas	1. <b>Fiesta doble (con música)</b> 2. Fiesta Semidoble 3. Octavas 4. Témperas en la semana de Pentecostés. 5. Santo Doble o semidoble	1. Ferias de entre año 2. Santos Simples	1. En ferias Adviento 2. En ferias Cuaresma. 3. Vigilias 4. Témpera de entre año	1 Vigilia o témpera coincidente con Santo Doble o Semidoble
Martes					
Miércoles					
Jueves (misa con música por ser día de cabildo)					
Viernes					
Sábado	<b>Misa de N<sup>a</sup> Señora Siempre con música polifónica</b>		Misa conventual Sin música	Vigilias	
Domingo / fiesta doble		Domingo o fiesta doble Misa con m.			

Además de las misas en la capilla mayor, se celebraban otras misas en diferentes capillas por ello todas las mañanas (el sacristán) *después de haber prevenido y compuesto los trastes de las Capillas donde han de celebrar los señores [capitulares], y Prebendados, las Misas Privadas o Rezadas, antes de irse a comprar recado para su casa, procurara dejar aparejado todo lo necesario para la Misa mayor, y demás misas, según el color del oficio*<sup>259</sup>. Es frecuente encontrar en las Actas Capitulares prohibiciones para salir del coro a horas de oficios para celebrar misas privadas<sup>260</sup>; la razón era que éstas se cotizaban por encima de la distribución correspondiente.

<sup>259</sup> LV, fol. 4v.

<sup>260</sup> ACO, Acta de 1715-IV-15: *Por quanto se experimenta en el Choro mientras se celebran los Divinos oficios, saliéndose los residentes del Choro bajo, ô a decir misa, o con otros pretextos, por lo que muchas veces no hay quien salga al facistol, ni menos a tomar las capas en la misa conventual y Vísperas siendo así que las Capellanías del Real Patronato están fundadas ad Pondus Chori: Por quanto decrevt. que ningún residente capr. Del Real. Patronato habiendo entrado en el choro, salga de el mientras se celebra los Divinos oficios ni a decir misa privada ni con otro motivo que no sea participándolo al Sr. Presidente*

### 8.3.6. Ceremonias de frecuencia semanal.

En todas ellas intervenía la Música excepto en la Misa de San Sebastián y Almas, y excepcionalmente en el Asperges.

### 8.3.7. La misa de Nuestra Señora (todos los sábados del año antes de *prima*)

El Cabildo tenía voto de celebrar todos los sábados del año antes de *prima* una misa dedicada a Nuestra Señora, con toda solemnidad y música polifónica a cuatro voces, lo cuál le otorgaba un rango ceremonial similar a las fiestas dobles de segunda clase o de cuatro capas, y por ello tenían los músicos y el coro en pleno asistencia obligada. El boato de esta misa estaba vinculado a la exposición del Santísimo Sacramento que tenía lugar en ella<sup>261</sup>. Por este motivo el 3 de enero de 1715 se estableció que durante la exposición *se cantara por turno el O admirable*<sup>262</sup>.

Esta misa se celebraba en verano a las siete de la mañana, y en invierno a las nueve<sup>263</sup>. Sólo se suprimía cuando coincidía con una fiesta de rango superior como *Sábado Santo, Navidad o la conmemoración de todos los santos; como otra cualquiera fiesta clásica que, ocurriera en tal día. (Como es la Vigilia de Navidad, día de los Reyes, y día de la Conmemoración de las almas)*<sup>264</sup>.

### - Las misas de San Sebastián y de las Almas (alternadas todos los lunes del año antes de *prima*).

El cabildo también tenía hecho voto de cantar *dos misas los lunes de todo el año* dedicadas a San Sebastián y Almas antes y después de *prima* respectivamente. Pero debido a que estaba prohibido cantar más de una misa al día, el canto de ambas misas se alternaba semanalmente.<sup>265</sup> En ambos casos la misa que se cantaba cada lunes, dedicada alternativamente a San Sebastián y a las Almas compartía el horario de la Misa de Nuestra Señora<sup>266</sup>. Esta misa no se incluye en el Capítulo dedicado a Los días de

---

*Por medio de un Infantillo que llevara la respuesta, y al Apuntador que no siendo en ese modo, siempre que saliere del choro cualquiera de los dichos capellanes. Estando vivo, se le borre la distribución tocante a esa hora, sin oír el motivo que fuera.*

<sup>261</sup> DICC, V. Acuerdo de 1684-XII-29: *Se ordena estén en el coro según la costumbre, al exponerse en esta Misa el Santísimo: 29 Diciembre.*

<sup>262</sup> ACO. vol 17, fol. 87, Acuerdo de 1715-I-3.

<sup>263</sup> LV, fol. 19r y DICC, V. Horas de Coro, Acuerdo 1646-I-8: *Que en todo tiempo en que habrá Misa de la Me. de Dios y habrá sermón, se deje la campana à las 8 en Invierno, y a las 7 en verano: a 8 de Enero.*

<sup>264</sup> LV, fol. 13v.

<sup>265</sup> LV, fol 13r De esta forma *se canta en un Lunes la Misa de San Sebastián antes de prima, y la otra Misa que es de las Almas, será rezada mientras prima, y Tercia: en el otro Lunes al revés*

<sup>266</sup> LV, fol. 19r. Cuando coincidía con alguna fiesta resultaba complicado dilucidar cuál prevalecía por ello en: ACO, Acuerdo de 1716-III-9: *Decrevt. etiam havdº oido la duda del Mº de Ceremonias en Punto*

Música a Canto de órgano por lo que la celebración de esta misa incluiría sólo canto llano. El domingo previo al lunes que tocaba cantar la misa de las Almas, los campaneros hacían señal *con todas las campanas a medio vuelo* antes del toque del Ave María<sup>267</sup>.

**- El Asperges (todos los domingos del año antes de Misa conventual).**

Tenía lugar en la capilla mayor todos los domingos del año después de tercia y antes de la misa conventual<sup>268</sup>. Consistía en la aspersion con agua bendita y para ello el sacristán semanero *todos los Domingos prevendrá para el Asperges la Caldereta de Plata con su guisopo, esta la pondrá en la segunda grada del Altar mayor ala parte de la Epístola para que cuando el Preste y Ministros vayan a hacer el Asperges esté a la mano*<sup>269</sup>. A continuación el sacristán, portando la cruz y los infantillos de los ciriales salían en procesión acompañando al pertiguero y precediendo al preste (oficiante), desde la sacristía hasta el altar mayor, donde tenía lugar esta ceremonia<sup>270</sup>; en el transcurso de la misma se cantaba la antífona y salmo “Vidi aquam”, que se cantaba en canto llano excepto el Domingo de Resurrección y el de Pentecostés que se interpretaba polifónicamente a cuatro voces.

**- La Salve (después de vísperas los sábados y días previos a fiestas marianas).**

La estructura de esta ceremonia se estableció en todo el ámbito cristiano a finales del siglo XV e incluía de forma general oraciones, responsorios y antífonas, recibiendo su nombre de la antífona mariana *Salve regina*. En el caso particular oriolano la ceremonia de la salve tenía lugar después de vísperas todos los sábados, y días previos a festividades Marianas. Esta antífona mariana se cantaba en el coro a canto de órgano a cuatro, es decir a polifonía a cuatro voces. A continuación se hacía procesión claustral hasta la Capilla del Rosario *donde se canta uno de los gozos de nuestra señora con Música igualmente a cuatro según el tiempo; exceptuando las Víspera de la*

---

*de la celebracion de la missa de Animas, que se celebra los Lunes, y no puede celebrarse en dichos dias clasicos, que haga un Papel de las dificultades que se le ofrecen y en su vista se determinará lo mas conveniente.*

<sup>267</sup> LV, fol 9r.

<sup>268</sup> LV, fol 17r.

<sup>269</sup> LV fol. 5r

<sup>270</sup> LV, fol 5r

*Concepción; y la festividad de los Dolores: que en estas dos festividades se va a sus capillas*<sup>271</sup>.

### **8.3.8. Ceremonias de frecuencia supra - semanal.**

#### **- Exposiciones del Santísimo.**

En el tercer Sínodo Oriolano se establecieron los días de exposición del Santísimo Sacramento, fuera de los cuáles se precisaba licencia episcopal. Estas fechas eran “el de la fiesta de su cofradía en el templo donde estuviese canónicamente fundada, el día de la Ascensión durante nona, el primero de la Pascuas (Lunes de Pascua), alguno de Carnaval y en la mañana de Resurrección y Corpus” .En la Catedral de Orihuela además se exponía el Santísimo en la Misa de Nuestra Señora y el día de San Gregorio. En todas esas ocasiones la capilla asistía al completo.

#### **- Doblas y aniversarios.**

Recibían el nombre de *doblas* las celebraciones de misas y oficios solemnes instituidos en la catedral por donantes a través de las correspondientes cláusulas testamentarias, sin que por ello fueran necesariamente fúnebres. Con estas donaciones se pretendía perpetuar la celebración de devociones particulares como por ejemplo la dobla instituida por el Maestrescuelas Sora que consistía en la celebración solemne de los maitines de Dolores.

La dotación se repartía entre todos aquellos que participaran en la celebración que por ello recibían el nombre de dobleros. En las doblas que por voluntad del donante intervenía la “Música”, la cantidad correspondiente a la capilla, se repartía entre los miembros de la misma de acuerdo a la porción que tenían señalada en ella.

La mayoría de las doblas instituidas en la catedral incluyen normalmente una misa cantada, que se celebraba a prima, y una procesión claustral, que se realizaba a continuación; a veces incluyen también maitines, vísperas e incensaciones. Existen también doblas de aniversario, que incluyen únicamente responso y misa rezada.

El cabildo por su cuenta celebraba los aniversarios fúnebres de ciertos personajes relevantes vinculados a la institución catedralicia, que en algunos casos incluían misa cantada, responso y estaciones u otro tipo de actos.

---

<sup>271</sup> LV, fol 16v.

### 8.3.9. Ceremonias procesionales.

Según el Libro Verde en la Catedral de Orihuela había tres tipos de ceremonias procesionales: las estaciones, las procesiones claustrales y las procesiones “de fuera” o urbanas.

Las **estaciones** tenían lugar en las primeras vísperas de ciertas festividades. El preste acompañado de cruz y ciriales se desplazaba desde el coro hasta una capilla concreta en la que se dedicaban unas oraciones al santo venerado en ese día, que podía no siempre coincidir con el titular. Algunas estaciones incluían además incensación. La música tenía destacada importancia en las estaciones marianas; éstas tenían lugar todos los sábados del año a vísperas y además en las primeras vísperas *de las festividades de Nuestra Señora*, [cuando] *se canta Salve en el Coro â canto de órgano a cuatro: y se hace procesión a la Capilla del Rosario donde se canta uno de los gozos de nuestra señora con Música a cuatro: según el tiempo; exceptuando las Víspera de la Concepción; y la festividad de los Dolores: que en estas dos festividades se va a sus capilla*<sup>272</sup>.

Las fiestas dobles de primera y muchas de segunda clase se solemnizaban con una **procesión claustral** (por el interior del templo), o “**de fuera**” (por las calles de la ciudad); en ambos casos se interpretaba canto llano y música instrumental, a cargo de los *ministriles*<sup>273</sup>. En las procesiones de la Asunción, Corpus y de Las Letanías o Rogaciones, intervenían además los intérpretes vocales de la capilla, pues en el transcurso de las mismas se interpretaban villancicos y motetes.

### 8.3.10. Ceremonias fuera de la Catedral

Como queda dicho el ceremonial catedralicio se desplazaba a la parroquia de Santiago y al Convento de San Sebastián respectivamente en dos ocasiones al año, y a Santa Justa en una. Además durante el periodo que anualmente se dedicaba a sanear los

---

<sup>272</sup> LV, fol.16v.

<sup>273</sup> ACO. Acuerdo de 1714-X-17. *Músicos* (al margen) *Decrevt. etiam que los mayordomos del punto anoten las faltas que hizieron los músicos instrumentistas asalariados en los dias y actos de su obligación y en particular en las Vesparios (visperas?), y Aniversarios que se celebran por sus Mgdes., SS Obispos y SS. Capitulares, en las Procesiones de fuera y claustrales, en las que deven tocar los ministriles; multándoles por cada una falta tres sueldos irremisiblemente sino es, con justa causa, que conste a dichos mayordomos: cuyo apuntatº entregaran al Sr. Quinta Casero que por tiempo fuere para que la cantidad, que cada uno hubiere perdido se la retenga descontandola de la ultima terzia que la quinta casa les corresponde por salario: Por quanto se ha advertido faltan a muchos de los dichos actos de su primera obligación. Cuya resolución entragará el Secretario a dichos mayordomos para su observancia y cumplimº y que estos cobran de la Fábrica el salario de 20 reales que anualmente se les tiene señalado por este apuntamº.*

“vasos” de enterramiento de la Catedral el ceremonial de ésta se trasladaba al vecino Convento de Santa Lucía.

Así mismo si era convenientemente solicitado, el Cabildo, o parte de sus miembros acudían a misas u otro tipo de celebraciones en otros templos de la ciudad; en estos casos siempre se trasladaba la Música con ellos<sup>274</sup>.

### 8.3.11. Ceremonias eventuales

En este grupo se enmarcan aquellas que tienen lugar por acontecimientos concretos como posesiones de obispos y capitulares, proclamación de pontífices y reyes, nacimientos<sup>275</sup>, bodas y funerales regios, funerales y aniversarios de monarcas<sup>276</sup>, pontífices, obispos y capitulares, acontecimientos bélicos, y rogativas por diversos motivos<sup>277</sup>. En todas ellas intervenía la capilla.

#### - *La passio*, el *exultet* y la procesión de Viernes Santo.

Mención especial merecen estas dos celebraciones que tenían lugar el viernes y el sábado santo respectivamente. Según recoge Marcelo Miravete en su Diccionario de Acuerdos los músicos no estaban obligados a asistir a ninguna de estas dos ceremonias y por ello el 14 de abril de 1614 establece la obligación de asistir a ambas bajo pena de multa económica considerable y establece que *Por solo el título de cantar el Passio les señala el cabildo para siempre 30 reales, es decir 3 libras, entrando también en el Exultet del sábado santo; y 60 reales, es decir 6 libras, por cantar en el viernes santo*, concretamente como dice más adelante en la procesión. El cabildo impone a sus músicos asistir a un acto que no forma parte del ceremonial catedralicio pues el estipendio señalado corre a cargo de la Cofradía del Santísimo Sacramento o del Salvador que tal y como apunta al margen tenía sede en la capilla de Loreto<sup>278</sup>.

---

<sup>274</sup> ACO, Acuerdo 1716-X-12: *Decrevt. que multan a cada uno de los Capellanes del Rl. Patronato; y demás residentes en todas las horas del día de mañana y a los acogidos en El Primer Percanze cada uno que dexa de asistir esta tarde a la funcion de Te deum Laudamus que tiene acordada el Ile. Cavildo se cante en el Colegio de la Comp<sup>a</sup> con asistencia de su Ilust. y Cavildo.*

<sup>275</sup> ACO, Acuerdo de 5-II-1716 J-489: *Por la noticia del Parto de la Reina mañana jueves se cante un Te Deum Laudamus repique de campanas y Luminarias en la torre.*

<sup>276</sup> ACO, Acuerdo de 1714-III-1: *En vista del fallecimiento el 20 del pasado mes de febrero que se agan exequias en esta Sr<sup>a</sup> Ygl<sup>a</sup> en la conformidad que se ejecutaron las muertes de las Sras. Reynas D<sup>a</sup> Luisa de Borbon y D<sup>a</sup> Mariana de Austria.*

<sup>277</sup> ACO, Acuerdo de 1714-IX-17: *Salve y misa de la V. SSm<sup>a</sup> de monserrate por haver baxado el Rio [al margen]: Salve esa tarde y misa a la mañana siguiente.*

<sup>278</sup> DICC I, V Música y Músicos, Acuerdo de 1614-IV-14.



El Domingo de Ramos la capilla intervenía en el *passio* cantando desde la reja del coro<sup>279</sup> la Pasión del Duque de Calabria. Se trata de una versión polifónica del texto de san Mateo derivada del modelo a cuatro voces del italiano de Jan Nasco muy difundida en toda la corona de Aragón desde que fuera traída por Fernando de Aragón, Duque de Calabria, de donde procede su denominación. Esta Pasión del Duque de Calabria fue recibida en la catedral de Orihuela en 1580 de la cuál se conserva una copia en el archivo de la sede oriolana.

En la procesión del Viernes Santo la capilla interpretaba salmos a fabordón y motetes.

## **9. Situación de la música polifónica en el ceremonial de la sede oriolana.**

Más atrás se ha expuesto que el calendario ceremonial de la sede oriolana, resultaba de la conjunción de tres ciclos: el Propio del Tiempo, el Propio de los Santos y las ceremonias votivas. Sin embargo el Libro Verde siguiendo una sistematización práctica más que conceptual, agrupa las fechas de los tres ciclos en *fijas* y *móviles*. Este texto incluye varios epígrafes a modo de apéndice, dos de ellos bajo los títulos “Los días que se canta a canto de órgano” y “Los días en que se toca órgano”. De nuevo en ambos epígrafes se distingue entre las fechas *fijas* que menciona por su boato y rango y las fiestas *móviles*, procedimiento que también escogido en los siguientes epígrafes para exponer el calendario y características de la música que se interpretaba en el ceremonial oriolano.

De nuevo se reitera que los epígrafes siguientes se han elaborado a partir del Libro Verde y del contenido de las Actas capitulares.

### **9.1. Música ceremonial polifónica en las fiestas fijas.**

El Libro Verde se ocupa de las fechas fijas en el Capítulo que titula “De los 12 meses del año y sus festividades día por día”. En él incluye empezando por el 1 de enero, la totalidad del Propio de los Santos, las doblas de frecuencia anual y las solemnidades de Navidad, Circuncisión, Epifanía, Presentación y Transfiguración del Señor correspondientes al Propio del Tiempo. El Libro Verde vincula los rasgos de la música polifónica interpretada en las fechas fijas al boato de seis y cuatro capas,

---

<sup>279</sup> ACO. Acuerdo de 1726-IV-29. *Que este año asista la música para los passios dentro del Pretil de la nueva extensión del coro, y también los que sin música cantan en las Passios.*

explicitando las características de uno y otro e indicando en forma de calendario (día a día y mes a mes) el rango y boato de cada día del año.

En los dos epígrafes siguientes se exponen las características de la música que se debían interpretar en los boatos de seis y cuatro capas.

Características de la música que se interpretaba en los boatos de seis y cuatro capas.

	<b>BOATO DE SEIS CAPAS</b>	<b>BOATO DE CUATRO CAPAS</b>
<b>1ª VÍSPERAS</b>		
<b>Antifonas de los salmos</b>	Música policoral	A 4 voces sólo la del primero y último salmo
<b>Versículos de los salmos</b>	Alternadamente Vocal e Instrumentalmente (bajón y corneta primeros en el órgano)	Sólo los versículos de los salmos primero y último Alternadamente Vocal e Instrumentalmente (bajón y corneta primeros en el órgano)
<b>Himnos</b>	Música policoral	A 4 voces
<b>Magnificat</b>	Música policoral	A 4 voces
<b>Estación</b>	Ministriles y villancico o motete en el altar correspondiente	Ministriles y motete o villancico a no más de 4 voces en el altar correspondiente
<b>MAITINES SOLEMNES</b>	<i>cantados y no a tonos</i> (Mirar cuáles son) Villancicos en los de Navidad.	Si los hay cantados y no a tonos.
<b>LAUDES</b>	A canto llano.	
<b>KALENDA Y PRIMA</b>	A canto llano.	
<b>TERCIA</b>	A fabordón (desde 1724)	A canto llano
<b>MISA</b>		
<b>Introito</b>	<i>A contrapunto</i> (a cuatro voces)	
<b>Kyries, Credo, Sanctus y Agnus,</b>	Música policoral	A 4 voces
<b>Ofertorio</b>	Intervención del órgano grande Sustituido en 1718 por violines y violón En algunas fiestas Villancico policoral	Intervención del órgano grande
<b>Después de la</b>	Ministriles mientras se desplaza el	Ministriles mientras se desplaza el

<b>epístola y del Ite misa est</b>	Preste (oficiante)	Preste (oficiante)
<b>SEXTA Y NONA</b>	A canto llano	
<b>2ª VÍSPERAS</b>	A 4 voces	A canto llano
<b>PROCESIÓN</b> <b>Claustral o de fuera</b>	Tocan los ministriles. La capilla entera interpreta salmos a fabordón y villancicos el día del Corpus; fabordón y motetes el día de san Marcos y el día de la Asunción	Tocan los ministriles.
<b>COMPLETAS</b>	A canto llano	

El boato más solemne denominado de seis capas era el único que incluía *per se* todos los estilos musicales, adquiriendo especial importancia el policoral que le era característico. El análisis del calendario incluido en el Libro Verde permite constatar que este ceremonial se aplicaba a las Fiestas Dobles de Primera Clase; en este grupo se incluían los días de precepto decretados por el Primer Sínodo Oriolano para todo el obispado, tres de las fiestas locales oriolanas (Visitación, Dedicación de la Catedral y Santas Justa y Rufina), decretadas en el Segundo Sínodo Oriolano y la fiestas de las Once Mil Vírgenes por conservarse en el templo las reliquias de Santa Florinda y Santa Severa.

Por norma general la capilla intervenía en el día previo en las primeras vísperas y en los maitines solemnes que se celebraban a continuación de aquéllas y no en sesión nocturna. Las **primeras vísperas** se iniciaban entre las tres y las cuatro de la tarde según la estación. Los salmos e himnos se interpretaban a canto de órgano solemne, es decir en escritura polifónica a dos o tres coros<sup>280</sup>. Los versículos de los salmos se realizaban alternadamente vocal e instrumentalmente (es de suponer que en estilo de fabordón) para esto debían subir los ministriles al órgano<sup>281</sup>. Las vísperas terminaban con “estación” a la capilla correspondiente. Durante la comitiva había acompañamiento musical de ministriles. Salvo en la festividad de Navidad que tenían lugar a las diez de la noche, los **maitines solemnes** de las Fiestas Dobles de Primera Clase se iniciaban por

<sup>280</sup> LV, fol 65v.

<sup>281</sup> DICC, V. Músicos y Ministriles, Acuerdo de 1709-V-26: *Que se vean las tablas de sus obligaciones; y vistas se les prevenga las cumplan y se conformen con los acuerdos, sin faltar un ápice; como y también los ministriles en asistir al órgano los días de Ira Clase, y demás funciones, que son de su obligación para acompañar con el órgano los versos que se han acostumbrado. 26 de Mayo.*

la tarde, a continuación de las vísperas y completas, *cantados y no a tonos*<sup>282</sup>, quiere decir que se interpretaban polifónicamente, sin que se especifique el número de voces.

Aproximadamente a las doce de la noche, los ministriles tocaban desde la torre de la catedral (coincidiendo con la *farolada*<sup>283</sup>) para señalar el inicio del día de la fiesta. A lo largo de la jornada volvían a tocar otras tres veces desde la torre: la primera *de madrugada* (antes del amanecer), la segunda *de día* (a medio día) y la última *de noche*<sup>284</sup>.

Los días de seis capas se entraba al coro entre las ocho y las ocho y media de la mañana, pues había sermón a prima que se cantaba a canto llano. El 4 de enero de 1724 el Cabildo decretó que la tercia se cantara a fabordón, y que en el último cántico de esta hora *echara el sochantre el Compás Mayor, y después al retirarse el Compasillo*<sup>285</sup>, es decir que se medía sobre el “el compás mayor”, mientras la comitiva se dirigía desde la sacristía al altar; al llegar a él se cantaba sobre el Compás o *tactus* menor, llamado Compasillo, que era el doble de rápido<sup>286</sup>.

Terminada tercia se celebraba la misa conventual. El introito de la misa se interpretaba *a contrapunto* (polifonía)<sup>287</sup>, Kyries, Credo, Sanctus y Agnus en estilo policoral, mientras que el resto no se mencionan<sup>288</sup>. Los ministriles intervenían después de la epístola y del “Ite missa est”<sup>289</sup>, hasta que el Preste regresara a la sacristía<sup>290</sup>. En el Ofertorio era costumbre que tocara el órgano, pero a partir de 1718 se dispuso que *en las funciones de 1ª clase no se toque el órgano solo sino el violón y violines en el*

---

<sup>282</sup>DICC, V. Maitines, Acuerdo Capitular de 1683-XII-30: *Que se digan cantados, y no a tonos a excepción de si algún día habrá ocupación: no limitan que maitines sean: 30 de diciembre.*

<sup>283</sup> ACO, Acuerdo de 1718-II-13: *Decr. et. Or la posesión del obispo I.D. Francisco Salvador José de Castell Blanco que pongan en la torre farolada doble y toquen en ella los ministriles dando por ello 20 reales y en este acto de la posesión se cante el Te Deum.*

<sup>284</sup> DICC, V. Ministriles, Acuerdo de 1667-X-3: *Decrev. que los mayordomos del Rosario no paguen a los ministriles cosa alguna, por no haber subido a la torre a tocar en la víspera de la Virgen S. M. del Rosario del presente año, y mandan a los ministriles dichos, que de aquí en adelante en todas las festividades en que han de tocar de madrugada, mediodía y noche para la fiesta, que se celebrará tengan obligación de subir a la torre, y no lo haciendo, les quite 10 Rl. De su salario, el Señor Administrador de la 5ª Casa: 3 de 8bre, no dice si a cada uno.*

<sup>285</sup> ACO, Acuerdo de 1724-I-4.

<sup>286</sup> Todo lo referente a la medida de la música polifónica en la catedral de Orihuela durante el magisterio de Navarro se aborda en el Capítulo XI.

<sup>287</sup> ACO, Acuerdo de 1724-I-4.

<sup>288</sup> LV, fol 65v-66r.

<sup>289</sup> DICC, V. Ministriles, Acuerdo de 1702-I-12: *Que en los días de Música tengan obligación de tocar acabada la epístola, y el ite missa est, como es costumbre en esta Srª Iglesia: 12 de enero, y que se le notifique la obligación.*

<sup>290</sup> ACO, Acuerdo de 1724-I-4: *y que los músicos y ministriles asistan a la Misa y toquen hasta que el Preste haya entrado en la Sacristía: con pérdida de todas las horas de aquel día al que faltare.*

*ofertorio*<sup>291</sup>. En ciertas solemnidades de primera clase se interpretaba un villancico en el ofertorio<sup>292</sup>.

En sesión vespertina tenían lugar las segundas las **segundas vísperas**, que salvo excepciones, revisten menor solemnidad que las primeras, por lo que sólo se prescribe para ellas polifonía a cuatro voces. También por la tarde y si el ceremonial catedralicio oriolano así lo indicaba tenía lugar una procesión claustral o de fuera en la que intervenían los ministriles. Sólo se interpretaba música polifónica (motetes y villancicos) en las procesiones “de fuera” que tenían lugar el día del Corpus (en horario de tarde, después de segundas vísperas), las tres procesiones de las Letanías o Rogaciones (semana de la Ascensión en horario de tarde) y de la Asunción (por la mañana cuando se trasladaba la imagen desde el convento de San Juan y por la tarde cuando regresaba al mismo). Ocasionalmente alguna cofradía podía solicitar al cabildo la presencia de la capilla en sus actos procesionales como ocurre con la cofradía del Santísimo Sacramento para la procesión que organizaba durante la tarde del Viernes Santo. En estos actos que no formaban parte del ceremonial catedralicio era habitual la interpretación de salmos a fabordón y motetes.

Las horas restantes del oficio se interpretan a canto llano.

En primeras vísperas que tenían lugar el día previo se interpretaba a 4 voces únicamente las antífonas de los salmos primero y último, el himno y el magnífica y en los salmos mencionados los versículos se interpretan alternadamente vocal e instrumentalmente, para lo cuál debían subir los ministriles al órgano<sup>293</sup>. Si hubiera estación intervenía en ella la capilla. Sólo algunas fiestas de cuatro capas incluían maitines cantados en cuyo caso se iniciaban a continuación de las vísperas.

La misa que tenía lugar después de tercia incluía polifonía a 4 voces, e intervención del órgano en el *ofertorio*<sup>294</sup>. Los ministriles tocaban *acabada la epístola*, y *el ite missa est*,

---

<sup>291</sup> ACO. Acuerdo de 1718-VII-6.

<sup>292</sup> ACO. Acuerdo de 1718-VI-13: *decrev. et. que el sr. Presidente mande al M<sup>o</sup> de Capilla haga cantar el Villancico del moro en la festividad de Santa Justa, al tiempo del ofertorio y si no hubiese voz para el papel del moro se traiga al lizd<sup>o</sup> fuerte de Elche.*

<sup>293</sup> DICC, V. Músicos y Ministriles, Acuerdo de 1709-V-26: *Que se vean las tablas de sus obligaciones; y vistas se les prevenga las cumplan y se conformen con los acuerdos, sin faltar un ápice; como y también los ministriles en asistir al órgano los días de Ira Clase, y demás funciones, que son de su obligación para acompañar con el órgano los versos que se han acostumbrado. 26 de Mayo.*

<sup>294</sup> ACO. Acuerdo de 1718-VII-6.

como es costumbre en esta St<sup>a</sup> Iglesia<sup>295</sup>, al igual que en la procesión claustral o de fuera si la hubiera.

### 9.1.1. El calendario de la “Música” en las fiestas fijas.

A partir de los datos contenidos en el Libro Verde<sup>296</sup> se ha reconstruido lo que sería el calendario de la “Música”. Sólo existen referencias documentales de su existencia sin que por el momento se haya encontrado ningún ejemplar del mismo<sup>297</sup>. En la siguiente tabla aparecen los “días de música” correspondientes a festividades con fecha fija que se indica en cada casilla con un guarismo. Estas fechas aparecen ordenadas en sentido horizontal según su sucesión temporal y en sentido vertical según su rango litúrgico en tres columnas denominadas respectivamente “De 6 Capas”, “De 4 capas” y “Doblas y celebraciones inferiores a cuatro capas”.

Las celebraciones correspondientes a cada festividad podían tener lugar en el día precedente, como las primeras vísperas. Por este motivo y para clarificar el número de días que intervenía la capilla, se ubica cada celebración en la fecha en que se celebraba. Por ejemplo: las primeras vísperas de la Epifanía (6 de enero), se celebran el día 5 de enero, y por este motivo aparecen colocadas en esa fecha así como la correspondiente estación.

Igualmente en un mismo día podía celebrarse ceremonias de diferente rango correspondientes a conmemoraciones diferentes. Cuando así ocurre, como por ejemplo el 20 de enero, aparece la ceremonia en que interviene la música en la columna correspondiente al rango de la misma.

Por ejemplo la primera casilla aparece en la columna de “6 Capas”: 1 Circuncisión. Esto quiere decir que el día 1 de enero se celebraba la fiesta de la Circuncisión del Señor (el día del Niño), y que tenía rango de “seis capas” (o fiesta

---

<sup>295</sup> DICC, V. Ministriles, Acuerdo de 1702-I-12: *Que en los días de Música tengan obligación de tocar acabada la epístola, y el ite missa est, como es costumbre en esta St<sup>a</sup> Iglesia: 12 de enero, y que se le notifique la obligación.*

<sup>296</sup> Concretamente he utilizado los siguientes capítulos del Libro Verde: El Calendario que se desarrolla entre los folios fol. 42r y 64; Capítulo 20 “Los días que se han de poner y aparejar todas las capas para la procesión claustral”, fol. 14r; Capítulo 23 “Los días que se hace procesión claustral”, fol. 15r; Capítulo 24 “Los días que se hace procesión fuera de la Iglesia” fol. 15v; “Los días que se canta a canto de órgano” fol. 65r y v.

<sup>297</sup> DICC, V. Músicos, Acuerdo de 1707-I-3. Este calendario, que aquí llaman “patrón” debía ser un extracto del que existe en el *Libro Verde*. Se encontraba en el armario de la “Música” que estaba al cuidado del Sochantre. Actualmente se conserva el último de la “Música” que estuvo en uso en el Archivo, y que por su aspecto debe remontarse al S. XVIII. Este Armario se menciona también en ACO, Acuerdo de 1727-III-17.

doble de primera clase) y que la capilla intervenía en las celebraciones correspondientes al rango litúrgico de seis capas que ya se ha descrito en el epígrafe anterior. En la casilla inmediatamente inferior figura “5 A vísperas y estación”, quiere decir que la capilla intervenía en esa fecha sólo en las primeras vísperas y estación correspondientes a la festividad de Epifanía que se celebra al día siguiente. Lo mismo ocurre con la festividad del Nombre de Jesús (13 y 14 de enero), pero referido al rango de cuatro capas.

En la casilla correspondiente a “Doblas y celebraciones inferiores a cuatro capas”, aparecen todas aquellas festividades que no se adaptan al ceremonial de cuatro o seis capas. Por este motivo aparece especificada en cada caso la ceremonia que intervenía la capilla.

Calendario de los días de música correspondientes a las fiestas fijas.

	De 6 capas	4 Capas	Doblas y celebraciones inferiores a cuatro capas
Enero	1 Circuncisión		
	5 A primeras vísperas y Estación		
	6 Epifanía (Reyes) Proc. Claustral TC		
		13 A Primeras Vísperas	
		14 El Nombre de <i>JHS</i>	
			17 2C; Dobra de Aniversario a prima Misa cantada (a 4 voces) en Altar Mayor por la que se decía en la Capilla de los Reyes ( Aniversario de Alfonso X) A Vísperas por san Antón: Himno y <i>Magnificat</i> a cuatro voces y bendición de rollos
		19 A Primeras Vísperas	
		20 San Sebastián Procesión al Convento de Monjas	Dobra del Canónigo Requena a Santa Inés 20 A Vísperas 4C
			21 Santa Inés 4C Misa después de Prima y Proces. Claustral con la Reliquia
		22 San Vicente	

		23 San Agatángelo	
		27 A primeras vísperas	
		28 San Julián	
			Dobla del padre Presentado Colom (mercedario) a San Pedro Nolasco 30 A Vísperas 4C y Maitines Cantados 31 San pedro Nolasco 4C en misa después de Prima Proces. claustral
Febrero	1 A primeras vísperas		
	2 Purificación Procesión por fuera		
			Dobla de Hipólito y Dorotea Tasca y Joseph Montblanch y los suyos a Santa Agatha y Santa Dotothea 5 Santa Agatha 6 Santa Dorotea 4C a Misa después de prima, y procesión claustral.
		23 A primeras vísperas	
		24 San Mathias	
Marzo		7 Santo Tomás de Aquino, Fiesta en el Colegio.	
			12 2C San Gregorio, Exposición del SSm <sup>o</sup> Día inmediato a San Gregorio: Aniversario de las Ánimas
		18 A primeras vísperas	
		19 San José Procesión por fuera	
		24 A primeras vísperas Maitines cantados	
		25 Encarnación Maitines cantados	
Abril		4 A primeras vísperas	
		5 San Vicente Ferrer Patr. Regni Valentiae Procesión por fuera	
		24 A primeras vísperas	
		25 San Marcos	



		Procesión Letanías por fuera	
		30 A primeras vísperas	
Mayo		1 San Felipe Aniv Bullas Catedral	
		2 A primeras vísperas Maitines cantados	
		3 Invencción Santa Cruz Proces. Por fuera	
Junio		10 A primeras vísperas	
		11 San Bernabé	
	23 Vigilia de San Juan A primeras vísperas		
	24 San Juan Bautista		
		26 SS <i>Joannis e Pauli</i> 2C Proces. claustral	
	28 Vigilia de S. Pedro y San Pablo A primeras vísperas Maitines cantados		
	29 San Pedro y San Pablo Cera a exp. de la cofradía		
		30 San Pablo	
Julio	1 A primeras vísperas Maitines cantados		
	2 Visitación		
	13 A primeras vísperas Maitines cantados		
	14 <i>Dedicatio Ecclesie Oriol.</i> Aniversario San Pío Quinto (Túmulo) Proces. Claustral TC		
	16 A primeras vísperas		
	17 Santas Justa y Rufina Procesión a la parroquia		

	homónima y Misa		
		18 Virgen del Carmen	
		19 A primeras vísperas	
		20 S. <i>Liberata</i>	
			22 S. María Magdalena A Vísperas: Himno y <i>Magnificat</i> a cuatro voces
	24 A primeras vísperas Maitines cantados (los quitaron después de redactado el LV)		
	25 Santiago Apóstol. Después de Nona se va en proces. a Santiago a cantar la misa. Maitines de Santa Ana (los quitaron después de redactado el LV)		Dobla después de Tercia, con misa cantada y procesión claustral
			26 Doblas en el altar de San Vicente que antes era de la Cena (la cera de este altar la paga el Cabildo) A Vísperas por St <sup>a</sup> Ana: Himno y <i>Magnificat</i> a cuatro voces
		30 SS Abdón y Senén 2C Procesión a Santiago y Misa	
Agosto			Dobla de Domingo Araes a Santo Domingo 3 A Vísperas 4C 4 4C para Misa de Dobla y Proc después de prima
	5 A primeras vísperas Maitines cantados y estación al Altar mayor.	5 Santa María de las Nieves	
	6 Transfiguración Proas. Claustral TC	6 Santos Justo y Pastor	
		7 San Esteban de Cardeña Procesión claustral con la Cabeza de San Esteban	
		9 Vigilia de San Lorenzo	

		A primeras vísperas 4C Al Magnificat incensar en Capilla de San Lorenzo	
		10 San Lorenzo Proces. claustral	
	14 Vigilia de la Asunción A primeras vísperas 6C		
	15 Asunción Procesión a San Juan por la mañana y por la tarde		
		16 San Roque Proces a San Sebastián y Misa	
			Dobla según el Santo <i>de quien la celebran</i> 17 A Vísperas 4C y maitines cantados (los quitaron después de redactado el LV) 18 Misa de Dobla 4C
			Dobla de San Bernardo 19 A Vísperas 4C y maitines cantados (los quitaron después de redactado el LV) 20 San Bernardo 4C Misa de la dobla y procesión claustral
		23 Vigilia de San Bartolomé A primeras vísperas 4C	
		24 San Bartolomé	
Septiembre	7 A primeras vísperas Maitines y salve		
	8 Nativ. De Nª Sª Proces de fuera		
		20 Vigilia de San Mateo A primeras vísperas 4C	
		21 San Mateo	
		23 A primeras vísperas	

		24 Nª Sª de la Merced	
			27 SS Cosme y Damián A Vísperas: Himno y <i>Magnificat</i> a cuatro voces
		28 A primeras vísperas	
		29 San Miguel	
Octubre		1 A primeras vísperas	
		2 Santos Ángeles Custodios	
			3 <i>Esta tarde suelen celebrar una dobla, el color y aparato será según advertirá el sochantre en la cédula que pone en la sacristía.</i>
		4 A primeras vísperas	4 San Francisco de Asís A Vísperas: Himno y <i>Magnificat</i> a cuatro voces
		5 San Froilán	
		9 A primeras vísperas	
		10 San F. de Borgia	
		17 A primeras vísperas	
		18 San Lucas	
		20 A primeras vísperas	
		21 Once Mil Vírgenes Proces. Claustal con las cabezas de las SS. Florinda y Severa. En 2ªs Vísperas Incienso en Altar de San Carlos.	
			27 Vigilia de SS Simón y Judas A primeras vísperas 4C
			28 SS Simón y Judas
		31 Vigilia e Todos los Santos A primeras vísperas 6C	
Noviembre	1 Todos los Santos Procs. Claustal TC	1 A Vísperas Responso de los Difuntos, 2C	
		2 Fieles Difuntos 2C Resposos	

			11 S. Martín Obispo y Confesor A Vísperas: Himno y <i>Magnificat</i> a cuatro voces
		16 A primeras vísperas	
		17 San Gregorio Taumaturgo	
		20 A primeras vísperas	
		21 Presentación de N. S.	
		25 A primeras vísperas	25 Santa Catalina Mártir A Vísperas: Himno y <i>Magnificat</i> a cuatro voces
		26 Desposorios	
		29 Vigilia de San Andrés A primeras vísperas 4C	
		30 San Andrés	
Diciembre			3 (San Francisco Javier) Dobla de Santa Bárbara 4C Vísperas y maitines cantados 4 Santa Bárbara 4C Misa y procesión después de prima
			6 San Nicolás de Bari Proces. Claustal <i>en lugar de la que se hacía y acostumbra a hacer a Santa Justa</i> A Vísperas: Himno y <i>Magnificat</i> a cuatro voces
	7 A primeras vísperas Estación a Capilla de san Vicente donde estará en unas andas la imagen de N. S.		Dobla de la Concepción 7 Salve y Maitines cantados
	8. Inmaculada Concep. Proces. de fuera		
			13 Santa Lucía A Vísperas: Himno y <i>Magnificat</i> a cuatro voces
		16 San Víctor Proces. Claustal con la cabeza del santo	
		17 A primeras vísperas	

		18 <i>Expectatio</i> Sta. María	
		20 Vigilia Stº Tomás A primeras vísperas 4C	
		21 Stº Tomás	
	24 <i>Kalenda</i> Vigilia Navidad primeras vísperas y maitines		
	25 Navidad Proces. Claustral TC		
		26 San Esteban Protom. Proces. Claustral con la cabeza	
		27 San Juan Evangelista Procesión claustral que se lleva el Niño Jesús	
	31 A primeras vísperas e incienso		

## 9.2. Características de la música e intervenciones de la capilla en las fechas móviles de música .

El calendario móvil incluye los domingos y fiestas del Propio del Tiempo excepto aquellas incorporadas al calendario de fichas fijas (Navidad, Circuncisión, Presentación y Transfiguración), las doblas vinculadas al mismo y celebraciones votivas sujetas a días de la semana o domingos del año. La música que se interpretaba en ellas presentaba unas características que no correspondían exactamente al ceremonial prescrito para el rango de seis capas o de cuatro capas, sino a las prescripciones del tiempo litúrgico. Por ejemplo el Domingo de Ramos, al igual que el resto de la cuaresma no incluía el sonido del órgano ni el estilo policoral, a pesar de ser una festividad doble de primera clase. Por otro lado, estas solemnidades requerían de la asistencia de la capilla en ceremonias específicas como las lamentaciones de cuaresma y semana santa, o en oficios a los que la capilla no acudía durante el resto del año litúrgico, como las completas de los sábados de cuaresma.

Por este motivo, en lugar del boato el Libro Verde señala directamente cuando la música a interpretar debía ser policoral, a cuatro voces, a fabordón, a canto llano o instrumental. Este mismo procedimiento se utiliza en la siguiente tabla que recoge las

fechas móviles en que intervenía la capilla y los rasgos de la música que debía interpretar. La movilidad de estas fechas permite para su mayor comprensión, prescindir del año natural y organizarlas según el año litúrgico, que se inicia el primer domingo de Adviento. Cabe destacar que en todas estas fechas se requería la presencia al completo de la capilla, aunque la música se interpretara a cuatro voces.

Estas fechas móviles podían coincidir con las fijas en cuyo caso prevalecía la de mayor rango. Las festividades de la siguiente tabla que coinciden en domingo incluyen todas las primeras vísperas, al igual que la Ascensión y el Corpus (ambas en jueves), con aparato musical idéntico a la misa del día.

Calendario de la música correspondientes a las fiestas móviles. Elaboración propia.

..		A dos o más coros	A Cuatro Voces
Adviento	Los 4 domingos		Misa: <i>Kyries, Credo, Sanctus y Agnus</i>
Navidad	Domingos	Primeras vísperas y misa	
Cuaresma (entre febrero y abril)	Miércoles de Ceniza	<i>Benedictus y Miserere</i>	<i>Misa: Kyries, Sanctus y Agnus</i>
	Los 5 sábados de Cuaresma (excluidos sábado “ <i>Ante palmarum</i> ” y Sábado Santo)	Completas solemnes	Primeras vísperas del domingo
	Los 5 Domingos de Cuaresma		Misa: <i>Kyries, Credo, Sanctus y Agnus</i>
	Ferías entre sábado <i>ante dominica passionis</i> (5º Domingo de Cuaresma) y miércoles santo		Misa: <i>Kyries, Sanctus y Agnus</i>
	Víspera de Viernes de Dolores		Primeras Vísperas: Dobla del Sr. Maestrescuelas Sora: Maitines cantados, estación y Salve en la capilla de la Soledad.
	Viernes de Dolores:		Misa del día.

	D. Ramos		Misa: <i>Kyries, Credo, Sanctus</i> y <i>Agnus</i>
	Miércoles Santo	Maitines de tinieblas: Lamentaciones, <i>Benedictus</i> y <i>Miserere</i>	
	Jueves Santo	Misa Mayor toda la capilla con órgano Maitines de tinieblas: Lamentaciones, <i>Benedictus</i> y <i>Miserere</i>	
	Sábado Santo	En letanía el Verso: <i>Per sanctam resurrectionem.</i>	Misa: <i>Kyrie, Sanctus</i> y <i>Agnus</i>
Pascua (entre abril y junio)	Domingo de Pascua de Resurrección	Misa y secuencia. Segundas Vísperas	Después de tercia en el Asperges: Salmo <i>Vidi Aquam.</i>
	Los 5 Domingos de Pascua	Primeras vísperas Misa y secuencia. Segundas Vísperas	
	Días de Rogaciones (3 días previos a la Ascensión)	En la iglesia donde se canta misa conventual toda la capilla: <i>Kyries, Sanctus</i> y <i>Agnus</i>	Procesión del Tercer día de Rogaciones Un motete a cuatro voces en cada iglesia que se hace estación
	Jueves de la Ascensión	Primeras Vísperas Misa y secuencia. Segundas Vísperas	
	Vigilia de Pascua de Pentecostés	En la letanía el verso <i>Per adventum spiritus sancti paracliti</i> Primeras vísperas	Misa: <i>Kyrie, Sanctus</i> y <i>Agnus</i>
	Domingo de Pascua de Pentecostés	Misa y secuencia, Segundas Vísperas	Después de tercia en el Asperges: Salmo <i>Vidi Aquam.</i>
	Días siguientes a Pascua de Pentecostés,	Primeras vísperas: Himno y <i>magnificat</i> Misa mayor y secuencia ( <i>como se acostumbra</i> )	Tercia: <i>Hymno "Veni creator Spiritus"</i> a cuatro voces.
	Corpus Christi	Primeras Vísperas: <i>solemnísimo</i> (como seis capas) Maitines: <i>Te ergo</i> y <i>Benedictus</i>	Misa de la Consagración.



		Al <i>serrar y descubrir el Santísimo</i> . Misa solemnísimó Procesión con 3 villancicos y <i>Pange lingua</i> a fabordón	
	Días Infra Octava de Corpus	Maitines: <i>Te ergo y Benedictus</i> Al <i>serrar y descubrir el Santísimo</i> .	
	Primer Domingo de mayo:	El Rosario de Mayo	
Entre año (tiempo ordinario)	Todos los domingos de tiempo ordinario		Primeras Vísperas Misa: <i>Kyries, Credo, Sanctus y Agnus</i>
	Primer domingo de Octubre	El Rosario de Octubre	
	Cualquier domingo de Noviembre,		boato de 4 capas y en el Patrocinio de N. S., Proceso de fuera
Durante todo el año	Todos los sábados Misa de Nuestra señora (antes de prima)		Misa: <i>Kyries, Credo, Sanctus y Agnus</i>
	Todos los sábados (después de vísperas)		salve a cuatro voces (después de vísperas)
	Procesión de todos los primeros domingos de mes		<i>O gloriosa</i> a cuatro voces
	Todos los Lunes y Jueves cuando tienen lugar los cabildos ordinarios.		Misa: <i>Kyries, Credo, Sanctus y Agnus</i> .
	Misa en la cual se expone el SSmº Sacramento (Misa de San Gregorio)		Música a cuatro voces
	<i>Algunos días que por algunas necesidades se hacen algunas</i>		Música a cuatro voces en misa y procesión

	<i>procesiones</i> (Rogativas)		
	En algunos anivers. como el de Pío V, y el del Rey que dejó las Fábricas (Alfonso X), el Anivers. General de las Almas		Misa a cuatro voces

### 9.3. Presencia de la Capilla musical en las diferentes horas.

A partir de los datos anteriores se puede establecer que la capilla intervenía un promedio de cuatro días a la semana: los lunes y jueves por ser días de cabildos ordinarios intervenía en la misa conventual, los sábados antes de la misa de Nuestra Señora, a vísperas y Salve, y los domingos en horario matutino sino había procesión por la tarde. A todo ello se sumaban las festividades fijas, pues las móviles, salvo excepciones, solían coincidir con sábados o domingos. De este modo la capilla intervenía unos doscientos días al año.

La música polifónica tenía una destacada presencia en primeras vísperas, estación, Salve, procesión claustral y misa del día de todas las festividades móviles y fijas señaladas en las tablas precedentes. En todas ellas la música de las primeras vísperas y de la misa coincide en ser la de mayor relevancia. La música policoral se reservaba en las fechas fijas correspondientes a fiestas dobles de primera clase o de seis capas correspondientes y en las móviles a miércoles de ceniza, las completas de sábados de cuaresma, las lamentaciones de semana santa, la misa de jueves y sábado santo, un verso de las letanías de sábado santo, y la mayor parte de los días de pascua, y las octavas de Pentecostés y Corpus; las restantes contaban normalmente con polifonía a cuatro voces. La Misa de Nuestra Señora que se celebraba a prima todos los sábados del año y la conventual de los lunes y jueves polifonía a cuatro voces.

Fuera de las primeras vísperas y misa la capilla intervenía sólo excepcionalmente en las siguientes horas:

-Interpretando música policoral en los **maitines** de las festividades de seis capas, los maitines de tinieblas que se celebraban Miércoles y Jueves Santo, y los maitines “infra octava” del Corpus. En contadas fechas de cuatro capas y en una dobla intervenía interpretando polifonía a cuatro voces.

-Interpretando a cuatro voces el himno *Veni creator Spiritus* de **tercia** durante todos los días **de Pascua de Pentecostés** (de domingo de pentecostés a la antevíspera del Corpus).

-Interpretando música a cuatro voces en **las segundas vísperas** de las festividades dobles de primera clase y de los domingos de Pascua de Resurrección y Pentecostés.

-Interpretando música policoral en las **completas** de los sábados de cuaresma, excepto sábado precedente a domingo de ramos y sábado santo.

-Interpretando música policoral **en las exposiciones del Santísimo** que tenían lugar a Nona, durante las festividades del Corpus, en la Misa de San Gregorio y el día de la Ascensión, pero no en los oficios de esta hora litúrgica.

Las sesiones de lección y ensayo debían quedar postergadas a estas exigencias por lo que en una semana en la que no hubiera celebraciones festivas quedaría libre para este menester los martes, miércoles y viernes en sesión de mañana y tarde, y los lunes y jueves, únicamente por la tarde. Igualmente las presencias que solicitaba el maestro para la composición de los villancicos de Navidad coincide con el mes más libre de actos de música, noviembre, por lo que le dejan mayor libertad que para los villancicos del Corpus, cuya presencia coincide con los días de Pascua, muy saturados de música.

La concesión de estas presencias está vinculada exclusivamente al hecho de que estas composiciones fueran nuevas tal y como consta en un acuerdo de 1629<sup>298</sup>. Esta norma no se extendía a otras celebraciones que incluían este tipo de composiciones.

#### **9.4. Los días que se toca órgano.**

El sonido del órgano tenía una función ceremonial diferenciada respecto al resto de la capilla y por ello el Libro Verde en el fol 67r le dedica un epígrafe a continuación del dedicado a los “días de Música”. El órgano intervenía junto con la capilla excepto cuando el ceremonial del Propio del Tiempo indicaba lo contrario. Aunque la capilla intervenía el órgano enmudecía:

-En Adviento los domingos 1º, 2º y 4º.

-Los domingos de Septuagésima, Sexagésima y Quincuagésima, que son los tres domingos previos al inicio de cuaresma.

-En Cuaresma los domingos 1º, 2º y 3º.

Por otra parte el órgano grande sonaba en fechas y celebraciones en las que no intervenía la capilla con la función de acompañar el canto llano en fiestas cuyo rango

---

<sup>298</sup> DICC I, V. Chancitas en las cantadas, Acuerdo de 1629-VI-10.

puede calificarse como medio bajo. De esta forma se precisaba el acompañamiento de órgano:

-*Todos los días de santo doble o semidoble* en el himno y *Magnificat* de primeras y segundas vísperas y en la misa del día.

-Los días de *santos simples*, sin que especifique el momento (se supone que en la misa).

-En los lunes antes de prima cuando toca cantar la misa de san Sebastián.

-En todas las ceremonias de *Todos los días de primera y segunda clase* aunque no intervenga la capilla.

-En todos los domingo del año aunque no intervenga la capilla salvo los antes mencionados.

-Durante toda *la misa conventual de Jueves y Sábado Santo*.

-Todos los días feriales *en que se rece de tiempo pascual* en la misa y en el himno de vísperas.

-Durante la octava del Corpus en el himno y magnificat de vísperas; en maitines en el *Te Deum, Benedictus* y al abrir y cerrar el sagrario.

## **II**

# **De la voz de Joaquín López**

## **1. Datos biográficos de Joaquín López.**

### **1.1. Formación.**

En las Actas Capitulares de la Catedral de Cuenca en el año 1762 se dice de Joaquín López: “Es natural de Bolliga, Cuenca, de 9 años y de colegio<sup>299</sup> 8 meses. Tiene buena voz y buenos principios de música”.

En Acta Capitular del año 1767 de la Catedral de Cuenca aparece por última vez nombrado en esta ciudad: “Joaquín López, de 14 años y 9 meses; 5 años y 8 meses de colegio. Se aprovecha y es útil en el Coro. Necesita dispensa para Acólito”.

Entró en la Catedral como niño de Coro al igual que lo haría en el año 1767 su hermano Jerónimo, 5 años menor. De su hermano se dice: “La voz es muy buena y se aprovecha todo”. Pasó a ser Tenor de la Catedral de Cuenca en el año 1787.

Los profesores de Joaquín López en Cuenca fueron: Francisco Morera<sup>300</sup> y Pedro Aranaz<sup>301</sup>

### **1.2. Magisterio en Segorbe.**

Cuando Joaquín López ya tiene 28 años sucedió a Vicente Olmos en el magisterio de capilla de Segorbe en el día 26 de enero de 1781. Intervinieron como examinadores el organista José Casaña y José Gavaldá. A las obligaciones inherentes al cargo de maestros anteriores, el Cabildo de Segorbe añadió la de enseñar canto y composición *a los que habiendo sido infantillos lo solicitasen*.

Joaquín López recibió la sagrada orden de Presbítero en marzo de 1783 en Segorbe y entre los destacados alumnos que se formaron bajo su tutela se cuenta a José Morata, figura de primera magnitud en Segorbe.

Joaquín López, renunció al magisterio de Segorbe por haber obtenido media ración afecta al Magisterio de la Catedral de Orihuela, según certificado remitido al Cabildo de Segorbe el 5 de noviembre de 1785.

Resumiendo:

-Joaquín López nació en el año 1753 en el mes de septiembre.

---

<sup>299</sup> Colegio de San José en Cuenca.

<sup>300</sup> De Francisco Morera aprenderá el doble estilo presente en las obras que nos ha dejado, por un lado un barroquismo propio de arias italianizantes y teatrales y al mismo tiempo otro orden más severo, de más hondura polifónica.

<sup>301</sup> Pedro de Aranaz es Clérigo de Corona, pero antes había pasado componiendo obras para los Teatros madrileños y en especial para la cantante María Lavednant, alabada por Jovellanos. Aportará renovación a la música del clasicismo litúrgico poderosas orquestaciones. Dará clase a Joaquín López en la escuela de Colegiales de San José.

- A los 15 años concluye su formación en la Catedral de Cuenca donde es acogido como acólito pasando posteriormente a la Catedral de Valencia.
- A los 28 años es Maestro de Capilla en Segorbe , donde a los 30 años de edad es ordenado presbítero.
- A la edad de 32 años accede a ser Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela.

### **1.3. Examen de oposición a la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral de Orihuela.**

A continuación transcribimos las tres primeras Actas donde figura por vez primera Joaquín López en relación con la Catedral Oriolana.

“Habiendo precedido convocación especial para traer la consulta, terna y propuesta a su Majestad los opositores a la media ración de esta santa iglesia afecta al magisterio de capilla vacante por muerte de don José Martínez Lafós y habiendo votado por votos secretos en la forma acostumbrada para el primer lugar de la terna resultó que don Ramón Ferreñac tuvo 24 votos que eran 21, por lo que quedó elegido para el primer lugar de la terna; y habiéndose precedido a votar en el mismo modo para el segundo lugar de ella , tuvo don Joaquín López 19 votos , por cuya razón quedó electo para el segundo lugar de la expresada terna y finalmente habiéndose votado en la misma forma para el tercer lugar de la terna, consulta y propuesta a su Majestad: de las cuales votadas resultó que el susodicho don Ramón Ferreñac tuvo 5 votos para el segundo lugar de la expresada terna el nominado don Joaquín López sacó tres votos para el primer lugar y seis para el tercero”.<sup>302</sup>

- “Habiéndose precedido convocación especial, *decreverunt*: que la copia de las censuras remitida por el ilustrísimo señor Obispo de los opositores a la media ración de esta santa iglesia, afecta al magisterio de capilla quede inserta en el Cabildo de este día para que de ella se puedan librar los testimonios que fueren necesarios para remitir juntamente con la terna a la real Cámara. Y dicha censura a la letra es como sigue: Los infrafirmados examinadores nombrados por el ilustrísimo señor Obispo de Orihuela para el concurso de oposiciones a las dos medias raciones vacantes en la Santa Iglesia Catedral de dicha ciudad, afectos al Magisterio de capilla y a la voz de bajo de primer coro, cuyo encargo tenemos aceptado, y jurado, hemos asistido a todos los actos de las oposiciones hechas a la primera de dichas piezas, a que únicamente ha habido pretendientes, celebrados desde el día 18 hasta el 24, ambos inclusive de próximo pasado mes de febrero y habiendo hecho reflexión sobre todos ellos, y respectivo desempeño de los opositores, los aprobamos y damos por bien hechas las oposiciones de don Ramón Ferreñac, según el juicio que hemos formado tiene habilidad

---

<sup>302</sup> Actas de la Catedral de Orihuela , vol.42, 1785-IV-15.

superior; el expresado don Joaquín López la tiene más que mediana y el citado don José Ferrer tiene buena suficiencia y disposición para poder ser muy útil. Así lo sentimos, sin respetos humanos , ceñidos a la religión del juramento que hemos hecho y lo firmamos en la Villa de Elche a 20 de marzo de 1785: Mosén Jacinto Redón, maestro de capilla, mosén Vicente Claver.”<sup>303</sup>

- “Vista la carta de don Joaquín López en que participa al ilustre cabildo haberle agraciado Su Majestad con la media ración de esta Santa Iglesia afecta al magisterio de Capilla, *decreverunt*: que se le responda dándole su enhorabuena. *Decreverunt*: que se de a don Ramón Ferreñac, opositor que ha sido al magisterio de capilla de esta santa iglesia el certificado que pide”<sup>304</sup>.
- “En este día por parte de don Joaquín López se presentó la real cédula de su majestad de la media ración de esta santa iglesia afecta al magisterio de capilla que es una de las que se ha dividido la capellanía real que obtenía don José M.Lafós, expedida a su favor y las letras de colación y demitiendo possessionem de caballero provisor de este obispado a efecto de que se le ponga en ella, y el señor Doctor don Pedro Albornoz y Cebrián, dignidad de chantre y canónigo de dicha Santa Iglesia y Presidente , recibió dichos despachos con la debida veneración y respeto y poniéndoselos sobre su cabeza y los cometi6 para su examen y reconocimiento”.<sup>305</sup>
- “Habiendo precedido convocación especial y oída la relación del señor Miravete sobre la real cédula de su Majestad y demás despachos de la media ración de esta santa iglesia afecta al magisterio de capilla, que es una de las dos en que se ha dividido la capellanía real que obtenían don José M. Lafós, expedidos a favor de don Joaquín López por cuya relación ha constado estar dichos despachos en debida forma sin oponerse a los estatutos y loables costumbres de dicha santa iglesia. *Decreverunt*: se dé al expresado Joaquín López la posesión de la referida media ración, para cuyo efecto habiendo entrado en la sala capitular y hecho y prestado el juramento acostumbrado en manos y poder del señor doctor don Pedro Albornoz y Cebrián , dignidad de chantre y canónigo de la mencionada santa iglesia y presidente, se le dieron quieta y pacíficamente sin contradicción de persona alguna en la décima silla del coro bajo y lado derecho de dicha santa iglesia , estándose en el celebrando los divinos oficios. De que recibí auto , siendo testigos don Jaime García , segundo maestro de ceremonias y don Francisco de los Ríos, sacristán mayor de la expresada S.I. de Orihuela”.<sup>306</sup>

---

<sup>303</sup> Actas de la Catedral de Orihuela . vol. 42, 1785-IV-18.

<sup>304</sup> Actas de la Catedral de Orihuela. Vol. 42, 1785-IX-19.

<sup>305</sup> Actas de la Catedral de Orihuela. Vol.42, 1785-X-3.

<sup>306</sup> Actas de la Catedral de Orihuela. Vol.42, 1785-X-7.



#### **1.4. Toma de Posesión como Maestro de Capilla en la Catedral de Orihuela.**

Según vemos en las Actas Capitulares:

7 de octubre de 1785

Habiendo precedido convocación especial, sin oponerse a los estatutos y loables costumbres de esta Santa Iglesia, *decreverunt*. Se de al expresado Joaquín López la posesión de la referida media ración, para cuyo efecto habiendo entrado en la Sala Capitular y hecho y prestado el juramento acostumbrado en manos y poder de D. Pedro Albornozy Cebrián, Dignidad de Chantre y canónigos de esta Santa Iglesia y Presidente se la dieron pacíficamente y sin contradicción de persona alguna en la décima silla del coro bajo y lado derecho de esta Santa Iglesia, estándose celebrando los Divinos Oficios del que recibí el Auto. Siendo testigos D. Jaime García , segundo maestro de ceremonias y D. Francisco de los Ríos , sacristán mayor de la expresada Santa Iglesia de Orihuela.

#### **1.5. Desavenencias con el Cabildo en 1790.**

En el año 1789 se pone de manifiesto la tirantez existente entre la música novedosa de Joaquín López y sus nuevas ideas frente a las del Cabildo, el detonante es el comportamiento de los infantillos.

14 de enero. Acta Capitular.

Memorial de Joaquín López. Para tratar la revolución de los infantillos se le exige actúe sin limitación alguna y con todo poder para corregir y multar. Que con razón tiene su media ración mayor dotación que las demás de su clase. Y para dirigirse al Cabildo en los mencionados términos o exposiciones que haya , observe la atención , el respeto y moderación correspondiente.

La opinión que le merece la música de Joaquín López al Cabildo es la siguiente , expresada en el Acta Capitular de enero del año 1791:

Careciendo en gran parte de estas circunstancias ( majestad , armonía y pureza) y la música de atril y compás por su poca consonancia, y compás por lo común precipitado, por cuyo motivo no se canta en muchas Iglesias Catedrales y Colegiatas de España.

Por estos motivos deja la Catedral de Orihuela. Esta será la única vez que deje Orihuela, según el testimonio de las Actas:

Según Acta Capitular del 8 de febrero y del 25 de febrero de 1790:

Se recibe un recado del Maestro de Capilla para el Cabildo de que viajaba a Madrid para ver si le acomodaba el Magisterio de Capilla del Convento Real de la

Encarnación y que si tomaba posesión de él se despediría enviando certificado o testimonio de ello.

Carta de Joaquín López al Señor Deán para que la lea al Cabildo. Dice que el 15 ha tomado posesión del Magisterio del Real Convento de la Encarnación. Sin embargo tres meses después por mediación del Obispo que reprende al Cabildo, tomando partido e interés por la música de Joaquín López, éste vuelve a ocupar su puesto hasta el final de sus días.

### **1.6. Defunción.**

En las Actas Capitulares del día 23 de enero de 1812 ya se cubre la plaza de Maestro de Capilla de Joaquín López, luego con anterioridad ya Joaquín López no asistía a la Capilla, probablemente por enfermedad. Puesto que hasta un año después su hermana no lleva sus obras a la Catedral, en lo que puede parecer una de sus últimas voluntades. Por lo tanto pienso que Joaquín López fallece en el año 1813 en el mes de febrero a la edad de 60 años.

La última obra datada de Joaquín López es del año 1810, un villancico a 8: *Jerarquías celestiales*. La última referencia en las Actas Capitulares sobre nuestro Maestro de Capilla todavía en funciones es del 24 de julio de 1811.

Como constataremos en este estudio, la fecha de su muerte es anterior a la que aparece en el estudio de José Climent: agosto de 1815. Joaquín López ya había fallecido el 4 de marzo del año 1813, según consta en las Actas de la Catedral.

Si bien no se menciona directamente es muy posible que la causa de la muerte de Joaquín López sea la epidemia de peste que comienza el año 1811.<sup>307</sup>

La última referencia sobre Joaquín López es del día 4 de marzo del año 1813:

“Se hizo presente que la hermana del difunto Maestro de Capilla, Don Joaquín López, dejaba libremente a disposición del Cabildo las obras de música que tenía en su poder y para que estas se coloquen donde y como corresponden,<sup>308</sup> *decreverunt*: que se haga inventario de ellas por Don Pedro Manobens que hace de Maestro de Capilla.”

---

<sup>307</sup> Acta de la Catedral de Orihuela Año 1811, día 2 de septiembre: Notas sobre epidemias.

El motivo por el que se ha suspendido el Congreso Capitular ha sido por razón de la Epidemia, desde el día 11 de septiembre, día que se publicó por la Junta de Sanidad las medidas a tomar. Si bien se cerró por prevenirlo. No faltaron eclesiásticos de buen ejemplo que permanecieron celebrando los divinos oficios en esta Santa Iglesia todos los días de la Epidemia.

<sup>308</sup> Esta es la única referencia a la muerte de Joaquín López, ni tan si quiera dicen cuando sucedió o algunas palabras en su memoria.

## **2. La obra musical de Joaquín López.**

En cuanto a su obra, deja tras de sí más de 209 obras.

-En la Catedral de Valencia 11 obras: 1 Misa , 2 Salmos, 1 *Miserere* y 7 Villancicos.

-En su período en Segorbe 45 obras: 20 Salmos, 2 Misas, 1 Lamentación, 1 Cántico, 1 Himno y 14 Villancicos. Todas estas obras están datadas de 1780 a 1785.

-143 obras catalogadas durante su Magisterio en Orihuela. Teniendo en cuenta que la gran mayoría de su obra es a doble coro y con solistas más orquestación clásica con instrumentos de viento, nos podemos hacer una idea de la embergadura de su obra.

Hay que añadir a tan extensa obra su **Tratado de Contrapunto**, mostrando sus cualidades pedagógicas en la enseñanza musical.

-Ofrecemos el listado de obras conservadas en la Catedral de Orihuela de Joaquín López, teniendo en cuenta la numeración y relación de los fondos musicales según el registro efectuado en el año 1986.

Recordemos que la obra de Joaquín López permaneció en el Archivo de la Catedral de Orihuela por la donación que de ellas hizo la hermana de Joaquín López, como podemos ver en el Tomo 909 de las Actas Capitulares de dicha Catedral, en la reseña del día 4 de marzo. Si no hubiesen sido donadas es muy probable que toda su obra habría desaparecido como la de tantos otros compositores.

### **2.1. Forma de definir las obras de Joaquín López por su estructura vocal.**

En el empleo de las voces recurre a una grafía propia de la época.

- A 4 , quiere referirse a las cuatro voces que forma un coro : soprano , contralto, tenor y bajo.

- A 5, es un coro y un solista. En cada obra se especifica cual es la quinta voz o la voz solista.

- A 6, hace referencia a las cuatro voces habituales del coro más dos solistas añadidos, en dicho caso se especificarán las voces. Atendiendo por: A, contralto; T ,tenor; B, Bajo y S , soprano.

- A 7, coro habitual y tres solistas. Mencionaremos en dicho caso las voces a solo.

- A 8, será doble coro, si bien siempre distinguirá entre ambos, estando formado siempre el primer coro por los mejores intérpretes y solistas .

- A 4 y A 8 , es un coro de solistas más dos coros, uno llamado habitualmente de *ripieno* y doblado por instrumentos.

-Tiple, hace mención a una voz con tesitura de soprano, pero interpretada por infantillos o bien por hombres, la dificultad técnica de las obras de Joaquín López denota una alta cualificación y profesionalidad de los intérpretes, sobre todo tratándose de infantillos.

La parte orquestal dedicada al acompañamiento, queda en muchas obras sin establecer un instrumento preciso que deba interpretarlas. Esto se da sobre todo en las partes que realizan el *continuo*, pudiendo interpretar el contrabajo, el órgano o el violonchelo o incluso el arpa, según la ocasión y finalidad de cada obra variaría el instrumento acompañante. Teniendo diferentes opciones instrumentales en la Capilla. Una misma obra sería acompañada por diferentes instrumentos.

## **2.2. Orquestación e instrumentación en las obras de Joaquín López.**

La dotación de la Capilla de la Catedral de Orihuela en las obras de Joaquín López muestra habitualmente dos violines, dos violas, dos flautas o bien dos oboes a partir de 1790, interviniendo ambos en muchas obras, dos trompas, dos clarines así designa a las trompetas, dos clarinetes, un instrumento de acompañamiento al que llama bajo pero que es el violonchelo, el clave, y dos órganos más un contrabajo. Así hemos podido constatar al comprobar los integrantes de la Capilla musical citados en las Actas Capitulares. La dotación coral era de dos coros, uno solista y un segundo coro. Cada coro formado por 6 cantantes más los 12 infantillos separados por edades en dos cotas, una morada y otra colorada. Un coro de 24 cantantes y una orquesta de 15 músicos incluyendo dos organistas, uno para doblar a cada coro. Esta plantilla orquestal es la que encuentra en la Catedral de Orihuela en el año 1785. Además los que han formado parte de la Capilla musical, cuando se jubilan siguen asistiendo para interpretar música, luego el número sería todavía mayor de intérpretes.

En el año 1786 aparece en partitura por primera vez la palabra *contrabajo*. Y el año 1798 aparece la palabra *clave* para designar al instrumento que en dos obras debía realizar el acompañamiento. Esto no significa que se usasen estos instrumentos con anterioridad pero no se los había especificado. Los clarinetes aparecen por vez primera 1803. A partir de 1810 aparecen dos fagotes en las orquestaciones de las obras.

Una orquesta a disposición del Maestro de Capilla de unos quince músicos. Con total certeza eran más pues para mantener al equilibrio sonoro entre las secciones de viento y cuerda, los papeles de violines y viola eran doblados con más instrumentistas.

Esta riqueza instrumental se ve reflejada en sus obras, siendo fijos una sección de cuerda y un grupo instrumental de viento. Muy similar a las orquestaciones de J. Haydn

e incluso Rossini para similares obras para la liturgia. Estos datos dan muestras del grado de riqueza musical al que llegó la Capilla de la Catedral de Orihuela. Y explican las largas introducciones y fragmentos orquestales de sus obras, que permiten el lucimiento de semejante conjunto orquestal.

### **2.3. Obras de Joaquín López en la Catedral de Orihuela ordenadas según su forma musical.**

#### **-Misas.**

6 misas<sup>309</sup>.

918. *De Requiem* . A 8 , 2 violines , 2 flautas , viola , bajo y 2 trompetas. De 1787. (En Mi bemol).

919 *Brevis , Veni Sponsa Christi*. A 8 y acompañamiento. S.XVIII. (En fa M).

920 .Misa . A4 y 8 , 2 violines , 2 trompas , bajón y acompañamiento .(En fa M).

921 Misa. A 4 y 8 , 2 violines , 2 trompas , bajo y acompañamiento.(En fa M).

922 . Misa. A4 y 8 , 2 violines , 2 oboes , 2 trompas y acompañamiento. 17 particellas de 1802.( En re M).

923. Misa. A 6 , SS, y acompañamiento de órgano y contrabajo, 13 particellas de 1800.(En la m).

#### **-Lamentaciones.**

16 lamentaciones:

924. *Aleph. Ego vir*<sup>310</sup>. 3ª del Jueves Santo , a solo de Tiple , 2 violines, viola , 2 flautas y bajo. 7 particellas de 1786.

925. *Aleph. Ego vir*. 3ª del Jueves Santo , a solo de Alto , 2 violines ,viola , 2 flautas , contrabajo y acompañamiento. 10 particellas de 1794.

926. *Aleph. Quomodo obscuratum est*. 2ª del Viernes Santo para el Sábado, a dúo de tiples , violón y acompañamiento. 2 folios.

940. *De lamentatione ...Cogitavit*. del Jueves para el Viernes , a 6 SS, 2 violines , 2 flautas , viola y 2 acompañamientos cifrados. 16 particellas de 1786.

955. *Incipit lamentatio ...Quomodo sedet*. 1ª del Miércoles Santo , a 8 ,2 violines, viola , 2 flautas , 2 trompas , bajo y acompañamiento de clave. 18 particellas de 1798.

---

<sup>309</sup> Hay que sumar la Misa que transcribimos en este estudio más adelante.

<sup>310</sup> Lam 3,1-4.

956. *Incipit lamentatio...Quomodo sedet*. 1ª de feria V , a 8, 2 violines, 2 flautas ,2 trompas y acompañamiento de clave y contrabajo. 19 particellas de 1800.
957. *Incipit lamentatio... Quomodo sedet* , 1ª del miércoles santo , a 8 ,2 violines , 2 flautas , y 2 acompañamientos .15 particellas S.XIX.
958. *Incipit lamentatio...Quomodo sedet* , 1ª del miércoles para el jueves , a 8 , 2 violines, 2 trompas , 2 flautas y acompañamiento. Algunas particellas de 1805.
962. *Jod. Manum suam*<sup>311</sup>. 3ª del miércoles Santo, a dúo de tiples , 2 violines, 2 flautas ,viola , bajo y clave. 15 particellas de 1783.
963. *Jod. Manum suam*. 3ª del miércoles Santo, a solo de Alto , 2 violines, 2 flautas ,violón , bajo y acompañamiento.
964. *Jod .Manum suam*. 3ª del Jueves Santo ,a solo de tiple , 2 violines , 2 flautas y acompañamiento. 12 particellas de 1809.
965. *Jod .Nanum suam*.Lamentación 3ª del Miércoles Santo, a solo de tiple,2 violines,viola y acomp.1781
969. *Lamed. Matribus suis*.<sup>312</sup> 2ª del viernes santo, a dúo de tiples , 2 violines , 2 flautas , viola y contrabajo. Particellas de 1788 y diversos años.
970. *Lamed.Matribus suis*. 2º del jueves , a solo de Alto , 2 violines, 2 flautas, viola y bajo. 9 particellas de 1793.
999. *Vau. Et egressus es*<sup>313</sup>. 2º del miércoles , a dúo de tiples , 2 violines, 2 flautas ,viola ,bajo y contrabajo. 9 particellas de 1789.
1000. *Vau. Et egressus est*. 2º del miércoles santo , a solo de tenor , 2 violines , 2 flautas, bajo y 2 trompas añadidas. 13 particellas de 1786.

### **-Invitatorio.**

*1 invitatorio.*

939. *Christus natus est. Invitatorio* para la noche de Navidad, a 8 y acompañamiento cifrado y otros dos. 11 particellas de 1785.

### **-Versos.**

*3 versos.*

948. *Domine. Verso* , a 6 , ST,2 violines ,2 oboes, 2 clarinetes y órgano. 1803.

---

<sup>311</sup> Lam 1,10-11.

<sup>312</sup> Ps 118, 89-96.

<sup>313</sup> Lam 1,6-7.

949. *Domine ad adjuvandum*. Verso a 6 ,ST, 2 violines, 2 oboes ,2 clarinetes y 2 acompañamientos. 1785.

950. *Domine ad adjuvandum*. Verso, a 8 , 2 violines ,2 trompas y acompañamiento de cifrado.17 particellas de 1786.

### **-Magnificat.**

3 cánticos.

978. *Magnificat*. Cántico brevis 6°. Tono ,a 7, SAT, y acompañamiento.1783.

979. *Magnificat*. Cántico brevis 5° tono , a 6 ,ST, y acompañamiento.1805.

980. *Magnificat*. Cántico brevis , a 7 ,SAT y acompañamiento.1785. (La m).

### **-Salve Regina.**

5 antífonas .*Salve Regina*.

991. *Salve Regina angelorum*. A 4 y 8, 2 violines ,2 flautas, 2 trompas , contrabajo y órgano, dedicada a la Purísima Concepción de Nuestra Señora.

992. *Salve Regina*. A 8 SSAT, 2 violines ,2 oboes ,2 trompas y acompañamiento.1781.

993. *Salve Regina*. A5 ,A, 2 violines,2 oboes, 2 trompas y 2 acompañamientos.1805.

994. *Salve Regina* . A4 y 8, 2 violines ,2 oboes,2 trompas, y 2 acompañamientos.1806.

995.*Salve Regina*. A 6, ST, 2 violines, viola, 2 flautas,2 trompas y acompañamiento.1798.

### **-Secuencia.**

1Secuencia.

1001.*Veni Sancte Spiritus*. A8 y acompañamiento.29 particellas de diversas épocas.

### **-Te Deum.**

2 *Te Deum*.

997. *Te Deum Laudamus*. A 4 y 8, 2 violines,2 oboes, 2 clarines y 2 acompañamientos.

998. *Te Deum Laudamus*. A 8 , 2 violines, viola, 2 clarines ,2 oboes y 3 acompañamientos.1785.

### **-Salmos.**

32 salmos.

929.*Beatus vir*. A5 , T,2 violines,2 oboes,2 trompas y acompañamiento.1803. (Fa M).

930. *Beatus vir*. A 8 , 2 violines, 2 oboes,2 trompas y acompañamiento.1799.(Do m).
931. *Beatus vir*. A5, A, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas,c ontrabajo y acompañamiento.1800. (Sol m).
932. *Beatus vir*. 8º tono, a 7 SAT y 2 acompañamientos.1791
933. *Beatus vir*. A 7 , SAT, y acompañamiento.1783.
934. *Beatus vir*. A8 , 2 violines,2 oboes,2 trompas y acompañamieto.1804.
936. *Credidi*. 2º tono , a 7,SAP y acompañamiento.1783.
937. *Credidi*. A 8, 2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acompañamientos.1786.
- 938.*Cum invocarem. Qui habitat. Nunc dimittis y 3 Te lucis*. Salmos de completas.1784.
942. *Dixit Dominus*, a 8 y acompañamiento.S.XVIII.
943. *Dixit Dominus*. A 7 ,SAT y acompañamiento.1784.
- 944.*Dixit Dominus*. A 8 , 2 violines,2 oboes, 2 trompas y 2 acompañamientos.1788. (Sol m).
- 945.*Dixit Dominus*.  
A 5, A, 2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acompañamientos.1801.(Re m).
- 946.*Dixit Dominus*. A 5 ,S, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acompañamientos.1801.
- 947.*Dixit Dominus*. A 8 , 2 violines,2 oboes , 2 trompas y 2 acompañamientos.1803.
- 951.*Domine probasti me*. A 8 y acompañamiento.1791.
- 959.*In exitu Israel*.<sup>314</sup> A 8 y acompañamiento.1791.
- 967.*Laetatus sum*.A 6 ,SS, 2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acompañamientos. 1783.
968. *Laetatus sum*. A 6 ,2 violines,2 oboes,2 trompas y2 acompañamientos.
- 971.*Lauda Jerusalem*<sup>315</sup>.  
A 6 ,SS,2 violines,2 oboes , 2 trompas y 2 acompañamientos.1804.
- 972.*Lauda Jerusalem*. A 7 ,SAT y acompañamiento.1784.
973. *Laudate Dominum*.  
A 5 , S,2 violines,2 oboes, 2 trompas y 2 acompañamientos.1788.
- 975.*Laudate Dominum*. A 6,SS,2 violines,2 oboes, 2 trompas y acompañamiento.1795.
- 976.*Laudate Dominum*. A 7,SAT y 2 acompañamientos.5º tono.1791.
- 977.*Laudate Dominum*. A 7 ,SAT y 2 acompañamientos.4º tono.1783.
- 981.*Miserere*. A 8,2 violines,viola,2 flautas,2 trompas y acompañamiento.1793.
- 982.*Miserere*.

---

<sup>314</sup> Ps 113,1-4.

<sup>315</sup> Ps 147,12-14.



A 8, 2 violines,2 flautas,2 trompas, viola ,fagot y acompañamiento.1781.”Escrito para la Santa Iglesia Catedral de Segorbe”.

983.*Miserere*. A 8 ,2 violines,2 flautas,2 trompas, fagot y acompañamiento.

984.*Miserere*. A 8,2 violines,2 flautas,2 trompas y 2 acompañamientos, órgano y clave.1800. Se cantó en 1822 y 1823.

### **-Motetes.**

*21 motetes.*

927.*Anima Christi*. A 8 al Santísimo Sacramento,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1802.

928.*Angelorum esca*. A solo de tiple,2 violines,2 oboes y acomp.1789.

935.*Caro cibus*. Al Santísimo a solo de tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.Ca.1800.

941.*Deus virtutum*. Motete para los ejercicios de los señores sacerdotes ,a 4 y acomp.1797.

952.*Ecce sacerdos Magnus*. A 5 , S,2 violines,2 oboes,2 clarines y acomp.1792.

953. *Ego sum panis vitae*. A 3 ,SAT,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1801.

954. *Genitore genitoque*.A6 ,AT,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1801.

960.*In nomine*.

Al Santísimo Sacramento , a solo de tenor , 2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1805.

961.*In nomine*.

Al Santísimo Sacramento, a solo de tiple,2 violines,2 oboes , 2 trompas y acomp.1800.

974.*Laudate Dominum de celis*. A 8 ,2 violines,2 trompas y 2 acomp.1800.

985.*Nobis natus*. Al Santísimo , a solo de tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1800.

986.*O quam suavis*. A solo de tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1801.

987.*O salutaris*. A solo de Alto ,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.1801.

988.*O salutaris*. Al Santísimo Sacramento ,a 5,S,2 violines,2 flautas,2 trompas y 2 acomp.1788.

989.*Panis angelicus*.A dúo de soprano y alto,2 violines,2 flautas y acomp.1800.

990.*Panis angelicus*. Al Santísimo, a 5,A,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1806.

996.*Tantum ergo*.A solo de alto,2 violines,viola,2 flautas,2 trompas y acomp.1789.

1002.*Verbum caro*. Al Santísimo Sacramento ,a 6,SA,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1789.

1003.*Verbum Supernum*. De tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1801.

1004.*Verbun Supernum*.

Al Santísimo , a 5,S,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1802.

### **-Letanía.**

*1 Letanía.*

966.*Kyrie eleison*. Letanía a la Virgen , a 8, 2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.

### **-Villancicos.**

*Villancicos.*

1005.*A Belén vienen señores*. Al nacimiento , a 8, SSAT,2 violines,2 oboes, 2 trompas y 2 acomp.1781.

1006.*A celebrar el triunfo* .Recitado y aria de soprano, 2 violines,2 flautas , 2 trompas y acomp.1804.

1007.*Al aprisco zagales*.

Al nacimiento, a 8 , SSAT,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1785.

1008.*Angélicos coros* .

A la Purísima , a 8 ,2 violines,2 oboes,2 trompas, bajo y acomp.1797.

1009.*Bélico armonioso*. A 8,SSAT,2 vilines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1786.

1010.*Bélico armonioso* .Al nacimiento de Nuestro Señor, a 8,2 violines,2 oboes,2 clarines y 2 acomp.1798.

1011.*Cautivos hijos de Adán*. A la Purísima , a 8 ,2 violines,2 oboes,2 clarines y acomp.1802.

1012.*Celebremos todos* .A los Santos Reyes , a 6,ST; 2 violines,2 oboes, 2 trompas y 2 acomp.1807.

1013.*Celestes escuadrones* .A la Purísima , a 8,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1803.

1014.*Con festivo aplauso* .Al Nacimiento , a 8 , SSAT, violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1786.

1015.*Con indecible júbilo*. Al Nacimiento, a 4 y 8,2 viloines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1792.

1016.*De Belén pastorcicos*. Al Nacimiento, a 8,2 violines,2 flautas,2 trompas y 2 acomp.1791.

- 1017.*Desde que Adán cometi6. Villancico para la Kalenda , a 8,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1788.*
- 1018.*Día feliz y dichoso. A la Purísima Concepción, a 6,ST;2 violines,2 trompas y 2 acomp.1785.*
- 1019.*Dinos mi vida .Al Nacimiento.*  
A 3,SSS;2 violines,2 flautas 2 trompas y acomp.1807.
- 1020.*Divinos resplandores. Para la Kalenda ,a 8 ,2 violines,2 trompas y acomp.1781.*
- 1021.*Electa para el bien. Recitado y aria a la Virgen, solo de soprano,2 violines,2 oboes,2 trompas, viola y acomp.*
- 1022.*En cláusulas dulces.*  
Cavatina de soprano , 2 violines,2 flautas ,2 trompas y acomp.1785.
- 1023.*En el oscuro seno. A 8,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1790.*
- 1024.*En este día grande. Recitado y Rondó de Navidad, a solo de soprano , 2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.*
- 1025.*Errada inteligencia. Aria de alto para la Virgen , 2 violines , 2 oboes2 trompas y acomp.1787.*
- 1026.*Esta noche los chiquillos. Al Nacimiento, a 8 ,SSAT; 2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1787.*
- 1027.*Hacia el portal esta noche. Al Nacimiento, a 9,S-SSAT;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1785.*
- 1028.*Hagan la salva. A la Purísima, a 8 ,2 violines,2 trompas, 2 oboes y 2 acomp.1805.*
- 1029.*Hagan la salva. A la Virgen, a 8 y acomp. S.XVIII.*
- 1030.*Hombre desventurado. Para la Kalenda ,a 8,SSAT;2 violines,2 trompas y acomp.1781.*
- 1031.*Hoy la más agraciada. Recitado y aria de Alto a la Purísima concepción,2 violines,2 oboes, 2 trompas, viola y acomp.1791.*
- 1032.*Hoy los coros angélicos. Recitado y aria de soprano a Santas Justa y Rufina,2 violines,2 flautas , 2 trompas y acomp.1804. Hay una segunda letra dedicada a la Virgen: “Oh que hermosa eres María”.*
- 1033.*Hoy se concibe. Bello ameno paraíso. Cavatina a solo de soprano,2 violines,viola,2 trompas y 2 acomp.1790.*
- 1034.*Inocente zagal prometido.*  
Al Nacimiento, a 5,T;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1806.
- 1035.*Jerarquías celestiales.*  
A la Concepción, a 8 ,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1810.

- 1036.*La diáfana región*. Recitado y cavatina de soprano a la Virgen,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.1805.
- 1037.*La diáfana región*. Recitado y aria de soprano a Santas Justa y Rufina,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.1806.
- 1038.*La música alegre*.  
A la Purísima concepción , a 6,AT; 2 violines,2 trompas y 2 acomp.1785.
- 1039.*Los zagales que esta noche*.  
Al Nacimiento, a 6 ,SS-SSST;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.
- 1040.*Lleguen mortales*. A 4 y 8,2 violines,2 oboes , 2 trompas y acomp.1804.
- 1041.*Llora el mundo amargamente*.  
A la Purísima ,a 8 ,2 violines,2 flautas , 2 trompas y acomp.1806.
- 1042.*Mira piadosa*. A la Virgen , a 4 y 8,2 violines,2 flautas,2 trompas y 3 acomp.1792.
- 1043.*Miseros desterrados*. Recitado y aria de soprano a la Concepción de Nuestra Señora,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1786.
- 1044.*Mortales venid*. A la Purísima, a 8,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1803.
- 1045.*Músicas Divinas*.  
Dúo al Nacimiento , ST;2 violines,2 oboes,3 trompas y acomp.1800.
- 1046.*¡Oh Dios omnipotente!*, Aria a dúo a las Santas Justa y Rufina, SS;2 violines,2 flautas,2 fagotes y acomp.1806.
- 1047.*¡Oh luz inaccesible!*.  
Recitado y aria de soprano,2 violines,2 oboes,2 trompas ,fagot y acomp.1785.
- 1048.*¡Oh madre Santa Clara!*.  
Recitado y aria de tenor a Santa Clara , 2 violines,2 oboes, 2 trompas y acomp.
- 1049.*Pastores de Belén ,alerta*.  
Al nacimiento, a solo de Alto,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.1790.
- 1050.*Pero alentad mortales*.  
Recitado y aria de soprano,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.
- 1051.*Pobres, pobres de Dios atendedme*. Villancico para la entrada del Sr. Lorenzo de Aedo, Obispo de Segorbe, a 8 , 2 violines,2 trompas y acomp.
- 1052.*Por universal decreto*.  
A la Purísima Concepción ,a 8 , 2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1799.
- 1053.*Pues del celeste alcázar. A enemigo superior*.  
Aria de tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas ,contrabajo y órg.1786.
- 1054.*Pues vuestros santos favores* .

Gozos a San Antonio de Padua, a 4,2 violines,2 trompas y acomp.1790.  
 1055. *¡Que alegres anuncios!*.  
 A la Purísima , a 6,SS;2 violines,2 flautas , 2 trompas y 2 acomp.1804.  
 1056. *¡Que pesar, que dolor!*.  
 A la Purísima Concepción, a 8 ,2 violines,2 oboes 2 clarines y acomp.1788.  
 1057. *Serafines abrasados*. Al Santísimo ,a 8,SSAT;2 violines,2 trompas y acomp.1784.  
 1058. *Si en Egipto causó admiración*. Recitado y aria de alto al Nacimiento,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1791.  
 1059. *Si las furias infaustas*.  
 Recitado y arias de soprano,2 violines,2 oboes,2 trompas, viola y acomp.1791.  
 1060. *Sobre el oscuro manto*.  
 Al Nacimiento, a 8,SSAT;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1784.  
 1061. *Un alquimista italiano*. A 9 , T-SSAT;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1786.  
 1062. *Venid llegad mortales*. A 8;2 violines,2 flautas , 2 trompas y2 acomp.1802.  
 1063. *Ya aquella arca*.  
 A la Virgen, a 6,SS;2 violines,2 flautas ,2 trompas y 2 acomp.1786.  
 1064. *Ya el tiempo se cumplió*. A solo de tenor,2 violines,2 oboes,2 flautas , viola, 2 trompas ,baxo y órg. Para las oposiciones a organista de la Catedral de Orihuela.1788.  
 1065. *Ya os anuncio*.  
 Recitado y aria de alto a al Purísima Concepción , 2 violines,2 flautas y acomp.1807.  
 1066. *Y el socorro que traes*.  
 Aria y recitado ,a dúo de tiples,2 violines,2 oboes,2 trompas.1785.

#### **2.4. La obra de Joaquín López desde 1781 a 1810.<sup>316</sup>**

Ahora mostraremos la obra de Joaquín López en los archivos de la Catedral de Orihuela ordenada de forma cronológica.

*Año 1781.*

Compone 5 obras. Cuatro son a 8 y tan solo una es un aria de tiple. Todas ellas están instrumentadas, utilizando la siguiente orquestación: Violines y viola, oboes, flautas, trompas y fagot. En el tratamiento vocálico gusta de componer para un primer coro formado, con los siguientes registros: SSAT.<sup>317</sup>

<sup>316</sup> Mantenemos la numeración de la catalogación realizada por José Climent.

<sup>317</sup> Soprano , sopreano ,contralto y tenor.

Dos de estas obras son villancicos para la *Kalenda*.

965.*Jod .Manum suam*.

Lamentación 3ª del Miércoles Santo, a solo de tiple,2 violines, viola y acomp.

982.*Miserere*.

A 8, 2 violines,2 flautas,2 trompas, viola ,fagot y acompañamiento.”Escrito para la Santa Iglesia Catedral de Segorbe”.

992. *Salve Regina*. A 8 SSAT, 2 violines ,2 oboes ,2 trompas y acompañamiento.

1020.*Divinos resplandores*. Para la *Kalenda* ,a 8 ,2 violines,2 trompas y acomp

1030.*Hombre desventurado*. Para la *Kalenda* ,a 8,SSAT;2 violines,2 trompas y acomp.

*Año 1782.*

No se conservan obras datadas este año, de Joaquín López en el Archivo de la Catedral de Orihuela.

*Año 1783.*

Compone 6 obras. Cuatro de ellas son salmos a 7 ,SAT y acompañamiento; y un Magnificat con igual orquestación. Tan solo en la Lamentación realiza una orquestación completa , incluyendo viola y bajo.

933. *Beatus vir*. A 7 , SAT, y acompañamiento.

936. *Credidi*. 2º tono , a 7,SAT y acompañamiento.

962. *Jod .Manum suam*. 3ª del miércoles Santo, a dúo de tiples , 2 violines, 2 flautas ,viola , bajo y clave.

967.*Laetatus sum*. A 6 ,SS, 2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acompañamientos.

977.*Laudate Dominum*. A 7 ,SAT y 2 acompañamientos.4º tono.

978. Magnificat. Cántico brevis 6º. Tono ,a 7, SAT, y acompañamiento.

*Año 1784.*

Compone 5 obras. 2 salmos con igual características que lo hiciera el año anterior: a 7 y acomp. Y vuelve a utilizar la misma orquestación que en el 1780 en 2 villancicos: a 8, SSAT.

Pero en este año comienza a utilizar diferentes grupos vocales a solo en las obras de pequeño formato como son los salmos de completas. Uno a 6,ST , 3 a dúo ST y uno a dúo SB.

938.*Cum invocarem. Qui habitat. Nunc dimittis y 3 Te lucis.* Salmos de completas

943. *Dixit Dominus.* A 7 ,SAT y acompañamiento.

972.*Lauda Jerusalem.* A 7 ,SAT y acompañamiento

1057.*Serafines abrasados.* Al Santísimo, a 8,SSAT;2 violines,2 trompas y acomp.

1060.*Sobre el oscuro manto.* Al Nacimiento, a 8,SSAT;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

*Año 1785.*

Compone 11 obras. 7 de ellas villancicos. Es el primer año donde aparece el uso del clarín y usa una formación a 9,S-SSAT. 3 son a 6 y otras 3 a 8 .Utiliza toda la dotación orquestal , menos en una que mantiene su fidelidad a la formación a 7,SAT y acomp.

939.*Christus natus est.* Invitatorio para la noche de Navidad, a 8 y acompañamiento cifrado y otros dos

949. *Domine ad adjuvandum.* Verso a 6 ,ST, 2 violines, 2 oboes ,2 clarinetes y 2 acompañamientos.

980. *Magnificat.* Cántico brevis , a 7 ,SAT y acompañamiento

998. *Te Deum Laudamus.*

A 8 , 2 violines, viola, 2 clarines ,2 oboes y 3 acompañamientos.

1007.*Al aprisco zagales.*

Al nacimiento, a 8 , SSAT,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

1018.*Día feliz y dichoso.*

A la Purísima Concepción, a 6,ST;2 violines,2 trompas y 2 acomp.

1022.*En cláusulas dulces.* Cavatina de soprano , 2 violines,2 flautas ,2 trompas y acomp.

1027.*Hacia el portal esta noche.*

Al Nacimiento, a 9,S-SSAT;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

1038.*La música alegre.*

A la Purísima concepción , a 6,AT; 2 violines,2 trompas y 2 acomp.

1047.¡*Oh luz inaccesible!*

Recitado y aria de soprano,2 violines,2 oboes,2 trompas ,fagot y acomp.

1066.*Y el socorro que traes.*

Aria y recitado ,a dúo de tiples,2 violines,2 oboes,2 trompas.

*Año 1786.*

Compone 9 obras.

Es el primer año que aparece nominalmente en partitura el *contrabajo* , este año compone orquestando todas sus obras con la plantilla instrumental: violines ,trompas ,flautas, oboes y acompañamientos.

Vuelve como el año anterior a componer a 9 voces, esta vez para tenor y SSAT. Esta formación con tenor por solista ya no volverá a emplearla.

Como años anteriores compone 3 obras a 8 ,2 a 6 para dos sopranos y 3 para tiple. Hecho este importante porque hasta ahora no había prestado tanta atención a la composición para una sola voz, esta diversidad en el concepto vocal solista , así como la orquestación en todas las obras compuestas en este año es una muestra de madurez compositiva.

924. *Aleph. Ego vir.*

Tercera del Jueves Santo , a solo de Tiple , 2 violines, viola , 2 flautas y bajo.

937. *Credidi.* A 8, 2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acompañamientos.

940. *De lamentatione ...Cogitavit.*

Del Jueves para el Viernes , a 6 SS, 2 violines , 2 flautas , viola y 2 acompañamientos cifrados

950. *Domine ad adjuvandum.*

Verso, a 8 , 2 violines ,2 trompas y acompañamiento de cifrado

1000. *Vau. Et egressus est.*

2º del miércoles santo , a solo de tenor , 2 violines , 2 flautas , bajo y 2 trompas añadidas

1009.*Bélico armonioso.* A 8,SSAT,2 vilines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp

1053.*Pues del celeste alcázar.* A enemigo superior.

Aria de tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas ,contrabajo y órg.

1061.*Un alquimista italiano.* A 9 , T-SSAT;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

1063.*Ya aquella arca.* A la Virgen, a 6,SS;2 violines,2 flautas ,2 trompas y 2 acomp.



*Año 1787.*

Datadas solo hay 3 obras en este año .Una de ellas es una Misa de *Requiem*, la única de estas características que compondrá ;las otras son villancicos : una para alto y la otra a 8, con su habitual SSAT.

En todas ellas usa la dotación orquestal usual , más el empleo de la viola y las trompetas en el *Requiem*.

918.Misa de *Requiem* . A 8 , 2 violines , 2 flautas , viola , bajo y 2 trompetas

1025.*Errada inteligencia*. Aria de alto para la Virgen , 2 violines , 2 oboes 2 trompas y acomp.

1026.*Esta noche los chiquillos*. Al Nacimiento, a 8 ,SSAT; 2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

*Año 1788.*

Compone 7 obras, 3 son villancicos .

La dotación vocálica: 2 a 5, 3 a 8 , un aria y un dúo.

Utiliza en su orquestación la dotación habitual ampliada por los clarines en el villancico a la Purísima , la viola y el contrabajo. Con la curiosidad de mencionar que una de estas obras , el villancico “Ya el tiempo”, sirvió para ver la cualidad de los organistas que optaban a una plaza en esta Catedral.

944.*Dixit Dominus*. A 8 , 2 violines,2 oboes, 2 trompas y 2 acompañamientos

969.*Lamed. Matribus suis*.

2ª del viernes santo, a dúo de tiples , 2 violines , 2 flautas , viola y contrabajo

973. *Laudate Dominum*. A 5 , S,2 violines,2 oboes, 2 trompas y 2 acompañamientos.

988.*O salutaris*.

Al Santísimo Sacramento ,a 5,S,2 violines,2 flautas,2 trompas y 2 acomp.

1017.*Desde que Adán cometió*.

Villancico para la Kalenda , a 8,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp

1056. *¡Que pesar, que dolor!*.

A la Purísima Concepción, a 8 ,2 violines,2 oboes 2 clarines y acomp

1064.*Ya el tiempo se cumplió*.

A solo de tenor,2 violines,2 oboes,2 flautas , viola, 2 trompas ,bajo y órg. Para las oposiciones a organista de la Catedral de Orihuela

*Año 1789.*

Compone 3 obras.

Todas ellas con la orquestación habitual , incluyendo viola y contrabajo en una de ellas.

En este año abandona la formación a 8, para componer a solo de tiple , un dúo y a 6.No se ha podido datar ningún villancico para este año.

928.*Angelorum esca.* A solo de tiple,2 violines,2 oboes y acomp.

999.*Vau. Et egressus est.*

2º del miércoles , a dúo de triples , 2 violines, 2 flautas ,viola ,bajo y contrabajo

1002.*Verbum caro.* Al Santísimo Sacramento, a 6,SA,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.

*Año 1790.*

Compone 4 obras, todas ellas en castellano .4 villancicos ,uno de ellos son gozos a S .Antonio de Padua. Todas estas obras son orquestadas con la plantilla habitual ;en la parte vocal :2 a solo, una a 8 y otra a 4.

1023.*En el oscuro seno.* A 8,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp

1033.*Hoy se concibe. Bello ameno paraíso.*

Cavatina a solo de soprano,2 violines,viola,2 trompas y 2 acomp

1049.*Pastores de Belén ,alerta.*

Al nacimiento, a solo de Alto,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.

1054.*Pues vuestros santos favores.*

Gozos a San Antonio de Padua, a 4,2 violines,2 trompas y acomp.

*Año 1791.*

Compone 6 obras: 2 villancicos y 4 salmos. Para los salmos vuelve a utilizar el esquema a 8 y acomp. ,mientras los villancicos son orquestados.

932. *Beatus vir.* 8º tono, a 7 SAT y 2 acompañamientos

951.*Domine provasti me.* A 8 y acompañamiento.

976.*Laudate Dominum.* A 7,SAT y 2 acompañamientos.5º tono.

959.*In exitu Israel.* A 8 y acompañamiento

1031.*Hoy la más agraciada.* Recitado y aria de Alto a la Purísima concepción,2 violines,2 oboes, 2 trompas, viola y acomp

1058. *Si en Egipto causó admiración*. Recitado y aria de alto al Nacimiento, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp

*Año 1792.*

Compone 5 obras: 2 villancicos y 3 motetes latinos. 2 son a 4 y 8.

Todas estas obras son instrumentadas y orquestadas incluso utilizando clarines en una de ellas. Menos en la secuencia que emplea igual esquema que para los salmos. Esta secuencia será la única que componga.

952. *Ecce sacerdos Magnus*. A 5, S, 2 violines, 2 oboes, 2 clarines y acomp.

996. *Tantum ergo*. A solo de alto, 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y acomp.

1001. *Veni Sancte Spiritus*. A 8 y acompañamiento.

1015. *Con indecible júbilo*.

Al Nacimiento, a 4 y 8, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp.

1042. *Mira piadosa*. A la Virgen, a 4 y 8, 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y 3 acomp

*Año 1793.*

Compone 3 obras. Un himno, una lamentación y un salmo.

Todas están orquestadas y siguen el esquema .a 4 y 8; a 8; y a solo .

970. *Lamed. Matribus suis*.

2º del jueves, a solo de Alto, 2 violines, 2 flautas, viola y bajo.

981. *Miserere*. A 8, 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y acompañamiento

997. *Te Deum Laudamus*. A 4 y 8, 2 violines, 2 oboes, 2 clarines y 2 acompañamientos

*Año 1794.*

Compone una sola obra: una lamentación.

925. *Aleph. Ego vir*. 3ª del Jueves Santo .

A solo de Alto, 2 violines, viola, 2 flautas, contrabajo y acompañamiento.

*Año 1795.*

Al igual que el año anterior solo está datada una obra en este año.

975. *Laudate Dominum*. A 6, SS, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acompañamiento.

Año 1796.

En este año no tenemos obras datadas.

Año 1797.

Compone 2 obras. En una de ella se especifica para que era utilizada dicha obra y en el villancico a la Purísima vuelve a utilizar el esquema a 8.

941. *Deus virtutum*. Motete para los ejercicios de los señores sacerdotes , a 4 y acomp.

1008. *Angélicos coros* .A la Purísima , a 8 , 2 violines, 2 oboes, 2 trompas, bajo y acomp

Año 1798.

Compone 3 obras. Un villancico a 8, su esquema más usado para este fin .Una antífona y una lamentación. Todas ellas con igual orquestación: 2 violines, viola, 2 flautas , 2 trompas y acompañamiento , en este caso especificando en dos de ellas el uso del clave.

955. *Incipit Lamentatio ... Quomodo sedet*. 1ª del Miércoles Santo , a 8 , 2 violines, viola, 2 flautas , 2 trompas , bajo y acompañamiento de clave

995. *Salve Regina*. A 6, ST, 2 violines, viola, 2 flautas, 2 trompas y acompañamiento

955. *Incipit Lamentatio ... Quomodo sedet*. 1ª del Miércoles Santo , a 8 , 2 violines, viola , 2 flautas , 2 trompas , bajo y acompañamiento de clave.

Año 1799.

Compone 2 obras. Si el año anterior utilizó en todas sus obras la misma instrumentación , en esta año suprimirá la viola y cambiará las flautas por oboes. Las 2 obras son a 8 en la parte vocal.

930. *Beatus vir*. A 8 , 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acompañamiento

1052. *Por universal decreto*. A la Purísima Concepción , a 8 , 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp.

Año 1800.

Compone 11 obras .Entre ellas tan solo un villancico , el resto son motetes latinos y una misa. Utiliza una gran variedad de instrumentaciones y formaciones vocales, 4 están en su tan estimada formación : a 8.

923. *Misa*. A 6 , SS, y acompañamiento de órgano y contrabajo

931. *Beatus vir*. A5, A, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas,contrabajo y acompañamiento.

935.*Caro cibus*. Al Santísimo a solo de tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

956 .*Incipit Lamentatio...Quomodo sedet*. 1ª de feria V , a 8, 2 violines, 2 flautas ,2 trompas y acompañamiento de clave y contrabajo

961.*In nomine*.

Al Santísimo Sacramento, a solo de tiple,2 violines,2 oboes , 2 trompas y acomp.

974.*Laudate Dominum de celis*. A 8 ,2 violines,2 trompas y 2 acomp

984.*Miserere*. A 8,2 violines,2 flautas,2 trompas y 2 acompañamientos: de órgano y clave. Se cantó en 1822 y 1823.

985.*Nobis natus*. Al Santísimo , a solo de tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

989.*Panis angelicus* .A dúo de soprano y alto,2 violines,2 flautas y acomp.

991. *Salve Regina angelorum*. A 4 y 8, 2 violines ,2 flautas, 2 trompas , contrabajo y órgano, dedicada a la Purísima Concepción de Nuestra Señora.

1045.*Músicas Divinas*. Dúo al Nacimiento , ST;2 violines,2 oboes ,2 trompas y acomp.

*Año 1801.*

Compone 7 obras. Todo latino. 5 motetes y 2 salmos .Ninguna obra con la formación :a8.Todas en su instrumentación mantienen el esquema : 2 violines, 2 trompas,2 oboes ( en una flautas) y acomp. Los 2 salmos compuestos este año son para 5 voces.

945.*Dixit Dominus*. A 5, A, 2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acompañamientos

946.*Dixit Dominus*. A 5 ,S, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acompañamientos

953. *Ego sum panis vitae*. A 3 ,SAT,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

954. *Genitore genitoque*.A6 ,AT,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.

986.*O quam suavis*. A solo de tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

987.*O salutaris*. A solo de Alto ,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.

1003.*Verbum Supernum*. De tenor,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp

*Año 1802.*

Compone 5 obras. 2 villancicos y una Misa. Mantiene los mismos esquemas orquestales de años anteriores, con la inclusión de clarines para un villancico. 3 obras son a 8.

922. *Misa*. A4 y 8 , 2 violines , 2 oboes , 2 trompas y acompañamiento.

927. *Anima Christi*. A 8 al Santísimo Sacramento, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp

1004. *Verbun Supernum*. Al Santísimo , a 5, S, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp.

1011. *Cautivos hijos de Adán*. A la Purísima , a 8 , 2 violines, 2 oboes, 2 clarines y acomp.

1062. *Venid llegad mortales*. A 8; 2 violines, 2 flautas , 2 trompas y 2 acomp.

*Año 1803.*

Compone 6 obras. 2 villancicos a la Purísima, a 8. Mantiene igual orquestación que en años anteriores, con la particular aparición de una partitura para clarinete.

929. *Beatus vir*. A5 , T, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acompañamiento

947. *Dixit Dominus*. A 8 , 2 violines, 2 oboes , 2 trompas y 2 acompañamientos

948. *Domine*. Verso , a 6 , ST, 2 violines , 2 oboes, 2 clarinetes y órgano

968. *Laetatus sum*. A 6 , 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acompañamientos.

1013. *Celestes escuadrones* .A la Purísima , a 8, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp

1044. *Mortales venid*. A la Purísima, a 8, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp

*Año 1804*

Compone 6 obras. 4 son villancicos, uno dedicado a las Santas Justa y Rufina Patronas de Orihuela.

Mantiene la misma plantilla orquestal que en los años anteriores.

934. *Beatus vir*. A8 , 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acompañamiento

971. *Lauda Jerusalem*. A 6 , SS, 2 violines, 2 oboes , 2 trompas y 2 acompañamientos

1006. *A celebrar el triunfo* .Recitado y aria de soprano, 2 violines, 2 flautas , 2 trompas y acomp.

1032. *Hoy los coros angélicos*. Recitado y aria de soprano a Santas Justa y Rufina, 2 violines, 2 flautas , 2 trompas y acomp. Hay una segunda letra dedicada a la Virgen: *Oh que hermosa eres María*.

1040. *Lleguen mortales*. A 4 y 8, 2 violines, 2 oboes , 2 trompas y acomp

1055. *¡Que alegres anuncios!*.

A la Purísima , a 6,SS;2 violines,2 flautas , 2 trompas y 2 acomp.

*Año 1805.*

Compone 6 obras, tan solo 2 son villancicos,unode ellos dedicado a la Purísima a 8.Las otras 4 motetes latinos. Mantiene el mismo conjunto orquestal, variando la parte vocal : 1 a 5,2 a 8 ,1 a 6 y 2 a solo.

958. *Incipit lamentatio...Quomodo sedet* , 1ª del miércoles para el jueves , a 8 , 2 violines, 2 trompas , 2 flautas y acompañamiento

960.*In nomine.*

Al Santísimo Sacramento , a solo de tenor , 2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

979. *Magnificat.* Cántico brevis 5º tono , a 6 ,ST, y acompañamiento

993. *Salve Regina.* A5 ,A, 2 violines,2 oboes, 2 trompas y 2 acompañamientos

1028.*Hagan la salva.* A la Purísima, a 8 ,2 violines,2 trompas, 2 oboes y 2 acomp

1036.*La diáfana región .*

Recitado y cavatina de soprano a la Virgen,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.

*Año 1806*

Compone 5 obras, 3 son villancicos. La orquestación es la de años anteriores. En la parte vocal:2 a 5,2 a 8 y una a solo.

994. *Salve Regina .* A4 y 8, 2 violines ,2 oboes,2 trompas, y 2 acompañamientos

990.*Panis angelicus.* Al Santísimo, a 5,A,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.

1034.*Inocente zagal prometido.*

Al Nacimiento, a 5,T;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.

1037.*La diáfana región .*Recitado y aria de soprano a Santas Justa y Rufina,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp

1041.*Llora el mundo amargamente.*

A la Purísima ,a 8 ,2 violines,2 flautas , 2 trompas y acomp.

*Año 1807.*

Compone 3 obras, las 3 son villancicos . Uno de ellos es el único dedicado especialmente a los Santos Reyes. Mantiene la instrumentación habitual .Y ninguno de ellos es a 8.

1012.*Celebremos todos* .

A los Santos Reyes , a 6, ST; 2 violines,2 oboes, 2 trompas y 2 acomp.

1019.*Dinos mi vida* .Al Nacimiento. A 3,SSS;2 violines,2 flautas 2 trompas y acomp.

1065.*Ya os anuncio*.

Recitado y aria de alto a al Purísima Concepción , 2 violines,2 flautas y acomp.

*Año 1808.*

No hay obras catalogadas este año.

*Año 1809.*

Compone una lamentación:

964. *Jod .Manum suam*.

3ª del Jueves Santo ,a solo de tiple , 2 violines , 2 flautas y acompañamiento.

*Año 1810.*

Se ha conservado un villancico a 8.

1035.*Jerarquías celestiales*. A la Concepción ,a 8 ,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp

Aparece una obra datada en 1816 de Joaquín López :

1046. *¡Oh Dios omnipotente!*.

Aria a dúo a las Santas Justa y Rufina, SS;2 violines,2 flautas,2 fagotes y acomp.



## 2.5. Características compositivas presentes en sus obras.<sup>318</sup>

Hemos podido observar la gran variedad de formas musicales , estructuras y textos a los que pone música, todas ellas muestran una perfecta simbiosis de las dos principales corrientes estilísticas y compositivas de su tiempo ,como eran el estilo clásico *italianizante*<sup>319</sup> por una lado y el *vienes*<sup>320</sup> por otro.

Para tener una idea más clara de la calidad de nuestro maestro de Capilla hemos estudiado la obra de los Maestros de Capilla de la Corte :Sebastián Durón , José Torres , José de Nebra y Antonio Ugena ,cuya obra coincide en el tiempo con la de Joaquín López. Podemos manifestar con total seguridad que tiene en muchos aspectos una mayor calidad artística el de Orihuela, como claro ejemplo es sobre todo el tratamiento orquestal , constatando la ausencia de introducciones orquestales en las obras de los compositores de la Corte , una menor riqueza instrumental y un tratamiento más pobre de la forma musical.

La transcripción de varias y diferentes obras, así como en diferentes intervalos de tiempo, nos aporta una imagen de un compositor muy completo .Hemos querido mostrar no solo la imagen de un compositor de música religiosa, sino la de un músico brillante con una obra inmensa en sus manos, que a pesar de su situación compuso una música con tendencia universalista , con unos esquemas armónicos brillantes y un conocimiento rotundo del hecho musical.

Permitir que sea la música quien hable por sí misma , durante tanto tiempo silenciada en un archivo.

Analizando la obra de Joaquín López, aplicando los criterios del análisis *clásico* como lo haríamos como con cualquier compositor, teniendo en cuenta los postulados que autores como B.Meyer o Ch. Rosen<sup>321</sup> proponen para el periodo de composición de nuestro Maestro de Capilla, observamos las siguientes características:

-Empleo de la figuración rítmica de forma precisa según la intencionalidad agógica, aplicada a cada obra y a cada sección de la misma.

-Elaboración temática.

-Variación de los motivos expuestos.

---

<sup>318</sup> Enumeramos los rasgos estilísticos y técnicos comunes a todas las obras transcritas en este estudio. Es el resultado ofrecido por el análisis musical de las obras de Joaquín López.

<sup>319</sup> Un ejemplo claro de esta marcada tendencia nos lo ofrece la comparación entre el número tres *Quae morebat del Stabat Mater* de Luigi Boccherini de 1781, impreso en Padua por el editor Zariboni. *Con el motete de Joaquín López Dixit Dominus.*

<sup>320</sup> Véase el *Magnificat* de nuestro Maestro de Capilla y consulte la *Misa brevis* en Fa mayor de Mozart en Schirmer editores, Londres.

<sup>321</sup> Cfr. Rosen, C.: El estilo clásico. Madrid, Alianza, 1985.

- Uso de la forma sonata establecida en su época.
- Empleo del estilo concertante.
- Uso del estilo imitativo.
- Pasajes pictóricamente descriptivos.
- Grandes recursos formales, aplicando según sean los textos variaciones de la forma sonata evolucionada.
- Perfecta adecuación de la figuración rítmica a la inflexión, acento y fonética del texto.
- Recursos armónicos al servicio de los cambios agógicos.
- Empleo de la modalidad para afianzar la tonalidad requerida.
- Perfecto conocimiento en organología.
- Perfecta aplicación de los recursos instrumentales .
- Empleo de la instrumentación para estructurar secciones y cambios en la forma musical.
- Enlaces entre secciones dotados de significado formal.
- Equilibrio de la arquitectura sonora en cada pasaje orquestal. Cuidado volumen instrumental por medio de una buena instrumentación en los pasajes vocales.
- Empleo de las funciones estructurales del sistema tonal como generador motivico.
- Inflexiones armónicas para permitir una mayor riqueza melódica.
- Gusto por las introducciones orquestales.
- Empleo de pasajes contrapuntísticos en puntos precisos y determinantes de la estructura formal.
- Contrastes rítmicos , dinámicos, de texturas ,melódicos, siempre al servicio de la estructura formal y siempre equilibrados.
- Una de las principales características merece un estudio aparte : la policoralidad.

## **2.6. Policoralidad.**

La escritura policoral ,generalmente para dos coros (SATB,SATB)<sup>322</sup>. El primer coro realiza las intervenciones solistas , mientras el segundo reforzaba las secciones de la composición doblando al primero. Como claro ejemplo hemos transcrito una Misa de Joaquín López , con todo el espíritu litúrgico de la época, a doble coro con acompañamiento único de órgano y otro instrumento de acompañamiento para el segundo coro . Aportando no sólo las excelencias de su época, sino lo mejor de la

---

<sup>322</sup> Soprano, contralto, tenor y bajo solistas en un coro y la misma formación: soprano, contralto, tenor y bajo en otro.

herencia propiamente nacional.<sup>323</sup> Entre los motivos que habitualmente se argumentan para explicar el desarrollo e importancia de la escritura policoral durante el barroco se encuentran razones puramente sensoriales o vinculadas a cambios en el mudable “gusto” estético. Entre las sensoriales se señala un buscado efecto estereofónico producido por la ubicación de los músicos en coros separados o *chori spezzatti*, que tendría su origen en la situación distante de las cantorías de la catedral de Venecia; entre las estéticas la búsqueda de nuevas sonoridades en los conjuntos, experiencia paralela al desarrollo de la monodia acompañada encarnada en el recitativo y el bajo continuo. También resulta un lugar común destacar la pervivencia de la policoralidad más allá del barroco en la música religiosa española como una evidencia del atraso lingüístico de la misma frente a la de otros países europeos. Sin embargo las fuentes de la catedral de Orihuela revelan razones bien distintas a éstas que habitualmente se arguyen para explicar el desarrollo temporal de la práctica policoral en la música litúrgica hispana.

En primer lugar el análisis ya expuesto del espacio catedralicio oriolano revela que los músicos no salían del coro por lo que la policoralidad no tenía efecto estereofónico más que para el clero que ocupaba el propio coro; es decir, en la sede oriolana estaba proscrita la práctica de los coros *spezzatti* o dispersos, por lo cuál ésta no constituye un motivo para el desarrollo de la escritura policoral. En segundo lugar en las fuentes documentales de la sede oriolana existen menciones a la práctica policoral previas y posteriores al desarrollo temporal del estilo barroco, lo cuál permiten justificar la pervivencia de este estilo por su vinculación a cuestiones ceremoniales más que a la pervivencia de rasgos propios de este período.

Efectivamente el establecimiento de la práctica polifónica policoral oriolana se remonta al último tercio del siglo XVI cuando asistimos a la elaboración del ceremonial de la nueva sede y al consecuente establecimiento de los oficios musicales. En 1565, momento en el que los pretendidos intereses estereofónicos del lenguaje barroco todavía no se habían extendido, se erigen en la nueva sede oriolana y a imagen de los existentes en la sede valentina, ocho beneficios para cantores denominados respectivamente cuarteto vocal de primer coro y cuarteto vocal de segundo coro, denominación que pervive hasta la disolución de la capilla en el siglo XIX. Lógicamente el establecimiento de tales oficios musicales se fundamenta en una necesidad muy anterior al barroco: la

---

<sup>323</sup> Para una mayor apreciación de esta obra de Joaquín López dentro del panorama musical español, puede consultarse la *Letanía de Nuestra Señora a 8*, de José de Nebra, Maestro de la Capilla Real. Actualmente en el Archivo de música del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

habitual interpretación antifonal del canto llano en los coros hispanos, motivo también de la creación de la figura del segundo sochantre. Paralelamente el ceremonial que se configura por entonces y que se fija Libro Verde, diferencia la música de los boatos *de seis* y *de cuatro capas* no por el número de voces que deben realizar la polifonía, sino por el número de coros en que éstas se organizan. Esta explícita mención a la policoralidad tanto en el ceremonial como en la distribución de los cantores de la sede oriolana, permite considerar la escritura policoral como una ornamentación o variación de la práctica antifonal del canto llano.

La respuesta aparece plasmada pictóricamente en el fresco que decora el primer tramo de la nave de la iglesia de Santo Domingo de Orihuela, situada sobre el coro alto. Este fresco fue realizado en 1695 por Bartolomé Albert “el Viejo”.

Según Hernández Guardiola esta Gloria forma parte de un complejo programa iconográfico de corte tomista<sup>324</sup>, y parece inspirada en el tratado *De coelisti hierarchia* de Dionisio el Pseudo-Aeropagita, que recoge Dante como descripción del cielo en el canto vigésimo octavo de “El Paraíso”, tercera parte de *La Divina Comedia*<sup>325</sup>. En ella las criaturas celestes que cita san Pablo en Colosenses 1, 12-14, entonan el perpetuo Hosanna al tiempo que organizados en tres ternarios giran en torno al Creador.

El texto de Dante plasmado en este fresco con gran fidelidad es el siguiente:  
Se escuchaba un inmenso *Hosanna* que vibraba de coro en coro e iba a concentrarse en el punto fijo que servía de centro a todo el sistema [...] los serafines y querubines siguen con tal rapidez el girar de su cadena que desde su altura ven siempre el brillante centro luminoso [...] Son amores rodeados de otros que se llaman Tronos de la presencia divina y en ellos termina el primer ternario. [...] El otro ternario que existe en este ámbito primaveral, jamás turbado por el nocturno Aries, entona perpetuo Hosanna,

---

<sup>324</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, José. *Pintura decorativa barroca*. Esta corriente filosófica “resurgiría con fuerza en el siglo XVIII dentro de la Iglesia, [como] única escuela dentro del tronco de la escolástica capaz de luchar contra el positivismo que sucede a la crítica cartesiana. Según esta filosofía el fin último del hombre es Dios, y a Él tiende la criatura racional, cuya aspiración es la felicidad suprema, la bienaventuranza que consiste en la *visión directa de Dios en el cielo*, en la otra vida, de cuya visión surgirá el amor que aquietará la voluntad”. Junto al acceso y en los muros del soto coro lugar que ocupan los fieles se les ofrecen las imágenes del David, Salomón y de varias santas dominicas como modelo a seguir para alcanzar la gloria. En la bóveda del sotocoro Nacimiento, Presentación, Desposorios y la Visitación, todo ello correspondiente al ciclo de María, la cuál se presenta como medio de alcanzar la gloria. En el coro alto la anunciación en el muro de ingreso y en sendos óleos hoy en paradero desconocido la Anunciación a los pastores y el Nacimiento. La bóveda de todo el templo representa el cielo que tiene su punto culminante en la Gloria representada en el primer tramo de la bóveda que cubre el coro alto. También aparece una descripción del mismo en VIDAL BERNABÉ, Inmaculada y NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. “Catálogo de las pinturas de Santo domino de Orihuela”.

<sup>325</sup> HERNÁNDEZ GUARDIOLA, José. *Pintura decorativa barroca...Tomo I*. Guardiola omite en su análisis los óleos de los lunetos, actualmente en una ubicación que desconozco.

en el que se combinan tres melodías correspondientes a los tres órdenes de bienaventuranza. Allí se encuentran tres legiones angélicas: las Dominaciones primero; las Virtudes, después, y las potestades en tercer lugar. Giran luego [en el tercer Ternario] en dos coros los principados y los Arcángeles; el último corro se compone de la jubilosa multitud de los Ángeles. Cada uno de estos círculos ejercen su influencia en el inferior, de modo que todos son atraídos por el Bien Supremo.

El canto celestial del Hosanna o música celeste se representa mediante las filacterias y los instrumentos que portan los seres que forman en los círculos que giran en torno al Espíritu Santo. Las filacterias que portan los integrantes del segundo círculo (Dominaciones, Virtudes y Potestades) visualizan el texto del canto perpetuo del Hosanna que según Dante “se combina en tres melodías correspondientes a los tres órdenes de bienaventuranza”, y que en este caso se identifica con los textos “BEATI QUI HABITANT IN DOMO TUA, DOMINE, SECLA SECLORUM LAUDABUNT TE” (Benditos los que habitan en tu casa Señor alabándote eternamente) en el centro, “GLORIA IN EXCELSIS DEO” en el luneto del evangelio, sobre la representación del Nacimiento, y “EVANGELIZO VOBIS GAUDIUM MAGNUM” (Os anuncio una gran alegría) sobre en el luneto de la epístola, en cuyo vano había un lienzo representando el anuncio a los pastores<sup>326</sup>. La representación de la gloria sólo es plena en el tramo sobre el coro alto ocupado por el clero dominico<sup>327</sup>; en los restantes visibles por los fieles se repite simplificada<sup>328</sup> en las que un florón líneo sustituye a la Trinidad y los ángeles en lugar de alusiones musicales portan cestos con flores en alusión al clima celeste que describe Dante.

Esta Gloria de Santo Domingo es coetánea de otros frescos de asunto semejante como las de Lucas Jordán en el Escorial (1692-93) y la Catedral de Toledo (1698), o Palomino en los Santos Juanes de Valencia (1697-1702). Sin embargo, a diferencia de ellas, en ésta de la antigua universidad de Orihuela en torno al Espíritu Creador no hay

---

<sup>326</sup> VIDAL BERNABÉ, Inmaculada y NAVARRO MALLEBRERA, Rafael. “Catálogo de las pinturas de Santo domino de Orihuela”.

<sup>327</sup> Resulta sumamente significativo que la Gloria Celeste sólo aparece representada en su total plenitud en el tramo de la nave que cubre el coro alto. Conviene destacar que en este espacio sólo era ocupado por el clero. En el lado de la epístola del crucero se encuentra el órgano y la tribuna donde que ocupaban los músicos de la capilla oriolana cuando intervenían en los actos del Colegio, especialmente en la festividad de santo Tomás. De esta forma el programa diseñado expresa cómo el clero es el único mediador posible pues sólo él está en contacto directo con Dios. Se trata de una idea tridentina que, a mi juicio, se tuvo en gran consideración cuando en 1565 se ideó el organigrama de la capilla catedralicia oriolana

<sup>328</sup> Los otros cuatro tramos de la bóveda de la nave repiten la misma composición: varios círculos concéntricos de nubes en torno a un dorado florón líneo, sobre los cuales se organizan ángeles en diversos tamaños y actitudes que sostienen flores y cestos.

santos, sino sólo música: el “canto celeste que resuena de coro en coro”, el canto del Hosanna interpretado vocalmente por el segundo ternario e instrumentalmente por el tercero. En mi opinión esta relevancia concedida a la iconografía musical está motivada por una buscada fidelidad al texto de Dionisio y Dante, lo cuál supone plasmar figurativamente las ideas filosóficas y estéticas que fundamentan el uso de la música en el ceremonial católico, justificando el uso de la policoralidad por su valor metafórico.

La Gloria de Santo Domingo plasma cómo LA MÚSICA ES/ESTÁ EN/ EL CIELO; EL CIELO ES/ESTÁ EN/ LA MÚSICA. Siguiendo este razonamiento el Cielo se hace patente en la Tierra por efecto de la música, concretamente de la música POLICORAL, pues es imagen de la que resuena en las alturas “de coro en coro”. Este planteamiento platónico y escolástico, concomitante a la teoría de la transubstanciación, supone una justificación teológica del uso de la policoralidad, que junto con el precedente de la práctica antifonal habitual en los coros hispanos en la interpretación del gregoriano, constituyen las dos razones más importantes sobre las que se fundamenta la relevancia de la policoralidad en el ceremonial hispano más allá de los límites temporales y estilísticos.

A la luz de estos planteamientos teológicos, la prolongación de la práctica policoral hasta el siglo XIX en el marco eclesiástico hispano no supone un rasgo musical retardario, sino la permanencia de un esquema lingüístico y textural marcadamente idealizado en el que la textura polifónica policoral posee un profundo simbolismo místico. Siendo la música de nuestro Maestro de Capilla un claro ejemplo de ello. La policoralidad de Joaquín López aparece revestida de rasgos clásicos. Lógicamente el rígido planteamiento jerárquico de la sociedad del Antiguo Régimen reserva estas experiencias místicas policorales a las fechas de mayor rango o a ceremonias de días concretos tanto por el motivo de la celebración como por el carácter de fiestas de precepto de las mismas.

## **2.7. Música litúrgica con acompañamiento orquestal en el tiempo de Joaquín López**

Aunque se ha conservado gran parte de la música eclesiástica de finales del siglo XVIII tanto en formato impreso como en manuscrito, y se han realizado algunas ediciones modernas de este repertorio, la música eclesiástica europea con orquesta ha sido en general marginada, lo que dificulta el acceso a muchas de sus tipologías musicales. Resulta por tanto comprensible que tan copioso repertorio no haya sido

objeto de un estudio básico que pudiera transmitir su importancia. En España, pese a las iniciativas recientes del instituto de musicología “Ricart i Matas” de la Autónoma de Barcelona, si bien ellos se han centrado en música para-litúrgica. La situación es alarmante, ya que apenas existen ediciones sobre este género de música.

Desde el año 1600, tanto en España como en el resto de Europa, la música vocal polifónica ocupó un lugar cada vez más destacado en los servicios litúrgicos, tanto en su forma sin acompañamiento o con el apoyo del bajo continuo, como en aquella que incluía un conjunto instrumental más amplio. Esto ha de entenderse en relación directa con una mejora gradual en el número y capacidad de los cantores e instrumentistas de las instituciones de música eclesiástica. Este proceso permitió, durante la segunda mitad del siglo XVIII, satisfacer las exigencias de desarrollo artístico del culto litúrgico.

En su libro, “La música”, impreso en Madrid en 1779, Tomás de Iriarte declara: *España ha producido los mas sabios é ingeniosos Maestros de música eclesiástica, y poco después añade: Por tan justos motivos se puede afirmar , sin agravio de ninguna de estas quatro naciones Italia, Francia, Alemania y España, que corresponde una gloria a España por su música eclesiástica , á Italia por la del teatro , á Alemania por la instrumental, y á Francia por los doctos escritos con que ha ilustrado la parte teórica y doctrinal de este arte.*<sup>329</sup>

Dentro del periodo que estamos tratando , uno de los fenómenos generales que influyó en la música eclesiástica fue la Ilustración. A lo largo del siglo XVIII, el pensamiento racional fue transformando gradualmente la actitud del hombre respecto a las tradiciones culturales y sociales, así como a la religión, y por consiguiente a las prácticas musicales eclesiásticas. En Alemania la Ilustración se introdujo lentamente y tuvo que luchar contra una resistencia religiosa y burguesa muy cimentada y asentada, que incluía a los compositores tanto italianos como de origen eslavo asentados en el Imperio seguidores del *pietismo* y del *Sturm und Dran*. Los nuevos modos de pensamiento conquistaron la parte católica alemana, representada por Haydn y Mozart, después de la protestante , si bien en las obras musicales basadas en el febronianismo y del josefinismo consiguieron mayor influencia. En España, debido sin duda a la

---

<sup>329</sup> Cuando escribe Iriarte este texto, el Maestro de la Capilla Real es el italiano Francisco Corselli, mandado llamar por la Reina Isabel de Farnesio. Podemos observar en su música la influencia de todos estos países, tal y como nosotros mantenemos ocurre con la música de Joaquín López. Basta con apreciar el siguiente detalle, José de Nebra era por entonces el encargado de los infantillos en la Capilla Real y su música fue tan apreciada en Europa que se han encontrado ediciones y copias de sus obras en el Conservatorio de París, la Capilla Sixtina y la Biblioteca Nacional de Munich. Alumno de José de Nebra fue el Padre Soler, quien en su libro titulado *La llave de la modulación*, establece claramente el nivel de la música española al haber recogido la influencia de los compositores austríacos, italianos y franceses.

inmensa fuerza cultural, social y religiosa del Siglo de Oro, la Ilustración no pudo abrirse paso de un modo decisivo y uniforme.

La religión racional y el utilitarismo antropocéntrico debían considerar la música eclesiástica como algo diferente a lo que fomentaba la liturgia tradicional católica, y muchos de los cambios estilísticos y formales que se dieron en la música de la segunda mitad del siglo guardan relación con la Ilustración. Pretender explicar los cambios atendiendo exclusivamente a aspectos puramente materiales, sociales o económicos es obviar el fondo de unas realidades esenciales, que solo se comprenden teniendo presente la liturgia como expresión de fe y fuente de la cultura cristiana por una parte, y la tensión entre fe y cultura por otra.

La ilustración comprende los siguientes fenómenos: la Ilustración antimetafísica y anticristiana de Locke y Hume; la Ilustración de la filosofía alemana relacionada con el Leibniz de la madurez y que se expresaba por ejemplo en Wolf y en el Kant de los años juveniles; la Ilustración italiana, influida por los enciclopedistas franceses pero distinta por su oposición al racionalismo cartesiano, al antihistoricismo y antiespiritualismo, declarándose a favor de una concepción religiosa y teísta, con recuperación de valores del pasado; y por último la Ilustración católica.

B. Neunheuser en su libro “Movimiento litúrgico”, en el ámbito de la Ilustración religiosa católica, distingue cuatro grupos: *Los adeptos a un escepticismo radical que llegaba a una hostilidad manifiesta. Los que mantenían un contraste entre el cristianismo positivo y la llamada religión natural, pero sin llegar a la ruptura. Los teólogos de mediación, que pretenden mantener el edificio dogmático, pero explicando los dogmas en un plano de religión moral. Y por último, los teólogos y laicos que partiendo de un conocimiento profundo y honesto de los males del tiempo, se esforzaban por cambiar la situación.*

Estos cambios buscaban una simplificación queriendo significar la eliminación de todo lo superfluo, de toda la hojarasca inútil: la lucha contra las exageraciones a propósito de procesiones, peregrinaciones y cofradías. En su lucha contra la exuberancia del barroco, la Ilustración hizo mucho por la liturgia. Ante todo, la Ilustración católica, por primera vez en mucho tiempo, hizo de la cuestión litúrgica un hecho que atañía a la Iglesia.

La encíclica *Annus qui*, promulgada en 1749 por el Papa Benedicto XIV, traza una frontera entre la expresividad y las formas de la música eclesiástica. Muchas formas compositivas modernas recibieron una justificación en este marco, puesto que favorecía



y reglamentaba la música eclesiástica instrumental y la relación entre música y texto, de ahí que llegara a ser la base teórica de la música eclesiástica de los compositores clásicos vieneses, tan conocidos por todos. Viena puede constituir para la segunda mitad del siglo XVIII un punto de referencia adecuado, estando muy bien documentada la influencia de Haydn en España en muchos archivos españoles. Tal influencia puede observarse claramente en las obras de Joaquín López, como iremos mostrando en la parte musicológica y analítica de su música.<sup>330</sup>

En esta encíclica se mostraba abierta a la música instrumental en uso en esta época como era el género sinfónico y la ópera, con su desarrollo sinfónico coral. Manifestaba cuidar la dignidad del culto divino, de la misa, reconocer la majestad de Dios y despertar con medios modernos adecuados a la piedad, he aquí la base de sus ideas, por lo que por primera vez el estilo moderno recibió su significado y justificación en la práctica musical eclesiástica.

Esta encíclica también fomentaba el uso de la lengua vernácula propia de cada país. En España, los géneros vernáculos asistían en mayor grado en los textos que en la música, a una degradación total. Las letras de algunos villancicos no eran sino auténticas bufonadas. Citando a Vicente Ripollés, que ha estudiado el ambiente de la Catedral de Valencia durante esta época, en su libro *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, llega a afirmar: *La seriedad y buen gusto literarios y musicales iniciados por Comes, continuados por Urbà y Josep Pradas, sufren una degradación con Fuentes (1757-1768), que espanta considerar la facilidad y despreocupación con la que el humorismo, la trivialidad y la grosería se habían introducido y dominaban los templos hispánicos en los momentos más solemnes de la liturgia. Raras veces los villancicos transmiten la elevación y el respeto que exige la santidad del templo.*

Hemos transcrito un villancico de los más elaborados de Joaquín López. Musicalmente es de gran valor, hemos de reconocer que el texto no está a la altura de la música. Hablamos del villancico: *Bélico armonioso*.

El Rey Carlos III, prohíbe en 1765, junto con los autos sacramentales, también los villancicos. La Catedral de Zaragoza refleja perfectamente esta problemática, como se desprende de la siguiente acta capitular: Con motivo de la Fiesta de los Stos. Reyes, para la que se acostumbraban imprimir los villancicos que se cantan en los maitines,

---

<sup>330</sup> En concreto en los motetes de Joaquín López, *O sacrum convivium* y *Lauda Sion salvatorem*. Tanto por el tratamiento orquestal, como por los pasajes corales en contrapunto. Contrapunto similar al empleado por Haydn en *Las siete palabras de Cristo en la Cruz*.

dijo el Sr. Deán era preciso solicitar licencia del Consejo por estar así mandado en punto de impresiones de libros y papeles por la superioridad y habiendo tenido presentes algunos motivos que tal vez cuando menos pudieran retardar la Festividad del día se resolvió que en adelante jamás se canten villancicos en los Maitines de los coros de ambos templos, sino que sirvan en su lugar los respectivos responsorios puestos en música, lo que se encarga a poder ser en este año a los maestros de Capilla.

Debido a normativas como estas, pudieron ser compuestos nuevamente responsorios latinos elaborados musicalmente siguiendo el estilo de la época.<sup>331</sup>

Las conocidas reformas del emperador José II en 1782 se inscriben en la evidente búsqueda de hallar formas de expresión innovadoras, la música en el despotismo ilustrado y la exigencia de que el texto se entienda atribuye a la orquesta un carácter ornamental, pues mientras la composición vocal se realiza preferentemente en forma homófona, todos supeditados a la razón en manos de un déspota, la orquesta actúa con más independencia, pero siempre al servicio de la voz y por lo general solo se une a las voces en términos igualitarios en los pasajes fugados, género musical este de la fuga con un carácter psicológico de unidad mística. Los posteriores decretos de reforma contenidos en el *Auctorem fidei*, 1794, del Papa Pío VI destacaban la demanda principal en la reforma litúrgica de la Ilustración católica: la simplificación, comprensión y la edificación.<sup>332</sup>

El nuevo pensamiento antropocéntrico de la Ilustración vio en los Oficios religiosos un medio ideal para fomentar la virtud. El oficio religioso debía promover prácticas morales y religiosas con estímulos edificantes, ser sencillo y comprensible, ser didáctico en la predicación y en los textos cantados, libre de todo lo que no fuera racional, claramente inteligible y sólidamente fundado.

En este ambiente Joaquín López compone sus motetes litúrgicos, obras con un texto muy claro y pleno de contenido moral católico: mensaje a los fieles. Obras llenas de luz, breves y centradas en aspectos litúrgicos evangelizadores. Tales como: *Gustate et videte*; *Panis angelicus*; *O sacrum convivium*; *Ego sum panis vivus*; *O quam suavis*.

---

<sup>331</sup> Por este motivo hemos transcrito los motetes de Joaquín López *Lauda Sion* y *Laudate Dominum*.

<sup>332</sup> Como podemos observar en los motetes litúrgicos compuestos en la década final del siglo. Como el salmo *Beatus vir* de 1791. Transcrito para este estudio. Los versículos son realzados por pasajes corales donde prima la fuerza armónica sobre el tratamiento contrapuntístico.

### **3. Transcripción de las Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela.**

#### **3.1. Información sobre Joaquín López.**

Año 1785.

15 de abril.

Habiendo precedido convocación especial para traer la consulta, terna y propuesta a su Majestad, los opositores a la media ración de esta santa iglesia afecta al magisterio de capilla (vacante por muerte de don José Martínez Lafós) y habiendo votado por votos secretos en la forma acostumbrada para el primer lugar de la terna resultó que don Ramón Ferreñac tuvo 24 votos que eran 21, por lo que quedó elegido para el primer lugar de la terna. Y habiéndose precedido a votar en el mismo modo para el segundo lugar de ella tuvo don Joaquín López 19 votos, por cuya razón quedó electo para el segundo lugar de la expresada terna y finalmente habiéndose votado en la misma forma para el tercer lugar de la terna, consulta y propuesta a su Majestad. De las cuales votadas resultó que el susodicho don Ramón Ferreñac tuvo 5 votos para el segundo lugar de la expresada terna el nominado don Joaquín López sacó tres votos para el primer lugar y seis para el tercero.

18 de abril.

Habiéndose precedido convocación especial, *decreverunt*: que la copia de las censuras remitida por el ilustrísimo señor Obispo de los opositores a la media ración de esta santa iglesia (afecta al magisterio de capilla) queda inserta en el Cabildo de este día para que de ella se puedan librar los testimonios que fueren necesarios para remitir juntamente con la terna a la real Cámara.

Y dicha censura a la letra es como sigue: Los infrafirmados examinadores nombrados por el ilustrísimo señor Obispo de Orihuela para el concurso de oposiciones a las dos medias raciones vacantes en la Santa Iglesia Catedral de dicha ciudad, (afectos al Magisterio de capilla y a la voz de bajo de primer coro, cuyo encargo tenemos aceptado, y jurado), hemos asistido a todos los actos de las oposiciones hechas a la primera de dichas piezas, a que únicamente ha habido pretendientes, celebrados desde el día 18 hasta el 24, ambos inclusive de próximo pasado mes de febrero y habiendo hecho reflexión sobre todos ellos, y respectivo desempeño de los opositores, los aprobamos y demos por bien hechas las oposiciones de don Ramón Ferreñac, según el juicio que hemos formado tiene habilidad superior; el expresado don Joaquín López la

tiene más que mediana y el contenido don José Ferrer tiene buena suficiencia y disposición para poder ser muy útil. Así lo sentimos, sin respetos humanos, ceñidos a la religión del juramento que hemos hecho y lo firmamos en la Villa de Elche a 20 de marzo de 1785. Mosén Jacinto Redón, maestro de capilla, mosén Vicente Claver.

23 de junio.

Se nombran dos infantillos morados habiendo precedido convocación a Cecilio Calvé y Juan Antonio Ceballos , con la condición que en habiendo Maestro de Capilla los haya de examinar y despedir sino fuesen de provecho.

19 de septiembre.

Vista la carta de Joaquín López<sup>333</sup> en que participa el Ilustre Cabildo haberle agraciado su Magisterio con la media ración de esta Santa Iglesia, afecta al Magisterio de Capilla, *decreverunt*. Se le responda dándole la enhorabuena.<sup>334</sup>

3 de octubre.

En este día por parte de D.Joaquín López se presentó la Real Cédula de su Majestad de la media ración de esta Santa Iglesia afecta al Magisterio de Capilla , que es una en las que se ha dividido la Capellanía Real que obtenía D.José Martínez Lafós expedida a su favor, y las letras de Colación y admitiendo *in posesionem* del Caballero Previsor de este Obispado, a efecto que se le ponga en ella y el Señor D. Pedro Albornoz y Cebrián, dignidad de Chantre y Canónigo de esta Santa Iglesia y Presidente, recibió otros despachos con la debida veneración y respeto y poniéndoselas sobre su cabeza y las sometió para su examen y reconocimiento al Señor Canónigo Miravete de quien recibí Auto y fueron testigos D. Thadeo Conciani y José Sánchez, aquel

---

<sup>333</sup>Don Joaquín López González era natural de Bolliga, Cuenca, y sucedió a Vicente Olmos en el magisterio de capilla de Segorbe el 26 de enero de 1781, interviniendo como examinadores el organista José Casaña y José Gavaldá. A las obligaciones inherentes al cargo de maestros anteriores, el Cabildo añadió la de enseñar canto y composición a los que habiendo sido infantillos lo solicitasen.

Recibió la sagrada orden Presbiterial en marzo de 1783 y entre los destacados alumnos que se formaron bajo la tutela de este maestro se cuenta a José Morata, figura de primera magnitud en Segorbe. Renunció al magisterio de Segorbe por haber obtenido media ración afecta al Magisterio de la Catedral de Orihuela, según certificado remitido al Cabildo de Segorbe el 5 de noviembre de 1785.

<sup>334</sup>D. José Tormo Julia Obispo de la diócesis ,desempeña su cargo episcopal desde 1767 hasta 1790 en Orihuela. El es quien da la plaza a Joaquín López ,a pesar de haber quedado segundo en su oposición, las recomendaciones favorables de su estancia como Maestro de Capilla de Segorbe y serle persona conocida , pues el Obispo era natural de Albaida, nacido en 1721 y doctorado en Teología y filosofía en la Universidad de Valencia, de la cual llegará a ostentar el cargo de Rector Auxiliar , junto con la Canonjía de la Metropolitana concedida por Clemente XIII, hasta su nombramiento episcopal.

pertiguero y este sacristán menor de la referida Santa Iglesia, *decreverunt*. Que en posesiones de las medias raciones de esta Santa Iglesia se les ponga al Maestro de Capilla, al Sacristán Mayor y al organista la porción de tres reales de esta moneda.

6 de octubre.

Habiendo precedido convocación especial hecha a los Señores Dignidades y Canónigos, sólo y oída la relación del Señor Canónigo Miravete sobre la Real Cédula de su Majestad y demás despachos de la media ración de esta Santa Iglesia afecta al Magisterio de Capilla, expedidos en favor de Joaquín López, *decreverunt*. Ilustres Señores Dignidades y canónigos se convoque a los mismos para mañana viernes por la tarde al principiar el coro para darle la posesión de la referida ración.

7 de octubre.

Habiendo precedido convocación especial, sin oponerse a los estatutos y loables costumbres de esta Santa Iglesia, *decreverunt*: Se de al expresado Joaquín López la posesión de la referida media ración , para cuyo efecto habiendo entrado en la Sala Capitular y hecho y prestado el juramento acostumbrado en manos y poder de D. Pedro Albornoz y Cebrián, Dignidad de Chantre y canónigos de esta Santa Iglesia y Presidente se la dieron pacíficamente y sin contradicción de persona alguna en la décima silla del coro bajo y lado derecho de esta Santa Iglesia, estándose celebrando los Divinos Oficios del que recibí el Auto. Siendo testigos D.Jaime García, segundo maestro de ceremonias y D. Francisco de los Ríos, sacristán mayor de la expresada Santa Iglesia de Orihuela.

27 de octubre.

Memoriales de Antonio Polo y Francisco López que pretenden la Capellanía que obtenía Miguel Mompó, *decreverunt*: Pasen al Maestro de Capilla para que sobre ellos informe.

17 de noviembre.

Memorial del Maestro de Capilla en que pide *presencia* para la composición de los vilancicos de la Noche de Navidad, *decreverunt*: Se le den ocho días.

Año 1786.

16 de enero.

*Decreverunt:* Comisarios para las oposiciones a la plaza de segundo organista , a los señores Soler y Tormo. Y por examinadores al Maestro de Capilla y a D.Manuel Campos.

12 de mayo.

A Bernardo A. Y Pedro Pérez, músicos instrumentistas y oído el informe del Maestro de Capilla. Que en todas las funciones de música en que toquen se les de porción entera.

17 de noviembre.

El Maestro de Capilla ha manifestado que José Mariner, salmista, se había acomodado en la Colegial de San Felipe, quedando plaza vacante, y habiendo tratado la necesidad que tenía esta Santa Iglesia de voces nuevas que llenaran el coro. El señor Santacruz se dijo que conocía un sujeto de voz buena, gruesa y abultada y que sin otro motivo le habían señalado en la Santa Iglesia de Valencia un salario. No obstante no era adelantado en música y le escribiría para ofrecerle el mismo sueldo que el anterior.

*Decreverunt.* Que al Maestro de Capilla se le den los veinte días de presencia acostumbrados para la composición de villancicos.

Año 1787.

7 de mayo.

Los monaguillos no sabían tocar las antífonas de los oficios propios, ni menos los versículos, ni por las mañanas se ponían en sus correspondientes Capillas, jugando continuamente por esta Santa Iglesia, lo que pedían de la de cuidado y enseñanza del Maestro de Capilla.

Año 1788.

31 de enero.

Oposiciones a la plaza del salmista, por examinadores a los dos sochantres y al maestro de capilla.

Año 1789.

14 de enero.

Memorial de Joaquín López. Para tratar la revolución de los infantillos se le exige actúe sin limitación alguna y con todo poder para corregir y multar. Que con razón tiene su media ración mayor dotación que las demás de su clase. Y para dirigirse al Cabildo en los mencionados términos o exposiciones que haya, observe la atención, el respeto y moderación correspondiente.

8 de junio.

Se dijo sobre las obligaciones del Maestro de Capilla respecto a los infantillos.

10 de diciembre.

El Chantre dijo: El estado infeliz en que estaba la Capilla de música de esta Santa Iglesia por falta de voces. Sobre todo por las tres medias raciones de primer coro y se pusiese con mayor prisa por concurrir la del Magisterio de Capilla, cuyo poseedor pasaba a otra Iglesia.

1790.

8 de febrero.

Se recibe un recado del Maestro de Capilla para el Cabildo: viajaba a Madrid para ver si le acomodaba el Magisterio de Capilla del Convento Real de la Encarnación y que si tomaba posesión de él se despediría enviando certificado o testimonio de ello. Que por ahora quedara la enseñanza de los infantillos a cargo del oboe: Fernando Albert y el “compás”<sup>335</sup> en D. Francisco Tamarit. Pero seguirá con su obligación el Maestro de Capilla de hacer música u otros encargos hasta su vacante.

25 de febrero.

Carta de Joaquín López al Señor Deán para que la lea al Cabildo. Dice que el 15 ha tomado posesión del Magisterio del Real Convento de la Encarnación.

*Decreverunt:* Se decide que desde el siguiente día 15 ( de marzo), se le ponga en blanco y que si en el tiempo dispuesto por derecho no regresa a cumplir sus obligaciones y

---

<sup>335</sup> El acto quironómico de dirigir la Capilla por medio de gestos rítmicos y agógicos. Además de llamarse así a toda la música no gregoriana, pues la música gregoriana era no mensural, sin compás.

cargas, (regentar la Capilla , enseñar a los infantillos y cuidar de ellos ), se actuará en consecuencia.

15 de abril.

Se diga al Maestro de Capilla que busque en las escuelas de gramática u otro lugar nuevos infantillos. Al considerarse que solo los dos mayores de los que hay actualmente deben permanecer. Debido al mal comportamiento de los otros y a su mala voz. Y que los que busque, sean buen comportamiento.

13 de agosto.

Posesión de D. Carlos Ródenas de Media ración. Se la dieron los Medio racioneros D. Jaime Soriano y D. Joaquín López en la silla tercera del lado derecho del coro bajo.<sup>336</sup>

21 de agosto.

Toma de posesión de José Ferrer. Se la dieron D. José Soriano y D. Joaquín López en la silla quinta del lado izquierdo del coro bajo.

18 de septiembre.

Posesión de D. Juan Baldeolivas. Se la dieron D. Francisco Redón y D .Joaquín López en la silla quinta del lado izquierdo del coro bajo.

30 de septiembre.

Al haberse salido dos infantillos, uno morado y otro encarnado, que se tenga en cuenta la lista (de candidatos) del Maestro de Capilla. Los elegidos para ocupar las vacantes son: para morados Víctor Carratalá (el de mejor voz) y para encarnados, Mariano Pallarés y Antonio Palacios.

21 de octubre.

Leído el memorial presentado por Joaquín López. Se le conceden los días para la composición de villancicos de Navidad, *decreverunt*. Se le concedan, menos los domingos y fiestas.

---

<sup>336</sup> Primera mención a D.Joaquín López, desde el 8 de junio de 1789. Después de ausentarse para tomar posesión el 15 de febrero de 1790 en el Real Convento de la Encarnación.



11 de noviembre.

Provisión del Beneficio de Francisco Hernández y Ginesa Oliver a un cantor.

Examen para el cual se convoca a D. Joaquín López, Maestro de Capilla , D. Francisco Redón, Sochantre y D. José Ferrer , primer organista.

Después de haber cantado un aria , se le había hecho cantar el papel de bajo en un Magnificat a 8 en el atril y en un Salmo también a 8 al órgano. Todo lo cual lo había desempeñado el candidato D. José Martínez a satisfacción de los examinadores.

D. José Martínez recibe la plaza de bajo.

12 de diciembre.

Para el examen de salmista vacante se nombra al Maestro de Capilla y al Sochantre.

Año 1791.

3 de enero.

Sobre músicos, (se ha entregado copia al Maestro de Capilla).

Con mérito a lo acordado en el Cabildo y debiendo corresponder a las festividades sagradas según sus clases. La Majestad, armonía y pureza, así de canto llano como de figurado. Careciendo en gran parte de estas circunstancias la música de atril y compás por su poca consonancia, compás por lo común precipitado. Por cuyo motivo no se canta en muchas Iglesias Catedrales y Colegiatas de España, pareciendo muy propio de esta Santa Iglesia que teniendo al presente la Capilla de músicos capaz de solemnizar las principales festividades , con el canto figurado, sonoro y majestuoso que corresponde y vulgarmente llaman de papeles a 6 u 8 voces.

*Decreverunt.* Se use de esta música en las Festividades de las tres Pascuas, en Misa y vísperas, cuando en ellas no se cante música de violines . En los días del Dulcísimo nombre de Jesús y de María. En las Misas de toda la octava del Corpus. En las vísperas y Misas del Patrocinio de Nuestra Señora y Fiesta de la Expectación. En las vísperas y Misa de San José y su Patrocinio, en el día de la Dedicación de San Miguel . Y en los demás días prevenidos ya por el Cabildo. Debiéndose agregar esta nota a la tabla de los días de música que sirve de gobierno a la Capilla de música.

Se previene al maestro componga el canto de otras Misas y vísperas breves, escusando en lo posible toda repetición, para no hacer molestas otras solemnidades, o valiéndose para ello de las que hay en el archivo de música de esta Santa Iglesia. Y que

en las restantes de atril se valga de alguna vez de las Misas de Victoria y *Magnificat* de Aguilera.

Esto se lleve a cabo sin perjudicar el desempeño de otras funciones, ni la destreza de los músicos, ni de los ensayos o pruebas que se deben hacer de las obras, así nuevas, como antiguas que se hubiesen de cantar, conforme se practica en la Capilla Real, *decreverunt*: que el Maestro de Capilla convoque y mande a todos los músicos de voz y de instrumentos, en su casa o donde juzgue conveniente (estudiar y preparar las obras) para las pruebas que juzgue necesario, hasta asegurarse el desempeño (de las obras). A las que deben asistir todos los músicos con vestido decente. Bajo multa de los sueldos.

Notándose que en los salmos que alternativamente con el órgano canta todo el coro a fabordón, no forman los instrumentos y voces la glosa y la armonía que pide este canto y se percibe en otras Capillas de Música<sup>337</sup>.

*Decreverunt*: que el Maestro de Capilla encargue a todos los músicos la formen y glosen según debe cada uno por la cuerda de su instrumento.

Que los instrumentistas tomen tono<sup>338</sup> antes de comenzar las funciones y que no salgan del coro hasta concluida esta.

18 de julio.

Se otorgan plazas en la Capilla de música a los señores Franco y Pont, salmistas y a Juan Bautista Polo. Constando el informe del Maestro de Capilla, que explica hacen un gran papel en el segundo coro, *decreverunt*: se les conceda.

2 de noviembre.

Se ha hecho presente por razón de estar enfermo el Maestro de Capilla, que no puede asistir al concurso de plaza de oboe. Por este motivo suplirán (su ausencia) D. José Ferrer, organista y Pedro Manobens, voz de bajo.

Para asignar a José Aleixandre<sup>339</sup> en la Capilla de música.

---

<sup>337</sup> Se realiza una polifonía sobre los tonos de salmo, que puede elaborarse tanto como se quiera. Pide el Cabildo en este caso que sea más elaborada.

<sup>338</sup> Pedir tono hace referencia a afinar los instrumentos, salían para afinarlos hasta la próxima vez que tocaban. En una misa, los instrumentos de viento pueden estar media hora sin tocar, esto provoca que se desafinen.

El Maestro de Capilla me habría informado que aunque no era enteramente precisa su asistencia para las funciones de música, hacía bien su papel cuando asistía, por tañer el violín y el violón.

*Decreverunt*: se le acoja con Media ración en las funciones.

Año 1792.

6 de febrero.

Memorial del señor Monzó.

Se advertía (al maestro de capilla) la falta al cumplimiento de su obligación en los infantillos de coro, por no haber sujeto a su cargo que las tome. Y que sería muy conveniente se buscara uno a propósito para que hiciese este oficio dándole su salario. Habiéndose conferenciado repetidas veces en Cabildo que esta obligación es propia del Maestro de Capilla. Y que el antecesor Don José Martínez Lafós, se le mandó dar cierta cantidad, todo consta por acuerdos, *decreverunt*: que se traigan estos acuerdos a Cabildo para resolverlo consecuentemente.

4 de junio.

Por el señor Soler se hizo presente convendría que probasen (ensayasen) los músicos los *Magnificats* de Navarro que se cantan en la octava del *Corpus*, de forma regular para que salgan bien cuando llegue el caso de cantarles, *decreverunt*: que así se ejecute, haciéndose saber al Maestro de Capilla para su cumplimiento.

Que asistan los infantillos a la Minerva<sup>340</sup>, *decreverunt*: que vayan por turno y que cuide de la asistencia (de los infantillos) el Maestro de Capilla, a quien se le cercione.

25 de noviembre.

Leído el memorial de Don Joaquín López, Maestro de Capilla. Suplica se le concedan los días de presencia<sup>341</sup> acostumbrados para la composición de villancicos de Navidad.

*Decreverunt*. Se le concedan.

---

<sup>339</sup> El 27 de abril de 1807, será Maestro de Capilla de San Nicolás de Alicante. Y al fallecer Joaquín López ocupará su Magisterio en Orihuela, siendo su sucesor.

<sup>340</sup> Procesión claustral.

<sup>341</sup> Días libres para componer.

Año 1793.

7 de junio.

El medio racionero tiple cuando canta en Calendas, toma un tono desproporcionado por cuyo motivo trastorna al coro, *decreverunt*: que el Maestro de Capilla le mande cante natural.

A cada uno se le debe considerar según el mérito, cualidades de su oficio y circunstancias. Para determinar las porciones entre misas, medias raciones y miembros salmistas del segundo coro. Se convoque para estudiarlo.

24 de julio.

Sobre porción de los músicos:

El señor Perea leyó un estado que le había entregado el Maestro de Capilla ,del modo y forma que en el día se gobernaban. (Donde aparecían explicadas) Las porciones mayores y menores, a los que se daban y el motivo. Siendo peculiar y privativo del Ilustre Cabildo el consignarlas. Como anticuada e inmemorial práctica y está mandado por la superioridad de otros varios recursos.

Por el señor Dean se dijo :

Piden (los bajonistas de la capilla musical) que se les suba el sueldo, pues el salario es corto. El más antiguo tiene 126 pesos y el otro 110, siendo ministriles lo mismo que los oboes que disfrutaban: 150 pesos el primero y 140 el segundo. Precizando además que sin bajonistas no se puede cantar, *decreverunt*: se les aumente.

1 de agosto.

Los infantillos juegan en la Capilla de Loreto . Que se advierta al Maestro de Capilla cuide de aquellos, *decreverunt*: dejen la cota los infantillos Ramón y Palacios por ser los más revoltosos. Se hable con el Maestro de Capilla para que cuide de la corrección y comportamiento de los infantillos, según han obrado sus antecesores.

22de agosto.

Se vuelva a admitir a los infantillos expulsados, pero de modo que sirva de estímulo, *decreverunt*: que se escriba al Obispo haciéndole presente las obligaciones del Maestro de Capilla para que se las mande cumplir, pues no han bastado para ello las repetidas amonestaciones.

26 de octubre.

Leído el memorial de Don Joaquín López, Maestro de Capilla. Pide se le concedan los días que tiene de presencia para la composición de los villancicos de navidad, *decreverunt*: se le concedan.

Año 1794.

3 de marzo.

Se despide a los infantillos: Anselmo Palacios y José Ramón. Infantillos de cota encarnada por mal comportamiento. Juan Carratalá y Lorenzo García infantillos de cota morada ocuparán sus puestos. Y el Maestro de Capilla cubrirá las plazas de cota morada.

6 de marzo.

Infantillos elegidos para cota morada: Francisco Clemente y Pedro Sánchez . Son los que el Maestro de Capilla aseguraba sabían leer, estaban instruidos en doctrina cristiana y buena disposición para cantar.

10 de abril.

Se socorra a los medio racioneros por haber carecido del reparto de sobras: Jaime Soriano, Antonio Lucas, Francisco Redón, Joaquín López, José Ferrer, Antonio Aznar, Pedro Manobens, Juan de Valdeolivas, Jaime García y Gabriel de Anduesa.

7 de julio.

Convocatoria para oír el informe del Maestro de Capilla sobre los infantillos morados pretendientes a la cota encarnada.

24 de julio.

Precedida convocatoria para leer el informe del Maestro de Capilla sobre los pretendientes a la cota morada. Se nombra a José Sánchez.

20 de noviembre.

Se concede 20 días para componer los maytines de Navidad a Don Joaquín López.<sup>342</sup>

---

<sup>342</sup> La forma de referirse a Joaquín López a lo largo del tiempo pasado en esta Capilla, comenzó desde un impersonal Maestro de Capilla, siempre recordando su condición de media ración, hasta este momento

30 de diciembre.

Debido al mal comportamiento de los infantillos, por más medios que se ha procurado para ello, se hable con el Maestro de Capilla para ver lo conveniente.<sup>343</sup>

Año 1795.

14 de enero.

El señor Deán dijo que:

Manuel Carratalá violinista en esta Santa Iglesia estaba dispuesto a sacar de infantillo y dar otro destino a Juan Carratalá, su hijo. Dejando vacante la cota encarnada que ocupa. Da las gracias al Cabildo por el honor que había recibido en el tiempo que servía en esta Santa Iglesia.

El señor Deán añadió que el Maestro de Capilla le había informado que de los morados el mejor y más aplicado era Pedro Sánchez, pues por si solo cantaba arias. Como es notorio se proceda al nombramiento.

18 de enero.

Se nombra infantillo encarnado para la cota vacante de Juan Carratalá. Por informe del maestro de Capilla sobre Pedro Sánchez, infantillo morado, *decreverunt*: queda nombrado. Y para la morada que resulta vacante ,en la lista de los 6 pretendientes que ha presentado el Maestro de Capilla, consta que el mejor es José Montero.

3 de marzo.

Por hallarse vacante una de las cotas moradas por dimisión de Francisco Cebrián, habiéndose leído la lista del Maestro de Capilla, se nombre a Nicolás Teatino.

21 de abril.

*Decreverunt*: sea examinado José Lozano por el Maestro de Capilla y el organista, para saber si es capaz de ocupar la plaza de oboe vacante.

---

donde se dirigen a él por encima de su cargo y condición, reconociéndolo personalmente, incluso con el apelativo de Don. Posiblemente su comportamiento en estos difíciles momentos de situación extrema para el Cabildo, por fin han servido para reconocer su valía personal y calidad profesional.

<sup>343</sup> Siguiendo con la apreciación anterior, vemos como ha cambiado la forma del discurso del Cabildo hacia Joaquín López, en vez de la habitual reprimenda por el comportamiento de los infantillos, se reconoce: "por más medios que se ha procurado para ello", no es defecto del Maestro de Capilla.

9 de mayo.

Los infantillos encarnados: Víctor Carratalá y Francisco Martínez , por ser muy crecidos se les obliga a dejar la cota. Y suplican se les nombre acogidos, *decreverunt*: se les acoja.

Leído el memorial del Maestro de Capilla, los más preparados para pasar a cota encarnada son: José Sánchez y Agustín Teatino. Y para cota morada, Manuel Carrillo y Esteban Moreno, que saben leer y tienen principios de música, *decreverunt*: que pasen a las cotas.

14 de mayo.

Leído el dictamen que han formado los señores: Maestro de Capilla y organista, sobre la idoneidad de José Lozano, músico oboe segundo , para desempeñar la primera plaza, *decreverunt*: que se nombre.

11 de junio.

Posesión de media ración a Don Lorenzo Alberola. Se le dio por medio de Don Joaquín López y Don Pedro Manobens, en la octava silla del coro bajo y lado derecho de esta Santa Iglesia.

23 de julio.

Francisco Clemente deja la cota morada. Leído el informe del Maestro de Capilla sobre las cualidades de Agustín teatino, único pretendiente de 10 años y sabe leer, *decreverunt*: que se le haga nombramiento.

20 de agosto.

Censura de la media ración de contralto.

Censuras presentadas por Don Joaquín López, Maestro de Capilla y José Ferrer, músico organista medio racionero:

Primero Don Andrés Reus 19 votos, segundo Silverio 19 votos, tercero Juan Ramón Gómez 18 votos, *decreverunt*: que pase al Supremo Consejo.

22 de octubre.

Por el señor Deán se expresó:

El infantil de coro llamado Bela había roto la imagen del crucifijo de márfil que se halla en la sacristía.

Sucedió de este modo. Tres infantillos: Juan Carratalá, Lorencito y Bela, después de haber dado lección en casa del Maestro de Capilla, se vinieron a la sacristía y jugando los dos primeros, el Lorencito dio a Bela un fuerte golpe en la cabeza, le tiró una llave y fue a parar al crucifijo.

Debe tomarse remedio pronto para que sirva de escarmiento a los otros infantillos, *decreverunt*: dejen la cota encarnada, despidiéndose de la Santa Iglesia.

17 de octubre.

Vacante de Miguel Moreno. Oído el informe del Maestro de Capilla.

*Decreverunt*. Se admiten a encarnados a Miguel Moreno y morada a José Celdrán.

10 de noviembre.

Memorial del Maestro de Capilla. Pide recreo para componer villancicos, *decreverunt*: se le concedan los 20 días de costumbre.

Año 1797.

2 de enero.

Por el señor Perea, se expuso:

Sería conveniente que la música que se cante a 8 en el órgano en ciertas festividades<sup>344</sup>, le parecía que sería más a propósito se cantase bajo con toda la Capilla. Con lo que se evitarían conversaciones entre los músicos, en el órgano y las voces del primer coro. Estarían pronto a cantar los Himnos, como los primeros días principales de primera clase, como de la Epifanía. Se tocara en Vísperas, Maitines y Misa mayor con el clave, como se hace en la Santa Iglesia de Cartagena. Inquiriendo el Cabildo, proceder en ambos puntos con todo conocimiento, *decreverunt*: que el señor Deán se informe de los Maestro de Capilla y organista, presentando al Cabildo su informe, se resolvería lo conveniente.

4 de mayo.

Oposiciones a la plaza de salmista vacante.

---

<sup>344</sup> El órgano principal está situado en alto cogido a la pared y más arriba de la puerta que da acceso a la nave, a unos 9 metros de altura. La Capilla se sitúa en la Nave. De ahí la dificultad de interpretar música policoral con el órgano de tubos principal.



Memorial de Mariano Soto, pretendiente.

Pretendientes: Don Francisco Navarro natural de Cuevas de la Mosquera, Obispado de Tortosa, y Don Ramón Carbonell natural de Masamagrell, *decreverunt*: el señor Perea presida el acto y los censores sean el Maestro de Capilla, el organista y el sochantre Redón.

8 de mayo.

En el examen de oposición a la plaza de salmista se entregaron las censuras abiertas a los examinadores, mostrando el dictado. Conociendo esto ,se vio que estaba mal. Se habló con los examinadores, habiéndose preguntado a Francisco Redón dijo que nada sabía de dicho dictado pues la censura la había formado el Maestro de Capilla y que la había formado estando conformes los opositores. Pasó a tratar con Don José Ferrer , organista y hecha la misma pregunta, empezó a titubear y dijo se podía formar la censura sin dicho dictado.

El Maestro de Capilla, ya había encontrado el problema y sobre el particular tenía hecho recurso a la Real Cámara. Todo lo cual lo ponía en consideración del Cabildo para que resolviese antes de la elección.

El señor Perea coincidiendo con la idea del Maestro de Capilla que cada examinador hiciese su censura y la entreguen cerrada al señor comisionado.

1 de junio.

Lista de pretendientes a la cota morada dejada por el infantillo Celdrán. Según el parecer del Maestro de Capilla, solo se halla uno que pueda obtenerla, dejando previsión al Cabildo para que le nombre habiéndose examinado en otras ocasiones. Los pretendientes no solo por lo dicho por el Maestro de Capilla, sino también en opinión de Don Sebastián Penalba<sup>345</sup> que está encargado de los infantillos.

8 de junio.

Infantillo morado, según la lista del Maestro de Capilla: José Blasco. *Decreverunt*: que pase esa lista a Don Sebastián Penalba para oír su parecer.

---

<sup>345</sup> En este año es contratado para cuidar y educar a los infantillos, liberando así al Maestro de Capilla de una de sus más arduas ocupaciones, pudiendo centrarse más en la interpretación musical de la Capilla.

12 de junio.

Oído el parecer del Maestro de Capilla y Don Sebastián Penalba sobre los pretendientes a la cota de infante morada, *decreverunt*: se nombrará a Francisco García.

28 de junio.

Habiendo vacante en la cota encarnada por haberlo dejado Lorenzo García. El señor deán dijo:

Que el Maestro de Capilla al principio manifestó estar ausente a dar su parecer sobre la identidad de los cuatro infantillos morados , en lo que respecta a su inteligencia de leer y escribir , canto llano y voz. Pero en breve manifestó no querer dar su dictamen con respecto a que no se le atendía en Cabildo.

Pareciendo al Cabildo que sobre dicha respuesta debe tomarse la resolución que corresponde y es debida.

13 de julio.

El Maestro de Capilla, Don Joaquín López ,no dio su parecer, como en otras ocasiones, sobre la idoneidad de los infantes morados. Me dio por respuesta que no quería darlo por que no se hacía mérito en el Cabildo a sus informes.

Lo que certifico, yo el secretario.

*Decreverunt*: que el señor sacriste vea la bula y exponga las obligaciones del Maestro de Capilla.

20 de julio.

El señor sacriste lee la bula de fundación donde aparecen las obligaciones del Maestro de Capilla y dice es todo cuanto va a hacer sobre el tema.

3 de agosto.

Oído el dictamen especial del Maestro de Capilla sobre como dar la mejor instrucción.

Debido a que los dos infantillos morados más antiguos y Teatino, (aunque no con tan buena voz), es útil para el cirial y el otro inmediato, tiene espera para poder entrar en otra vacante por ser muy niño, *decreverunt*: nombren a Montero para la encarnada y para la morada a Vicente Ballejos de 7 años con mediana instrucción en solfa y buena voz, *decreverunt*: queda nombrado Ballejos para la morada.

30 de octubre.

Memorial del Maestro de Capilla. Pide permiso para dar principio a la composición de villancicos de navidad, *decreverunt*: se le conceda.

Año 1799.

31 de enero.

Oído el informe del Maestro de Capilla. Se nombre para cota encarnada de infantilillo a Francisco García por promoción a acólito de Agustín Vela. Y la plaza morada que deja pase a Jorge Ballesteros y a Belmonte.

Año 1800.

23 de junio.

Censura de la voz de contralto.

Solamente viene aprobado D. José Avila, presbítero músico contralto de la Colegiata de Antequera, *decreverunt*: para el jueves inmediato se expida la convocatoria para hacer a su Majestad la propuesta.

26 de junio.

Protesta expresada por D. Joaquín Jimeno, presbítero doctor pontificio en sagrada teología, Catedrático perpetuo en sagrados cánones de esta Santa Iglesia y de la Universidad literaria.

D. Joaquín López, censor y Maestro de Capilla es enemigo del opositor D. Antonio Martínez y por tanto, valiéndose de los auxilios que en estos casos suministra la ley para no sufrir injusticia, lo rehusó en tiempo ante el Caballero previsor, como es notorio. Sin saberse por que causa administrándole justicia, no fuese oído y admitida su recusación por lo mismo no se extrañan que con tanto ímpetu y vehemencia se produzca en su censura de la oposición a contralto. Que D. Francisco Redón, sochantre, ya sea por su avanzada edad o por su subordinación al Maestro de Capilla, ha dado una censura del mismo espíritu. Pero con la notable circunstancia, confesando los peritos en música, que las voces o son de cabeza o de garganta o de pecho, siendo más apreciable la de cabeza, por no ser fácil de perderse, el sochantre reprueba la voz de Martínez, expresando que es de garganta o gaznate.<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> Joaquín Jimeno desconoce las cualidades de la voz y su técnica, en aras de defender a su amigo habla siguiendo los dictados de Antonio Martínez, sin darse cuenta que evidencia las deficiencias en la voz de

Este punto, el año pasado, los referidos: Maestro de Capilla y sochantre, censores que fueron en la oposición de voz de tenor, antepusieron a D. Angel Moreno, joven de 19 años, a 2 presbíteros también tenores, colocando a aquel solo en primera línea, con exclusión de los demás, recayendo en él la plaza, que no puede servir por no tener voz, aseguran los músicos.

Por tanto las censuras de los referidos son<sup>347</sup> sospechosos. Nada quiero añadir sobre el tercer censor: el clérigo tonsurado y segundo organista D. Francisco Olivares, siendo joven y no apto para juzgar las voces.

30 de junio.

Habiéndose determinado el Cabildo en el día 26 de los presentes, se remita la propuesta hecha sobre la media ración de contralto, acompañándola censura según está mandado, *decreverunt*: se firme y se remita.

3 de julio.

Habiéndose manifestado repetidas veces, se ha dicho que debía limpiarse el coro por lo que a los cajones donde se hecha la saliva. Y bastarían se quitaran las tablas que están delante de las sillas del coro alto, *decreverunt*: que se de comisión para que las limpie el señor Antonio Martínez.

7 de julio.

Leída la censura del Maestro de Capilla sobre los pretendientes a la cota morada que ha dejado José Ballejos. Son: Julián Ros, Tomás Ballesteros y Fulgencio Rubio, *decreverunt*: se procede a la elección por votos secretos. Recayó en Tomás Ballesteros.

24 de julio.

El Deán leyó la nota que había entregado D. Joaquín López , Maestro de Capilla , sobre los infantillos capaces para pasar a la cota encarnada que ha dejado José Sánchez y de los pretendientes para la morada, *decreverunt*: se retenga como acogido y se resuelva.

---

éste. Pues voz de cabeza , garganta y pecho, utilizando su léxico , son los tres registros de la voz humana, los tres han de usarse en una buena impostación de la voz, los tres registros sirven como espacios de resonancia a un buen cantante, pues quien los utiliza adecuadamente posee una buena técnica y su vida como profesional se verá alargada , pues no desgastará su capacidad de emisión sonora.

<sup>347</sup> D. Antonio Martínez aspira obtener la plaza de primer coro, pues por oposición obtuvo en 1795 la plaza de contralto de segundo coro.

28 de julio.

Leída la censura que ha dejado el Maestro de Capilla, ha dado a los tres infantillos más antiguos morados: Manuel Carrillo , Manuel González y José Ballesteros, *decreverunt*: se vota secretamente y se elige a Manuel Carrillo y para cota morada a Julián Ros.

1 de agosto.

Habiéndose hecho presente que los músicos de voz del primer coro medio racioneros y los del segundo coro capellanes de número, en las misas y vísperas en que se reparten papeles para cantar y también en los primeros domingos del mes, excusándose con que pueden cantar de memoria<sup>348</sup> algunos lo hacen con irreverencia.

Se advierte que el Maestro de Capilla lleva muy rápido el compás, de modo que no se deja comprender lo que cantan los músicos, por la aceleración con que pronuncian, *decreverunt*: que el Maestro de Capilla lleve el compás con la pausa que corresponda y cause buena armonía.

23 de octubre.

Leído el memorial del Maestro de Capilla por el que solicita se le den los días para trabajar los villancicos de navidad, *decreverunt*: se le concedan.

29 de diciembre.

Que se prevenga al Maestro de Capilla no guarde la regla de elegir al más antiguo de los infantillos como dicen los salmistas, sino que sea elegido el que mejor y con más gusto cante.

Año 1801.

8 de octubre.

Memorial de D. Joaquín López solicitando se le den los días de presencia para la formación de los villancicos de los maitines de Navidad, *decreverunt*: se le concedan.

12 de diciembre.

*Decreverunt*: que se repartan las 40 libras entre los seis infantillos encarnados y las cuatro restantes entre Esteban Montero y Francisco García por ser los más aplicados. Y

---

<sup>348</sup> Las partes que cantan de memoria son las partes en canto gregoriano fijadas por el calendario litúrgico.

dejen la cota Agustín Teatino y José Montero. Para cubrir sus plazas se tire convocatoria de la lista presentada por el Maestro de Capilla.

Año 1802.<sup>349</sup>

1 de febrero.

Oído el informe de los señores Lledó y Jimeno sobre el estado en que se encuentran los libros de la biblioteca, *decreverunt*: llamen al Maestro de Capilla para que reconozca los libros de coro y papeles de música. Cuando pueda informar de aviso.

8 de marzo.

En la Semana de Pasión se va a sacar La Vera Cruz. La salida del coro es con el tercer salmo, pero siendo muy corto los que componen la víspera no da tiempo al celebrante para vestirse y arreglar la procesión, *decreverunt*: se diga al Maestro de Capilla para que forme arreglado a la situación.<sup>350</sup>

18 de marzo.

Se ha hecho presente que Fulgencio Rubio , infantilillo morado, ha dejado la cota. Leído el informe del Maestro de Capilla sobre Manuel Soler, *decreverunt*. se proceda al nombramiento.

6 de mayo.

En acción de gracias al Señor por haber librado a los vecinos de esta ciudad de la avenida de agua de la rotura del Pantano de Lorca, *decreverunt*: se cante el *Te Deum* con toda solemnidad en el domingo inmediato.

*Decreverunt*: se proceda a las oposiciones para la plaza vacante de Felipe López, a cuyo efecto se nombra para presidente del tribunal al señor Carlos, canónigo. Por examinadores a los medio racioneros: D. Francisco Redón, sochantre y D. Joaquín López, Maestro de Capilla.

22 de mayo.

---

<sup>349</sup> Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, Tomo 907.

<sup>350</sup> Piden al Maestro de Capilla componga el salmo correspondiente mucho más largo, para así dar tiempo a la organización de la procesión que sale de la Catedral.

El señor Deán dijo que había propuesto a D. Francisco Redón, sochantre y a D. Joaquín López , Maestro de Capilla en esta Santa Iglesia. Censores en el concurso a media ración vacante de tenor alto. Con la finalidad de conciliar las partes en conflicto, les preguntó, que sin hacer juicio comparativo, los presbíteros Aliaga y Boluda, podrían desempeñar dicha plaza. Habiendo respondido que si los censores, lo hacía presente al Ilustre Cabildo, *decreverunt*: se envíen los resultados de los censores a la Real Cámara, acompañe a ella dicha exposición certificada por mi, el secretario.

28 de junio.

Convocación para elegir infantillos en las cotas encarnadas vacantes por haberse despedido Francisco García , Manuel Carrillo y Manuel González. Habiendo leído el informe del Maestro de Capilla, sobre la voz, estudio y adelantamiento de los cuatro morados, *decreverunt*: se nombran a Julián Ros, Ramón Teatino y Mariano Ros para los encarnados. Para los morados a José Gilabert, Luís Rodríguez, Manuel González y José Viudes.

Vistos los memoriales de los inafantillos encarnados que dejan la cota. Piden ser asignados a la Iglesia y al coro, *decreverunt*: que se convoque para resolver.

1 de julio.

Especial convocación para ver las personalidades de los pretendientes a las cotas moradas. Son: José Gilabert, Luís Rodríguez, Manuel González y José Viudes. Se oiga la voz que tienen y se proceda al nombramiento, habiéndolos presentado al Maestro de Capilla. Haciéndoles cantar para dicho efecto.<sup>351</sup>

25 de noviembre.

Convendría disponer que el Maestro de Capilla compusiera un *Te Deum* para el día que los Reyes Nuestrros Señores entraran en la Iglesia, que fuese breve y sin repetición y como para componerle necesitará algunos días, *decreverunt*: que lo componga dándole tres días de presencia.

---

<sup>351</sup> Es la primera vez que el Cabildo se toma la molestia de escuchar a los inafantillos que ingresarán en la Capilla , presentándolos haciéndoles ofreciendo un concierto con sus voces para el Cabildo. Esto nos dice la calidad musical de los niños que a partir de este momento integran la Capilla musical, gracias al sistema educativo del Maestro de Capilla .

Año 1803.<sup>352</sup>

3 de enero.

D. Carlos IV, Dña. Luisa de Borbón y el Príncipe de Asturias, D. Fernando de Borbón ,Dña. María de Borbón , princesa de Nápoles y el Infante D. Carlos María y su hermano D. Francisco de Paula y los Reyes de Etruria . Con motivo que después de la boda se embarquen en Cartagena los Reyes de Etruria, pasarán en su camino por Orihuela quedándose a descansar.

20 de diciembre.

Para los Reyes se puso mucho el adorno de las calles y plazas y conciertos de música y cabalgatas con diferentes trajes.

De noche sobre el Puente hubo castillo de fuegos y grandes iluminaciones . Entraron sus Majestades en los dos colegios y la Iglesia Catedral, que tenía puestas 3.000 luces en buen orden y en los intermedios 300 hachas de luz y la torre 3 órdenes de faroles. Se celebraron los oficios con gran solemnidad de música y sólo entraron grandes autoridades, pero la gente siguió la ceremonia con muchos vivas y con esta alegría se interpretó el *Te Deum*<sup>353</sup> que duró seis minutos, cantado por la Capilla y el órgano. Sus Majestades recorrieron la Catedral, sorprendidos por la antigüedad y adorno, el Rey se interesó por la edad de la Catedral, y le dijimos 300 años, el respondió: *pues ya es antigua* .

3 de marzo.

Memorial de Salvador Ferrando, músico de oboe en esta Iglesia. Solicita se le examine. *Decreverunt*: que sea examinado por el Maestro de Capilla y por el primer bajonista en presencia del señor Lledó, canónigo.

14 de marzo.

Leída la censura formada por el Maestro de Capilla y el primer bajonista, D. Pedro Segarra, sobre la suficiencia de Salvador Ferrando para obtener en propiedad la plaza, *decreverunt*: se le nombre.

---

<sup>352</sup> Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, Tomo 906.

<sup>353</sup> Mandado componer por el Cabildo a Joaquín López para esta ocasión en especial, pidiendo que la duración debía ser corta, por eso en el acta apuntaron su duración, el Maestro de Capilla cumplió bien el encargo.



20 de junio.

Esteban Montero infantillo encarnado se había despedido y es necesario ocupar su plaza, para cuyo efecto hizo informe el Maestro de Capilla, *decreverunt*: se resuelva.

21 de julio.

Se concedan ( a Nicolás Teatino) 4 meses para ponerse en el instrumento de violón en la plaza de su difunto padre. Y por ser corta la renta se le de el puesto de *capsuero* que cada año recae en uno de la Capilla y tiene doble renta, *decreverunt*: que se cercione el Maestro de Capilla de los progresos y ya se acordará.

24 de septiembre.

Memorial del medio racionero Maestro de Capilla. Suplica se le concedan los días de descanso para componer villancicos para los maitines de Navidad, *decreverunt*: se le concedan.

1 de diciembre.

Convocación para la plaza de organista segundo vacante. Pretendientes: D. Cristóbal Diaz , D. Manuel Moros, Tomás Vens y Agustín Giménez que se presentó de la Villa de Jumilla, *decreverunt*: se proceda al concurso presidido por José Lledó, canónigo y como examinadores D. Joaquín López, Maestro de Capilla y D. José Ferrer, organista primero.

22 de diciembre.

El Maestro de Capilla le había manifestado al comisionado señor Lledó sobre las censuras a la plaza de organista, expresó que no iba a variar de parecer y sentir, como lo tenía escrito y que el Maestro organista solo lo variaría accidentalmente, *decreverunt*: que para el día de mañana después de oficios se proceda a la elección entre los tres que quedan aprobados: D. Cristóbal Díaz, D. Agustín Giménez y Tomás Vens, excluyendo a D. Manuel Moros por no haber cumplido con los actos.

30 de diciembre.

Se manifestó la continua desenvoltura de los infantillos que por la mañana van a ayudar a Misa, haciendo mil juguetes, riendo y hablando. De los infantillos encarnados se encarga el Maestro de Capilla y de los morados D. Sebastián Penalva. El Maestro de Capilla dice no deber cuidar a los inafantillos, sino enseñarles conocimiento.

Que D. Manuel Campos cuide a los infantillos encarnados con la obligación por parte del Maestro de Capilla de darle 25 libras anuales.

Año 1804.

16 de febrero.

Leída la censura que ha formado el Maestro de Capilla de la oposición para el concurso de violón vacante. Han formado el concurso Juan Carratalá y Nicolás Teatino. *Decreverunt*: que el señor Molina<sup>354</sup>, comisionado, lleve al Maestro de Capilla nuestra opinión, y le diga que a continuación de dicha censura añada los instrumentos que sepan tocar los concursantes.

27 de febrero.

Que el Maestro de Capilla pusiese en la censura de la oposición a la plaza de violón las palabras del edicto, que dicen así: serán más atendidos aquellos que fuesen diestros también en los demás instrumentos antiguos y modernos.

Leído los memoriales de los pretendientes a la plaza de violón vacante por fallecimiento de Agustín Teatino, *decreverunt*: quedando vacante, siga la negociación y escrutinio a la tarde.

Al quedar empate se propuso ampliar la plaza para ambos concursantes y tocar estos instrumentos antiguos<sup>355</sup> y modernos, siempre que fuese menester en el concierto de música. Dándoles a cada uno de ellos la mitad de la renta.

1 de octubre.

Leído el memorial de Joaquín López, Maestro de Capilla. Suplica se le concedan los días de presencia<sup>356</sup> para la formación de villancicos de navidad, *decreverunt*: se le concedan.

17 de diciembre.

Precedida convocación y oído el informe del Maestro de Capilla sobre el adelanto de los infantillos morados que pretenden la cota encarnada que ha dejado Ballesteros, *decreverunt*: se nombra a Francisco Ayhuens<sup>357</sup> para la encarnada y para la

---

<sup>354</sup> Canónigo de la Catedral.

<sup>355</sup> Este instrumento que llama antiguo es la viola da gamba.

<sup>356</sup> Días de presencia son días de libre disposición.

<sup>357</sup> El padre de este infantillo es músico en la Capilla.

morada a Joaquín González. Y siendo costumbre nombrar para la asistencia a la Capilla de la Comunión al más antiguo de los encarnados.

Año 1805.

1 de abril.

Por el señor Deán se dijo:

El Maestro de Capilla le había dicho había un músico de trompa bueno llamado Manuel Noguera. Si al Ilustre Cabildo le parecía, llamaría para las funciones principales de música de la capilla, como se ha hecho en otras ocasiones, *decreverunt*: se le llame y se le de 5 reales de vellón por cada función de música.

Convendría que en algunas funciones los músicos de segundo coro hábiles, cantasen en el primero, por tener mejor voz y más destreza, según opina el Maestro de Capilla, pudiéndose ya hacer en la próxima Semana Santa, *decreverunt*: que arreglando todo lo que se ha de cantar no se haga novedad y si en adelante el Maestro de Capilla lo ve por oportuno, le de indistintamente los papeles a quien le pareciere.

27 de junio.

Los infantillos de la cota encarnada Tomás Ballesteros y Julián Ros, por haber perdido la voz dejan a disposición del Cabildo sus cotas, oído el parecer del Maestro de Capilla sobre el adelantamiento de los infantillos morados, *decreverunt*: se proceda a la elección, nombrando a Luís Rodríguez y a José Gilabert para la cota encarnada. Y a la morada a José Roches y Juan Luís Mesina, capón de nacimiento<sup>358</sup>. Los dos con principios de música y buena voz, según informa el Maestro de Capilla.

14 de octubre.

Leído el memorial de Joaquín López, Maestro de Capilla. Pide los días para la composición de villancicos, *decreverunt*: se le concedan, pero asistiendo en los días de música.

2 de diciembre.

---

<sup>358</sup> Así se llaman a los castrati o varón con voz de soprano en esta Catedral.

*Decreverunt*: para ocupar la plaza de bajo de segundo coro, sólo se admitan aquellos que estén habilitados<sup>359</sup>. D.Vicente Ferrando , presbítero y Antonio Serrano y Allemany. Se nombran censores al Maestro de Capilla y al sochantre, como comisionado a D. Tomás, canónigo.

9 de diciembre.

El señor Deán dijo que el infantilillo de cota morada Luís Rodríguez se le había mandado dejar la cota por travesuras, *decreverunt*: se le despida y se le consulte al Maestro de Capilla para suplir su ausencia y hacer elección.

Año 1807.

5 de febrero.

Precedida convocatoria para hacer presente que ha fallecido José Guilabert, infantilillo de cota encarnada y haber dejado a José Roig la morada. Leído el parecer del Maestro de Capilla sobre el examen que ha hecho de los infantilillos morados, en cuanto a su idoneidad, y de los pretendientes para entrar en la cota morada, *decreverunt*: que para el primer Cabildo ordinario se tire de convocatoria para hacer elección de dichas cotas, guardándose al efecto la nota del Maestro de Capilla.

27 de abril.

Aviso al Ilustre Cabildo:

José Aleixandre segundo violín en esta Santa Iglesia, ha tomado posesión del Magisterio de Capilla de la Insigne Colegial de Alicante y suplica, que por ciertas dificultades que ocurren , hasta que se venzan, se le de permiso para que a su costa ponga un sujeto que toque el violín en las festividades de esta Santa Iglesia, *decreverunt*: se le conceden dos meses de suspensión, con calidad de que haya de poner sustituto en la plaza de violín, se ponga en conocimiento de Don Joaquín López, Maestro de Capilla.

25 de junio.

Manuel Carratalá , músico de violín, tenía previsión de pasarse a Valencia por asunto de su hijo , músico de violón, en solicitud de librarle de la suerte de quinto que le

---

<sup>359</sup> Se entiende por habilitados a aquellos que tengan órdenes sacerdotales o monásticas, o estén en camino de conseguirlas.

ha caído. Pudiendo sea el viaje muy largo y haga falta en la Capilla de música los días inmediatos de fiestas de San Juan y San Pedro y otras que se hallan próximas, *decreverunt*: que se le de licencia por un mes, quedando a cargo el Maestro de Capilla para poner otro músico en su lugar, pagando de su renta aquello que el otro tenga por justo.

1 de julio.

Lista de sujetos que se han presentado a oposición de organista: Domingo Ferrer, Don Rosario Puchol y Don Tomás Vens, *decreverunt*: se nombren examinadores al Maestro de Capilla, Don Joaquín López y al organista José Ferrer y al Señor capitular canónigo Don José Miralles. Con la prevención de que el acto de las 24 horas, llamado *el paso de la composición*, sea en la Sala Capitular de esta Santa Iglesia, arreglando los otros maestros del mejor modo que lo tengan por conveniente.

9 de julio.

Leída la censura que han formado los examinadores Don Joaquín López, Maestro de Capilla y José Ferrer, organista, para la plaza de Don Agustín Giménez que renunció por haber pasado a la Santa Iglesia de Cartagena. El opositor Don Tomás Vens ha aprobado en todos los actos, *decreverunt*: que para el sábado se haga el nombramiento. Dándoles a los examinadores 5 libras a cada uno.

Oída relación del Señor Deán:

El Maestro de Capilla le había dicho que había reconocido los libros de coro que se encontraban en la librería por inútiles. Que no había inconveniente se dieran de limosna, *decreverunt*: se le entreguen al señor guardián de San Francisco los referidos libros de coro.

9 de noviembre.

Fallecimiento de Don Antonio Martínez Marco ,vacante en la Capellanía de número de contralto de segundo coro que obtenía. Se conferenció largamente sobre la necesidad que hay de esta voz en la Capilla, pues el contralto de primer coro se halla ausente y enfermo, y tal vez en mucho tiempo no pueda presentarse al coro, habiendo ocurrido en algún día clásico no poder hacer música por falta de voz de esta calidad. Teniendo presente el memorial de Don Juan Pomares, ministro de esta Santa Iglesia,

serviente en el archivo Capitular, en el que ofrece servirla, *decreverunt*: que provisionalmente y sin que sea darle derecho alguno al señor Pomares en dicha capellanía, la sirva en el coro en los actos que hubiese música y días que corresponda hasta pasados los Santos Reyes. Y que presente el señor Deán el dictamen y parecer del Maestro de Capilla con respecto a la voz y suficiencia de dicho Pomares.

Protesta del señor Monzó con su voto y de los señores Lledó, Franco y Gómez.

Dice:

No a lugar a dar la plaza al señor Pomares sin oposición, ni mandato de su Majestad.

Contra-protesta del señor Maestrescuelas y ofrecida dentro de las 24 horas, dice:

Entiende que padece equivocación y con el respeto debido al señor Monzó en la protesta. Pues el Ilustre Cabildo en virtud de sus facultades y gobierno económico ha acostumbrado a hacer nombramientos de Ministros y sirvientes, con la sola noticia de la vacante de los empleados.

Año 1808.

8 de abril.

Leído el memorial de Juan Carratalá , violón. Suplica se le conceda gracia de la plaza de José Alixandre , ofreciéndose a ser habilitado por concurso o examen, *decreverunt*: pasado el día de San Vicente sea examinado por el Maestro de Capilla, el organista primero y el contralto de segundo coro.<sup>360</sup>

2 de mayo.

*Decreverunt*: que cualquiera que logre la plaza de segundo violín ha de estar obligado a tocar cualquier instrumento en que estuviese instruido, siempre que el Maestro de Capilla se lo mande.

---

<sup>360</sup> La terna de examinadores, suele estar formada por el Maestro de Capilla y el organista. Pues son los músicos con mayor preparación. Pero además está formada por el músico más reciente llegado a la Capilla, esta medida puede deberse a varios motivos. Uno de ellos es sin duda por la evolución musical, pues así se aseguran a un individuo que está al tanto de los últimos progresos musicales, recuerden estamos ante una realidad musical cambiante, donde conviven obras de diferentes periodos y estilos con las últimas novedades: canto gregoriano, motetes litúrgicos franco flamencos del S. XVI a capella, música barroca a doble coro, el clasicismo orquestal y hacia siete años que Rossini había compuesto su primera cantata y dirigido las cuatro estaciones de Haydn.

Además de los factores psicológicos de involucrar al recién llegado al grupo dándole responsabilidades. La terna se completa con uno de los canónigos de la Catedral, ejerciendo de presidente de dicho tribunal.

Resulta elegido José Carratalá. Obligando a Pedro Fillol a habilitarse en violón en el término de seis meses y a tocar el violín siempre que lo mande el Maestro de Capilla.

Habiéndose leído el memorial de Ramón Teatino en el que hace la misma súplica: habilitándose en el espacio de dos meses en dicho instrumento, *decreverunt*: a Pedro Fillol se le de la renta de violón interinamente, obligándose a pasar un examen dentro de seis meses con el Teatino.

15 de diciembre.

Leído el parecer del Maestro de Capilla sobre la suficiencia de los infantillos morados que pretenden la cota dejada por Manuel González, *decreverunt*: se de la cota morada a Juan Antonio Ballester.<sup>361</sup>

Año 1809.

23 de octubre.

Memorial del Maestro de Capilla para solicitar los días de permiso para hacer los villancicos que se han de cantar en la Nochebuena, *decreverunt*: se le concedan.

Para la vacante de contralto, *decreverunt*: que el señor Deán llame al Maestro de Capilla y se le convoque para encontrar un músico para esta plaza de forma interina, debido al fallecimiento de Don Luís Serrano.

27 de noviembre.

Don Francisco Sala tiene obligación de enseñar a los infantillos y el Maestro de Capilla ha pedido se les enseñe más canto llano, *decreverunt*: que cumpla el señor Sala sino de su renta se encargará a otro.

Año 1810.

14 de mayo.<sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> En este año Joaquín López no ha tomado sus días de descanso para componer villancicos, muestra su gran entereza al frente de la Capilla y en graves momentos permanece firme.

<sup>362</sup> La ausencia tan prolongada, cinco meses, de anotaciones en las Actas Capitulares sobre la Capilla de música, se debe a la preocupación por la guerra. Todos los temas tratados en estos meses en los cabildos, tienen un objetivo común el abastecimiento y preparación de los negocios agrícolas ante los problemas venideros.

Vacante la cota encarnada de infantilillo que obtenía Juan Mesina por haber pasado a acólito de altar. Leer la censura del Maestro de Capilla sobre la suficiencia de los infantilillos colorados.

9 de julio.

Julián Martí deja la cota colorada de infantilillo. Léida la censura que el Maestro de Capilla ha dado con respecto al adelanto de los morados, *decreverunt*: se convoque para el día doce de los presentes.

30 de julio.

Antonio Molina ha dejado la cota encarnada que ostenta. Oído el parecer del Maestro de Capilla sobre el adelantamiento de los morados, *decreverunt*: se convoque.

3 de septiembre.

Memorial presentado por Don José García, sochantre que fue en Génova, por ello solicita se le agracie con la plaza de salmista vacante de Don Ramón Carbonell, *decreverunt*: se le examine por el Maestro de Capilla y Don Antonio Luca, sochantre. Presenciando los exámenes el señor Balaguer a quien se le de comisión.

26 de noviembre.

*Decrevrunt*: que el Maestro de Capilla señale infantilillos que asistan a las respectivas Capillas destinadas a los señores capitulares, y que los infantilillos morados estén en la sacristía para que acudan a Misa. Encargando al Maestro de Capilla cuide de dar cuenta al Cabildo si faltan los infantilillos a sus obligaciones.

Año 1811.

28 de febrero.

Concluido el tiempo designado en los edictos para la capellanía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver, renunciada por Don José Miguel Rubio. Don Manuel Asensio en la Catedral de Cartagena dice que se presentará a los exámenes, *decreverunt*: se forme concurso, presidiendo el señor canónigo Don José Miralles y se nombran examinadores a Don Joaquín López, Maestro de Capilla y a Don Pedro Manobens, voz de bajo medio racionero.



18 de abril.

Se halla vacante la cota encarnada que obtenía Joaquín González. Leída la censura del Maestro de Capilla sobre la suficiencia de los infantillos morados, *decreverunt*: se nombran para la encarnada a Juan Antonio Ballester y para la morada a Manuel Silvestre Rodríguez.

1 de julio.

Censura que han formado los examinadores: el Maestro de Capilla, Don Pedro Manobens y el señor capitular que presidía, el señor canónigo Miralles. Dan la suficiencia a Don Miguel Ferrer, presbítero, a la voz de contralto vacante por fallecimiento de Don Luís Serrano, *decreverunt*: sea nombrado.

24 de julio.

Memorial de Juan Ramón Teatino.

Sea examinado para la plaza de violón por el Maestro de Capilla y Manuel Carratalá, violinista de esta Capilla. Bajo la atención del señor Miralles.<sup>363</sup>

Año 1812.

23 de enero.

Precedida convocación para hacer elección de músico que gobierne la Capilla de Música en esta Santa Iglesia interinamente, hasta que se haya nombrado Maestro de Capilla y así mismo enseñe a los seis infantillos encarnados, *decreverunt*: nombran a Pedro Manobens medio racionero, voz de Bajo, para el gobierno de dicha Capilla en el modo expresado.

Año 1813.

4 de marzo.

Se hizo presente que la hermana del difunto Maestro de Capilla, Don Joaquín López, dejaba libremente a disposición del Cabildo las obras de música que tenía en su poder y para que estas se coloquen donde y como correspondan,<sup>364</sup> *decreverunt*: que se haga inventario de ellas por Don Pedro Manobens que hace de Maestro de Capilla.

---

<sup>363</sup> Última aparición en las Actas de Joaquín López.

<sup>364</sup> Esta es la única referencia a la muerte de Joaquín López.

### 3.2. La Capilla musical en las Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela.<sup>365</sup>

Año 1785.

10 de enero.<sup>366</sup>

Se manifiesta el motivo de no haber se le dado porción a los tres trompas de su asistencia a los maitines de los Santos Reyes. Que conforme a la disposición e idea del Maestro de Capilla que compone los villancicos, se requieren diversos instrumentos con lo que se hace indispensable valerse de algunos otros sujetos más que de los ordinarios.

14 de abril.

Memorial de José Ferrer segundo organista, pide licencia para pasar a la Ciudad de San Felipe a hacer oposición a plaza de organista.

Memorial de José Gomis clérigo tonsurado. Pide se le encomiende la plaza de tenor de segundo coro que se halla vacante por ascenso de D. José M. a la plaza de tenor de la Santa Iglesia de Almería.

15 de abril.

Habiendo precedido convocación especial para traer la consulta, terna y propuesta a su Majestad los opositores a la media ración de esta Santa Iglesia afecta al magisterio de capilla vacante por muerte de don José Martínez Lafós y habiendo votado por votos secretos en la forma acostumbrada.

El primer lugar de la terna resultó para Don Ramón Ferreñac con 24 votos que eran 21. Quedó elegido para el primer lugar de la terna; y habiéndose precedido a votar en el mismo modo para el segundo lugar de ella. Tuvo don Joaquín López 19 votos. Quedó electo para el segundo lugar de la expresada terna.

Finalmente habiéndose votado en la misma forma para el tercer lugar de la terna, consulta y propuesta a su Majestad. Resultó que el susodicho don Ramón Ferreñac tuvo 5 votos. Para el segundo lugar de la expresada terna, Don Joaquín López sacó tres votos para el primer lugar y seis para el tercero.

18 de abril.

---

<sup>365</sup> Seguimos de forma cronológica las referencias durante el período de Maestro de Capilla de Joaquín López.

<sup>366</sup> La signatura del archivo Diocesano es el tomo 899 de Actas Capitulares. Todas las fechas aparecen en latín dentro de una orla.

Habiéndose precedido convocación especial, *decreverunt*: que la copia de las censuras remitida por el ilustrísimo señor Obispo de los opositores a la media ración de esta santa iglesia afecta al magisterio de capilla, quede inserta en el Cabildo de este día para que de ella se puedan librar los testimonios que fueren necesarios para remitir juntamente con la terna a la real Cámara. Dicha censura a la letra es como sigue:

Los infrafirmados examinadores nombrados por el ilustrísimo señor Obispo de Orihuela para el concurso de oposiciones a las dos medias raciones vacantes en la Santa Iglesia Catedral de dicha ciudad, afectos al Magisterio de capilla y a la voz de bajo de primer coro, cuyo encargo tenemos aceptado , y jurado. Hemos asistido a todos los actos de las oposiciones hechas a la primera de dichas piezas, a la que únicamente ha habido pretendientes. Celebrados desde el día 18 hasta el 24, ambos inclusive del pasado mes de febrero.

Habiendo hecho reflexión sobre todos ellos, y respectivo desempeño de los opositores , los aprobamos y damos por bien hechas las oposiciones de Don Ramón Ferreñac. Según el juicio que hemos formado tiene habilidad superior. Don Joaquín López la tiene más que mediana y Don José Ferrer tiene buena suficiencia y disposición para poder ser muy útil. Así lo sentimos, sin respetos humanos , ceñidos a la religión del juramento que hemos hecho y lo firmamos en la Villa de Elche a 20 de marzo de 1785: Mosén Jacinto Redón, maestro de capilla y Mosén Vicente Claver.

20 de junio.

Memorial de Juan Martínez , infantilillo colorado<sup>367</sup>. Por estar ya muy crecido y no poder ya servir de infantilillo pide se le acoja.

23 de junio.

Se nombran dos infantilillos morados, habiendo precedido convocación. A Cecilio Calvé y a Juan Antonio Ceballos. Con la condición que en habiendo Maestro de Capilla los haya de examinar y despedir sino fuesen de provecho.

---

<sup>367</sup> Los infantilillos se dividían en dos secciones de distinto nivel. Los llamados de la cota encarnada o colorada eran más mayores y al llevar más tiempo de aprendizaje en la Capilla musical poseían un mayor nivel musical, cobraban por su trabajo unas 6 libras al año fijas . Los de la cota morada llevaban menos tiempo de aprendizaje y su sueldo era de 2 libras al año fijas. Cuando adquieren el nivel adecuado y previo informe del Maestro de Capilla accederán al nivel de cota encarnada. Pasaban un examen para entrar a formar parte de la Capilla, viniendo incluso de lejanas ciudades, no solo de los pueblos comprendidos en esta Diócesis, siendo algunos directamente prebendados por el Obispo o hijos de los músicos tanto de esta Capilla musical como de Murcia, Elche o Cartagena.

18 de julio.

Memorial de Miguel Mompó músico de esta Santa Iglesia.

Pide licencia para pasar a su tierra un mes, *decreverunt*: se le concede.

1 de agosto.

Sobre D. Manuel Campos , primer organista de esta Santa Iglesia.

Desde que pasó oposición a la plaza de organista de la Colegial de San Felipe D. José Ferrer que lo era segundo, estaba haciendo mucha falta pero se halla en cama y con calentura. Que se busque quien supla.

30 de agosto.

Memorial de Jaime Año, bajonista de esta Santa Iglesia. Se le den 11 libras que le quedan de tomar de su salario.

19 de septiembre.

Vista la carta de Joaquín López<sup>368</sup> en que participa al Ilustre Cabildo haberle agraciado su Magisterio con la media ración de esta Santa Iglesia, afecta al Magisterio de Capilla, *decreverunt*: se le responda dándole la enhorabuena.<sup>369</sup>

3 de octubre.

En este día D. Joaquín López presentó la Real Cédula de su Majestad de la media ración de esta Santa Iglesia afecta al Magisterio de Capilla. Es una en las que se ha dividido la Capellanía Real que obtenía D. José Martínez Lafós, expedida a su favor. Y las letras de Colación y admitiendo *in posesionem* del Caballero Previsor de este Obispado , a efecto que se le ponga en ella. El Señor D. Pedro Albornoz y Cebrián ,

---

<sup>368</sup>Don Joaquín López González era natural de Bolliga, Cuenca, y sucedió a Vicente Olmos en el magisterio de capilla de Segorbe el 26 de enero de 1781, interviniendo como examinadores el organista José Casaña y José Gavaldá. A las obligaciones inherentes al cargo de maestros anteriores, el Cabildo añadió la de enseñar canto y composición a los que habiendo sido infantillos lo solicitasen.

Recibió la sagrada orden Presbiterial en marzo de 1783 y entre los destacados alumnos que se formaron bajo la tutela de este maestro se cuenta a José Morata, figura de primera magnitud en Segorbe. Renunció al magisterio de Segorbe por haber obtenido media ración afecta al Magisterio de la Catedral de Orihuela, según certificado remitido al Cabildo de Segorbe el 5 de noviembre de 1785.

<sup>369</sup> D. José Tormo Julia Obispo de la diócesis ,desempeña su cargo episcopal desde 1767 hasta 1790 en Orihuela. El es quien da la plaza a Joaquín López ,a pesar de haber quedado segundo en su oposición, las recomendaciones favorables de su estancia como Maestro de Capilla de Segorbe y serle persona conocida , puesel Obispo este Obispo era natural de Albaida ,nacido en 1721 y doctorado en Teología y filosofía en la Universidad de Valencia , de la cual llegará a ostentar el cargo de Rector Auxiliar, junto con la Canonjía de la Metropolitana concedida por Clemente XIII, hasta su nombramiento episcopal.

dignidad de Chantre y Canónigo de esta Santa Iglesia y Presidente , recibió otros despachos con la debida veneración y respeto y poniéndoselas sobre su cabeza y las sometió para su examen y reconocimiento al Señor Canónigo Miravete de quien recibí Auto y fueron testigos D. Thadeo Conciani y José Sánchez , aquel pertiguero y este sacristán menor de la referida Santa Iglesia.

*Decreverunt:* que en posesiones de las medias raciones de esta Santa Iglesia se les ponga al Maestro de Capilla , al Sacristán Mayor y al organista la porción de tres reales de esta moneda.

Memorial de Mosén Miguel Mompó por el que renuncia de la Capellanía del número de segundo coro de esta Santa Iglesia afecta a la voz de tiple, al haberle conferido en la Parroquial de Onteniente una Capellanía.

6 de octubre.

Habiendo precedido convocación especial, hecha a los Señores Dignidades y Canónigos, sólo y oída la relación del Señor Canónigo Miravete sobre la Real Cédula de su Majestad y demás despachos de la media ración de esta Santa Iglesia afecta al Magisterio de Capilla, expedidos en favor de Joaquín López, *decreverunt:* Ilustres Señores Dignidades y canónigos se convoque a los mismos para mañana viernes por la tarde al principiar el coro para darle la posesión de la referida ración.

7 de octubre.

Habiendo precedido convocación especial , sin oponerse a los estatutos y loables costumbres de esta Santa Iglesia, *decreverunt:* se de al expresado Joaquín López la posesión de la referida media ración, para cuyo efecto habiendo entrado en la Sala Capitular y hecho y prestado el juramento acostumbrado en manos y poder de D. Pedro Albornoz y Cebrián, Dignidad de Chantre y canónigos de esta Santa Iglesia y Presidente. Se la dieron pacíficamente y sin contradicción de persona alguna en la décima silla del coro bajo y lado derecho de esta Santa Iglesia, estándose celebrando los Divinos Oficios del que recibí el Auto. Siendo testigos D. Jaime García, segundo maestro de ceremonias y D. Francisco de los Rios , sacristán mayor de la expresada Santa Iglesia de Orihuela.

13 de octubre.

Jubilación de D.José Cauves Capellán Real de esta Santa Iglesia afecta a voz de contralto de primer coro. Aún así que asista a sus funciones siempre que se lo permita su salud.

27 de octubre.

Memoriales de Antonio Polo y Francisco López que pretenden la Capellanía que obtenía Miguel Mompó, *decreverunt*: pasen al Maestro de Capilla para que sobre ellos informe.

17 de noviembre.

Memorial del Maestro de Capilla en que pide *presencia* para la composición de los vilancicos de la Noche de Navidad, *decreverunt*: se le den ocho días.

12 de diciembre.

Para suplicar a su Majestad, a bien de proveer las medias raciones vacantes, en atención de la mucha necesidad que hay en el coro de música de esta Santa Iglesia.

Memorial de José Benito Pérez , músico de órgano que se halla supliendo la ausencia de D.Mauel Campos, *decreverunt*: se le admita como acogido.

13 de diciembre.

Visto el Memorial de Antonio Brufal músico corneta, *decreverunt*: se le de sobrepelliza.

Se nombre infantilillo colorado a Gerónimo Truque.

19 de diciembre.

Resolver sobre la vacante de media ración de voz de tiple que en calidad de tiple contratado poseía D.Antonio Picher y suplicar a su Majestad se provean las de segunda voz que vacan por la falta que hacen en esta Santa Iglesia y se nombren oposiciones.

30 de diciembre.

Decreverunt. Que por el Presidente se manda a los acogidos asistan al coro. Y se cuide que los músicos entren en el coro con los instrumentos templados y no se salgan a conversación fuera de él.

Año 1786.<sup>370</sup>

2 de enero.

Siendo justo que el Cabildo aplique toda su atención a que en el culto y funciones del coro, no se continúe la decadencia de voces que en el se advierte, *decreverunt*: que el señor José Ors se presente a los dos sochantres de esta Santa Iglesia para que por ellos sea examinado.

16 de enero.

*Decreverunt*: comisarios para las oposiciones a la plaza de segundo organista: los señores Soler y Tormo. Y por examinadores al Maestro de Capilla y a D.Manuel Campos.

19 de enero.

Oída la oposición del señor Soler, sobre la capellanía afecta a la plaza de segundo organista, *decreverunt*: que por el señor Chantre se prevenga a Manuel Campos la atención con que debe comportarse con los referidos.

26 de enero.

Oposiciones a la Capellanía de Francisco Hernández y P. Oliver, afecta al cargo de segundo organista. A la que han concurrido: D.José Pacheco natural de esta ciudad, D.José Benito Pérez de la Villa de Monóvar, D. Antonio Bellver de la ciudad de S.Felipe y D. Francisco Ferrer de Gandía, *decreverunt*: resultó electo D.José Benito Pérez.

6 de febrero.

*Decreverunt*: posesión de D.Antonio Sala de la dignidad de Chantre.

9 de febrero.

D.Jaime García promovido a segundo maestro de ceremonias y D. Antonio Luca, Sochantre.

D.Ginés Pérez y D.Joaquín Ramón Martínez: Maitinantes. Y en sus puestos, Juan Bueno y Francisco Muñoz.

---

<sup>370</sup> A lo largo de este año observaremos la reconversión y organización de cargos relacionados con la música en la Catedral. Comienza a dar sus frutos la llegada de Joaquín López.

6 de marzo.

Informe de Francisco Gómez y Antonio Polo, capellanes de tenor y tiple de segundo coro:

Al no llegar a la renta de 80 libras para acceder a las sagradas órdenes, se les aumente el Cabildo y se las perpetúe, *decreverunt*: D.Tomás Pedrós, administrador: Que por esta vez, únicamente y sin causar estado, se les concedan para tomar las sagradas órdenes.

Memorial de José Lozano, oboe y flauta. Se le admita a la Capilla de Música, según informe de D.Joaquín López.

6 de abril.

Memorial de Manuel Carratalá, primer violín y contrabajo: se le adelantan dos meses por el estado de salud de su mujer.

6 de mayo.

Se nombran, salmista a D.José Mariner y a dos infantillos. Colorado: Juan Antonio Ceballos y morado: Antonio Montesinos.

12 de mayo.

Se adelantan a Francisco Tamarit doce libras y a Jaime Añó, bajonista siete libras.

A Bernardo A. y a Pedro Pérez, músicos instrumentistas. Oído el informe del Maestro de Capilla, dice:

que en todas las funciones de música en que toquen se les de porción entera.

2 de octubre

Beca del Colegio Seminario de San Leandro del Cabildo de Cartagena:

Como infantillo colorado por la vacante de José Belmonte, a José Rivera. Y para infantillo morado a José Vicó.

17 de noviembre.

El Maestro de Capilla ha manifestado que José Mariner, salmista, se había acomodado en la Colegial de San Felipe, quedando su plaza vacante. Habiendo tratado



sobre la necesidad que tenía esta Santa Iglesia de voces nuevas que llenaran el coro. El señor Santacruz se dijo que conocía un sujeto de voz buena, gruesa y abultada y que sin otro motivo le habían señalado en la Santa Iglesia de Valencia un salario. No obstante, no era adelantado en música y le escribiría para ofrecerle el mismo sueldo que el anterior.

*Decreverunt:* que al Maestro de Capilla se le den los veinte días de presencia acostumbrados para la composición de villancicos.

29 de diciembre.

*Decreverunt:* que se renueve el acuerdo repetidas veces hecho, para que los músicos instrumentistas no salgan del coro a las horas que no tengan que hacer. Y que no pasen ni se detengan delante del facistol.

Año 1787.

12 de marzo.

Se nombra salmista a Joaquín Micó.<sup>371</sup>

7 de mayo.

Los monacillos no sabían tocar las antífonas de los oficios propios, ni menos los versículos. Ni por las mañanas se ponían en sus correspondientes Capillas, jugando continuamente por esta Santa Iglesia. Se le pide su cuidado y enseñanza al Maestro de Capilla.

11 de octubre.

Juan Bautista Pascual, salmista en esta Santa Iglesia, renuncia por una vicaría en la Matanza. Por encomienda su plaza la ocupa José Reig.

5 de noviembre.

Jaime García, segundo maestro de ceremonias, muestra su malestar por la obscuridad que advierte los sábados por la tarde, cuando va el coro a la Capilla del Rosario.

---

<sup>371</sup> Según los estatutos y acuerdos del Cabildo, los salmistas ocupaban un lugar en los coros de la Capilla de Música, e incluso acudía como instrumentista para la música de aríl u organista.

13 de diciembre.

Jaime Añó, bajonista de esta Santa Iglesia, pide a cuenta su salario del año próximo, *decreverunt*: se le den 12 libras.

Año 1788.

2 de enero.

El día de San Sebastián se cantó la misa de Nuestro Padre Jesús por coincidir las fechas, *decreverunt*: vaya a cantar la misa (la Capilla de música) el día 21 de enero.

31 de enero.

Oposiciones a la plaza de salmista. Para examinadores a los dos sochantres y al Maestro de Capilla.

11 de febrero.

José Cremades suplica se le haga oposición a salmista por estar enfermo el día de la oposición.

30 de abril.

Recibió el Cabildo una carta desde Cádiz del segundo organista, José Benito Pérez, ha encontrado allí una plaza mejor. Renuncia a su plaza en esta Santa Iglesia.

Visto el memorial de Francisco Hernández, infantilillo, se le admita como acogido.

11 de abril.

Carta del Rey.

Por parto feliz de un infante, *decreverunt*: el 16 de los corrientes se cante el Te Deum.

29 de mayo.

La plaza de salmista del señor Micó queda vacante por haber conseguido plaza de sochantre en Jumilla.

9 de junio.

Se nombra a D. Juan Bautista Pascual y Vicente Ferrer, salmistas por oposición.

24 de julio.

Se otorga plaza de salmista a Agustín Climent.

28 de julio.

El salario del salmista Agustín Climent, sea de 100 libras y de más emonumentos y obediencias de su oficio.

7 de agosto.

Se esté (la capilla musical) en el coro a las 7.

28 de agosto.

A los racioneros enteros de la Colegiata y Catedral se le recuerda el gravamen de asistir al coro , cantar epístolas y evangelios. En las misas solemnes y todos los días del año. La misa matinal para los difuntos, la Virgen, los sábados y las de aniversario: 20 libras más .

535 libras, 10 sueldos y un dinero , moneda provincial, para los que solo tienen que cantar en las misas conventuales y no en las de aniversario y de la Virgen Santísima los sábados.

28 de septiembre.

D.Manuel Campos, organista primero, está enfermo. Vendrá a tocar el Padre Moñino pero que se le pague.

Manuel Carratalá, primer violín, pide licencia para pasarse a Cádiz dos meses.

2 de octubre.

Fallece D. Manuel Campos, organista. Que ocupe su lugar Ginés Oliver y Francisco Hernández. Se reuega a José Benito que vuelva.

Memorial de Vicente Ferrer, salmista:

ruoga se le acoja a la Capilla (musical), *decreverunt*: se le acoja.

6 de octubre.

Se hace organista interino al Padre Fray José Moñino, Mercedario descalzo, en el Convento.

*Decreverunt:* se le den 35 libras más a Vicente Ferrer.

10 de noviembre.

Por oposición a la plaza de primer organista se presenta Esteban Brufal, organista en la Villa de Elche.

1 de diciembre.

D. José Sierra llamado a organista.

16 de diciembre.

Por el informe del Maestro de Capilla.

Al despedirse Juan Ceballos , infantilillo colorado. Ocupe su lugar :Manuel Vela y Mariano Pallarés.

Se den 6 libras al infantilillo colorado Antonio Montesisno y 8 a José Rivera. A los demás 6 libras.

Se acogen a la Capilla (musical): Manuel Pomares y a Juan Ceballos .

30 de diciembre.

Fernando Hayhuen, oboe, se convoque a Cabildo sobre su continuidad.

Año 1789.

2 de enero.

Despedida de un infantilillo de nombre Casimiro por derramar sangre de la cabeza de otro infantilillo, por ser de genio revoltoso.

8 de enero.

Memorial de Fernando Hayhuen, oboe. Pide cierto aumento de salario.

Se admite como infantilillo colorado a José Raimundo .

Memorial de José Ferrer, organista, pidiendo más salario.

14 de enero.

Memorial de Joaquín López:

Por la revolución de los infantillos, se le exige actúe sin limitación alguna y con todo poder para corregir y multar. Que con razón tiene su media ración mayor dotación que las demás de su clase. Y para dirigirse al Cabildo en los mencionados términos o exposiciones que haya, observe la atención, el respeto y moderación correspondiente.

5 de febrero.

El coro y músicos estarán vestidos en el coro media hora antes.<sup>372</sup>

9 de marzo.

Expedir los edictos para el Beneficio eclesiástico, afecto a la plaza de segundo organista. También para encontrar un cantor de voz de bajo o tenor.

16 de marzo.

Dar al Padre Moñino, organista de los Padres Mercedarios, por el tiempo que ha sustituido las ausencias del segundo organista: José Benito.

20 de marzo.

Memorial de Jaime Añó, bajonista. Se le adelanten 6 libras.

22 de abril.

Suplencia del primer organista.<sup>373</sup>

8 de junio.

Se habló sobre las obligaciones del Maestro de Capilla respecto a los infantillos.

6 de julio.

Que el Beneficio de segundo organista se aplique nuevamente a un cantor.

Por la Misa de los sábados de la Beata Virgen, se darán 6 reales de vellón al coro y a los músicos.

---

<sup>372</sup> Se entiende en los días de actuación.

<sup>373</sup> La suplencia la realiza el Padre Moñino.

17 de julio.

Encargo de su Majestad<sup>374</sup> por feliz parto de la Reina, al dar a luz una infanta. *Decreverunt*: en los días 21,22 y 23 del presente se cante el *Te Deum*. Asistirá el Gobernador y el Ayuntamiento.

20 de julio.

Su Santidad<sup>375</sup> pide por la Proclamación de nuestro soberano Carlos IV, que se celebren en fiesta a los reyes D. Luis I, D. Fernando VI y a D. Carlos III, que están en la gloria, *decreverunt*: se cante el *Te Deum* y se adorne e ilumine con aumento de faroles y luces en los terrados y capiteles. Ilumine la torre y las Capillas de esta Santa Iglesia. Pase al Síndico.

15 de octubre.

El señor D.José Tormo, obispo, condescendió en dotar de las cuentas de su Mitra: cinco cátedras de medicina , una de ciencia latina y dos de matemáticas puras. Si fuese del agrado de su Majestad fundar, sin mucho coste, un jardín botánico y un laboratorio de química.

22 de octubre.

Informe expedido para la Real Cámara, sobre el concurso a las medias raciones de música<sup>376</sup>, por la notable falta que se experimenta en el coro de voces, con el motivo de las muchas vacantes que hay. Y se pide se agilicen estos trámites ante aquellos Superiores Tribunales.<sup>377</sup>

10 de diciembre.

El Chantre dijo:

El estado infeliz en que estaba la Capilla de música de esta Santa Iglesia por falta de voces. Sobre todo por las tres medias raciones de primer coro. Y se pusiese con mayor prisa por concurrir la del Magisterio de Capilla, cuyo poseedor pasaba a otra Iglesia.

---

<sup>374</sup> Carlos IV.

<sup>375</sup> Clemente XIII.

<sup>376</sup> Se piden 19 medias raciones.

<sup>377</sup> Informe expedido por el notario D. Juan Bautista Martínez.

12 de diciembre.

Se repartan 40 libras entre los seis infantillos colorados. Y a Antonio Montesinos y a José Ribera ocho libras.

Leídos los memoriales de Jaime Añó, bajonista y Manuel Carratalá, violinista. Se adelante su salario.

14 de diciembre.

Las Medias raciones para la Capilla de música, dice el agente en Madrid, tardarán a solucionarse.

Año 1790.<sup>378</sup>

7 de enero.

Se decide que se convoque a Cabildo para decidir a quienes toca la obligación de cantar en las Misas conventuales. Al no hacerlo en ocasiones, los señores Capitulares en los días que deben hacerlo.

14 de enero.

Se reúne el Cabildo para decidir que la contaduría disponga de cuenta de todas las misas que tocan que cantar a los Señores Dignidades , canónicos y curas. A razón de 14 sueldos para canónicos y curas. Y de 28 para Dignidades, de ahí se pagará al celebrante que fuese.

18 de enero.

Poner luces en el coro en los maitines solemnes. Aumento del gasto de cera. Se convoque para nombrar intendente de cera.

21 de enero.

Sobre el medio de pagar a los medio racioneros músicos, que paguen la epístola las mayordomías.

4 de febrero.

---

<sup>378</sup> Archivo de la Catedral de Orihuela: Tomo 901.

Las vísperas de difuntos podía cantarse el *Magnificat* según se hacía en la conmemoración de difuntos.

8 de febrero.

Se recibe un recado del Maestro de Capilla para el Cabildo de que viajaba a Madrid para ver si le acomodaba el Magisterio de Capilla del Convento Real de la Encarnación y que si tomaba posesión de él se despediría enviando certificado o testimonio de ello. Que por ahora quedaría la enseñanza de los infantillos a cargo del oboe, Fernando Albert. Y el “compás”<sup>379</sup> en D. Francisco Tamarit. Pero seguirá con su obligación de Maestro de Capilla, de hacer música u otros encargos hasta su vacante.

22 de febrero.

Se acuerda cantar las Letanías mayores por tres días, después de tercia , coincidiendo con las rogativas para la lluvia a la virgen María santísima de Montserrat.

25 de febrero.

Quejas sobre los músicos opositores por su mal comportamiento. Quejas también sobre los músicos instrumentistas de la propia Catedral, *decreverunt*: se despedirá al que no mejore su comportamiento. Igualmente si los infantillos no están a su hora por la mañana se les despedirá.

Carta de Joaquín López al señor Deán para que la lea al Cabildo. Dice que el 15 ha tomado posesión del Magisterio del Real Convento de la Encarnación, *decreverunt*: se decide que desde el siguiente día 15 ( de marzo), se le ponga en blanco y que si en el tiempo dispuesto por derecho no regresa a cumplir sus obligaciones y cargas, regentar la Capilla, enseñar a los infantillos y cuidar de ellos , se actuará en consecuencia.

4 de marzo.

D.José Ferrer, organista. Si recogiese en su favor la Media ración vacante.

Se han enviado varios *memorandum* de músicos para cubrir vacantes de tenor acontraltado.

---

<sup>379</sup> El acto quironómico de dirigir la Capilla por medio de gestos rítmicos y agógicos. Además de llamarse así a toda la música no gregoriana, pues la música gregoriana era no mensural, sin compás.



15 de abril.

Se dispone que se diga al Maestro de Capilla que busque en las escuelas de gramática u otro lugar nuevos infantillos, al considerarse que solo los dos mayores de los que hay actualmente deben permanecer, por el mal comportamiento de los otros y mala voz. Y que les busque de buen comportamiento.

26 de abril.

*Decreverunt:* que se hagan leer los memoriales que haya de cantantes para un cantor de voz baja o tenor. Tras haberse hecho ya oposiciones a las Medias raciones afectas a las voces de tiple, tenor y bajo. A algunas se pagan con el Beneficio de Francisco Hernández y Ginesa Oliver.

Por motivo de grave enfermedad del salmista Vicente Torres. Se nombra a Joaquín Montagut, que ya asistía sin cobrar al coro, se le nombra por ahora con la mitad del salario<sup>380</sup>, quedando las otras para el enfermo. Sin que sirva como precedente.

6 de mayo.

Continúan las oposiciones para organista y voces de tiple y contralto.<sup>381</sup>

14 de mayo.

Sobre la terna para la elección de la Media ración afecta a la voz de tiple:

Sólo D. Juan de Baldeolivas se hallaba por Bulas Pontificias y Reales disposiciones de su Majestad, quedando primero. Segundo D. Antonio S., Presbítero, tenor acontraltado. Y en el tercer exscrutinio empataron por votos, pero se resolvió concurrir en la mayoría de edad, según lo prevenido en Bula de S. Alejandro VII, quedó D. Antonio Vidal.

En voz de contralto D. Rafael del Río en primer lugar, segundo D. Manuel Naranjo y tercero D. Francisco Cabo.

En órgano, primero D. José Ferrer, subdiácono; segundo D. Francisco Cabo y tercero D. José Rubira.

17 de mayo.

---

<sup>380</sup> 50 libras.

<sup>381</sup> Medias raciones solicitadas a la Corte.

Carta del Obispo de Bolonia que está de paso por estas tierras.

Certificado a Antonio Bellver, organista, de haber aprobado en el concurso.

20 de junio.

Se le libren 100 ducados a Fray Olivas, monje que se encuentra en el Líbano acompañando al Patriarca de Antioquía.

El Sacristán mayor debe preparar las ropas de los músicos para el coro antes de las Misas.

Sobre censura para la plaza de Media ración afecta a la voz de Bajo.

28 de junio.

Censura de Bajo:

Leídas las censuras formadas por los examinadores: D.Jacinto Redón, Maestro de Capilla en Sta. María de Elche y D.Esteban Brujal, organista de la misma, y D.Francisco Vidal, diácono. Nombrados por D.José Tormo, Obispo.

1 de julio.

En acción de gracias se cante el *Te Deum*. Al recobrar la salud el Ministro Floridablanca del agresor extranjero que le propinó tres heridas de arma blanca. Y se trate como a un héroe que da tanto honor a nuestra nación.

13 de agosto.

Posesión de D.Carlos Ródenas de Media ración. Con efecto se la dieron los Medio racioneros D.Jaime Soriano y D.Joaquín López en la silla tercera del lado derecho del coro bajo.<sup>382</sup>

20 de agosto.

Despacho sobre la Real Cédula de su Majestad de la Media ración de organista a José Ferrer. Tomará posesión el sábado por la mañana al principiar las vísperas.

---

<sup>382</sup> Primera mención a D.Joaquín López , desde el 8 de junio de 1789. Después de ausentarse para tomar posesión el 15 de febrero de 1790 en el Real Convento de la Encarnación.

21 de agosto.

Toma de posesión de José Ferrer, se la dieron D.José Soriano y D. Joaquín López en la silla quinta del lado izquierdo del coro bajo.

Se le da plaza de organista con los mismos emonumentos que José Ferrer a D.Francisco Cabo, obligado a ser también contralto.

2 de septiembre.

Se advierte que algunos medio racioneros, músicos. No usan la sotana propia de su hábito. Y que en las Procesiones de Vera Cruz y de Semana Santa, no bajan las colas de sus capas.

10 de septiembre.

Certificado de D.Fernando Hayhuen, músico en esta Santa Iglesia.

17 de septiembre.

Despachos de la Media ración de voz de tiple, por baja voluntaria de D.Antonio Picher a favor de D.Juan Baldeolivas, tiple de primer coro.

18 de septiembre.

Posesión de D.Juan Baldeolivas por medio de Francisco Redón y D. Joaquín López , en la silla quinta del lado izquierdo de coro bajo.

30 de septiembre.

Se hizo presente al haberse salido dos infantillos, el uno morado y el otro encarnado, que se tenga en cuenta la lista del Maestro de Capilla. Siendo el de mejor voz para morados: Víctor Carratalá. Y para encarnados: Mariano Pallarés y Antonio Palacios.

1 de octubre.

Leída la carta memorial de D.Vicente Terranegra, músico tiple, tenor, bajo y antes segundo organista, *decreverunt*: se tenga en cuenta.

6 de octubre.

Expedida convocación para la plaza de Media ración afecta a la voz de contralto, vacante por la muerte de D. José Cauves.

7 de octubre.

Se le da la plaza de Media ración afecta a voz de contralto a D. Rafael del Río. En la toma de posesión se la dieron D. Joaquín López y D. Juan de Baldeolivas, en la silla octava del lado derecho del coro bajo.

11 de octubre.

Memorial de J. Casimiro, infantilillo que ha sido de esta Santa Iglesia. Se le acoja al coro, *decreverunt*: no ha lugar.

21 de octubre.

Leído el memorial presentado por Joaquín López, se le conceden los días para la composición de villancicos de Navidad, *decreverunt*: se le conceden, menos los domingos y fiestas.

25 de octubre.

Edicto para oposición de la plaza vacante de salmista.

D. Rafael del Río, contralto, pide íntegra la renta de su Media ración, *decreverunt*: se le conceda, al igual que a J. Baldeolivas.

11 de noviembre.

Provisión del Beneficio de Francisco Hernández y Ginesa Oliver a un cantor. Examen para el cual se convoca a D. Joaquín López, Maestro de Capilla, D. Francisco Redón, Sochantre y a D. José Ferrer, primer organista.

Después de haber cantado un aria, se le había hecho cantar el papel de bajo de un *Magnificat* a 8 en el atril y en un Salmo también a 8 al órgano. Todo lo cual lo había desempeñado a satisfacción de los examinadores, D. José Martínez, bajo.

9 de diciembre.

Real Cédula de su Majestad de la Media ración de bajo vacante expedida a favor de D. Pedro Manobens.

12 de diciembre.

Posesión de D. Pedro Manobens en la novena silla de coro bajo en el lado izquierdo.

Para el examen de salmista vacante se nombra al Maestro de Capilla y al Sochantre.

13 de diciembre.

40 libras para repartir entre los infantillos.

23 de diciembre.

Nombramiento de salmista por vacante de Vicente Torres. Deberá asistir todo el año al coro. D.Miguel Rubio , salmista de la Parroquial de Santiago.

Se le conozca a Joaquín Montagut que asiste al coro sin extipendio y podría hacer el oficio de celador, para que siga viniendo al coro todo el año.

30 de diciembre.

Que se haga la tabla que ha de servir de gobierno en cuanto a los días de música.

Año 1791.

1 de enero.

Rogativas por el feliz parto de la Reina. Como en iguales ocasiones, tres días de rogativas, cantando la Letanía Mayor y demás preces, haciendo procesión por la tarde por las calles llevando a nuestra Patrona la Virgen de Monserrate. Poniendo la colecta en todas las Misas.

3 de enero.

Gasto de 45 libras, 7 sueldos y 6 dineros en sobrepellizas y sotanas para los infantillos y los acogidos Montesinos y Rivera.

Sobre músicos. Se ha entregado copia al Maestro de Capilla:

Con mérito a lo acordado en el Cabildo y debiendo corresponder a las festividades sagradas según sus clases, la Majestad, armonía y pureza, así de canto llano

como de figurado. Careciendo en gran parte de estas circunstancias y la música de atril y compás por su poca consonancia, y compás por lo común precipitado, por cuyo motivo no se canta en muchas Iglesias Catedrales y Colegiatas de España, pareciendo muy propio de esta Santa Iglesia, que teniendo presente una Capilla de músicos capaz de solemnizar las principales festividades, con el canto figurado, sonoro y majestuoso que corresponde y vulgarmente llaman de papeles a 6 u 8 voces, *decreverunt*: se use de esta música en las Festividades de las tres Pascuas, en Misa y vísperas, cuando en ellas no se cante música de violines. En los días del Dulcísimo nombre de Jesús y de María. En las Misas de toda la octava del Corpus. En las vísperas y Misas del Patrocinio de Nuestra Señora y Fiesta de la Expectación. En las vísperas y Misa de San José y su Patrocinio, en el día de la Dedicación de San Miguel<sup>383</sup>. Y en los demás días prevenidos ya por el Cabildo. Debiéndose agregar esta nota a la tabla de los días de música que sirve de gobierno a la Capilla de música y previene al maestro componga el canto de otras Misas y vísperas breves. Escusando en lo posible toda repetición, para no hacer molestas otras solemnidades. O valiéndose para ello de las que hay en el Archivo de música de esta Santa Iglesia y que en las restantes de atril se valga alguna vez de las Misas de Victoria y el *Magnificat* de Aguilera.

Otro sí, perdiendo en gran parte el desempeño de otras funciones, no solo la destreza de los músicos, sino mayormente los ensayos o pruebas que se deben hacer de las obras, tanto nuevas como antiguas que se hubiesen de cantar. Conforme se practica en la Capilla Real, *decreverunt*: que el Maestro de Capilla convoque y mande a todos los músicos de voz y de instrumentos en su casa o donde juzgue conveniente. Para tantas pruebas como juzgue necesario, hasta asegurarse su desempeño. Debiendo asistir todos los músicos con vestido decente, bajo multa de los sueldos.

Notándose que en los salmos que alternativamente con el órgano, canta todo el coro a fabordón, no forman los instrumentos y voces la glosa y la armonía que pide este canto y se percibe en otras Capillas de Música, *decreverunt*: que el Maestro de Capilla encargue a todos los músicos la formen y glosen según debe cada uno por la cuerda de su instrumento.

Que los instrumentistas tomen tono antes de comenzar las funciones y que no salgan del coro hasta concluida esta.

---

<sup>383</sup> El Seminario de Orihuela está dedicado a San Miguel.

10 de enero.

Carta de la Iglesia Catedral de Tarragona: Pedro Manobens ha tomado posesión de media ración de voz. Se suplica se remita un testimonio de su posesión.

24 de enero.

Memorial de Juan Bautista Polo, acogido al coro. Suplica se le destine como a D.Joaquín Monteagut para la asistencia a la Capilla Mayor y salmear en el coro.

3 de febrero.

Se canten las Vísperas de S. José, como en los días de Pascua con papeles a órgano. Si este día cae viernes, se saldría del coro después de mediodía, con motivo de celebrarse dos Misas cantadas: la Mayor y la de Feria. Se propuso no hubiera repeticiones y que el compás no fuera demasiado pausado.

27 de febrero.

Se haga en la ante Aula Capitular o a espaldas de la Sacristía, sitio para libros de coro y papeles de música.

10 de marzo.

Los infantillos por las madrugadas alborotan la Iglesia. Cuando el Santísimo sacrificio lo hicieron en tales términos que hubo de parar la Misa. Por lo que es preciso poner remedio. Por el señor Maestrescuelas.

14 de marzo.

Que a los Medio racioneros del coro se le aumente el recreo por lo menos a 70 días por ser los que llevan el peso del coro.

5 de mayo.

Memorial de un músico corneta de la Iglesia y Capilla de música de Santa María de Elche. Suplica se disponga le den los 25 pesos de sueldo que han tenido de fábrica sus predecesores.

Memorial de José Martínez, diácono músico de esta Santa Iglesia. Suplica se le permita el uso de ciertas ropas de coro.

14 de mayo.

Que lleven las capas y salgan a cantar los músicos de la Capilla en la Procesión de Vigilia.

D. José Llover no pudo estar en el Tríduo de Semana Santa por estar en el coro, por ocupar entre los músicos para cantar las Lamentaciones y *Miserere*.

26 de mayo.

El coro asista a los entierros generales en que concurren las tres Parroquias.<sup>384</sup>

9 de junio.

Que se saque al coro por el calor para la octava del Corpus al plano de la Iglesia. Y que se cante el verbo: *Benedictus qui venit in nomine Domini*.

4 de julio.

Memorial de José Lozano, músico. Suplica a Cabildo que habiendo de resultando vacante la plaza de oboe de Fernando Hayhuens, por haberse agraciado al Cabildo de la Santa Iglesia de Valladolid la plaza de Maestro de Capilla. José Lozano pide por haber servido muchos años como corneta sin estipendio y haber entrado en esta Santa Iglesia como infantilillo y haber trabajado como bajón y flauta sin salario. Concluye suplicando por la insinuada plaza.

Sobre acogidos. Habiéndose advertido que de los acogidos e infantilillos, apenas los pequeños saben cantar y leer, *decreverunt*: se les despida.

11 de julio.

Por su adelantamiento, se resuelve acoger al despedido infantilillo Anselmo Palacios por leer latín y su docilidad.

18 de julio.

Carta de Fr. Moñino, Caballero Gran Cruz de la Real distinguida Orden de Carlos III y Gobernador del Consejo de Indias. Es canónico de esta Santa Iglesia.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Son las iglesias de las Santas Justa y Rufina, Santiago y el Salvador.

<sup>385</sup> En el año 1788 fue organista suplente e interino de la Capilla de música.



Se nombran infantillos morados a Lorenzo García y a José Miña.

Plazas en la Capilla de música a los señores Franco y Pont, salmistas, y a Juan Bautista Polo. Constando por informe del Maestro de Capilla, que hacen un gran papel en el segundo coro, *decreverunt*: se les conceda.

16 de septiembre.

Carta de Fernando Hayhuens, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Valladolid:

El 30 de agosto tomó posesión y daba las gracias al Cabildo de haber sido su Ministro y que en esta Iglesia se le había adiestrado y tomado la mayor enseñanza de música. Por cuyo motivo se hallaba ya en el estado de Maestro de Capilla.

19 de septiembre.

Se convoque a José Lozano para tratar sobre la plaza vacante de oboe.

26 de septiembre.

Se permita a Alarcón para que entre en el coro con los hábitos de Noble que le corresponden en las celebraciones en que cante con el coro.

13 de octubre.

Carta de Floridablanca para que no se usen ropas extranjeras en las Iglesias. Para de esta suerte se sirva al aumento de las fábricas del país.

Memorial de José Alixandre, músico. Suplica se le acoja en la Capilla de esta Santa Iglesia.<sup>386</sup>

2 de noviembre.

Vacante de contralto por fallecimiento de Francisco Tamarit, Capellán.

El Maestro de Capilla, habiéndose hecho presente por razón de hallarse enfermo, no puede asistir al concurso de plaza de oboe. Por este motivo suplirán D. José Ferrer, organista y Pedro Manobens, voz de bajo.

---

<sup>386</sup> El 27 de abril de 1807, será Maestro de Capilla de San Nicolás de Alicante. Y al fallecer Joaquín López ocupará su Magisterio en Orihuela, siendo su sucesor.

Para asignar a José Aleixandre en la Capilla de música:

El Maestro de Capilla me había informado que aunque no era enteramente precisa su asistencia para las funciones de música hacía bien su papel cuando asistía , por tañer el violín y el violón, *decreverunt*: se le acoja con Media ración en las funciones.

1 de diciembre.

Memorial de Antonio Martínez de Marco, capellán músico en la Catedral de Segorbe:

Suplica se le agrade con la plaza de contralto.

Francisco Cabo, organista de erección de esta Santa Iglesia. Le pide licencia para pasar a recibir la Tonsura clerical al Obispado de Segorbe.

En la toma de posesión del Obispo Dameto, al concluir el *Te Deum* ,los versos alternaron con la música de ministriles con gran gracia.

Año 1792.<sup>387</sup>

12 de enero.

Memorial presentado por José Lozano, músico de oboe:

Suplica se le consigne alguna renta por razón de haberse criado desde infantillo en esta Santa Iglesia. Al habersele cesado de archivero.

23 de enero.

Sobre la festividad del Beato Ibernón, *decreverunt*: que se condescienda a la súplica. Y que el señor D. José Antonio Balaguer, también canónigo que cante la Misa. Franqueándose en la sacristía todo lo necesario. Que asista a la función la Capilla de música, se ilumine el Altar con dos arrobas de cera. Y por si algunos señores del Cabildo y clero quisiesen asistir al coro. Se adelante media hora la entrada de los músicos en aquella mañana.

26 de enero.

Precedida convocación para oír el informe del Señor Pérez Monzó sobre el memorial de José Lozano, en que por estar sirviendo en la Capilla de música de esta

---

<sup>387</sup> Referencia en el Archivo del Cabildo de Orihuela, Tomo 902.

Santa Iglesia tocando el oboe y otros instrumentos. Suplicásele arbitre consigna de algún salario anual. Si bien se espera proveerla de música de instrumentos sin nuevo gravamen de salario, *decreverunt*: no ha lugar.

6 de febrero.

En este día entró el medio racionero sochantre, D.Franciso Redón. Expuso:

Había notado que los coros no guardaron igualdad en la celebración de los Divinos Oficios, pues se alcanzaban al cantar los versos de los salmos el uno al otro.

Sobre plaza de oboe. El Señor Dean dijo :

En el correo había recibido la partida de bautismo de Benito Espinós, uno de los opositores a la plaza de oboe a quien se le mandó la presentara, lo mismo que a José Las que empató en el último escrutinio, cuando se hizo la elección y cumplió por su parte con lo mandado. El Señor Dean, expuso que con su permiso se encontraba en la ciudad de Alicante a cumplir la enseñanza de instrumento que tenía de unos parroquianos y recibió la paga por adelantado. Que el Cabildo lo tuviese entendido y no notase su falta.

Memorial del señor Monzó:

Se advertía la falta al cumplimiento de su obligación en los infantillos de coro, por no haber sujeto a su cargo que las tome. Y que sería muy conveniente se buscase uno a propósito para que hiciese este oficio dándole su salario. Habiéndose conferenciado repetidas veces en Cabildo, que esta obligación es propia del Maestro de Capilla. Y que el antecesor Don José Martínez Lafós, se le mandó dar cierta cantidad, todo consta por acuerdos, *decreverunt*: que se traigan estos acuerdos a Cabildo para resolverlo consecuentemente.

23 de febrero.

Gracias por el agua:

Que en el día lunes propio, que la Iglesia reza a la Virgen de Guadalupe, se cante la Misa solemnemente con música, que se oigan las oraciones prevenidas. Y concluida ésta, se cante el *Te Deum*. El Señor Dean expresó: que habiendo recibido tan prontamente el beneficio de la lluvia y tan a tiempo.

La portada de bautismo del señor Delás opositor de oboe, se halla con el sello despegado y afeada con muestras de maltrato, *decreverunt*: que continuando su comisión, los señores Soler y Lespiault inspeccionen la citada partida.

Sobre el memorial de los señores Soler y Lespiault referente a la plaza de oboe:

Se añadió que el papel estaba maltratado por haberla sacado años atrás para oposición en la Catedral de Barcelona y que en Francia, que es su nación, no hay estilo de legalizar las partidas, solamente las autoriza el juez, *decerverunt*: queda declarado por músico en plaza de oboe con goce y disfrute de esta renta igual que los anteriores poseedores.

Memorial de Juan Bautista Polo, músico: Suplica al Cabildo por la plaza de organista.

22 de marzo.

Se les de a las medias raciones 70 días de recreo estando en debida forma, *decreverunt*: que las aprueben.

Memorial de Jaime Añó, bajonista en esta Santa Iglesia. Expone que teniendo grave enfermedad, suplica se le adelanten seis libras, *decreverunt*: se le adelanten.

4 de abril.

Sobre carta por parto de la Reina. Ha dado a luz al Infante Felipe María Francisco, quedando los Reina restablecida, *decreverunt*: que en el día domingo por la tarde, después de vísperas, se cante el *Te Deum* con la mayor solemnidad.

13 de abril.

Memorial de Rafael del Río, medio racionero músico de esta Santa Iglesia. Se le conceda permiso para pasar a su tierra para ver a su madre. Y que oigan su voz en su tierra, por si logra otro acomodo, *decreverunt*: se le conceda licencia, pero no se da el dinero, en deber a los expolios del Ilustre Señor Tormo, la cantidad que le cupo, para las oposiciones de su media ración. Según aparece en el informe evaluado por el Señor Subcolector a petición del Cabildo.<sup>388</sup>

---

<sup>388</sup> Nota que aparece al margen de lo escrito: por haberla satisfecho por enfermedades.

4 de junio.

Por el señor Soler se hizo presente convendría que probasen los músicos los *Magnificats* de Navarro, que se cantan en la octava del Corpus. Y pareciendo muy regular para que salgan bien cuando llegue el caso de cantarles, *decreverunt*: que así se ejecute, haciéndose saber al Maestro de Capilla para su cumplimiento.

Que asistan los infantillos a la Minerva<sup>389</sup>, *decreverunt*: que vayan por turno y que cuide de la asistencia el Maestro de Capilla, a quien se le cercione.

23 de junio.

Por fallecimiento de Don Francisco Tamarit se abren oposiciones a la plaza de contralto.

25 de junio.

Leídos los memoriales de los opositores: Don Antonio Martínez de Marco, diácono; Don Andrés Reus; Don Juan Gómez y Don José Vidal. Y así mismo leída por segunda vez la censura, *decreverunt*: que se proceda a la elección de Don Antonio Martínez de Marco, diácono.

28 de junio.

Leída la carta de Rafael del Río, medio racionero que fue de esta Santa Iglesia. Desde Córdoba avisa haber sido nombrado por el Excelentísimo Obispo e Ilustre Cabildo en la Capellanía de Santa Inés, afecta a voz de contralto, y se encontraba en posesión de ella. Para que se pueda disponer de dicha media ración.

Memorial de Andrés Reus, opositor a la plaza de contralto de segundo coro:

Suplica se le otorgue la de tenor vacante, por haberse acomodado en otro sitio Don Francisco Gomis, *decreverunt*: que se convoque para resolverlo.

2 de julio.

Certifica la recepción de su carta y testimonia la posesión de Don Rafael del Río, medio racionero que fue de esta Santa Iglesia.

25 de octubre.

---

<sup>389</sup> Procesión claustral.

Sobre las faltas de José Martínez, poseedor de beneficio de cantor en esta Santa Iglesia. Falta mucho al coro.

25 de noviembre.

Leído el memorial de Don Joaquín López, Maestro de Capilla:

Suplica se le concedan los días de presencia acostumbrados para la composición de villancicos de Navidad, *decreverunt*: se le concedan.

Memorial de Manuel Vela infantilillo que ha sido en esta Santa Iglesia:

Se despide, pero suplica se le acoja en ella y haga sotana y sobrepelliza, *decreverunt*: se le acoja.

13 de diciembre.

Se nombran infantilillos colorados a Francisco Martínez y morado a Agustín Vela.

Se repartan 40 libras entre los seis infantilillos colorados, seis a cada uno, y los que quedan: 1 a Onteniente , 1 a Carratalá , otra a Martínez y otra a Palacios.

24 de diciembre.

Consigna de 500 libras para los eclesiásticos de Francia. Por hallarse en crecido número en este Obispado, que en prueba de ser verdaderos católicos habían sufrido las mayores incomodidades y habían hecho un tan dilatado y penoso viaje buscando asilo y acogida.

Año 1793.<sup>390</sup>

2 de enero.

Se ha observado que José Lozano, suple con el oboe la imposibilidad del corneta y debe asistir al segundo coro, hace algunas faltas, *decreverunt*: que se le prevenga por el Señor Dean.

7 de enero .

---

<sup>390</sup> Tomo 902 ,referencia del Archivo Diocesano de Orihuela. Este tomo de Actas cuenta con un índice y está paginado.

Sobre luces en el coro. Se propuso al haberse advertido que en los Maitines de la Concepción de María Santísima, Navidad y Reyes, las antorchas que se entregaría a los infantillos para que haya más luz en el coro; y así mismo que las otras velas que se ponen alrededor del coro están más elevadas por los nuevos adornos que se han puesto, *decreverunt*: que arreglen la iluminación, se pongan bujías iguales a las que hasta ahora se ha acostumbrado.

18 de enero.

Se expidan edictos para la media ración afecta a la voz de contralto.

21 de febrero.

Por el Señor Síndico se dijo que había visitado al Señor Obispo, y enterándole que el Ilustre Cabildo había resuelto se expidiesen los edictos a la media ración de contralto para el segundo domingo de marzo. Y que el Señor Obispo manifestó su anuencia y conformidad en ello.

7 de marzo.

Así mismo el Maestro de ceremonias dijo: que causaba bastante disonancia cantase misas Don Juan Baldeolivas, medio racionero tiple de esta Santa Iglesia, por no ser su voz adecuada, ni a propósito para este Ministerio, y que podía arreglarse para que no lo hiciese en los días de sermón.<sup>391</sup>

3 de abril.

Memorial de Don Antonio Polo , músico de segundo coro en esta Santa Iglesia, en el que expone la muerte de su hermana. Suplica se le llene el cuadrante<sup>392</sup> el tiempo de su ausencia, *decreverunt*: que así se ejecute.

5 de abril.

Cabildo extraordinario al recibir en el correo una carta en cuya cubierta se lee:

Por el Rey. Que en todo el estado eclesiástico se hagan rogativas por la felicidad de las armas, con motivo de la guerra que se acaba de publicar contra la nación francesa,

---

<sup>391</sup> Las características de la voz a las que se refiere es que es un castrati, capón, o falsetista y se ve ya como pasado de moda y propio de otra época.

<sup>392</sup> Llama de esta forma al libro o dietario donde se exponían los días de asistencia a los músicos.

*decreverunt*: tres días de Letanías y procesiones con la Patrona, la Virgen de Montserrate.

22 de abril.

Censura de examen hecho a Don Juan Bautista Polo, pretendiente a la plaza numeral de tenor de segundo coro, para obtener en propiedad la otra capellanía. Y convocado por mí igualmente, el secretario del Ilustre Señor Obispo, *decreverunt*: que se le nombre.

29 de abril.

Pide Blas de Avila, vecino de Jaén y Maestro de obras de cantería, que tiene un hijo músico de voz contralto, ordenado de corona y 22 años, diestro en música. Se le pague el viaje para opositar en esta Santa Iglesia, *decreverunt*: en esta Santa Iglesia no hay estilo de costear viajes a los que vienen a oposición.

Nombramiento de Bula de Fundación a Don Juan Bautista Polo, pero solo con el goce de la renta de la referida capellanía.

Memorial de José Delas, músico oboe en esta Santa Iglesia. Suplica permiso para ausentarse, *decreverunt*: se le conceda y mantenga la plaza.

El notario de la curia Jaime Beltrán, había pasado recado del señor Obispo para que hiciese presente al Ilustre Cabildo aumentar a 8 días más, los edictos para la plaza de contralto.

El mismo Señor Dean dijo:

Que los eclesiásticos franceses que antes celebraban la misa de nona, diez treinta y once, no podían continuar por orden superior. Que no salgan de los Conventos.

El mismo Señor Dean dijo:

Que José López Lozano, que sirve en esta Santa Iglesia de oboe, se había pasado a Cartagena con plaza para tocar otro instrumento en las milicias, y al estar ausente José Delas, en las claustrales no podía haber música de ministriles. Que en su lugar se sustituyera por violines, *decreverunt*: que así sea.



23 de mayo.

Juan Gómez, contralto de la Iglesia de Guadix. Suplica se le espere para la oposición de contralto.

7 de junio.

Que el medio racionero tiple cuando canta en Calendas, toma un tono desproporcionado por cuyo motivo trastorna al coro, *decreverunt*: que el Maestro de Capilla le mande cante natural<sup>393</sup>.

A cada uno se le debe considerar según el mérito, cualidades de su oficio y circunstancias. Y para determinar las porciones entre misas, medias raciones y miembros salmistas del segundo coro. Se convoque para estudiarlo.

22 de junio.

Terna para la plaza de contralto. Pretendientes: Manuel Lozano, Andrés Reus , Isidro Donat y Francisco Sevilla.

1 de julio.

Sobre porción a los músicos. Que se de comisión al señor Perea para que tome noticia de las porciones que en el día lleva cada uno.

24 de julio.

Queda libre la plaza de corneta por fallecimiento de Antonio Brufal, que en adelante ha de quedar afecta para oboe, o pase a Benito Espinós y José Lozano, pidiendo por memorial la plaza.

La plaza de oboe pasa a Benito Espinós por votación secreta, y la plaza de José Delás pasa a ocuparla de manera interina José Lozano.

Sobre porción de los músicos:

El señor Perea leyó un estado que le había entregado el Maestro de Capilla, del modo y forma que en el día se gobernaban. Porciones mayores y menores, a los que se daban y el motivo. Y siendo peculiar y privativo del Ilustre Cabildo el consignarlas,

---

<sup>393</sup> De nuevo se quejan de la voz de castrati.

como anticuada e inmemorial práctica y está mandado por la superioridad de otros varios recursos.

Por el señor Dean se dijo:

Piden se les suba el sueldo, pues el salario es corto. El más antiguo tiene 126 pesos y el otro 110, siendo ministriles lo mismo que los oboes que disfrutan de 150 pesos el primero y 140 el segundo. Precizando además que sin bajonistas no se puede cantar, *decreverunt*: se les aumente.

1 de agosto.

Los infantillos juegan en la Capilla de Loreto. Que se advierta al Maestro de Capilla y cuide de aquellos, *decreverunt*: dejen la cota los infantillos Ramón y Palacios por ser los más revoltosos. Se hable con el Maestro de Capilla para que cuide de la corrección y comportamiento de los infantillos, según han obrado sus antecesores.

22 de agosto.

Se vuelva a admitir a los infantillos expulsados, pero de modo que sirva de estímulo, *decreverunt*: que se escriba al Obispo haciéndole presente las obligaciones del Maestro de Capilla para que se las mande cumplir, pues no han bastado para ello las repetidas amonestaciones.

19 de septiembre.

Se les devuelva las cotas encarnadas a los infantillos: Antonio Palacios y a José Ramón Martínez, por haber implorado misericordia y notándose mayor sosiego.

26 de octubre.

Leído el memorial de Don Joaquín López, Maestro de Capilla. Pide se le concedan los días que tiene de presencia para la composición de los villancicos de navidad, *decreverunt*: se le concedan.

4 de noviembre .

Se concede la media ración de contralto a Manuel Lázaro Guerrero, tomando posesión por medio de su apoderado, el medio racionero, José Ferrer.

5 de noviembre.

Posesión de Manuel Lázaro, se la dieron los medio racioneros: Juan de Baldeolivas y Pedro Manobens en la sexta silla del coro bajo.

18 de noviembre.

José Lozano suplica la plaza de José Delas que está en Murcia y se le acaba el permiso de estancia de seis meses.

Memorial de José Martínez, músico contralto de esta Santa Iglesia. Suplica se le de permiso para pasar a la ciudad de Valencia a hacer oposición, *decreverunt*: no ha lugar.

25 de noviembre.

Memorial de Juan Antonio Benito de Torres, filósofo, en el que suplica se le admita como acogido en el Coro de música de esta Santa Iglesia, *decreverunt*: se le acoja en igualdad con los demás acogidos.

13 de diciembre.

Se despida a Mariano Pallarés, infantilillo encarnado, y en su lugar nombren a Miguel Moreno. Y para el lugar de este a Francisco Cebriá, *decreverunt*: se repartan las 40 libras entre los infantilillos encarnados: Mariano Pallarés, José Ramón Martínez, Anselmo Palacios, Víctor Carratalá y Francisco Martínez. Estos a 6 libras.

Memorial de José Aleixandre, músico de esta Santa Iglesia. Hace presente lo indecente de su sotana y sobrepelliza que usa, *decreverunt*: que se le haga.

16 de diciembre.

Benito Espinós, oboe de esta Santa Iglesia, se había ausentado con licencia de 15 días para traerse cama y ropa de su uso, de la ciudad de San Felipe, su patria. Y había caído enfermo.

Año 1794.

2 de enero.

Que se guarde la disciplina coral y el horario expresado en la tablilla de coro.

Leída la carta de Benito Espinós, músico oboe en esta Santa Iglesia. Renuncia a la plaza de oboe por haberse quedado agregado en la Iglesia Colegial de aquella ciudad. Y leído el memorial de José Lozano, también músico de oboe en esta Santa Iglesia y sustituto en la plaza de Don José Delas, propone se le asigne la plaza del renunciante. Memorial de José Martínez, presbítero. Ha sido nombrado para la plaza de sochantre de la Iglesia de San Esteban de Valencia.

3 de enero.

Leídos los memoriales de los músicos de trompa de esta Santa Iglesia. Y que José Vicó, músico violín que también se encuentra en esta necesidad de hacerse sotanas y sobrepellizas, *decreverunt*: que se hagan.

4 de enero.

*Decreverunt*: que nombren a José Lozano para el goce y disfrute de la plaza de Benito Espinós, habiendo sido examinado en otras ocasiones y hace poco tiempo concursó a la otra plaza.

13 de enero.

Memorial de Mariano Pallarés, infantilillo que fue en esta Santa Iglesia. Suplica se le admita como acogido y se le hagan sotanas y sobrepellizas.

17 de enero.

Memorial de Miguel Rubio, salmista en esta Santa Iglesia:

Suplica se le conceda permiso para pasar a oposición a la Villa de Elche, *decreverunt*: se le concedan ocho días.

28 de enero.

Memorial de Antonio y Juan Bautista Polo ,capellanes de número con voces de tiple y tenor de segundo coro. Por mantener a su hermana doncella piden aumenten su sueldo.

8 de febrero.

Por el feliz parto de la Reina se canten por las mañanas las letanías mayores.

10 de febrero.

Ofrecimiento a su Majestad de poner 20 hombres que tomasen las armas, 18 de la Mesa Capitular y 2 costeados por la Quinta Casa.

13 de febrero.

Que el medio racionero contralto, Don Manuel Lozano Guerrero, había partido para la Colegial de Baza para así poder residir con su familia. A Don José Ferrer, organista, le dejó recado de despedida diciendo no tenía cara de presentarse personalmente por haberle instado tanto para que no se fuese, con varias persuasiones.

3 de marzo.

Se despide a los infantillos: Anselmo Palacios y José Ramón, infantillos de cota encarnada por mal comportamiento. Juan Carratalá y Lorenzo García infantillos de cota morada ocuparán sus puestos, y el Maestro de Capilla cubrirá las plazas de cota morada.

6 de marzo.

Infantillos elegidos para cota morada: Francisco Clemente y Pedro Sánchez. Son los que el Maestro de Capilla aseguraba sabían leer, estaban instruidos en doctrina cristiana y buena disposición para cantar.

22 de marzo.

Nacimiento del infante Francisco de Paula y la soberana está bien de salud. Ordenó que se cantara el *Te Deum* con la magnificencia y solemnidad de siempre.

10 de abril.

Se socorra a los medio racioneros por haber carecido del reparto de sobras: Jaime Soriano, Antonio Lucas, Francisco Redón, Joaquín López, José Ferrer, Antonio Aznar, Pedro Manobens, Juan de Valdeolivas, Jaime García y Gabriel de Anduesa.

13 de junio.

Carta del Duque de Alcadia, Primer secretario de Estado:

Manifiesta en nombre del Rey las atrocidades cometidas por los franceses en la presente guerra. Con los más vivos deseos de unirse en sus Reales intenciones cuanto fuese dable, hallándose doloridos por el infeliz estado de tan Ilustre Cabildo desde la quiebra del año 1792 con la pérdida de 32.000 pesos a cargo de Agustín Pastor. Sólo se

ha pagado a sus individuos la corta mesada, 20 pesos, de modo que algunos medio racioneros se hallan empeñados. Reducidos a la mayor miseria y han pasado a sus familias en otros pueblos para que los mantengan en sus casas. Quemadas las reservas y almacenes de lino. No vamos a cobrar a colonos y arrendadores para que no acaben arruinados.

No tenemos recurso alguno para ofrecer a su Real Piedad, habiéndose ya ejecutado las piezas de plata y pagado a 20 hombres de armas para su ejército.

3 de julio.

Por tener ya 15 años y carecer de voz, Felix Onteniente, infantil de cota encarnada se despide y suplica sea acogido.

7 de julio.

Convocatoria para oír el informe del Maestro de Capilla sobre los infantillos morados pretendientes a la cota encarnada.

14 de julio.

Memorial de Jaime Año, Pedro Segarra, bajonistas y José Sánchez sacristán menor:

Se hallan con la novedad de alojar soldados.

24 de julio.

Aprontar el Cabildo a su Majestad 30.000 reales de vellón, para las urgencias de la presente guerra y de asegurar la imposibilidad de dar mayor cantidad.

Precedida convocatoria para leer el informe del Maestro de Capilla sobre los pretendientes a la cota morada. Nombran a José Sánchez.

11 de agosto.

Se destinan 250 libras para la Universidad y 420 para el Seminario.

Rogativas por la felicidad de las armas y por orden Real se suspende cualquier festejo. Pues además nos vemos amenazados de continuas tempestades que nos afligen y de enfermedades que inundan todo el Obispado. Este Cabildo ha mandado misiones

por todas las veredas de Elche ,Aspe ,Crevillente ,Albatera ,Cox ,Granja ,Guardamar, Ayora, Caudete, Elda, Petrel , Monovar, Salinas. Imploramos el auxilio divino.

8 de septiembre.

El Rector Don Mariano Perea ha pasado al Cabildo, en conformidad con los estatutos, se concede a este Cabildo el poder concurrir a más de los electores que tienen voto en la Universidad.

1 de noviembre.

Se canta el *Te Deum*, según recado del Señor Obispo. Para que se bendigan las banderas del batallón de reclutas honrados por Nuestra Señora de Monserrate y predique el cura Roig de Mallorca.

20 de noviembre.

Conceden 20 días para componer los maytines de navidad a Don Joaquín López.<sup>394</sup>

30 de diciembre.

Por el mal comportamiento de los infantillos, por más medios que se ha procurado para ello. Se hable con el Maestro de Capilla para ver lo conveniente.<sup>395</sup>

Año 1795.<sup>396</sup>

2 de enero.

Habiendo hecho presente, como Cabildo garante del culto que el lado derecho del coro de esta Santa Iglesia, está bastante flojo de voces, pues solo se halla la de Don Francisco Redón, sochantre anciano que no puede por sí todo el peso del mismo y que tiene noticia privada que el salmista Climent se halla acomodado en la Colegial de Úbeda y la vacante se ha de dar disposición para proveerse. Don Vicente Monteaut que

---

<sup>394</sup> La forma de referirse a Joaquín López a lo largo del tiempo pasado en esta Capilla, comenzó desde un impersonal Maestro de Capilla, siempre recordando su condición de media ración, hasta este momento donde se dirigen a él por encima de su cargo y condición, reconociéndolo personalmente, incluso con el apelativo de Don. Posiblemente su comportamiento en estos difíciles momentos de situación extrema para el Cabildo, por fin han servido para reconocer su valía personal y calidad profesional.

<sup>395</sup> Siguiendo con la apreciación anterior, vemos como ha cambiado la forma del discurso del Cabildo hacia Joaquín López, en vez de la habitual reprimenda por el comportamiento de los infantillos, se reconoce: "por más medios que se ha procurado para ello", no es defecto del Maestro de Capilla.

<sup>396</sup> Referencia del Archivo de la Catedral de Orihuela, Tomo 903 de Actas Capitulares.

ayuda a los salmistas a cantar en el coro, hace repetidas faltas y que es muy frecuente en salir de él.

16 de enero.

Término de los Edictos que se expidieron para el Beneficio afecto a voz de cantor, vacante por renuncia voluntaria de José Martínez. No ha aparecido cantor alguno.

19 de enero.

Se ha escrito a la Santa Iglesia de Ibiza, a un músico que en otro tiempo quería venir, para colocar en el Beneficio de cantor por 40 libras.

13 de febrero.

Que se celebre un Aniversario por los militares difuntos en la presente guerra, según la carta del Nuncio de su Santidad, *decreverunt*: que en el 25 del corriente mes se celebre Aniversario, vigilia y responso. Que la vigilia se cante con música y la Misa y el responso con toda la música también. Como en el día de conmemoración de los difuntos.

23 de febrero.

Sobre dónde se había de pagar las limosnas de las Misas rezadas de feria que están a cargo de los medio racioneros, en las vacantes, ausencias de los de esta clase.

*Decreverunt*: que se de la limosna a los otros músicos.

2 de marzo.

Leída la censura que Don Francisco Redón, presbítero medio racionero sochantre de esta Santa Iglesia ha hecho en la oposición a salmista de Vicente Aznar, pretendiente a esta plaza. Por la que consta que la voz es acatarrada y está muy corto en solfa y teoría, y que en su parecer no es bueno para dicha plaza, *decreverunt*: queda entendido.

3 de marzo.

Oposiciones que se han presentado al concurso de la Capellanía vacante por renuncia de José Martínez. Fueron leídas las censuras de Don Felipe López, presbítero,



y Pedro Vicente Sala, pues el opositor Buendía se retiró por no hallarse suficientemente instruido en el canto de órgano, *decreverunt*: que se proceda a la elección de Don Felipe López, presbítero. Quien disfrutará esta Capellanía con las cargas de ella y obligaciones del coro.

En este estado, por el señor Perea, se expuso las bellas circunstancias y mérito de Pedro Vicente Sala y lo útil que sería para el coro y la música, siendo un buen papel ,con una voz muy buena y demostró quedaría contento con la plaza de salmista vacante.

Precedida especial convocación para elegir sujeto que sirva a la plaza de salmista. Leído el Memorial de Pedro Vicente Sala, pretendiente a la misma y mostrando su suficiencia.

*Decreverunt*: que se proceda a su elección. Y también hace el papel en la referida Capilla en el primer y segundo coro. Como Miguel Rubio, el otro salmista.

En este estado se dijo que el contralto de primer coro está en Baza y el de segundo coro en Madrid, se convoque para cumplir esta carencia.

26 de marzo.

Se atrase a las 9 horas la entrada al coro durante la Semana Santa. Poniéndolo en la Tabla de coro en la sacristía.<sup>397</sup>

9 de abril.

Por muerte de Isidoro Franco han quedado vacantes las plazas de segundo violín, manchador, andador de los entierros de la Capilla de Loreto y demás cargos anexos al mismo. Había destinado el señor Dean para que sirviese en la plaza de violín a José Vicó y a José Aleixandre, músicos de la Capilla y bastante instruidos para poder desempeñar su papel.

23 de abril.

Se nombra y elige a los dos<sup>398</sup> para que sirvan la otra plaza de violín cumpliendo con las obligaciones y sus cargos.

---

<sup>397</sup> “Al participar la Capilla de música en las procesiones pasionales, quedando hasta muy tarde haciendo música”. Anotación que se repite a lo largo del siglo XVIII en las Actas Capitulares.

<sup>398</sup> José Vicó y José Aleixandre.

7 de mayo.

Vacante la media ración afecta a voz de contralto. El último poseedor, Don Manuel Lozano Guerrero, estaba disfrutando de Capellanía perpetua en la Colegial de Baza.

*Decreverunt*: expida los edictos.

25 de junio.

Los días solemnísimos en que la música de violines, o de a 8 en los que son precisos las 4 voces de los medio racioneros del primer coro, se exima de la obligación de ejercer el Oficio<sup>399</sup> para servir en los días de música de atril, *decreverunt*: que se cumpla.

23 de julio.

Francisco Clemente deja la cota morada. Leído el informe del Maestro de Capilla sobre las cualidades de Agustín Teatino, único pretendiente de 10 años y sabe leer, *decreverunt*: que se le haga nombramiento.

20 de agosto.

Censura de la media ración de contralto. Censuras presentadas por Don Joaquín López, Maestro de Capilla y José Ferrer, músico organista medio racionero: primero Don Andrés Reus 19 votos, segundo Silverio 19 votos, tercero Juan Ramón Gómez 18 votos, *decreverunt*: que pase al Supremo Consejo.

13 de agosto.

Posesión de la Mitra al Iltrmo. S.D. Francisco Javier Cabrera. Se mandó entonar el *Te Deum*. Se prentonó por el S.Cargo Don José Rosa, vestido de capa, haciendo de Preste acompañado por los señores diáconos racioneros en la Capilla de Nuestra Señora del Rosario. Concluido el *Te Deum*, cuyos versos alternan con la música de los ministriles. Según se practica en la Proclamación de la Bula a excepción del primer verso que fue a órgano, se leyó la Epístola, oración del Salvador, Titular de esta Santa Iglesia.

---

<sup>399</sup> Decir Misa.

24 de septiembre.

Carta de José Delas, músico oboe en esta Santa Iglesia. Quiere volver a servir su plaza, pero no tiene dinero para el viaje, *decreverunt*: se le adelantará de su sueldo.

1 de octubre.

Por los Síndicos se hizo presente volviere la Cátedra de medicina a la Universidad y se ponga jardín botánico. Se nombra al señor Lespiault y al Doctoral con amplia facultad para ejecutar dicha diligencia.

22 de octubre.

Por el señor Deán se expresó:

El infantilillo de coro llamado Bela había roto la imagen del crucifijo de márfil que se halla en la sacristía. Y fue el caso, tres infantilillos: Juan Carratalá, Lorencito y Bela, después de haber dado lección en casa del Maestro de Capilla, se vinieron a la sacristía y jugando los dos primeros, el Lorencito dio a Bela un fuerte golpe en la cabeza, le tiró una llave y fue a parar al crucifijo. Debe tomarse remedio pronto que sirva de escarmiento a los otros infantilillos, *decreverunt*: dejen la cota encarnada, despidiéndose de la Santa Iglesia.

Memorial de Felipe López, músico tenor bajo, poseedor de la Capellanía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver. Suplica permiso para pasar a oposiciones a la sochantería de Segorbe o se le aumente la renta en esta Santa Iglesia, *decreverunt*: se le conceda licencia.

26 de octubre.

Los infantilillos despedidos prometieron corregirse, *decreverunt*: que se les admita

Carta de José Delas, músico de oboe, desde la ciudad de Córdoba. Que se haga presente al Ilustre Cabildo que ha sido recibido con plaza de igual calidad y con dotación de 350 ducados, *decreverunt*: que disfrute aquella plaza.

Juan Bautista Polo, músico, se marchó sin licencia a Madrid a buscar otra colocación, *decreverunt*: si no vuelve el día de la Concepción se iniciaran oportunas diligencias.

7 de diciembre.

Carta de José Delas, oboe. Se le da una licencia de cuatro meses más para permanecer en Córdoba y concluir unos trabajos, pues volverá a servir su plaza en esta Santa Iglesia, *decreverunt*: conociendo el Cabildo su notoria habilidad y que no se encontraría a otro que ocupe mejor esta plaza, se le concedan seis meses.

14 de diciembre.

Reparto de 40 libras a los infantillos. A Víctor Carratalá y Francisco Martínez se den 8 libras a cada uno y a los otros encarnados 6.

29 de diciembre.

Carta de José Delas. Se queda en la Catedral de Córdoba, *decreverunt*: que se convoque para tratar y resolver.

30 de diciembre.

Que se ha advertido que algunos músicos en el coro se esfuerzan y otros no. Se ha notado continua falta de residencia al coro en el segundo organista, *decreverunt*: se de comisión al señor Perea para tratar del particular.

Año 1796.<sup>400</sup>

2 de enero.

Al Señor Francisco Cabo, segundo organista, se le informa que debe residir todos los días en el coro y por su falta se le exigiese una peseta al día. Y en lo sucesivo se lleve el cuadrante del punto anotándose sus faltas.

Teniéndose presente la escasez de acogidos que hay en el coro de esta Santa Iglesia y que hay necesidad de residentes de esta clase para la solemnidad de las funciones. Instruido el Cabildo de las circunstancias de Don Vicente Paredes, *decreverunt*: que le admitan con el goce y disfrute de preeminentes honores, con las obligaciones de los demás acogidos.

11 de enero.

---

<sup>400</sup> Referencia del Archivo de la Catedral de Orihuela, Tomo de Actas Capitulares 904.

Convocatoria para tratar y resolver sobre la plaza de oboe vacante. Se leyó el memorial de José Lozano, músico segundo oboe de esta Iglesia, que se saque su plaza y él ocupe la otra.

14 de enero.

El señor Deán dijo:

Manuel Carratalá, violinista en esta Santa Iglesia, estaba dispuesto a sacar de infantilillo y dar otro destino a Juan Carratalá, su hijo. Dejando vacante la cota encarnada que ocupa y daba gracias al Cabildo por el honor que había recibido en el tiempo que servía en esta Santa Iglesia.

El señor Deán añadió que el Maestro de Capilla, le había informado que de los morados, el mejor y más aplicado era Pedro Sánchez, pues por si solo cantaba arias, como era notorio y para proceder al nombramiento.

Sobre plaza de oboe y vuelto a leer el memorial de José Lozano, suplica que habiendo servido y criado en ella desde infantilillo, se le agrade con la plaza primera de oboe, *decreverunt*: no ha lugar.

18 de enero.

Nombran infantilillo encarnado para la cota vacante de Juan Carratalá. Por informe del Maestro de Capilla de Pedro Sánchez, infantilillo morado, *decreverunt*: queda nombrado. Y para la morada que resulta vacante. Por la lista de los 6 pretendientes que ha presentado el Maestro de Capilla. Consta que el mejor es José Montero.

3 de marzo.

Hallarse vacante una de las cotas moradas por dimisión de Francisco Cebrián, habiéndose leído la lista del Maestro de Capilla. Por su contenido resulta Nicolás Teatino, *decreverunt*: se nombre.

31 de marzo.

El Excelentísimo Señor Despuig y Dameto, Arzobispo de Valencia, nombra servir su beneficio en Valencia a Francisco Cabo, certifica estar en posesión del puesto en que se le ha colocado.

7 de abril.

Carta de Oficio que Don Francisco Cabo, organista de erección que fue en esta Iglesia dirige al señor Deán para informar haber tomado posesión del beneficio en que fue agraciado por el Excelentísimo Arzobispo de Valencia, afecto a la voz de tiple en esa Santa Iglesia.

Sobre afinar el órgano, Memorial de José Ferrer , medio racionero organista. Exponía la nueva colocación de Francisco Cabo, se halla sin destino 30 libras anuales que se le asignaron por templar y tener afinado el órgano y la trompetería, suplica se le agracie con esas 30 libras.

11 de abril.

*Decreverunt:* atendiendo a las actuales circunstancias, no ha lugar convocar plaza de organista vacante.

21 de abril.

*Decreverunt:* se examine a José Lozano por el Maestro de Capilla y el organista, para saber si es capaz de ocupar la plaza de oboe vacante.

9 de mayo.

Los infantillos encarnados: Víctor Carratalá y Francisco Martínez, por ser muy crecidos se les obliga a dejar la cota. Y suplican se les nombre acogidos, *decreverunt:* se les acoja.

Leído el memorial del Maestro de Capilla. Los más preparados para pasar a cota encarnada son : José Sánchez y Agustín Teatino. Y para cota morada: Manuel Carrillo y Esteban Moreno, que saben leer y tienen principios de música, *decreverunt:* que pasen a las cotas.

14 de mayo.

Dictamen que han formado los señores Maestro de Capilla y el organista, de la idoneidad de José Lozano, músico oboe segundo, para desempeñar la primera plaza.

*Decreverunt:* que se nombre.

6 de junio.

Memoriales de Santiago Pradas y Francisco Olivares, músicos en la Santa Iglesia de Cuenca. Se muestran opositores a la plaza de organista.

11 de junio.

Posesión de media ración a Don Lorenzo Alberola. Se le dio por medio de Don Joaquín López y Don Pedro Manobens, en la octava silla del coro bajo y lado derecho de esta Santa Iglesia.

16 de junio.

Piden aumento a 80 días de recreo los medio racioneros. Pues llevan el peso del coro, cantando *kalendas*, jubas y lecciones breves. Epístolas y evangelios y así mismo, las Misas de Feria todo el año, aniversarios y doblas.

12 de julio.

Elección de Francisco Olivares para segundo organista.

18 de agosto.

Memorial de Andrés Reus, vecino de Alicante, medio racionero en voz de contralto, agraciado por el magisterio para esta Santa Iglesia. Suplica se le adelanten 100 libras. *Decreverunt*: el cabildo se hará cargo de pagar las reales cédulas, pero no ha lugar el adelanto.

25 de agosto.

Sobre plaza de segundo oboe:

Se escriba al señor Sachriste que se halla en Barcelona, para ver si encuentra algún músico de oboe. Y que se añada y se diga al que se mostrase pretendiente, que el oficio de oboe de esta Santa Iglesia, no solo es el de tocar en los conciertos de música, sino también en los días que se cante a 8 y libro de atril.<sup>401</sup>

Los capellanes de número, por ser de corta dotación sus plazas, tienen que residir todo el año en el coro. Lo mucho que trabajan en la Capilla y lo aplicados y

---

<sup>401</sup>Libro de atril, es una forma de referirse a la música orquestal, pues los músicos para tocar sus instrumentos necesitaban atriles, mientras la música vocal no.

útiles que son, *decreverunt*: no encontrando medios el Ilustre Cabildo para agradecerlos con un aumento de sueldo. Se mandará carta a la Real fábrica pidiendo se les haga mayor consigna.

17 de octubre.

Para la plaza de segundo oboe que se halla vacante, se ha mostrado pretendiente, un tal Ferrer de la Capilla de música de Elche. Y tiene los agregados de flauta, trombón, violín y voz de contralto, *decreverunt*: se le admita para determinar sobre él a su tiempo.

Por vacante de Miguel Moreno y oído el informe del Maestro de Capilla, *decreverunt*: se admiten a encarnados a Miguel Moreno. Y morada a José Celdrán.

24 de octubre.

Memorial de Andrés Reus, medio racionero de voz de contralto. Suplica se le adelanten 60 pesos para subvenir a los gastos precisos a la ciudad de Valencia o Murcia donde recibirá la tonsura y también los de posesión, *decreverunt*: se le adelanten.

3 de noviembre.

Se presentaron por Andrés Reus los despachos de la media ración vacante, afecta a voz de contralto, por renuncia de Manuel Lázaro Guerrero, con la que ha sido agraciado.

Memorial de Felipe López, presbítero, beneficiado de esta Santa Iglesia con afección a cantor. Se ausentó el mes de agosto con licencia necesaria para hacer oposición a la plaza de sochantre vacante en la Iglesia de San Esteban de Valencia.

9 de noviembre.

Toma de posesión al principiar el coro de Andrés Reus.

Carta de José Doblado, impresor en la Corte de Madrid, en que manifiesta que por el Rey Nuestro Soberano, se le ha concedido privilegio exclusivo para toda clase de libros de coro.

10 de noviembre.



Carta del señor Sachriste, Don José Ignacio Plandohit, donde tras haber examinado a un oboe llamado Juan Quex por el Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Gerona. A la hora que se le llame se pondrá en camino, *decreverunt*: que se convoque para tratar y resolver.

Memorial del Maestro de Capilla. Pide recreo para componer villancicos, *decreverunt*: se le concedan los 20 días de costumbre.

24 de noviembre.

Carta de Pedro Padilla, músico oboe en la Capilla musical de la Santa Iglesia de Jaén. Solicita la plaza vacante, *decreverunt*: no hay vacante alguna.

6 de diciembre.

Convocatoria para aumentar el sueldo de Felipe López para que se quede en esta Santa Iglesia por sus altas actitudes en el servicio del coro.

Año 1797.<sup>402</sup>

2 de enero.

Por el señor Perea se expuso:

Sería conveniente que la música que se cante a 8 en el órgano en ciertas festividades, le parecía que sería más a propósito se cantase bajo con toda la Capilla. Con lo que se evitarían conversaciones entre los músicos, en el órgano y las voces del primer coro. Estarían pronto a cantar los Himnos, como también que los primeros días principales de primera clase, como de la Epifanía, se tocase en Vísperas, Maitines y Misa mayor; con el clave, como se hace en la Santa Iglesia de Cartagena. Inquiriendo el Cabildo, proceder en ambos puntos con todo conocimiento, *decreverunt*: que el señor Deán se informe del Maestro de Capilla y del organista, presentando al Cabildo su informe, se resolvería lo conveniente.

Habiendo advertido de poco tiempo a esta parte que los músicos medio racioneros y otros de este ministerio se ausentan de la Iglesia. Sin dejar encargado su oficio a los que le pertenece, ni menos, cuentan con el señor presidente que debe saber los que se hallan ausentes, que originan muchas faltas en los días de música, siendo

---

<sup>402</sup> Referencia en el Archivo de la Catedral de Orihuela. Actas Capitulares, tomo 904.

estas muy notorias y escandalosas, por no guardarse este buen orden que siempre se ha practicado, *decreverunt*: se les borre en el punto, el acto de música que hiciesen la falta. Se cuente con el señor presidente y se deje encargado a quien pertenece.

7 de enero.

La Agencia general de dispensas y gracias pontificias se ha dirigido al Ilustre Cabildo, para aumentar el recreo a favor de los medio racioneros.

16 de febrero.

Por el señor Deán se dijo:

A consecuencia de la comisión que se le encargó en el Cabildo, con referencia a lo ocurrido en el coro con algunos medio racioneros de resistirse a cantar la epístola en al misa de Aniversario, con frívolas excusas y recados. Tomará una providencia seria y eficaz que servirá de remedio y escarmiento. Los medio racioneros fueron: Don Antonio Aznar, indispuerto y no siendo así. Don José Mas no podía sin más. Don Pedro Manobens, que el cantaba la *kalenda*. Sochantre y tenor y contralto resistieron con toda fuerza. Don Antonio Luca no llevaba arreglos y Don Antonio Reus no podía.

21 de febrero.

Sobre lo ocurrido con los medio racioneros, que lo hagan por turno, escribiendo en el papel los nombres. También se conferenció sobre cuanta cantidad se podría multar.

2 de marzo.

El señor Balaguer se quitase de cantar con músicos las completas de los sábados de las semanas de cuaresma, por cuanto a su parecer no convenían con la solemnidad que se venía celebrando hasta ahora, *decreverunt*: que no se haga novedad.

20 de marzo.

Vacante la plaza de salmista de Miguel Rubio por haber sido nombrado por el Obispo, sochantre de la parroquial de la Villa de Callosa, *decreverunt*: se expidan edictos como en otras ocasiones.

6 de abril.

Por el señor Deán se expuso:

Ha dicho a Pedro Manobens, medio racionero bajo de primer coro, que cante la Pasión en los cuatro días de Semana Santa. Le respondió que padecía de mal de cabeza y no podría ejecutarlo, notando y considerando el Ilustre Cabildo que dicho señor reusa el cumplimiento de su deber, pues anda por las calles y se presenta en todos los lugares. Y que en Madrid al que canta la Pasión se le añaden cuatro pesos y en otras, buena remuneración por su trabajo, *decreverunt*: todos los años lo ha ejecutado y es su obligación y no haciéndolo, el Ilustre Cabildo buscará de su orden.

20 de abril.

Por fallecimiento de Don Jaime Soriano se halla vacante la media ración afecta a la voz de tenor, *decreverunt*: expidan edictos.

4 de mayo.

Oposiciones a la plaza de salmista vacante. Memorial de Mariano Soto, pretendiente. Pretendientes: Don Francisco Navarro, natural de Cuevas de la Mosquera, obispado de Tortosa, y Don Ramón Carbonell natural de Masamagrell, *decreverunt*: el señor Perea presida el acto y los censores sean: el Maestro de Capilla, el organista y el sochantre Redón.

8 de mayo.

En el examen de oposición a la plaza de salmista se entregaron las censuras abiertas a los examinadores, mostrando el dictado. Conociendo esto, vio que estaba mal. Se habló con los examinadores. Habiéndose preguntado a Francisco Redón, que nada sabía de dicho dictado pues la censura la había formado el Maestro de Capilla y que la había formado estando conformes los opositores. Pasó a tratar con Don José Ferrer, organista y hecha la misma pregunta, empezó a titubear, que estaba pronto a formar la censura sin dicho dictado. Y el Maestro de Capilla, le había mostrado resistencia diciendo que sobre el particular tenía hecho recurso a la Real Cámara. Todo lo cual lo ponía en consideración del Cabildo para que resolviese antes de la elección.

El señor Perea coincide con la idea del Maestro de Capilla. Que cada examinador hiciese su censura y la entreguen cerrada al señor comisionado.

9 de mayo.

*Decreverunt*: nombran y eligen a Don Ramón Carbonell como salmista de esta Santa Iglesia.

1 de junio.

Lista de pretendientes a la cota morada dejada por el infantilillo Celdrán:

Según el parecer del Maestro de Capilla, solo se halla uno que pueda obtenerla, dejando previsión al Cabildo a que le nombre habiéndose examinado en otras ocasión. No solo por lo dicho el Maestro de Capilla, sino también por Don Sebastián Penalba<sup>403</sup> que está encargado de los infantilillos.

8 de junio.

Infantilillo morado, según la lista del Maestro de Capilla: José Blasco, *decreverunt*: que pase esa lista a Don Sebastián Penalba para oír su parecer.

12 de junio.

Oído el parecer del Maestro de Capilla y Don Sebastián Penalba sobre los pretendientes a la cota de infante morada, *decreverunt*: se nombrará a Francisco García.

Memorial de Lorenzo García: dimite de la cota encarnada. Suplica se le admita como acogido, *decreverunt*: se le admita.

28 de junio.

Habiendo vacante en la cota encarnada por haberlo dejado Lorenzo García. El señor deán dijo:

El Maestro de Capilla, al principio manifestó estar ausente a dar su parecer sobre la identidad de los cuatro infantilillos morados, en lo que respecta a su inteligencia de leer, escribir, canto llano y voz. Pero en breve manifestó no querer dar su dictamen con respecto a que no se le atendía en Cabildo. Pareciendo al Cabildo que sobre dicha respuesta debe tomarse la resolución que corresponde y sea debida.

---

<sup>403</sup> En este año es contratado para cuidar y educar a los infantilillos, liberando así al Maestro de Capilla de una de sus más arduas ocupaciones, pudiendo centrarse más en la interpretación musical de la Capilla.

Que los medio racioneros Manobens y Reus, músicos de primer coro no se ausenten de la Iglesia en los días principales de música y pidan licencia al señor presidente.

13 de julio.

El Maestro de Capilla, Don Joaquín López ,no dio su parecer como en otras ocasiones, sobre la idoneidad de los infantes morados. Y me dio por respuesta, que no quería darlo con respecto a que no se hacía mérito en el Cabildo de sus informes, lo que así certifico. Yo el secretario, *decreverunt*: que el señor sachriste vea la bula y exponga las obligaciones del Maestro de Capilla.

20 de julio.

El señor sachriste lee la bula de fundación donde aparecen las obligaciones del Maestro de Capilla y dice es todo cuanto va a hacer sobre el tema.

3 de agosto.

Oído el dictamen especial del Maestro de Capilla, sobre como dar la mejor instrucción. Los dos monecillos morados más antiguos y que el Teatino, aunque no con tan buena voz, es útil para el cirial y el otro inmediato, tiene espera para poder entrar en otra vacante por ser muy niño, *decreverunt*: nombren a Montero para la encarnada y para la morada a Vicente Ballejos de 7 años, con mediana instrucción en solfa y buena voz, *decreverunt*: queda nombrado Ballejos para la morada.

14 de agosto.

Memorial de José Vicó, músico violín en esta Santa Iglesia. Suplica licencia para pasar a hacer oposición al Magisterio de Rubielos, *decreverunt*: se le conceda.

9 de octubre.

José Vicó, violinista con media plaza. Está nombrado por Maestro de Capilla de la Colegial de Rubielos y quiere volver por ahora a esta Iglesia.

23 de octubre.

Misa de Acción de Gracias por haber librado Nuestro Padre Jesús y la Virgen de Montserrat a Orihuela de la fuerte crecida del río y de la inundación de todas las tierras vecinas. Se cante el *Te Deum*.

30 de octubre.

Memorial del Maestro de Capilla. Pide permiso para dar principio a la composición de villancicos de navidad, *decreverunt*: se le conceda.

9 de noviembre.

Memorial de los músicos de segundo coro: Penalba, Polo, Martínez y Carrasquet, en que pedían permiso para usar de los 40 días de descanso.

13 de diciembre.

Se repartan 40 libras entre los seis infantillos encarnados y 6 libras a cada uno y las 4 restantes entre Pedro y José Sánchez.

29 de diciembre.

Habiéndose notado el escándalo que ocasionan los infantillos en las noches que se celebran maitines y otras funciones, con motivo de querer llevar las antorchas, *decreverunt*: que Don Sebastián Penalba, con la mayor seriedad, procure corregir estos excesos.

Año 1798.<sup>404</sup>

2 de enero.

Sobre la vacante de bajonista, fagot. Suplirla al órgano.<sup>405</sup>

12 de enero.

Pedro Segarra, bajonista. Recibirá 26 libras más por su mayor trabajo, por muerte de Jaime Añó.

12 de febrero.

---

<sup>404</sup> Tomo 905 de Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela. Este año quien recoge las Actas por escrito es el escribano Juan López de Pérez, se aprecia una forma diferente en el texto, más escueto.

<sup>405</sup> Interpretar la parte de fagot por medio del órgano, hasta se cubra dicha plaza de fagot.

En los días domingos y fiestas no cante epístolas ni evangelios: D.Juan Baldeolivas, tiple de primer coro, porque en razón de su naturaleza, es causa de que el pueblo no tenga devoción. El referido puede ejecutar en otros días ordinarios.<sup>406</sup>

15 de febrero.

D.Juan Baldeolivas por la disonancia que causa su voz, impropia de la Majestad correspondiente, por su naturaleza en que está constituido su clase de tiple y advertencia en la inocencia, *decreverunt*: queda pendiente.

12 de marzo.

A Manuel Carratalá, primer violín, se le aumente el salario.

José Vicó, violín a medio salario, para ser contralto, había tomado posesión de la plaza de Magisterio de Capilla de la Insigne Iglesia de Rubielos.<sup>407</sup>

22 de marzo.

Se nombre bajonista a Vicente Catalá, por saber bien sobre violón y fagot.<sup>408</sup>

José Aleixandre ocupe la plaza de José Vicó, a medio salario.

Se nombre organista a Juan Muñoz.

12 de junio.

Don Francisco Olivares es nombrado organista de erección, su predecesor fue Don Francisco Cabo.

25 de julio.

Se cante el *Te Deum* por el feliz éxito de las armas contra Napoleón.

15 de agosto.

---

<sup>406</sup> D. Juan Baldeolivas es un “castrati”. En esta Catedral hasta mitad de siglo, aparecen gran cantidad de músicos con estas cualidades vocales, siendo por lo tanto muy apreciados. En las Actas Capitulares, aparecen con la denominación de “capones”.

<sup>407</sup> Maestro de Capilla en Rubielos, provincia de Teruel.

<sup>408</sup> Violón es la denominación dada a violonchelo.

Memorial de Felipe López, beneficiado cantor, cobra por su capellanía 200 libras .

A Pedro Segarra se le da una plaza de bajonista.

13 de agosto.

José Catalá de la ciudad de Valencia, es nombrado por el colegio del Patriarca para una plaza de ministril.<sup>409</sup> Y se llame a D. Angel María Gómez para ocupar su plaza de bajonista, ahora está en la colegial de Lorca.

30 de septiembre.

Multa a Felipe López por su comportamiento en el coro.

24 de septiembre.

Permiso a Pedro Segarra, bajonista, para viajar a Villena.

1 de octubre.

La media ración de voz de tenor de primer coro queda vacante por fallecimiento de Jaime Soriano.

Valentín Navarro, quien ocupa plaza de bajonista, escribe a Manuel Carratalá , violinista, para exponerle que está preparando una oposición.

18 de octubre.

Memorial de Antonio Martínez Manco, contralto de segundo coro. Suplica 40 días de descanso. Se le conceden si concierta con Antonio Martínez.

Memorial de D. Joaquín López. Se le conceden días para la composición de villancicos para los maitines de navidad.

25 de octubre.

Sobre el examen de Salvador Ferrando, bajonista.

8 de noviembre.

---

<sup>409</sup> Ministril hace referencia a músico instrumentista.



D. Pedro Vicente Sala, salmista. Que cante siempre que le toca coro y esfuerce su voz. Y si no se le multe.

Se le da plaza a Salvador Ferrando por su calidad de fagot.

19 de noviembre.

Expedición de Edictos para oposición a media ración vacante, por el fallecimiento de D. Jaime Soriano.

29 de noviembre.

El Arzobispo de Sevilla ha vuelto de Italia por el puerto de Cartagena y expresa su gratitud a la Catedral de Orihuela.<sup>410</sup>

13 de diciembre.

Memorial de Pedro Sánchez en que se despide como infantillo y suplica se le acoja. Se le concede.

Se le niegan a Juan Carratalá sotanas y sobrepellizas nuevas.

Año 1799.

2 de enero.

Sobre ceremonias, se recuerda a la Capilla musical las genuflexiones al Señor Obispo. Especialmente al dejar la tarima.

24 de enero.

José Martínez, cursante de Filosofía en la Universidad literaria, se le agregue como acogido al coro.

31 de enero.

---

<sup>410</sup> No está ligado directamente a la música, pero si es importante por comprender las vías de influencia y transmisión de partituras y estilos musicales. En las Actas Capitulares encontramos múltiples llamadas a la estancia o el paso de personajes ilustres, tanto de gobierno o militares, como altos cargos de la curia. Hemos transcrito aquí este breve punto para recordar que la Catedral de Orihuela y su Diócesis, era un punto de paso elegido tanto en sus viajes y desplazamientos hacia los puertos tanto Valencia, como Alicante o Cartagena, o por tierra hacia Sevilla y hacia Barcelona. Quizá tan solo una mirada al suntuoso Palacio Episcopal de Orihuela, explicaría por si mismo dicha preferencia.

Oído el informe del Maestro de Capilla, se nombre para cota encarnada de infantillo a Francisco García, por promoción a acólito de Agustín Vela. Y la plaza morada que deja pase a Jorge Ballesteros y a Belmonte.

Solicita D.Felipe López, músico cantor, pasar 3 días ausente de carnestolendas para ir a la Villa de Aspe a cantar las 40 horas. Si queda cubierto su sitio se le conceda.

7 de febrero.

Se multe a D. Antonio Martínez, Capellán de número y contralto. por ausentarse para ir a una función de las 40 horas y no asistir el primer domingo de abril y el día de la ceniza. También a Juan Gen.

D.Antonio Martínez presenta un certificado médico para no pagar la multa, pero es sabido su ausencia para ir a cantar a otra villa.

11 de febrero.

Sobre la oposición a tenor alto por fallecimiento de D. Jaime Soriano.

18 de febrero.

Han firmado el concurso y han presentado los informes por el Señor Previsor, son: José Rovira, presbítero, D.Bernardino Vidal, presbítero, Angel Moreno, clérigo tonsurado y Damián Carrasco.

Carta de propuesta a su Majestad del notario Jaime Beltrán para la elección, con sello de Carlos IV.

21 de febrero.

Dictamen dado al Ilustre Cabildo por D. Joaquín Jimeno, canónigo Magistral de Púlpito, sobre los maitines de media noche:

Los clérigos músicos, unos son de voz y otros de instrumento. Los de voz no pueden ni deben ser maitineantes, por que siendo la voz su único patrimonio, la deben conservar clara y en su cuerda respectiva. Las salidas de noche dañan la voz y tanto más cuanto más delgada fuere. Como lo son la de tiple y contralto .Por lo mismo no deben nombrarlos, ni ellos deben aceptar.

En el 19 de octubre de 1620 se dio queja a su Ilustre Cabildo que los músicos de esta Santa Iglesia salían de noche y vagaban por la ciudad haciendo música y cantando. Pero por Acuerdo Capitular se prohibió.

En el Colegio de música donde se procede con delicadeza en la materia, no se permite a los jóvenes de voz delgada, lo mismo que a otros. Por ello se admitirá a maitines a los clérigos instrumentistas, como el organista y otros.<sup>411</sup>

28 de febrero.

Multa a un oboe de un mes de salario por ausentarse Juan Gen, pero se modere a solo un tercio.

12 de marzo.

Los salmistas y otros músicos subalternos se han ido a disfrutar de voz de sochantre, u otros cargos a otras Iglesias metropolitanas, Colegiatas y parroquiales. Donde las rentas por servicios son mayores pero no perpetuas, lo que va en perjuicio del culto, al ser ellos asistentes al coro. Debe el Cabildo tratar de solucionar esta situación, pues son de buena conducta y sirven muy bien para segundo coro de música.

El Cabildo tratará de conciliar ambos extremos dando limosnas de Misas y los percances de música <sup>412</sup>, también asignando trabajos como: celadores o cuidando a los infantillos. Y a D.Pedro Vicente Sala y a D.Mariano Carbonell, se le suba la renta para servir en el segundo coro. Firmando para no obter a otras oposiciones o a otras Iglesias.

4 de abril.

D.Pedro Manobens, bajo de segundo coro, manda una carta exponiendo los motivos que tenía para permanecer en la Corte.

6 de abril.

Multa al segundo organista, D. Francisco Olivares por que se ha ausentado sin permiso.

---

<sup>411</sup> Este informe redactado en favor del organista ,como tantos otros pequeños detalles están detrás del fin de las Capillas musicales. El papel del organista va ocupando cada vez mayor transcendencia, hasta que sea solo el organista quien interprete la música en la Catedral.

Así como solo son elegidos músicos a sacerdotes, en el momento que baja el número de vocaciones, son necesarios en las Iglesias de la Diócesis. Lo cual permite un ahorro al Cabildo, pues cuando hay una celebración especial llama a sus sacerdotes, interpretando música cada vez más fácil, o ya conocida. Una de las primeras piezas en desaparecer de la Capilla será el Maestro de Capilla, suplido precisamente por la figura del organista.

<sup>412</sup> Percances de música, son todas aquellas misas pagadas tales como: Misas de difuntos, exequias, aniversarios, bautizos, bodas, festividades de las Cofradías de Semana Santa u otras Cofradías.

11 de abril.

Pedro Manobens, músico bajo de segundo coro, se queda en la Corte de su Majestad. Pero se le intente hacer volver, si fuera posible.

27 de junio.

D. Angel Moreno, clérigo, ocupa la media ración de tenor alto vacante por fallecimiento de D. Jaime Soriano.

11 de julio.

Memorial de D. Angel Moreno y D. Antonio Polo, medio racioneros músicos, se les aumente la propina de los maitines.

25 de julio.

D. Felipe López, sochantre, se ausenta para presentarse a la oposición de sochantre en la Santa Iglesia de Cartagena.

D. Angel Moreno, tenor alto de primer coro, suplica se le de toda la renta de su media ración por lo subido y caro de los comestibles en tiempos tan calamitosos. Pues le queda poco para cumplir los 21 años, para recibir la orden de subdiaconado.

29 de julio.

Certificado médico a favor de José Mas, medio racionero. Para tomar baños de mar. Que pase al punto a tomarlos por su salud.

1 de agosto.

Juan Bautista Polo, músico de segundo coro, Capellán de número. Pide permiso de 15 días.

Antonio Martínez, contralto de segundo coro, pide se le suba el sueldo por su continúa labor.

19 de agosto.

A D. Antonio Martínez Marco se le pague según su trabajo, a saber: los días de música de papeles, 4 reales de vellón y la mitad, si es música de atril, que se deberá satisfacerle por medios años en las fiestas de San Juan y Navidad.

7 de septiembre.

Muerte del Papa Pío VI, ocurrida el 29 de agosto. En Valencia el delfinado de Francia, con el fin que se hagan los sufragios acostumbrados. Que el día 19 después de los Oficios de la mañana se cante la Misa de *Requiem* acompañado de toda la música del modo y forma que se canta el día de las Almas.

20 de septiembre.

Por las elecciones del nuevo Pontífice, se hagan rogativas con toda la pompa y solemnidad y música de violines. Invitando a todas las dignidades y autoridades.

9 de diciembre.

Entierro de D. Andrés Reus, medio racionero contralto en la Santa Iglesia Colegial de Alicante.

13 de diciembre.

Reparto de 40 libras entre los 6 infantillos de coro.

Año 1800.<sup>413</sup>

17 de enero.

Memorial de Juan Gen<sup>414</sup>, músico de esta Santa Iglesia. Pide permiso para pasar a su tierra en el Reino de Cataluña a ver a sus padres, y por la distancia pide 2 meses.

*Decreverunt*: se le conceda con calidad de no dejar la Iglesia, hasta pasar el día 2 de febrero y restituirse antes de Semana Santa.

3 de marzo.

Que los salmistas cuiden a los infantillos que han de acudir a la Misa por la mañana. Y si no es suficiente esta medida.

---

<sup>413</sup> Referencia : Actas de la Catedral de Orihuela , Tomo 905.

<sup>414</sup> El año anterior el escribano utilizó la grafía de Juan Quen para referirse a este músico.

*Decreverunt*: por semanas den cuentas los salmistas al Deán de lo que ocurra con los infantillos y los que causen desenvoltura, se tome providencia sobre el particular.

13 de marzo.

Por el señor Deán se dijo, que Juan Gen, músico oboe de esta Santa Iglesia, escribía desde Barcelona donde se hallaba con licencia, quedando enfermo por el mal viaje que había hecho, pero por si no llegaba a tiempo, suplicaba se le supliese la falta. Y conociendo que Juan Gen es puntual en el cumplimiento de su cargo y muy arreglado, *decreverunt*: queda entendido.

27 de marzo.

Pedro Manobens, medio racionero músico, que se hallaba en Madrid y sitios reales. Dice que regresa a esta Santa Iglesia por la falta que hacia en la Capilla de música. Teniendo presente el Cabildo el dilatado tiempo que estuvo ausente y que las pérdidas quedaron a favor de la Mensa, *decreverunt*: que se satisfagan de donde corresponda.<sup>415</sup>

3 de abril.

Leída la carta del Ilustre Señor Obispo de Cartagena que ha remitido el Señor Inquisidor, D. Ramón Gil de Albornoz, canónigo de esta Santa Iglesia. El Señor Deán, da respuesta a la que escribió para que se nombre como recomendado: José Reina, acólito de coro, para que le confiriese la clerical tonsura, *decreverunt*: que responda al Señor Obispo dándole las más expresivas gracias.

4 de abril.

Por orden Real del 29 de marzo, el 14 del mismo mes fue electo Pontífice en la ciudad de Venecia el Excelentísimo Cardenal Gregorio Bernabé Chianamonti, monje benedictino, tomando el nombre de Pío VII. Se cante el *Te Deum* y se iluminen 3 noches, pasando al síndico y al Ayuntamiento para su asistencia, *decreverunt*: se cante el *Te Deum* el día Domingo de Ramos.

8 de mayo.

---

<sup>415</sup> Hace referencia a todos los gastos generados por buscar quien supla su cargo en su ausencia, más que el dinero en sí, es la incomodidad de buscar para ceremonias concretas instrumentistas de inferior nivel.

Término de los edictos para el concurso a la media ración afecta a la voz de contralto, vacante por fallecimiento de D. Andrés Reus. Se advierten prejuicios de los que entran a servir la plaza de voz, no la tienen sentada y carecen de inteligencia de música, se conducen mal en su proceder ni estudian para ello, *decreverunt*: que se explique a los opositores todas las cargas de su servicio.

5 de junio.

Así mismo se dijo que se limpie la caja donde los músicos arrojan la saliva, pues ha sido limpiada toda la sillería del coro,<sup>416</sup> *decreverunt*: que pase a quien corresponda.

23 de junio.

Censura de la voz de contralto: solamente viene aprobado D. José Avila, presbítero músico contralto de la Colegiata de Antequera. *decreverunt*: que para el jueves inmediato expida la convocatoria para hacer a su Majestad la propuesta.

26 de junio.

Protesta expresada por D. Joaquín Jimeno, presbítero doctor pontificio en sagrada teología, Catedrático perpétuo en sagrados cánones de esta Santa Iglesia y de la Universidad literaria:

Que D. Joaquín López, censor y Maestro de Capilla es enemigo del opositor D. Antonio Martínez. Por tanto, valiéndose de los auxilios que en estos casos suministra la ley para no sufrir injusticia, lo rehusó en tiempo ante el Caballero previsor. Como es notorio, sin saberse por que causa administrándole justicia, no fuese oído y admitida su recusación por lo mismo no se extrañan que con tanto ímpetu y vehemencia se produzca en su censura de la oposición a contralto. Que D. Francisco Redón, sochantre, ya sea por su avanzada edad o por su subordinación al Maestro de Capilla, ha dado una censura del mismo espíritu. Pero con la notable circunstancia que confesando los peritos en música, que las voces o son de cabeza o de garganta o de pecho, siendo más apreciable la de cabeza, por no ser fácil de perderse. El sochantre reprueba la voz de Martínez, expresando que es de garganta o gaznate.<sup>417</sup>

---

<sup>416</sup> Pronto se resolverá y será sorprendente en quien recae semejante tarea.

<sup>417</sup> Joaquín Jimeno desconoce las cualidades de la voz y su técnica, en aras de defender a su amigo habla siguiendo los dictados de Antonio Martínez, sin darse cuenta que evidencia las deficiencias en la voz de éste. Pues voz de cabeza, garganta y pecho, utilizando su léxico, son los tres registros de la voz humana, los tres han de usarse en una buena impostación de la voz, los tres registros sirven como espacios de

Este punto, el año pasado, los referidos: Maestro de Capilla y el sochantre, censores que fueron en la oposición de voz de tenor. Antepusieron a D. Angel Moreno, joven de 19 años, a 2 presbíteros también tenores, colocando a aquel solo en primera línea, con exclusión de los demás, recayendo en él la plaza, que no puede servir por no tener voz, aseguran los músicos. Por tanto las censuras de los referidos son<sup>418</sup> sospechosos. Nada quiere añadir sobre el tercer censor, el clérigo tonsurado y segundo organista D. Francisco Olivares, siendo joven y no apto para juzgar las voces.

30 de junio.

Habiéndose determinado el Cabildo en el día 26 de los presentes, se remita la propuesta hecha sobre la media ración de contralto, acompañando la censura según está mandado, *decreverunt*: se firme y se remita.

3 de julio.

Habiéndose manifestado repetidas veces, se ha dicho que debía limpiarse el coro por lo que a los cajones donde se hecha la saliva. Y bastarían se quitaran las tablas que están delante de las sillas del coro alto, *decreverunt*: que se de comisión para que las limpie el señor Antonio Martínez.

7 de julio.

Leída la censura del Maestro de Capilla sobre los pretendientes a la cota morada que ha dejado José Ballejos. Y lo son: Julián Ros, Tomás Ballesteros, Fulgencio Rubio. *Decreverunt*: se proceda a la elección por votos secretos. Recayó en Tomás Ballesteros.

24 de julio.

El Deán leyó la nota que había entregado D. Joaquín López, Maestro de Capilla, sobre los infantillos capaces para pasar a la cota encarnada, que ha dejado José Sánchez y de los pretendientes para la morada, *decreverunt*: se retenga como acogido y se resuelva.

28 de julio.

---

resonancia a un buen cantante, pues quien los utiliza adecuadamente posee una buena técnica y su vida como profesional se verá alargada, pues no desgastará su capacidad de emisión sonora.

<sup>418</sup> D. Antonio Martínez aspira obtener la plaza de primer coro, pues por oposición obtuvo en 1795 la plaza de contralto de segundo coro.



Leída la censura que ha dejado el Maestro de Capilla. Ha dado a los tres infantillos más antiguos morados: Manuel Carrillo, Manuel González y José Ballesteros, *decreverunt*: se vota secretamente y se elige a Manuel Carrillo. Para cota morada a Julián Ros y Fulgencio Rubio, se elige a Julián Ros.

Convocatoria para elegir infantillos que asistan a la Capilla de la Comunión. Memorial de Agustín Teatino (menor), en que hace presente ser el músico más antiguo de los de su clase. Y que su padre si es elegido, asistirá a la Iglesia y cuidará para que esté bien servida la Capilla y que no haya falta alguna, *decreverunt*: que nombren a Agustín teatino.

1 de agosto.

Habiéndose hecho presente que los músicos de voz del primer coro, medio racioneros y los del segundo coro, capellanes de número. En las misas y vísperas en que se reparten papeles para cantar y también en los primeros domingos del mes, excusándose con que pueden cantar de memoria<sup>419</sup>, algunos lo hacen con irreverencia. Y se advierte que el Maestro de Capilla, lleva muy rápido el compás, de modo que no se deja comprender lo que cantan los músicos, por la aceleración con que pronuncian. *Decreverunt*: que el Maestro de Capilla lleve el compás con la pausa que corresponda y cause buena armonía.

18 de agosto.

Habiéndose hecho presente que D. Juan Bautista Polo, músico en voz de tenor de segundo coro, se ha ausentado sin licencia, *decreverunt*: se convoque para tratar.

23 de octubre.

Leído el memorial del Maestro de Capilla, por el que solicita se le den los días para trabajar los villancicos de navidad, *decreverunt*: se le concedan.

11 de noviembre.

El Señor Deán dijo: Que hacía más de un mes había dado licencia a D. Felipe López, beneficiado cantor, para que fuese a hacer oposición a Segorbe a una de las plazas de sochantre.

---

<sup>419</sup> Las partes que cantan de memoria son las partes en canto gregoriano fijadas por el calendario litúrgico.

18 de diciembre.

Se nombran infantillos a la cota encarnada a José Manuel González y a la morada a Ignacio Rubio.

29 de diciembre.

Que se prevenga al Maestro de Capilla, no guarde la regla de elegir al más antiguo de los infantillos, como dicen los salmistas, sino que sea elegido el que mejor y con más gusto cante.

30 de diciembre.

Angel Moreno, medio racionero en voz de tenor, cumplió el tiempo para ordenarse.

Sobre trompas:

Por haber hecho mucho en música en el concierto de navidad y sus vísperas, y en maitines. Se viese el modo de agradecerles o agasajarlos el día que se necesiten, *decreverunt*: Manuel Noguera sirva como trompa y como bajonista en la Capilla de música.

Año 1807.<sup>420</sup>

5 de febrero.

Precedida convocatoria para hacer presente haber fallecido José Guilabert, infantilillo de cota encarnada y haber dejado a José Roig la morada. Leído el parecer del Maestro de Capilla, sobre el examen que ha hecho de los infantillos morados en cuanto a su idoneidad y de los pretendientes para entrar en la cota morada, *decreverunt*: para el primer Cabildo ordinario se tire de convocatoria para hacer elección a dichas cotas, guardándose al efecto la nota del Maestro de Capilla.

12 de febrero.

Precedida convocatoria para elegir infantilillo en la cota encarnada que se halla vacante por fallecimiento de José Guilabert. Para la morada que resulta vacante y la que en el día se halla por dimisión de José Rocher, *decreverunt*: eligen a Juan Luís Molina y seguidamente hecha la votación, nombran a José González.

---

<sup>420</sup> Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, Tomo 908.

1 de abril.

Gracias a Nuestra Señora de Montserrate. Con las Misas cantadas de rogativas halla concedido el beneficio de la lluvia, como en otras semejantes ocasiones, pero estando en duda, *decreverunt*: que el Señor Síndico Capitular pase recado al Ayuntamiento, preguntando si ha llovido bastante.

Se dijo que entre los sochantres y salmistas se advertían en el coro algunas diferencias disonantes, *decreverunt*: que cumplan con sus obligaciones.

13 de abril.

Deja la cota morada Manuel Verenguer. Leída la lista presentada por el Maestro de Capilla, *decreverunt*: que se expida convocatoria para hacer la elección de dicha plaza en el Cabildo ordinario.

20 de abril.

Memorial de Agustín Jiménez, organista de erección en esta Santa Iglesia. En el que hace presente haber sido nombrado por el Ilustre Cabildo de la Santa Iglesia de Cartagena segundo organista de la misma. Y con este motivo da por vacante la que posee en esta, *decreverunt*: se expidan edictos a las Santas Iglesias y a las Colegiatas del reino como en otras ocasiones, en los términos acordados en este día. Se publicarán el primero de mayo y por término de cuarenta días.

Nombramiento de infantillos. Vista la nota de los infantillos que podrán desempeñar la cota de infantillo morado que ha dejado José Berenguer, *decreverunt*: que nombren a Manuel Boscá.

27 de abril.

Aviso al Ilustre Cabildo, José Aleixandre segundo violín en esta Santa Iglesia, ha tomado posesión del Magisterio de Capilla de la Insigne Colegial de Alicante y suplica, por ciertas dificultades que ocurren, hasta que se venzan. Se le de permiso para que a su costa, ponga un sujeto que toque el violín en las festividades de esta Santa Iglesia, *decreverunt*: se le conceden dos meses de suspensión. Ha de poner un sustituto en la plaza de violín, a conocimiento de Don Joaquín López, Maestro de Capilla.

25 de junio.

Manuel Carratalá, músico de violín. Tenía previsión de pasarse a Valencia por asunto de su hijo, músico de violón, para librarle de la suerte de quinto que le ha caído y pudiendo sea el viaje muy largo y haga falta en la Capilla de música los días inmediatos de fiestas de San Juan y San Pedro y otras que se hallan próximas, *decreverunt*: que se le de licencia por un mes, quedando a cargo del Maestro de Capilla para poner otro músico en su lugar, pagando de su renta aquello que el otro tenga por justo.

30 de junio.

Manuel Soler ha dejado la cota encarnada de infantilillo por ser crecido y faltarle voz de tiple,<sup>421</sup> *decreverunt*: que se expidan los edictos para la plaza de infantilillo encarnado y para la plaza de organista de erección de esta Santa Iglesia.

Que el Padre guardián de San Francisco<sup>422</sup> le había suplicado por unos libros de coro inútiles, si quería dar de limosna. Dichos libros se hallaban en la librería de esta Santa Iglesia. Pues en el coro de su convento no los tenían, se hallaban en dificultades para hacerlos y cantaban al sonido del sochantre<sup>423</sup>, *decreverunt*: que el Deán acompañado del Maestro de Capilla vea los que son y reconocidos, con su relación se determinaría lo conveniente.

José Aleixandre Maestro de Capilla de la Colegiata de Alicante y segundo violinista de esta, avisaba por medio del Maestro de Capilla de esta. Que el Ilustre Ayuntamiento de aquella ciudad se había introducido un nuevo recurso en el consejo para que continuase en su magisterio y habiendo de quedar en alto la provisión de la segunda plaza de violín.

Memorial de Manuel Soler infantilillo que ha sido en esta Santa Iglesia. Pide se le acoja al coro y Capilla de esta Iglesia, *decreverunt*: se le acoja.

---

<sup>421</sup> El cambio de voz era la causa de finalizar su vida en la Capilla ejerciendo de infantilillo, al llegar a la pubertad la voz del niño comienza a bajar hasta llegar a una octava inferior, o voz de adulto. Pero la formación recibida les abría las puertas al mundo laboral musical de forma profesional, no en vano es destacable la juventud de los músicos cuando acceden a las Capillas, en gran medida por este suceso natural.

<sup>422</sup> Convento de Padres Franciscanos a la entrada de la ciudad .

<sup>423</sup> Aprendían los cantos de oído y de memoria.

1 de julio.

*Decreverunt*: eligen para la cota morada a Jorge Lidón y para la encarnada a Julián Martí.

Lista de sujetos que se han presentado a oposición de organista: Domingo Ferrer, Don Rosario Puchol y Don Tomás Vens, *decreverunt*: se nombre examinadores al Maestro de Capilla, Don Joaquín López, al organista José Ferrer y al Señor capitular canónigo Don José Miralles. Con la prevención de que el acto de las 24 horas, llamado el paso de la composición, sea en la Sala Capitular de esta Santa Iglesia, arreglando los otros maestros del mejor modo que lo tengan por conveniente.

9 de julio.

Leída la censura que han formado los examinadores Don Joaquín López, Maestro de Capilla y José Ferrer, organista, para la plaza de Don Agustín Jiménez que renunció por haber pasado a la Santa Iglesia de Cartagena. Se halla aprobado en todos los actos el opositor Don Tomás Vens, *decreverunt*: que para el día sábado se haga el nombramiento. Dándoles a los examinadores 5 libras a cada uno.

Sobre licencia a Manuel Carratalá. Suplica se prorrogue para estar en Valencia. Pero teniendo noticia que asiste a música y su hijo ya está libre, *decreverunt*: que concluido el mes, venga a cumplir con su obligación y lo mismo su hijo.

Oída relación del Señor Deán: que el Maestro de Capilla, le había dicho que había reconocido los libros de coro que se encontraban en la librería por inútiles. Que no había inconveniente se dieran de limosna, *decreverunt*: se le entreguen al señor guardián de San Francisco los referidos libros de coro.

11 de julio.

Nombramiento por haber aprobado la oposición a Don Tomás Vens. Teniendo el cargo de servir dicha plaza de organista en todas las obligaciones anexas a ella y asistiendo diariamente al coro.

13 de julio.

Memorial de Manuel Soler infantilillo que ha sido en esta Santa Iglesia que sea acogido al coro y Capilla y se le hagan ropas para asistir al coro, *decreverunt*: no a lugar.

20 de julio.

Memorial de Tomás Vens, organista de erección de esta Santa Iglesia que acaba de lograr la plaza en concurso de justicia y suplica al Ilustre Cabildo la perpetúe y consigne la renta, pues aspira a recibir la clerical tonsura y las demás órdenes sagradas, *decreverunt*: se le perpetúe para tomar la clerical tonsura.

28 de septiembre.

El señor Deán dijo que en el armario que tenía el señor Molina en el vestuario, existen ropas de coro y un breviario. Que se podía tomar una nota a presencia para el señor secretario y pasarlo a poder del mayordomo Don Andrés Díez. Pareciendo no haber inconveniente, *decreverunt*: que así se ejecute.

9 de noviembre.

Fallecimiento de Don Antonio Martínez Marco y la consecuente vacante en la Capellanía de número de contralto de segundo coro que obtenía. Se conferenció largamente sobre la necesidad que hay de esta voz en la Capilla. Pues el contralto de primer coro se halla ausente y enfermo, y tal vez en mucho tiempo no pueda presentarse al coro. Habiendo acaecido que algún día clásico no pudo haber música por falta de voz de esta calidad. Y teniendo presente el memorial de Don Juan Pomares, ministro de esta Santa Iglesia, sirviente en el archivo Capitular, en el que ofrece servirla, *decreverunt*: provisionalmente y sin que sea darle derecho alguno al señor Pomares en dicha capellanía, la sirva en el coro en los actos que hubiese música y días que corresponda, hasta pasados los Santos Reyes. Y que presente el señor Deán el dictamen y parecer del Maestro de Capilla con respecto a la voz y suficiencia de dicho Pomares.

Protesta del señor Monzó con su voto y de los señores Lledó, Franco y Gómez. Dice: Que no a lugar dar la plaza al señor Pomares sin oposición, ni mandato de su Majestad.

Contraprotesta del señor Maestrescuelas, ofrecida dentro de las 24 horas, dice: Entiende que padece equivocación y con el respeto debido al señor Monzó en la protesta. Pues el Ilustre Cabildo en virtud de sus facultades y gobierno económico ha

acostumbrado a hacer nombramientos de Ministros y sirvientes, con la sola noticia de la vacante de los empleados.

10 de noviembre.

Carta del Real Consejo de Castilla, por haber librado a la augusta persona del Rey nuestro señor de la catástrofe que le amenazaba, *decreverunt*: se cante el *Te Deum* después de los oficios, con toda la mayor solemnidad.

19 de noviembre.

El señor Deán dijo:

Don Juan Pomares, oficial del archivo capitular de la Santa Iglesia, se había manifestado estar muy agradecido de la memoria que el Ilustre Cabildo hacía de él, viendo el modo más proporcionado para colocarlo en la Capellanía de contralto de segundo coro, dándole las gracias en su nombre. Pero que habiendo reflexionado sobre el particular, manifestó ,atendiendo a las circunstancias y para no detener un asunto que es beneficio del culto.

23 de noviembre.

Se expidan edictos para la Capellanía de número afecta a voz de contralto igual que para la última oposición a la voz de bajo que obtuvo Don Francisco Sala.

12 de diciembre.

*Decrevrunt*: se repartan 40 libras los infantillos encarnados, a 6 cada uno y las 4 sobrante, por mitad entre Hayhuens y González.

*Decreverunt*: que elijan para la cota de infantillo encarnado que ha dejado Manolo Ros, a Manuel Boscá. Y para la morada a José Olmos.

Año 1808.<sup>424</sup>

7 de enero.

Fallecimiento de Francisco Redón que obtenía media ración de Real patronato afecta a voz de sochantre.

---

<sup>424</sup> Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, Tomo 908.

25 de enero.

Por el Deán se dijo: que cuando murió el señor canónigo Molina, hizo presente al Ilustre Cabildo que le había entregado la llave del armario del vestuario capitular donde tenía las ropas de coro, *decreverunt*: que se recojan las llaves.

1 de febrero.

Leída la carta y memorial que Don José Aleixandre, Maestro de Capilla de la ciudad de Alicante ha dirigido al Ilustre Cabildo. Solicita no traten de proveer la plaza de violín que disfrutaba en esta Iglesia, *decreverunt*: que se convoque para resolver.

8 de febrero.

Leída con especial convocación la censura que han formado los examinadores de la oposición al concurso de la capellanía de número contralto de segundo coro, vacante por fallecimiento de Don Antonio Martínez, *decreverunt*: que los tres opositores entren en escritorio y se haga la elección. Dando a cada uno de los examinadores dos pesos y uno al organista.

Sobre la carta de José Aleixandre. Por tener pleito que lleva en el Real Consejo de Hacienda de Castilla, no se convoque la plaza. Yo el secretario le pregunto si tiene recelo de no conseguir su plaza y si no es así lo diga para convocarla y cubrirla.

11 de febrero.

Por el secretario se dijo, refiriéndose a la elección de la capellanía de número de contralto de segundo coro, que había convocado el Ilustrísimo Señor Obispo y remitía su voto al señor Deán y no habiendo más memorial de los pretendientes que el de Don Luis Serrano y que este se obliga en caso de ser elegido, no solo a cumplir los cargos de su oficio, sino también tocar el violín, *decreverunt*: proceda a la elección. El señor Deán dijo: que en la primera votación secreta ya había sido elegido. Y dijo debe hacerse ordenar de subdiácono dentro del año, pues de otra suerte ha de quedar vacante la plaza.<sup>425</sup>

4 de abril.

---

<sup>425</sup> Observamos la tendencia descrita anteriormente, las plazas de músicos serán cubiertas por laicos. A instancias de la élite religiosa .



Carta y memorial de Don José Aleixandre, Maestro de Capilla de Alicante. Con renuncia formal de la plaza de segundo violín.

8 de abril.

Leído el memorial de Juan Carratalá, violón. Suplica se le conceda gracia de la plaza de José Alixandre, ofreciéndose a ser habilitado por concurso o examen, *decreverunt*: pasado el día de San Vicente se le examine por el Maestro de Capilla, el organista primero y el contralto de segundo coro.<sup>426</sup>

21 de abril.

Sobre el examen del señor Carratalá a la plaza de José Aleixandre presidido por el canónigo señor Miralles, *decreverunt*: se le nombre .

Memorial de Pedro Fillol, músico violín que ha suplido la ausencia de José Aleixandre, explica se agracie con dicha plaza, *decreverunt*: se examine formalmente con Juan Carratalá.

28 de abril.

Censuras de los pretendientes a la plaza de segundo violín, *Decreverunt*: que se nombre a Pedro Fillol con la plaza de violón en caso de no sacarla.

2 de mayo.

*Decreverunt*: que cualquiera que logre la plaza de segundo violín ha de estar obligado a tocar cualquier instrumento en que estuviese instruido, siempre que el Maestro de Capilla se lo mande.

Resulta elegido José Carratalá. Obligando a Pedro Fillol a habilitarse en violón en el término de seis meses. Y a tocar el violín siempre que lo mande el Maestro de Capilla.

---

<sup>426</sup> La terna de examinadores, suele estar formada por el Maestro de Capilla y el organista. Pues son los músicos con mayor preparación. Pero además está formada por el músico más reciente llegado a la Capilla, esta medida puede deberse a varios motivos. Uno de ellos es sin duda por la evolución musical, pues así se aseguran a un individuo que está al tanto de los últimos progresos musicales, recuerden estamos ante una realidad musical cambiante, donde conviven obras de diferentes periodos y estilos con las últimas novedades: canto gregoriano, motetes litúrgicos franco flamencos del S. XVI a capella, música barroca a doble coro, el clasicismo orquestal y hacia siete años que Rossini había compuesto su primera cantata y dirigido las cuatro estaciones de Haydn.

Además de los factores psicológicos de involucrar al recién llegado al grupo dándole responsabilidades. La terna se completa con uno de los canónigos de la Catedral, ejerciendo de presidente de dicho tribunal.

Habiendo leído el memorial de Ramón Teatino en el que hace la misma súplica habilitándose en el espacio de dos meses en dicho instrumento, *decreverunt*: a Pedro Fillol se le de la renta de violón interinamente, obligándose a pasar un examen dentro de seis meses con el Teatino.

2 de junio.

Tratar de resolver, que sujetos han de hacer el servicio de altar y coro durante la ausencia de los acólitos que están en el ejército. Las suplen los acogidos al coro. Y que el sacristán más moderno, entre en el coro a enseñar el registro de los libros a los acólitos interinos.

14 de junio.

Elección de infantillos para la cota encarnada vacante, dejada por Francisco Hayhuens, *decreverunt*: elijan a José González para infantillo encarnado, y para el morado a Joaquín Navarro.<sup>427</sup>

28 de julio.

Habiéndose hecho presente por el señor Contador. No tiene para pagar las pensiones. Que si hubiese alguna noticia pausable y quiesiere el señor Deán, éste sin necesidad de juntar Cabildo pueda disponer.

Se toquen las campanas y cante el *Te Deum*. Y de orden en la Iglesia de mostrar alegría.<sup>428</sup>

18 de agosto.

El señor Deán dijo que había hechado en falta al Beneficiado cantor Don José Miguel Rubio. Había preguntado al sochantre y le dijo que nadie sabía nada de él. Envío recado al Convento de Padres Trinitarios donde tiene habitación. Le dijeron que había pedido pasaporte para Cartagena, *decreverunt*: se expida convocatoria.

10 de octubre.

---

<sup>427</sup> Hijo de Ayhuens , miembro de la Capilla y Navarro , hijo de un sobrino de Matías Navarro quien fuera Maestro de Capilla .

<sup>428</sup> Medidas desesperadas para mantener la moral de la ciudad frente al estado de guerra que viven.

Memorial del segundo contralto Capellán de Número. Solicita le represente el Ilustre Cabildo ante la Suprema Junta de Valencia para su excepción del servicio militar.

12 de diciembre.

*Decreverunt*: que los infantillos encarnados se repartan las 40 libras, a 6 cada uno y las 4 restantes den por mitad, entre Joaquín González y Juan Mesinas.<sup>429</sup>

15 de diciembre.

Leído el parecer del Maestro de Capilla sobre la suficiencia de los infantillos morados, que pretenden la cota dejada por Manuel González, *decreverunt*: se de la cota morada a Juan Antonio Ballester.<sup>430</sup>

Año 1809.<sup>431</sup>

16 de enero.

Repetidas cartas dirigidas a Don Pedro Manobens, medio racionero voz de Bajo. Por Don José Ferrer y Don Juan Valdeolivas, para que se restituya a residir en la Iglesia y servir la media ración de voz que disfruta.

23 de enero.

Leída la petición de la Junta de Gobierno de esta Ciudad que hace al Cabildo, para celebrar honras por la muerte del señor Conde de Floridablanca. Y se haga música.

28 de mayo.

En el día 24 de los corrientes se cantó el *Te Deum* en acción de gracias, al hacer ya un año de la proclamación del Rey Fernando VII.<sup>432</sup>

3 de julio.

---

<sup>429</sup> Hay seis infantillos en cada cota , pero los de la cota morada o primer nivel sólo reciben dinero anualmente, habitualmente 2 libras, los dos con mejores cualidades y comportamiento.

<sup>430</sup> En este año Joaquín López no ha tomado sus días de descanso para componer villancicos , muestra su gran entereza al frente de la Capilla y en graves momentos permanece firme.

<sup>431</sup> Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, Tomo 908.

<sup>432</sup> Se canta el *Te Deum* para alentar y dar moral al pueblo, la motivación no cuenta tanto como el fin en sí. Hasta este día, los asuntos tratados por el Cabildo mayormente son los siguientes: dar alojamiento a los desplazados por la guerra y al ejército, cuidar de los niños que han quedado huérfanos y tratar con el Agente desplazado a Sevilla donde están las Cortes Nacionales.

Plaza de contralto, buscan a Don Luís Serrano, contralto de segundo coro en su ciudad.<sup>433</sup>

21 de agosto.

Carta del padre de Don Luís Serrano en que hace presente ha fallecido.

25 de septiembre.

Sobre los instrumentos que se han encontrado en el archivo y su contextualización.

Para que no padezca decadencia el coro a pesar de la jubilación de Don Antonio Luca, medio racionero sochantre. Siga actuando y se haga saber a Francisco Sala y a Don José Miguel Rubio, se turnen por semanas para ocupar el puesto de Don Antonio Luca. Pero seguirá viniendo a cantar al coro y el Cabildo le está muy reconocido por los 40 años de continuada y loable labor.

5 de octubre.

Habiéndose ausentado Don Francisco Sala con permiso del Ilustre Cabildo por espacio de 30 días. Sin haber dejado el encargo de enseñar a los infantillos morados, *decreverunt*: que deje encargo como es su obligación. Basta la disposición tomada de que los cuide su hermano, Don Pedro Vicente Sala .<sup>434</sup>

9 de octubre.

Convocación para hacer la Terna de la media ración de sochantre vacante por la muerte de Don Francisco Redón. Se presentan: Don Pedro Vicente Sala, Don Mariano Carbonell, Don Manuel Asensio, Don José Martínez Cantero, Don Francisco Masaruegas y Don Joaquín Micó.

23 de octubre.

---

<sup>433</sup> La ciudad en cuestión es Manresa.

<sup>434</sup> De no haber acontecido la guerra y sus posteriores consecuencias político-sociales, estaríamos ante una estructura de Capilla totalmente desarrollada y muy práctica, pues tenían un profesor para cada una de las cotas de infantillos, más otro que se encargaba de su educación extramusical, esto asegura como ha ido apareciendo en las notas relacionadas con los infantillos, la satisfacción mostrada por el Maestro de Capilla, ante la educación y preparación de los infantillos, causa pendiente desde la creación de la Capilla. Tener una escuela de músicos muy bien preparados, auguraba una calidad indiscutible y un gran futuro a la Capilla. Cosa que por factores ajenos a la propia música no llegó a cumplirse.

Se hizo presente el Memorial del Maestro de Capilla para solicitar los días de permiso para hacer los villancicos que se han de cantar en la Nochebuena, *decreverunt*: se le concedan.

Por la vacante de contralto, *decreverunt*: que el señor Deán llame al Maestro de Capilla y se le convoque para encontrar un músico para esta plaza de forma interina. Debido al fallecimiento de Don Luís Serrano.

27 de noviembre.

Don Francisco Sala tiene obligación de enseñar a los infantillos y el Maestro de Capilla ha pedido se les enseñe más canto llano, *decreverunt*: que cumpla el señor Sala, sino de su renta se encargará a otro.

7 de diciembre.

Memorial de Juan Bautista Torres, natural de Aspe. Dice tener voz de tenor y suplica se le admita en el coro para ejercitar su voz, *decreverunt*: que pase al señor Deán.

23 de diciembre.

Se da permiso al medio racionero Don José Mas para que entre en el coro, puesto que el señor Inquisidor de Murcia lo propone, *decreverunt*: que pase.

Año 1810.<sup>435</sup>

13 de enero.

Habiéndose hecho presente que el sochantre Don Francisco Sala, al parecer mal entendido, se separa de su obligación de regir el coro en ausencia y enfermedad de los principales sochantres medio racioneros, *decreverunt*: se le haga saber al referido cumpla su obligación de entonar en el coro.

29 de enero.

Memorial e informe del señor maestrescuelas sobre la exoneración de Francisco Sala, capellán bajo de segundo coro, *decreverunt*: cumpla con sus cargas.

14 de mayo.<sup>436</sup>

---

<sup>435</sup> Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, Tomo 908.

Vacante la cota encarnada de infantilillo que obtenía Juan Mesina por haber pasado a acólito de altar. Leer la censura del Maestro de Capilla sobre la suficiencia de los infantilillos colorados.

Leída la carta que el salmista Don Ramón Carbonell ha dirigido al señor Deán, para que la presente al Ilustre Cabildo. Está en Paterna, por razón del susto que tubo a la huida de esta ciudad, el día del intento de invasión de los franceses. Se encuentra malo en tales términos, no pudiendo presentarse, *decreverunt*: remita certificación médica.

17 de mayo.

*Decreverunt*: se nombran infantilillos a José Lidón en la cota encarnada y para la morada a Antonio Belmonte.

Los salmistas hace tiempo se hallan ausentes a causa de la invasión de los enemigos, ignorándose su regreso, *decreverunt*: si no se presentan, se sirva de dicha plaza, o si le acomodase a Don José Miguel Rubio, o si se encontrase a Don José Miguel Ibáñez.

9 de julio.

Julián Martí deja la cota colorada de infantilillo. Leída la censura que el Maestro de Capilla ha dado con respecto al adelanto de los morados, *decreverunt*: se convoque para el día doce de los presentes.

30 de julio.

Antonio Molina ha dejado la cota encarnada que ostenta. Oído el parecer del Maestro de Capilla sobre el adelantamiento de los morados, *decreverunt*: se convoque.

2 de agosto.

Elección de infantilillos en la cota encarnada, *decreverunt*: nombra, previa votada para la encarnada, a José Olmos. Para la morada a Ramón Torres.

30 de agosto.

---

<sup>436</sup> La ausencia tan prolongada, cinco meses, de anotaciones en las Actas Capitulares sobre la Capilla de música, se debe a la preocupación por la guerra. Todos los temas tratados en estos meses en los cabildos, tienen un objetivo común el abastecimiento y preparación de los negocios agrícolas ante los problemas venideros.

Don Ramón Carbonell, obtiene la media ración afecta a voz de sochantre vacante por fallecimiento de Francisco Redón, *decreverunt*: en el día 31 se le de posesión.

3 de septiembre.

Memorial presentado por Don José García, sochantre que fue en Génova. Por ello solicita se le agracie con la plaza de salmista vacante de Don Ramón Carbonell, *decreverunt*: se le examine por el Maestro de Capilla y por Don Antonio Luca ,sochantre. Presenciando los exámenes el señor Balaguer y se le de comisión.

6 de septiembre.

Leída la censura de los examinadores para la plaza de sochantre. Se ha presentado como pretendiente Don José García, *decreverunt*: se le haga nombramiento.

12 de septiembre.

Fallecimiento de Miguel Hurtado, labrador del campo de Salinas y en su testamento dispone que el Ilustre Cabildo celebre una misa cantada, con la distribución de 30 libras, pagándose en mano, *decreverunt*: se admite y que la distribución solo la ganen los que estén en el coro. Y cante a solo, algún medio racionero.

27 de septiembre.

*Decreverunt*: se suspenden, 9 pesos de su renta, al sochantre Don Francisco Sala, de enseñar a los infantillos de cota morada. Y el señor Deán busque quien les enseñe.

1 de octubre.

*Decreverunt*: que los señores capitulares y los medio racioneros, que por enfermos no puedan hacer la guardia, en el turno asignado del apostadero de Santo Domingo<sup>437</sup>lo hagan después cuando estén en condición.

15 de octubre.

Memorial de Don José Miguel Rubio, músico y voz de cantor sochantre. Hace presente, se le ha agraciado con la plaza de la Parroquia de Santiago. Por los motivos que en el

---

<sup>437</sup> Situado en las puertas de la ciudad, donde el conocido Colegio Dominicano que albergaba la Universidad de Orihuela, hacía de bastión y muralla.

expone, suplica al Ilustre Cabildo suspenda por unos días disponer de su plaza, *decreverunt*: queda entendido.

3 de noviembre.

Por carta se sabe, quedan establecidas las Cortes. Y su presidente: Don Ramón Lozano, expresado en Reales órdenes. Se de acción de gracias cantando el *Te Deum*.

*Decreverunt*: se expida convocación.

5 de noviembre.

Advertido, que el medio racionero Don Antonio Luca, sochantre, se presenta en el coro con ropa no correspondiente a su clase, *decreverunt*: guarde uniformidad.

23 de noviembre.

Memorial de Don Juan Bautista Polo, músico de voz. Solicita permiso para tomar los días de descanso, *decreverunt*: se le concedan.

26 de noviembre.

*Decreverunt*: que el Maestro de Capilla señale infantillos que asistan a las respectivas Capillas destinadas a los señores capitulares, y que los infantillos morados estén en la sacristía para que acudan a Misa. En cargando al Maestro de Capilla, cuide de dar cuenta al Cabildo, si faltan los infantillos a sus obligaciones.

Memorial de Tomás Ballester acólito de coro, *decreverunt*: sea nombrado.

29 de diciembre.

*Decreverunt*: que los infantillos por mañana y tarde, cuando concluyan los divinos oficios, cierren las puertas del coro y entreguen las llaves en la sacristía.

*Decreverunt*: que se mude el órgano al trascoro, con comisión para ello al señor Pont.

Año 1811.<sup>438</sup>

7 de enero.

---

<sup>438</sup> Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela , Tomo 909.



Se saque a concurso el Beneficio de cantor vacante por renuncia de Don José Miguel Rubio, *decreverunt*: se expidan edictos y saque a concurso. Se manden a las Santas Iglesia y Colegiatas de los pueblos no ocupados por los franceses.

21 de febrero.

Leída la carta de Don Miguel, Rector de Manresa<sup>439</sup>, del año pasado, sobre la muerte de Don Luís Serrano, contralto. Deliberar si se declara vacante dicha capellanía.

28 de febrero.

Concluido el tiempo designado en los edictos para la capellanía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver, renunciada por Don José Miguel Rubio. Don Manuel Asensio en la de Cartagena, dice que se presentará a los exámenes, *decreverunt*: se forme concurso, presidiendo el señor canónigo Don José Miralles. Y se nombran examinadores a Don Joaquín López, Maestro de Capilla y a Don Pedro Manobens, voz de bajo medio racionero.

Se precisan relojes de arena de hora y media hora para las oposiciones, *decreverunt*: para los concursos y sermones se provean de dichos relojes.

7 de marzo.

Se hagan rogativas por falta de agua, atendiendo la necesidad de los labradores. *Decreverunt*: se hagan las rogativas acostumbradas, con la Letanía mayor después de tercia. Pero el Síndico capitular, considerando la urgente necesidad pide tres días de rogativas.

8 de marzo.

Han aparecido a concurso de la plaza vacante de cantor de José Miguel Rubio: Don Manuel Asensio y Don Joaquín Micó, *decreverunt*: nombran y eligen a Don Manuel Asensio para dicha Capellanía de cantor, teniendo la obligación de asistir al coro todo el año, de cantar en la Capilla de música lo que se le indique y demás obligaciones.

18 de marzo.

---

<sup>439</sup> Pertenece esta ciudad: Manresa, al partido de Daroca.

Tomás Ballester, acólito de coro, ha pasado al servicio del ejército.

Pedro Fillol debe presentarse al examen de violón<sup>440</sup> pues está cobrando dicha plaza, como así se asignó en su día. No obstante disfruta el de oficial experto en calidad de Teniente del ejército, *decreverunt*: si sigue vacante se vea de asignarla a Juan Carratalá.<sup>441</sup>

1 de abril.

Se examine para la plaza de violón a Juan Ramón Teatino, pretendiente a dicha plaza.

*Decreverunt*: dentro de un mes.

Memorial de Francisco Martínez, músico y sirviente en los ejércitos. Por el que solicita se le permita la entrada en la Capilla de música, asistiendo como violín, *decreverunt*: se le admite desde luego. Pero que asista con casaca y uniforme.

18 de abril.

Se halla vacante la cota encarnada que obtenía Joaquín González. Léida la censura del Maestro de Capilla sobre la suficiencia de los infantillos morados, *decreverunt*: se nombran para la encarnada a Juan Antonio Ballester y para la morada a Manuel Silvestre Rodríguez.

Carta a Don Manuel Asensio, músico cantor. Pase a tomar cargo de la plaza de la Capellanía de cantor Beneficio de Francisco Hernández y Ginesa Oliver.

5 de junio.

Memorial de Don Miguel Ferrer. Solicita la plaza de contralto de segundo coro, *decreverunt*: pase a resolver.

25 de junio.

Se dijo la Misa del Espíritu Santo con música, pero en el Aula Capitular.

1 de julio.

---

<sup>440</sup> Se refiere al violonchelo. Aquí en esta Capilla llamado violón.

<sup>441</sup> Hijo del músico de la Capilla: Manuel Carratalá.

Censura que han formado los examinadores: el Maestro de Capilla, Don Pedro Manobens y el señor capitular que presidía, el señor canónigo Miralles. Dan la suficiencia a Don Miguel Ferrer, presbítero, a la voz de contralto vacante por fallecimiento de Don Luís Serrano, *decreverunt*: sea nombrado.

24 de julio.

*Decreverunt*: A Francisco Sala por desempeñar las voces de los sochantres vacantes, se le dan 20 libras de una vez.

Memorial de Juan Ramón Teatino. Sea examinado para la plaza de violón por el Maestro de Capilla y por Manuel Carratalá, violinista de esta Capilla. Bajo la atención del señor Miralles.

Certificado médico a favor de Don Miguel Ferrer, contralto de segundo coro, *decreverunt*: que pase al punto.

4 de agosto.

Hacer nombramiento a la plaza de violín vacante, por dimisión de Don Pedro Fillol, a Ramón Teatino, *decreverunt*: sea nombrado a la plaza de violón y con la obligación de tocar el contrabajo y de cumplir con otros instrumentos.

9 de agosto.

Epidemias. Habiendo hecho presente el peligro, se cante la Misa y la colecta sea: *pro evitam mortalitate*, *decreverunt*: que así se ejecute.

26 de agosto.

Don Antonio Sánchez Garrido, salmista en la Santa Iglesia de Guadix, suplica se le admita para el beneficio vacante de cantor. Teniendo noticia que es religioso.

*Decreverunt*: informe para resolver, pues el señor Deán de dicha Iglesia se encuentra aquí, en esta ciudad.

2 de septiembre.

No ha presentado certificado médico el medio racionero Don Ramón Carbonell, sochantre. Desde hace tres meses su estado de salud es imaginativo y estaba trastornado

en muchos ratos del día. Por cuyo motivo, se ha observado, hace algunas irreverencias. Esto fue la causa que se dispusiese a pasar oficios al Señor Obispo para que no asistiese. *Decreverunt*: se acuerde lo conveniente.

Se admita a Don Antonio Sánchez como cantor, pues era sacerdote de buena vida y costumbres, *decreverunt*: se notifique la nota a la Quinta Casa.<sup>442</sup>

Notas sobre epidemias.<sup>443</sup>

El motivo por el que se ha suspendido el Congreso Capitular ha sido por razón de la Epidemia. Desde el día 11 de septiembre, día que se publicó por la Junta de Sanidad las medidas a tomar. Si bien se cerró por prevenirlo. No faltaron eclesiásticos de buen ejemplo que permanecieron celebrando los divinos oficios en esta Santa Iglesia todos los días de la Epidemia.

Año 1812<sup>444</sup>

4 de enero.

*Decreverunt*: que se de cuenta a la Real Cámara de las vacantes causadas por la epidemia. Las medias raciones por fallecimiento de Don Lorenzo Alberola y Don José Mas. Se manifieste por razón a quien cubra sus plazas, que tienen obligación en el coro de cantar las misas de aniversario, doblas, festivos y *kalenda*.

13 de enero.

*Decreverunt*: se repartan las 40 libras entre los infantillos encarnados, a 6 cada uno y las 4 que restan a los dos mayores.

17 de enero.

*Decreverunt*: se celebre el terno de Misas de los señores racioneros, Bodín y Gómez . Y los medio racioneros Baldeolivas y Carbonell. Por lo que toca a éste, se entregue a Don Antonio Luca lo que corresponda por su Anata.

---

<sup>442</sup> Para saber el sueldo y estado económico en que desempeñará su puesto. Este músico era sacerdote en Guadix.

<sup>443</sup> Viene escrito dejando una página en blanco desde la última anotación y otra página en blanco antes del siguiente año, 1812.

<sup>444</sup> Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela, Tomo 909.

23 de enero.

Plaza de salmista vacante que obtenía Don José García, la dejó por haber sido nombrado para la parroquial de Santiago. Siendo pretendientes Don Francisco Sala y Don Juan José Garrido, *decreverunt*: que sean examinados por Don Antonio Luca y Don Pedro Manobens, medios racioneros sochantre y bajo<sup>445</sup>. Atendiendo más a la voz que al canto<sup>446</sup>, y presida el canónigo Don José Miralles

23 de enero.

Precedida convocación para hacer elección de músico que gobierne la Capilla de Música en esta Santa Iglesia interinamente, hasta que haya nombrado Maestro de Capilla. Y así mismo enseñe a los seis infantillos encarnados, *decreverunt*: nombran a Pedro Manobens medio racionero, voz de Bajo, para el gobierno de dicha Capilla en el modo expresado.<sup>447</sup>

24 de enero.

*Decreverunt*: se haga nombramiento a Don Juan José Garrido, siendo su voz de mucho cuerpo, que llena el coro. Por lo que se hace preciso agregarle la plaza de maitines vacante.<sup>448</sup>

30 de enero.

Vacante la Capellanía de número, tenor de segundo coro y segundo sochantre, por haber pasado Don Francisco Sala a sochantre de Santa Justa y Rufina.<sup>449</sup>

*Decreverunt*: se pongan edictos en Cartagena, Alicante y Lorca.

*Decreverunt*: que Don Juan José Garrido cuide a los infantillos morados.

---

<sup>445</sup> En este examen debería estar en el tribunal Joaquín López por ser el Maestro de Capilla, pero su ausencia se debe a la enfermedad contraída durante la epidemia.

<sup>446</sup> Es toda una declaración de principios por parte del Cabildo, prefieren una voz agradable a la calidad de la música.

<sup>447</sup> Si bien no es citado en las actas, Joaquín López no volverá a la Capilla de Música, su salud no se lo permite.

<sup>448</sup> Nuevamente el Cabildo elige por la voz y no por la calidad musical. Desde la ausencia de Joaquín López vemos como no va seguirse un criterio musical en la elección de músicos, por lo que tanto ha luchado este Maestro de Capilla, dotar de calidad y crear una auténtica escuela musical, queda muy lejos de las pretensiones del Cabildo. Poco han cambiado los tiempos el sentir artístico, se prefiere a una estrella a un buen grupo de músicos consolidados y dispuestos para ofrecer un futuro.

<sup>449</sup> Una de las Iglesias Parroquiales de Orihuela.

Por muerte del acólito de coro Manuel Jorge Ballester y de los sacristanes, *decreverunt*: se proceda a la elección para acólito de coro a Manuel Boscada.

Memorial de José Aleixandre, músico que suplica se le agracie con la segunda plaza de flauta vacante.

3 de febrero.

Se hallan vacantes las cotas encarnadas de infantilillo que tenían: Boscada, Olmos, Rucinas y la morada de Ortuño. Por las censuras que ha formado Manobens, encargado del gobierno de la Capilla de Música, *decreverunt*: nombran encarnada a Antonio Belmonte, Román Torres y Manuel Rodríguez. Para la morada a Guillermo Morales.

Carta de José Aleixandre. Está desacomodado con su instrumento, quiere llenar la de segundo violín o violonchelo en las funciones *clásicas*.<sup>450</sup> Para tratar y resolver sobre el memorial de José Aleixandre, Maestro de Capilla de Alicante, en el que suplica se le agracie con plaza de oboe por muerte de Juan Angel Gen, *decreverunt*: desde luego se le agracie con dicha plaza.

20 de febrero.

*Decreverunt*: que nombren infantilillo para la cota encarnada a Juan Guillermo Morales<sup>451</sup>. Y morada a Esteban Teruel y a Manuel Bañó.

3 de marzo.

Habiéndose notado que José Aleixandre no asiste al coro para suplir la plaza de oboe, *decreverunt*: asista como debe.

16 de marzo.

El músico del ejército en el instrumento de flauta, pedía permiso para actuar en el coro, *decreverunt*: se le concede.

---

<sup>450</sup> Carta fechada el 30 de enero de 1812, por primera vez aparece explícitamente la palabra *clásica*, referida al tipo de música a interpretarse.

<sup>451</sup> Guillermo Morales en tan solo 17 días pasa de la cota morada a la encarnada.

2 de abril.

Leído el memorial de la viuda de Juan Gen, músico de instrumento que fue de esta Santa Iglesia, en que solicita el pago de los salarios y *percances*<sup>452</sup> que supone se le están debiendo, *decreverunt*: se le pague lo que se le adeuda al difunto.

23 de abril.

Conviene llenar la plaza de bajo de segundo coro, capellanía de número de segundo sochantre y que en el día se encuentra Don Garrido. Tiene excelente voz y la puede servir excelentemente, sino se le añade más a su renta. Es regular que busque otro destino, *decreverunt*: disponga el señor Miralles<sup>453</sup>, Nombre a Juan José Garrido para esta capellanía de bajo de segundo coro y segundo sochantre. Para que la sirva cumpliendo las obligaciones de entonar y gobernar el coro a falta de los sochantres primeros, medio racioneros. Se lo mande el señor presidente. Llevando los hábitos negros que le competen, y enseñar a los infantillos morados. Se toma uniéndole la renta de la plaza de violón que ahora queda suspensa.<sup>454</sup>

Leído el memorial de Don Tomás Vens. Está suplicando por la media ración de organista y pide se le remunere su trabajo, *decreverunt*: se convoque para resolver.

30 de abril.

*Decreverunt*: que se le den a Tomás Vens lo correspondiente a primer organista por fallecimiento de Don José Ferrer, último poseedor de esta plaza.

---

<sup>452</sup> Se llaman así a todas las actuaciones fuera del ordinario oficio de la Capilla de Música. Misas de aniversario , nupcias , bautizos ,defunciones , festividades menores de la ciudad.

<sup>453</sup> Canónigo de esta Catedral.

<sup>454</sup> Como vemos, el Cabildo para satisfacer el capricho de una voz a su parecer excelente, está dispuesto a perder la plaza de violón, desapareciendo una cuerda orquestal entera .De esta forma mucha música de la Capilla quedará sin poder interpretarse, perdiendo por lo tanto calidad orquestal .Esto se debe a la falta de visión de desarrollo por parte de los dirigentes del clero y pone de manifiesto la necesaria profesionalidad de los músicos para asumir el excelente nivel artístico al que habían llegado las Capillas Musicales, esto demuestra la gran preparación, no solo musical que debía tener un Maestro de Capilla, otra de las claves de su desaparición .Sin un plan artístico a largo plazo y optimizando el recurso de los infantillos las Capillas Musicales no podían sobrevivir, tanto por lo costoso de su mantenimiento, como vemos por estar sujetas a situaciones extramusicales , como puede ser en este caso el gusto particular del Cabildo. Así la toma de decisiones por parte de los dirigentes de la Catedral, sin un estudio serio de cada situación, sin atender al hecho musical lleva a la extinción de tan preciado bien.

Memorial de Vicente Mingoy, ayudante de sochantre en Santiago<sup>455</sup>. Pide se le agracie con la plaza vacante de salmista por promoción de Juan José Garrido, *decreverunt*: se expida para resolver.

14 de mayo.

Pide Juan José Garrido adelanto de 30 libras,<sup>456</sup> *decreverunt*: se le den en concepto de comisión.

4 de junio.

Memorial de Juan Carratalá, músico pretendiente. Pide se le agracie con las plazas de violón y contrabajo, vacantes por la muerte de su padre, *decreverunt*: se trate de ello.

22 de junio.

Memorial de Juan Carratalá, músico de violín. Hace presente se le agracie con la plaza de violín vacante de su padre, Manuel Carratalá, *decreverunt*: se consulte con el señor Miralles.

2 de julio.

Visto el memorial de Juan José Garrido. Solicita se le preste alguna cantidad de su salario por estar sumamente estrecho, *decreverunt*: que pase el informe al señor Ródenas.<sup>457</sup>

Memorial de Salvador Ferrando presbítero, músico de bajón<sup>458</sup> en esta Santa Iglesia. Suplica se le agracie con la plaza de segundo violín, *decreverunt*: se convoque.

6 de julio.

*Decreverunt*: que sólo se pague a los conductores del carro de la Custodia y a los músicos e infantillos el estipendio señalado, cuando trabajen. Y también en las nonas.

22 de julio.

---

<sup>455</sup> Iglesia parroquial de Orihuela.

<sup>456</sup> Com hemos podido constatar un capricho sale muy caro.

<sup>457</sup> Racionero encargado de las cuentas, *contador*.

<sup>458</sup> Se llama así al *fagot*.



*Decreverunt*: que se examine al señor Salvador Ferrando para la plaza de violín, por los examinadores: Miguel de Avila y Juan Carratalá, en presencia del señor Miralles.

Año 1813.<sup>459</sup>

2 de enero.

*Decreverunt*: que en este año, debido a la falta de concurrentes en el coro y voces, por causa de la epidemia ocurrida<sup>460</sup>. Unos han fallecido y otros se hallan ausentes. Que los maitines de Reyes se canten a canto llano.<sup>461</sup>

5 de enero.

Por la dificultad que se tiene para encontrar paño morado para los infantillos, *decreverunt*: que se hagan las cotas de color azul.

7 de enero.

Habiéndose hecho presente que hay muchos músicos en la Plaza de Cartagena y quieren venir a ver si pueden colocarse en plaza de violín o fagot, pudiendo haber otros en la Santa Iglesia de Murcia y Granada y Alicante. Y que en esta Iglesia se tiene el dicho de ser el mejor ministerio de música<sup>462</sup>, *decreverunt*: que se expidan edictos.

Memorial de Don Narciso Garcia, presbítero. Pide la plaza de salmista que se halla vacante, *decreverunt*: que se mande entrar en el coro y ya se resolverá.

Don Pedro Manobens no ha regresado a la Capilla de música de la que es regente y se hace urgente su presencia, *Decreverunt*: se le exija cumplir sus obligaciones.

14 de enero.

---

<sup>459</sup> Actas Capitulares de Orihuela, Tomo 909.

<sup>460</sup> En julio fue la última vez que aparece algún tema relacionado con la Capilla musical, se debe la epidemia de *fiebre amarilla*, mucho más virulenta que la anterior epidemia.

<sup>461</sup> Canto gregoriano, *llano* por ser una sola línea, *monodia*, a diferencia de varias líneas vocales como en la polifonía.

<sup>462</sup> Si esta fama se había extendido de la Capilla musical de Orihuela, se debe fundamentalmente a la labor realizada desde Matías Navarro, gran maestro de Capilla al inicio del siglo XVIII hasta la era de Joaquín López, pues mantiene la Capilla un desarrollo continuado y desde su *estatus* como Catedral de provincias, sabe mantenerse a la vanguardia musical de las Capillas españolas, tanto en calidad de las obras interpretadas, como posiblemente la interpretación de las mismas. Un claro dato es la gran cantidad de músicos que llegan a esta Capilla provenientes de regiones distantes y muchos de ellos seguirán su labor musical desempeñando altos cargos musicales en Capillas tan representativas como Valencia, Toledo, Salamanca o Valladolid. Como hemos podido ir observando a lo largo de comunicados dirigidos al Cabildo.

*Decreverunt*: cota encarnada, se da a Romualdo Rodríguez y para cota morada, a Antonio Martínez. Como acólito de coro, Rosendo García.

Se nombran examinadores para la plaza de bajón<sup>463</sup> y violín segundo, a Don Miguel Avila y a Don Vicente Aliaga, presbíteros. Y para la de violín, a Juan Carratalá, el comisionado será Don Tomás Ródenas, racionero.

21 de enero.

Leída la censura, nombran para la plaza de segundo violín a Salvador Ferrando. Se halla vacante la de primer bajón por fallecimiento de Pedro Segarra, pero que siga tocando dicho instrumento quien ocupa la de segundo bajón, hasta que se prevea.

*Decreverunt*: se adelantan a Juan José Garrido<sup>464</sup> tres mesadas y a Montesinos dos.

28 de enero.

El señor Ródenas dijo que el pretendiente a la plaza de bajonista primero era muy inteligente en el fagot y que para proceder a examen necesitaba probar en los libros de atril propios de la Catedral<sup>465</sup> y que luego que hubiese alguna noción de ellos se procedería al examen, *decreverunt*: que así se ejecute. Nombrando examinadores a Pedro Manobens y a los músicos instrumentistas: José Lozano y Juan Carratalá.

29 de enero.

Que el infantilillo Manuel Ballester le había faltado al respeto al señor Cortés.<sup>466</sup> Se le humilló y pidió perdón, *decreverunt*: se tenga en cuenta en lo sucesivo.

1 de febrero.

*Decreverunt*: se le diga a José Aleixandre que toque los instrumentos que se le pidan. Y si no se habilita en el plazo de un mes, si quiere disfrutar de su plaza.

8 de febrero.

---

<sup>463</sup> Nombran de este modo al *fagot*.

<sup>464</sup> Salmista, sochantre y cuidador de los infantilillos morados.

<sup>465</sup> Quiere este fagotista llamado José Lillo, ver el nivel de las partituras que interpretan en la Capilla de música, para saber si está a la altura de poder interpretarlas.

<sup>466</sup> Canónigo de la Catedral.

Leída la censura sobre la idoneidad de José Lillo, pretendiente a la plaza de bajón, *decreverunt*: queda entendido.

11 de febrero.

Se nombra a José Lillo con la plaza de segundo bajón.

15 de febrero.

Memorial de músico Vicente Marquina, pretendiente a la plaza de primer bajón, suplicando se le examine, *decreverunt*: el señor Miralles, canónigo, designe examinadores a Pedro Manobens, Juan Carratalá y José Lozano. Teniendo noticia viene otro de Madrid y que es sujeto de habilidad.

18 de febrero.

Memorial de Pedro Ganisuaín, músico de bajón, suplica se le examine, *decreverunt*: se admita a oposición.

22 de febrero.

Censura para bajón. José Marquina, músico en la Capilla de música de San Cayetano de Madrid. Don Pedro Ganisuaín que lo es de la Capilla Real y estando aprobado. Señalar día para la elección.

Cota morada dejada por José Gómez, la pretende Ambrosio Regidor, noticias hay de sus cualidades y queda nombrado.

23 de febrero.

*Decreverunt*: eligen y nombran a Pedro Ganisuaín, con cualidad que ha de tocar todos y cualquiera de los instrumentos de su profesión de músico.

4 de marzo.

Se hizo presente que la hermana del difunto Maestro de Capilla, Don Joaquín López, dejaba libremente a disposición del Cabildo las obras de música que tenía en su

poder y para que estas se coloquen donde y como corresponden,<sup>467</sup> *decreverunt*: que se haga inventario de ellas por Don Pedro Manobens que hace de Maestro de Capilla.

### **3.3. Los integrantes de la Capilla de Música de la Catedral de Orihuela en el tiempo de Joaquín López<sup>468</sup>.**

Año 1785.

- José Ferrer, organista .
- Don Manuel Campos pasa por oposición a la ciudad de San Felipe de organista.
- José Benito Pérez suple al segundo organista, natural de la villa de Monóvar.
- Antonio Picher, tiple y tiple contraltado.
- Mosén Miguel Mompó, capellán de segundo coro tiple, pasa a Onteniente.
- Antonio Polo, tiple de segundo coro.
- Francisco Gómez, tenor.
- Don José Cauves capellán real, contralto de primer coro se jubila pero sigue asistiendo.
- José Gomis, clérigo tenor de segundo coro.
- Don José María, tenor, pasa por oposición a la Catedral de Almería.
- Vicente Terranegra, acogido como músico tiple, tenor, bajo y también segundo organista.
- José Mariner, cantante y salmista.
- Juan Bautista Pascual, cantante y salmista.
- Señor Micó, cantante y salmista.
- Juan Martínez, infantilillo que pasa a ser acogido.
- Juan Antonio Ceballos, infantilillo morado.
- Cecilio Calvé, infantilillo morado.
- Gerónimo Truque, infantilillo colorado.
- Manuel Carratalá, primer violín y contrabajo.
- Fernando Albert, oboe.
- Fernando Hayhuen, oboe.
- Antonio Brufal, corneta.
- Jaime Añó, bajonista.

---

<sup>467</sup> Esta es la única referencia a la muerte de Joaquín López, ni tan si quiera dicen cuando sucedió o algunas palabras en su memoria.

<sup>468</sup> Siguiendo el mismo criterio cronológico e ilustrando el período de Joaquín López.

- Francisco Tamarit, bajonista.
- Bernardo A., instrumentista.
- Pedro Pérez, instrumentista.

Mención de tres instrumentista de trompa de los cuales no constan sus nombres, pero serán acogidos o afines a la Capilla musical.

Año 1786.

- José Lozano, acogido como oboe y flauta .
- Juan Antonio Ceballos, pasa a ser infantilillo colorado.
- Antonio Montesinos, infantilillo morado.
- Becados por el Colegio Seminario de San Leandro del Cabildo de Cartagena. Como infantilillo colorado por la vacante de José Belmonte a José Rivera. Y para infantilillo morado a José Vicó.
- José Mariner, cantante salmista pasa a San Felipe.

Año 1787.

- Juan Bautista Pascual, salmista en esta Santa Iglesia, renuncia por una vicaría en la Matanza. Por encomienda su plaza, la ocupa José Reig.

Año 1788.

- José Benito Pérez, segundo organista, pasa a la Catedral de Cádiz por oposición.
- Visto el memorial de Francisco Hernández, infantilillo se le admite como acogido.
- El señor Micó, salmista consigue plaza de sochantre en Jumilla.
- Juan Bautista Pascual y Vicente Ferrer, salmistas por oposición.
- Se otorga plaza de salmista a Agustín Climent.
- Manuel Carratalá, primer violín, pide licencia para pasarse a Cádiz dos meses.
- Fallece D. Manuel Campos, organista.
- Padre Fray José Moñino, mercedario descalzo en el Convento, se nombra organista interino con paga.
- Esteban Brufal primer organista por oposición, lo ha sido en la Villa de Elche.
- José Sierra, organista.
- Manuel Vela y Mariano Pallarés, infantilillos colorados. Se despide a Juan Ceballos.
- Manuel Pomares y Juan Ceballos son acogidos a la Capilla musical.

Año 1789.

-José Raimundo, infantilillo colorado en el puesto de Casimiro.

Año 1790.

-Joaquín Montagut, que ya asistía al coro ,se nombra salmista por grave enfermedad de Vicente Torres.

-José Ferrer, nombrado organista por oposición.

-Francisco Cabo, organista por oposición y obligado a ser contralto.

-Antonio Picher, baja voluntaria de tiple en favor de Juan Baldeolivas, tiple de primer coro.

-Víctor Carratalá, infantilillo morado.

-Mariano Pallarés y Antonio Palacios, infantilillos colorados.

-Rafael del Río, contralto por oposición.

-Pedro Manobens, bajo, por Real Cédula de su Majestad.<sup>469</sup>

-Miguel Rubio, salmista de la Parroquial de Santiago, deberá asistir a la Capilla por la vacante de Vicente Torres.

Año 1791.

-Pedro Manobens, bajo ,toma posesión en la Catedral de Tarragona.

-José Martínez, diácono y músico, forma parte del coro de la Capilla musical.

-D. José Llover, miembro del Cabildo actúa con la Capilla musical.

-Fernando Hayhuens, oboe, pasa a ser por oposición Maestro de Capilla de la Catedral de Valladolid.

-Anselmo Palacios, acogido como infantilillo.

-Lorenzo García y José Miña, nombrados infantilillos morados.

-Señor Franco, salmista en la Capilla de música.

-Señor Pont, salmista en la Capilla de música.

-Juan Bautista Polo, cantor en el segundo coro.

-D. Alarcón, miembro del Cabildo y se le permite entrar en el coro con los hábitos de Noble que le corresponden en las celebraciones en que cante con el coro.

-D. Francisco Tamarit, capellán músico y contralto, fallece .

-José Aleixandre, violín y violón. Acogido, ocupa media ración por petición del Maestro de Capilla.

---

<sup>469</sup> Ocupará el puesto de Maestro e Capilla de forma interina al fallecer Joaquín López.

-Antonio Martínez de Marco, capellán músico en la Catedral de Segorbe. Suplica se le agracie con la plaza de contralto y queda acogido.

Año 1792.

-Señor Soler, oboista por oposición.

-Señor Lespiault, oboista por oposición.

-Rafael del Río, medio racionero cantor de esta Catedral, es nombrado por el Obispo de Córdoba, capellán de Santa Inés, afecta a voz de contralto.

-Antonio Martínez Marco, diácono cantor, obtiene la plaza por oposición.

-Andrés Reus, acogido a la plaza de tenor.

-Manuel Vela, que ha sido infantilillo, se le acoje en la Capilla.

-Francisco Martínez, infantilillo colorado.

-Agustín Vela, infantilillo morado.

-Infantilillos morados: Onteniente, Carratalá, Martínez y Palacios.

Año 1793.

-Cotas encarnadas a los infantilillos: Antonio Palacios y a José Ramón Martínez.

-Juan Bautista Polo es nombrado tenor de segundo coro.

-Al estar ausente José Delás, oboísta. Por tener licencia de seis meses para actuar en Murcia, pasa su plaza a José Lozano, quien viajará a Cartagena para tocar con las milicias.

-Benito Espinós ocupa plaza de oboista.

-Fallece Antonio Brufal, corneta.

-Se concede media ración de contralto a Manuel Lázaro Guerrero.

-José Martínez, músico contralto pide hacer oposición a la Catedral de Valencia, no se le concede.

-Juan Antonio Benito de Torres, acogido a la Capilla de música.

-Despido de Mariano Pallarés, infantilillo encarnado. En su lugar nombran a Miguel Moreno y a Francisco Cebriá.

-Infantilillos encarnados: Mariano Pallarés, José Ramón Martínez, Anselmo Palacios, Víctor Carratalá y Francisco Martínez.

Año 1794.

-Benito Espinós deja la plaza de oboista para pasar a la Iglesia Colegial de San Felipe.

-José Martínez, presbítero, deja la Capilla al ser nombrado para la plaza de sochantre de la Iglesia de San Esteban de Valencia.

-José Lozano, oboísta, se nombra para el goce y disfrute de la plaza de Benito Espinós.

-Mariano Pallarés, infantilillo que fue en esta Santa Iglesia. Se le admite como acogido.

-Antonio y Juan Bautista Polo, capellanes de número. Voces de tiple y tenor de segundo coro.

-Don Manuel Lozano Guerrero, medio racionero contralto. Parte para la Colegial de Baza para así poder residir con su familia.

-José Ferrer, organista.

-Se despide a los infantilillos: Anselmo Palacios y José Ramón, infantilillos de cota encarnada por mal comportamiento. Juan Carratalá y Lorenzo García infantilillos de cota morada ocuparán sus puestos.

-Infantilillos elegidos para cota morada: Francisco Clemente y Pedro Sánchez.

-Por tener ya 15 años y carecer de voz, Felix Onteniente, infantilillo de cota encarnada se despide y es acogido.

-Nombran a José Sánchez infantilillo a cota morada.

Año 1795.

-Don Francisco Redón, sochantre anciano. Tiene noticia privada que el salmista Climent se halla acomodado en la Colegial de Úbeda .

-Don Vicente Monteaut, ayuda a los salmistas a cantar en el coro .

-Don Felipe López, presbítero. Quien disfrutará de la Capellanía de José Martínez, sochantre y cantor de coro.

-Pedro Vicente Sala es nombrado salmista. Para que también haga el papel en la Capilla en el primer y segundo coro.

-Como Miguel Rubio, salmista.

-Por muerte de Isidoro Franco, queda vacante la plaza de segundo violín, manchador, andador de los entierros de la Capilla de Loreto y demás cargos anexos al mismo.

-Plaza de violín a José Vicó y José Aleixandre, músicos de la Capilla e instruidos bastante para poder desempeñar su papel.

-Francisco Clemente deja la cota morada, leído el informe del Maestro de Capilla sobre las cualidades de Agustín Teatino, único pretendiente. Tiene 10 años y sabe leer. Se le nombra.



-José Delas, músico oboe en esta Santa Iglesia, vuelve a servir su plaza. Consigue plaza en la Catedral de Córdoba con una dotación de 350 ducados. Pasa allí seis meses donde concluye unos trabajos y el Cabildo de Orihuela consigue que vuelva.

-Juan Bautista Polo, músico, se marcha sin licencia a Madrid a buscar otra colocación.

Año 1796.

- Francisco Cabo, segundo organista, se le informa debe residir todos los días en el coro y por su falta se le exigiese una peseta al día.

-Don Vicente Paredes se le admite en el Coro con el goce y disfrute de preeminentes honores, con las obligaciones de los demás acogidos.

-Manuel Carratalá, violinista en esta Santa Iglesia, estaba dispuesto a sacar de infantilillo y dar otro destino a Juan Carratalá, su hijo. Dejando vacante la cota encarnada que ocupa .Da gracias al Cabildo por el honor que había recibido en el tiempo que servía en esta Santa Iglesia.

-Pedro Sánchez, infantilillo, por si solo canta arias, como es notorio se procede al nombramiento de cota encarnada. Para la cota morada a los infantilillos: José Montero y Nicolás Teatino.

-Don Francisco Cabo, organista de erección que fue en esta Iglesia, informa de haber tomado posesión del beneficio en que fue agraciado por el Excelentísimo Arzobispo de Valencia, afecto a la voz de tiple en esa Santa Iglesia.

-José Ferrer, medio racionero organista. Exponía la nueva colocación de Francisco Cabo, se hallan sin destino 30 libras anuales que se le asignaron por templar y tener afinado el órgano y la trompetería.

-Los infantilillos encarnados: Víctor Carratalá y Francisco Martínez , por ser muy crecidos se les obliga a dejar la cota. Y son nombrados acogidos.

-Pasan a cota encarnada: José Sánchez y Agustín Teatino. Y para cota morada: Manuel Carrillo y Esteban Moreno, que saben leer y tienen principios de música.

-José Lozano, músico oboe segundo, pasa a desempeñar la primera plaza.

-Francisco Olivares elegido para segundo organista.

-Andrés Reus, vecino de Alicante, medio racionero en voz de contralto.

-Se admite para la plaza de segundo oboe que se halla vacante a un tal Ferrer de la Capilla de música de Elche. Además interpreta con flauta, trombón, violín y voz de contralto.

-Por vacante de Miguel Moreno y oído el informe del Maestro de Capilla. Se admiten infantillos: encarnado a Miguel Moreno y morado a José Celdrán.

-Andrés Reus recibe la media ración vacante afecta a voz de contralto, por renuncia de Manuel Lázaro Guerrero.

-Se aumenta el sueldo de Felipe López para que se quede en esta Santa Iglesia por sus altas actitudes en el servicio del coro.

Año 1797.

-Se multa a los siguientes músicos por no cantar una epístola: Antonio Aznar ,José Mas ,Pedro Manobens. Antonio Luca dijo no llevar arreglos y Antonio Reus no podía.

-Vacante la plaza de salmista de Miguel Rubio por haber sido nombrado por el Obispo sochantre de la parroquial de la Villa de Callosa.

-Fallece Don Jaime Soriano, medio racionero, voz de tenor.

-Nombran y eligen a Don Ramón Carbonell, salmista.

-El infantilillo Celdrán deja la cota morada y la ocupa Francisco García.

-Lorenzo García, infantilillo de cota encarnada, dimite para pasar a ser acogido.

-Se nombra a Montero, infantilillo de cota encarnada y para la morada a Vicente Ballejos de 7 años.

-José Vicó, músico violín ,hace oposición a Maestro de Capilla en la Colegial de Rubielos y aprueba, pero pide volver a su plaza. Es aceptado.

- Infantillos encarnados Pedro y José Sánchez.

Año 1799.

-José Martínez, cursante de Filosofía en la Universidad literaria,es agregado como acogido al coro.

-Se nombra para cota encarnada a Francisco García por promoción a acólito de Agustín Vela. Y la plaza morada que deja pasa a Jorge Ballesteros y a Belmonte.

-Solicita Felipe López, músico cantor, pasar 3 días ausente de carnestolendas para ir a la Villa de Aspe a cantar las 40 horas.

-Son multados por ausentarse e ir a función de las 40 horas y no asistir el primer domingo de abril y el día de la ceniza, a D. Antonio Martínez, Capellán de número y contralto y a Juan Gen.

-A Pedro Vicente Sala y a Mariano Carbonell se le sube la renta por servir también en el segundo coro.

- Multa al segundo organista, D. Francisco Olivares que se ha ausentado sin permiso.
- Pedro Manobens, músico bajo de segundo coro, se queda en la Corte de su Majestad.
- D. Angel Moreno, clérigo, ocupa la media ración de tenor alto vacante por fallecimiento de D. Jaime Soriano.
- A D. Angel Moreno y D. Antonio Polo, medio racioneros músicos , se les aumenta la propina de los maitines.
- D. Felipe López, sochantre, se ausenta para presentarse a la oposición de sochantre en la Santa Iglesia de Cartagena.

Año 1800.

- Juan Gen, músico de esta Santa Iglesia. Pide permiso para pasar a su tierra en el Reino de Cataluña a ver a sus padres. Por la distancia pide 2 meses.
- El Ilustre Señor Obispo de Cartagena y el Señor Inquisidor, D. Ramón Gil de Albornoz, canónigo de esta Santa Iglesia nombran recomendado a José Reina, acólito de coro .
- Fallece D. Andrés Reus, contralto. Su plaza es ocupada por oposición por José Avila, cantor en la Colegiata de Antequera.
- La cota morada dejada por José Ballejos, recae en Tomás Ballesteros .
- Se elige infantilillo encarnado a Manuel Carrillo y a Julián Ros para cota morada.
- D. Juan Bautista Polo, músico en voz de tenor de segundo coro, se ha ausentado sin licencia.
- El Señor Deán dice: Que hacía más de un mes había dado licencia a D. Felipe López, beneficiado cantor, para que fuese a hacer oposición a Segorbe, a una de las plazas de sochantre.
- Se nombran infantilillos a cota encarnada a José Manuel González y a morada a Ignacio Rubio.
- Manuel Noguera es nombrado para servir como trompa y como bajonista en la Capilla de música.

Año 1801.

- D. Felipe López, beneficiado con una plaza de cantor ,consigue plaza en Segorbe.
- D.Miguel Avila, presbítero ,toma posesión de la plaza de cantor contralto.

-Renuncia de D. Angel Moreno<sup>470</sup>, medio racionero por acumular gran número de faltas y no haber cursado *moral y gramática*.

-José Megías es admitido en la Capilla de Música de esta Santa Iglesia. Y se le de porción en las funciones de música.

-Manuel Noguera, solicita se le agregue a la Capilla de Música de esta Santa Iglesia con los instrumentos de trompa y clarín. Y se le haga sotana y roquete.

-Se despedide D. Pablo Nicolás, de San Pedro, canónigo de esta Santa Iglesia que también sirvió en el coro y ahora cura del Real Palacio. Manifiesta haber tomado posesión de la canongía en la Santa Iglesia Primada de Toledo.

-Infantillos encarnados: Esteban Montero y Francisco García. Y dejan la cota Agustín Teatino y José Montero.

Año 1802.

-Fulgencio Rubio, infantilillo morado deja la cota y leído el informe del Maestro de Capilla sobre Manuel Soler. Se procede al nombramiento.

-José Aleixandre, músico de violín en esta Santa Iglesia, precisa ausentarse para la Corte y pide permiso de dos meses, dejando para suplir su falta al hijo de Manuel Carratalá.

-Juan Bautista Polo, pide permiso para asistir a la Santa Iglesia de Cádiz.

-D. Juan Manobens, profesor de música, es admitido en la clase de agregado o acogido.

-Eligen infantilillos en las cotas encarnadas vacantes por haberse despedido Francisco García, Manuel Carrillo y Manuel González. Nombran a Julián Ros, Ramón Teatino y Mariano Ros para los encarnados. Para los morados a José Gilabert, Luís Rodríguez, Manuel González y José Viudes.

-D. Francisco Ibáñez Mirabete, clérigo tonsurado, es acogido al coro.

-D. Vicente Aliaga, es agraciado por su Majestad con la media ración de música afecta a voz de tenor.

-Juan Gen, músico segundo oboe, necesita hacer viaje a la ciudad de Vic a ver a sus padres. Se le conceden dos mese de licencia y su plaza la ocupa por su notoria aplicación al estudio del referido instrumento Mosén José Sánchez de Lillo.

-Ramón Lozano, músico de trompa. Se le admite para casos y percances.<sup>471</sup>

-Manuel Carratalá, músico de violín pasa a ser miembro de la Capilla.

---

<sup>470</sup> Tenor de primer coro.

<sup>471</sup> Casos y percances, son actuaciones de la Capilla musical fuera del ordinario de la liturgia y oficios.

-Salvador Ferrando, músico trompa. Pide permiso para tocar en Elche en la visita de sus Majestades.

Año 1803.

-Salvador Ferrando, obtiene la plaza de segundo bajonista.

-Francisco Olivares, segundo organista viaja a Cuenca por fallecimiento de su madre.

-Francisco Olivares, organista segundo:

Hace presente al Ilustre Cabildo el nombramiento que se le ha hecho por el Ilustre Cabildo de la Iglesia de Salamanca como Rector del Colegio de mozos de coro de dicha Santa Iglesia y dicho oficio de Rector es perpetuo, dejando su plaza a disposición del Ilustre Cabildo.

-El músico Juan Bautista Polo se ausenta de la Capilla de Música, yéndose a ferias de fuera de la ciudad sin tener permiso del Ilustre Cabildo. Se sabe con certeza en las villas de Onil y Biar.

-Nombran para cota encarnada a Manuel Soler y para la morada a Francisco Javier Hayhuens<sup>472</sup>.

-Fallece Agustín Teatino ,con plaza de violón en la Capilla de Música y por no haber suplente para dicho instrumento, se hace instruir a Nicolás Teatino, que toca otro y ha mostrado tener capacidad.

-Por el señor Deán se manifestó haber fallecido Ramón Lozano , trompa de esta Santa Iglesia, a quien poco entes de su enfermedad se acordó hacerle sobrepelliza y estaba hecha, que lo pedía su hermano José Lozano músico de oboe. Teniendo presente puede servir para el sucesor de dicho puesto de trompa.

-Elección y nombramiento a la plaza de segundo organist, llamado de erección en Catedral, vacante por ocupar plaza en Salamanca D. Francisco Olivares. A D. Agustín Giménez actual organista de la Villa de Jumilla.

Año 1804.

-Don Diez, clérigo tonsurado, ha ocupado la vacante de segundo organista.

-Se jubila el Señor Bodín y se reconocen sus 40 años de servicio loable en el coro.

-Juan Carratalá y Nicolás Teatino opositan a plaza de violón, quedando ambos al servicio de la Capilla.

---

<sup>472</sup> Hijo del músico y oboista de la Capilla Juan Hayquens ,del que se conservan obras en el Archivo de la Catedral.

-Pedro Manobens, bajo de primer coro, que pasó a tomar los baños de la villa de Mula que necesitaba para recobrar su salud.

-Jorge Ballesteros, se despide de infantilillo y es agregado al coro.

-Se nombra a Francisco Hayhuens<sup>473</sup> para la encarnada y para la morada a Joaquín González.

Año 1805.

-Manuel Noguera, músico trompa es requerido por el Maestro de Capilla .

-Nicolás Teatino, notifica haberse colocado como trompa primero en los Batallones de Marina, poniendo a disposición del Ilustre Cabildo su plaza.

-D. Pedro Vicente Sala, presbítero y bajo de segundo coro, pasa de ser salmista a segundo sochantre.

-Los infantilillos de cota encarnada Tomás Ballesteros y Julián Ros, por haber perdido la voz dejan a disposición del Cabildo sus cotas.

-Infantilillos morados: Luís Rodríguez, José Roches y Juan Luís Mesina, capón de nacimiento<sup>474</sup>. Cota encarnada a José Guilabert.

-Tomás Ballesteros y Julián Ros son agregados a la Capilla.

-Fallece Pedro Sánchez Medina, fue infantilillo y era acogido a la Capilla y acólito de coro.

-Nombramiento para la plaza de bajo de segundo coro por fallecimiento de D. Sebastián Penalva a D. Francisco Sala, clérigo tonsurado, debiendo cumplir las obligaciones que tienen los Capellanes de Número, y como segundo sochantre entonar y llevar el coro si hay ausencias y la de enseñar el canto llano a los 4 infantilillos de cota morada. Hallándose ausente en Madrid, se le avisara por el señor secretario.

-Pasa a cota encarnada Manuel González y a la morada Mariano Berenguer.

Año 1807.

-Fallece José Guilabert, infantilillo de cota encarnada y José Roig pas a la morada .

-Eligen infantilillos a Juan Luís Molina y a José González.

-Agustín Jiménez, organista de erección en esta Santa Iglesia. Es nombrado por el Ilustre Cabildo de la Santa Iglesia de Cartagena, segundo organista.

-Se nombra infantilillo morado a Manuel Boscá, para la cota dejada por José Berenguer.

---

<sup>473</sup> El padre de este infantilillo es músico en la Capilla.

<sup>474</sup> Así se llaman a los castrati o varón con voz de soprano en esta Catedral.

-José Aleixandre segundo violín, toma posesión del Magisterio de Capilla de la Insigne Colegial de Alicante.

-Manuel Soler, infantilillo que ha sido en esta Santa Iglesia, es acogido a la Capilla.

-Eligen para la cota morada a Jorge Lidón y para la encarnada a Julián Martí.

-Nombramiento por haber aprobado la oposición a Don Tomás Vens. Teniendo el cargo de servir dicha plaza de organista en todas las obligaciones anexas a ella y asistiendo diariamente al coro.

-Fallece Don Antonio Martínez Marco, Capellán de número, contralto de segundo coro.

-Son elejidos para la cota de infantilillo encarnado que ha dejado Manuel Ros, a Manuel Boscá, y para la morada a José Olmos.

Año 1808.

-Fallece Francisco Redón, poseedor de media ración de Real patronato, afecta a voz de sochantre.

-Juan Carratalá, obtiene por oposición la plaza de violín dejada por José Aleixandre.

-Pedro Fillol y Ramón Teatino ocupan de forma interina la plaza de violón, ocupada por Juan Carratalá.

-Eligen infantilillos para la cota encarnada vacante dejada por Francisco Hayhuens: José González para infantilillo encarnado y para el morado a Joaquín Navarro.<sup>475</sup>

-Los infantilillos morados: Joaquín González y Juan Mesinas.<sup>476</sup>

-Se da la cota morada a Juan Antonio Ballester.<sup>477</sup> Siguiendo el parecer del Maestro de Capilla.

Año 1809.

-Fallece Don Luís Serrano, contralto de segundo coro.

-Jubilación de Don Antonio Luca, medio racionero sochantre. Sigue actuando y se hace saber a Francisco Sala y a Don José Miguel Rubio, se turnen por semanas para ocupar el puesto de Don Antonio Luca. Pero seguirá viniendo a cantar al coro y el Cabildo le está muy reconocido por los 40 años de continuada y loable labor.

---

<sup>475</sup> Hijo de Ayhuens , miembro de la Capilla y Navarro, hijo de un sobrino de Mathías Navarro quien fuera Maestro de Capilla .

<sup>476</sup> Hay seis infantilillos en cada cota , pero los de la cota morada o primer nivel sólo reciben dinero anualmente, habitualmente 2 libras, los dos con mejores cualidades y comportamiento.

<sup>477</sup> En este año Joaquín López no ha tomado sus días de descanso para componer villancicos, muestra su gran entereza al frente de la Capilla y en graves momentos permanece firme.

-Se da permiso al medio racionero, Don José Mas para que entre en el coro, puesto que el señor Inquisidor de Murcia lo propone.

Año 1810.

-Se nombran infantillos a José Lidón en la cota encarnada y para la morada a Antonio Belmonte.

-Los salmistas hace tiempo se hallan ausentes a causa de la invasión de los enemigos, ignorándose su regreso. Don Ramón Carbonell en Paterna. Si no se presentan, se sirva de dicha plaza, o si le acomodase a Don José Miguel Rubio, o si se encontrase a Don José Miguel Ibáñez.

-Nombran infantillos en la cota encarnada a José Olmos y para la morada a Ramón Torres.

-Don Ramón Carbonell obtiene la media ración afecta a voz de sochantre vacante por fallecimiento de Francisco Redón.

-Es nombrado salmista, previa oposición a Don José García, sochantre que fue en Génova. Se le agracia con la plaza de salmista vacante de Don Ramón Carbonell.

Año 1811.

-Renuncia de José Miguel Rubio por haber sido destinado a la Iglesia de Santiago.

-Nombran a Don Manuel Asensio para Capellanía de cantor, vacante dejada por José Miguel Rubio. Teniendo la obligación de asistir al coro todo el año , de cantar en la Capilla de música lo que se le indique y demás obligaciones.

-Tomás Ballester, acólito de coro ha pasado al servicio del ejército.

-Pedro Fillol debe presentarse al examen de violón<sup>478</sup> pues está cobrando dicha plaza , como así se asignó en su día. No obstante disfruta el de oficial experto en calidad de Teniente del ejército. Si sigue vacante se asignará a Juan Carratalá.<sup>479</sup>

-Se admite a Francisco Martínez, músico y sirviente en los ejércitos, su entrada en la Capilla de música, asistiendo como violín. Pero que asista con casaca y uniforme.

-Se nombran para la cota de infantillo encarnada a Juan Antonio Ballester y para la morada a Manuel Silvestre Rodríguez.

-Don Manuel Asensio, músico cantor. Pasa a tomar cargo de la plaza de la Capellanía de cantor: Beneficio de Francisco Hernández y Ginesa Oliver.

---

<sup>478</sup> Se refiere al violonchelo. Aquí en esta Capilla llamado violón.

<sup>479</sup> Hijo del músico de la Capilla: Manuel Carratalá.



-Dan la suficiencia a Don Miguel Ferrer, presbítero, a la voz de contralto vacante por fallecimiento de Don Luís Serrano.

-A Francisco Sala por desempeñar las voces de los sochantres vacantes, se le dan 20 libras de una vez.

-Hacen nombramiento de la plaza de violín, vacante por dimisión de Don Pedro Fillol a Ramón teatino. Es nombrado a la plaza de violón, con la obligación de tocar el contrabajo y de cumplir con otros instrumentos.

-Se admite a Don Antonio Sánchez como cantor, pues era sacerdote de buena vida y costumbres en Guadix.

Año 1812<sup>480</sup>

-Se da cuenta a la Real Cámara de las vacantes causadas por la epidemia. Las medias raciones por fallecimiento de Don Lorenzo Alberola y Don José Mas.

-Nombran a Pedro Manobens medio racionero, voz de Bajo, para el gobierno de dicha Capilla en el modo expresado.<sup>481</sup>

-Se hace nombramiento de Don Juan José Garrido, siendo su voz de mucho cuerpo , que llena el coro, por lo que se hace preciso agregarle la plaza de maitines vacante.<sup>482</sup>

-Don Francisco Sala pasa a ser sochantre de Santa Justa y Rufina.<sup>483</sup>

-Por muerte del acólito de coro Manuel Jorge Ballester y de los sacristanes. Se procede a la elección para acólito de coro a Manuel Boscada.

-Nombran a cota encarnada a: Antonio Belmonte, Román Torres y Manuel Rodríguez.

-Para la morada a Guillermo Morales.

-José Aleixandre, Maestro de Capilla de Alicante, se le agracia con plaza de oboe por muerte de Juan Angel Gen.

-Nombran infantilillo para la cota encarnada a Juan Guillermo Morales<sup>484</sup> y morada a Esteban Teruel y Manuel Bañó.

-Un músico del ejército en el instrumento de flauta, pedía permiso para actuar en el coro. Y se le concede.

---

<sup>480</sup> Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela , Tomo 909.

<sup>481</sup> Si bien no es citado en las actas , Joaquín López no volverá a la Capilla de Música, su salud no se lo permite.

<sup>482</sup> Nuevamente el Cabildo elige por la voz y no por la calidad musical. Desde la ausencia de Joaquín López vemos como no va seguirse un criterio musical en la elección de músicos, por lo que tanto ha luchado este Maestro de Capilla , dotar de calidad y crear una auténtica escuela musical, queda muy lejos de las pretensiones del Cabildo. Poco han cambiado los tiempos el sentir artístico, se prefiere a una estrella a un buen grupo de músicos consolidados y dispuestos para ofrecer un futuro.

<sup>483</sup>Una de las Iglesias Parroquiales de Orihuela

<sup>484</sup> Guillermo Morales en tan solo 17 días pasa de la cota morada a la encarnada .

-Nombran a Juan José Garrido para la capellanía de bajo de segundo coro y segundo sochantre. Para que la sirva cumpliendo las obligaciones de entonar y gobernar el coro a falta de los sochantres primeros, medio racioneros. Llevando los hábitos negros que le competen. Enseñar a los infantillos morados. Se toma uniéndole la renta de la plaza de violón que ahora queda suspensa.<sup>485</sup>

-Se le da a Tomás Vens lo correspondiente a primer organista por fallecimiento de Don José Ferrer, último poseedor de esta plaza.

Año 1813.

-Se nombra a cota encarnada: Romualdo Rodríguez ,y para cota morada a Antonio Martínez. Como acólito de coro Rosendo García.

-Nombran para la plaza de segundo violín a Salvador Ferrando.

-Se nombra a José Lillo con la plaza de segundo bajón.

-Se nombra por oposición para bajón a José Marquina, músico en la Capilla de música de San Cayetano de Madrid. Y a Don Pedro Ganisuaín que lo es de la Capilla Real.

-Cota morada dejada por José Gómez la ocupa Ambrosio Regidor.

---

<sup>485</sup> Como vemos, el Cabildo para satisfacer el capricho de una voz a su parecer excelente, está dispuesto a perder la plaza de violón, desapareciendo una cuerda orquestal entera. De esta forma mucha música de la Capilla quedará sin poder interpretarse, perdiendo por lo tanto calidad orquestal. Esto se debe a la falta de visión de desarrollo por parte de los dirigentes del clero y pone de manifiesto la necesaria profesionalidad de los músicos para asumir el excelente nivel artístico al que habían llegado las Capillas Musicales, esto demuestra la gran preparación, no solo musical que debía tener un Maestro de Capilla, otra de las claves de su desaparición .Sin un plan artístico a largo plazo y optimizando el recurso de los infantillos las Capillas Musicales no podían sobrevivir, tanto por lo costoso de su mantenimiento , como vemos por estar sujetas a situaciones extramusicales, como puede ser en este caso el gusto particular del Cabildo. Así la toma de decisiones por parte de los dirigentes de la Catedral, sin un estudio serio de cada situación, sin atender al hecho musical lleva a la extinción de tan preciado bien.

### **3.4. Músicos formados en la Catedral de Orihuela durante la Maestría de Capilla de Joaquín López.**

Año 1785

- Mosén Miguel Mompó, capellán de segundo coro tiple, pasa a Onteniente.
- Don José María tenor pasa por oposición a la Catedral de Almería.

Año 1788.

- José Benito Pérez, segundo organista, pasa a la Catedral de Cádiz por oposición.
- El señor Micó, salmista consigue plaza de sochantre en Jumilla.
- Manuel Carratalá, primer violín, pide licencia para pasarse a Cádiz dos meses y obtiene plaza

Año 1791.

- Pedro Manobens, bajo ,toma posesión en la Catedral de Tarragona.
- Fernando Hayhuens, oboe, pasa a ser por oposición, Maestro de Capilla de la Catedral de Valladolid.

Año 1792.

- Rafael del Río, medio racionero cantor de esta Catedral, es nombrado por el Obispo de Córdoba capellán de Santa Inés afecta a voz de contralto.

Año 1794.

- Benito Espinós, deja la plaza de oboista para pasar a la Iglesia Colegial de San Felipe.
- José Martínez, presbítero, deja la Capilla al ser nombrado para la plaza de sochantre de la Iglesia de San Esteban de Valencia.
- Don Manuel Lozano Guerrero, medio racionero contralto. Parte para la Colegial de Baza.

Año 1795.

- José Delas, músico oboe en esta Santa Iglesia consigue plaza en la Catedral de Córdoba.
- El salmista Climent se halla acomodado en la Colegial de Úbeda .

Año 1796.

-Don Francisco Cabo, organista de erección que fue en esta Iglesia, informa de haber tomado posesión del beneficio en que fue agraciado por el Excelentísimo Arzobispo de Valencia, afecto a la voz de tiple en esa Santa Iglesia.

Año 1797.

-Vacante la plaza de salmista de Miguel Rubio por haber sido nombrado por el Obispo: sochantre de la parroquial de la Villa de Callosa.

-José Vicó, músico violín ,hace oposición a Maestro de Capilla en la Colegial de Rubielos y aprueba.

Año 1799.

-Pedro Manobens, músico bajo de segundo coro, se queda en la Corte de su Majestad.

Año 1801.

-D. Felipe López, beneficiado con una plaza de cantor, consigue plaza en Segorbe.

-D. Pablo Nicolás, de San Pedro, canónigo de esta Santa Iglesia que también sirvió en el coro y ahora cura del Real Palacio. Manifiesta haber tomado posesión de la canongía de la Santa Iglesia Primada de Toledo.

Año 1803.

-Francisco Olivares, organista segundo, es nombrado Rector del Colegio de mozos de la Catedral de Salamanca

Año 1805.

-Nicolás Teatino, notifica haberse colocado como trompa primero en los Batallones de Marina.

Año 1807.

-Agustín Jiménez, organista de erección en esta Santa Iglesia. Es nombrado por el Ilustre Cabildo de la Santa Iglesia de Cartagena segundo organista.

-José Aleixandre segundo violín, toma posesión del Magisterio de Capilla de la Insigne Colegial de Alicante.

### 3.5. Pautas para analizar la obra de Joaquín López.

Miguel Ángel Roig-Francolí en su artículo “Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española”<sup>486</sup>, distingue entre el análisis formalista y el crítico, al tiempo que señala las limitaciones de uno y otro. Ambos derivan de dos ramas de la musicología que en el mundo anglosajón se manifiestan con total claridad, en la dicotomía entre teóricos e historiadores de la música.

El análisis formalista es fruto de la corriente positivista irradiada con fuerza desde el área germánica, durante buena parte del s. XX. Este planteamiento analítico se centra en el análisis de los elementos: “verificables, objetivos e incuestionables” del fenómeno musical, y se materializa en la catalogación, vaciado de fuentes documentales y en el análisis formalista de los elementos que conforman el discurso musical: contingente interpretativo, material melódico y armónico, ritmo, estructura y forma.

El análisis crítico, fruto de la historiografía tradicional, se preocupa de establecer pautas estilísticas a partir del estudio de composiciones diversas. Roig-Francolí reconoce que ambos planteamientos pueden y deben ser complementarios, y establece como finalidades del análisis: “conocer diferentes aspectos de la obra como creación individual, el lenguaje del compositor, las diferencias y similitudes entre una obra concreta y otras del mismo compositor, el sistema compositivo y el lenguaje de la obra en cuestión. Las diferencias y similitudes entre este compositor y otros compositores y la posición histórica de esta obra y de este compositor”. En suma “el análisis tiene la función de descubrir y descifrar la estructura formal interna que sostiene el edificio musical”. Además el sistema analítico escogido debe tener en cuenta el contexto histórico y musical de la partitura objeto de estudio, para valorarla correctamente. Hoy día las tendencias analíticas han superado el concepto evolutivo de la historiografía positivista, así como la visión diacrónica de la música. Para ello el análisis formalista debe plantearse desde los criterios teóricos y prácticos más cercanos al objeto de estudio, y el análisis del entorno incluir el contexto social, económico, histórico, artístico e ideológico de la época en que se data el objeto musical. Este concepto analítico nos aboca necesariamente a un planteamiento multidisciplinar.

La naturaleza de la música litúrgica de Joaquín López precisa necesariamente de este enfoque. Pues constituye un elemento más del boato litúrgico, siendo el resultado de unos factores temporales y espaciales muy concretos.

---

<sup>486</sup> ROIG-FRANCOLÍ, M. A.: “Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la musicología española”, en *RM XVII*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1995.

**4. Transcripción  
de las obras  
de  
Joaquín López**

Nota Previa:

-Los textos latinos han sido editados según la edición de la Biblia Vulgata<sup>487</sup>. En el apartado que corresponda se proporcionará la traducción castellana de dichos textos según la Biblia<sup>488</sup>.

-Los textos del Missale romanum pertenecen a la edición:

*Missale romanum: ex decreto sacrosancti Concilii tridentini restitutum, s. Pii V pontificis maximi jussu editum, aliorum pontificum cura recognitum, a Pio X reformatum et Benedicti XV auctoritate vulgatum. Editio VIII juxta typicam Vaticanam, amplificata III.* Benziger Brothers, 1947.

-En los comentarios musicales de las partituras editadas se mantiene la repetición de algunas palabras del texto, respetando de ese modo el original.

-En los análisis musicales de las partituras utilizaremos grafía numérica para referirnos a hechos puramente musicales, como utilizar números para designar intervalos y números romanos para hacer referencia a las funciones estructurales de acordes dentro de una obra.

---

<sup>487</sup> *Biblia Sacra iuxta vulgatam clementinam. Nova editio logicis partituribus adiisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turnado. Septima editio* Madrid, 1985.

<sup>488</sup> MARTIN NIETO, E (Trad. de los textos originales). *La Santa Biblia*. Madrid, Ed. Paulinas. 1791.

## ***4.1. Magnificat a 5***



-Original: Archivo de la Catedral. Fondo de música 57/6. En la partitura aparece en su portada en el margen superior derecho el año 1785.

-Bibliografía: CLIMENT, J. *Fondos musicales valencianos*. Aparece catalogado como anónimo con la referencia 266.

-Cántico a 5, el solista es el tiple. En La mayor, 2 violines, 2 oboes, 2 clarines y acompañamiento de órgano y B.C.

**-Texto.**

Texto: Lc 1, 46-55:

*“ Magnificat anima mea Dominum:*

*Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.*

*Quia respexit humilitatem ancillae suae:*

*Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.*

*Quia fecit mihi magna qui potens est :Et sanctum nomen eius*

*Et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum.*

*Fecit potentiam in brachio suo:*

*Dispersionem superbos mente cordis sui*

*Deposuit potentes de sede ,*

*Et exaltavit humiles.*

*Esurientes implevit bonis:*

*Et divites dimisit inanes.*

*Suscepit Israhel puerum suum memorari misericordiae.*

*Sicut locutus est ad patres nostros*

*Abraham et semini eius in saecula”.*

Concluye con :” *Gloria Patri* “.

**Traducción:**

Glorifica mi alma al Señor. Y se regocijó mi espíritu en Dios, Salvador mío. Porque miró la pequeñez de su sierva: por tanto, me llamarán bienaventurada todas las naciones. Porque ha hecho en mí cosas grandes el Todopoderoso ; y su nombre es santo. Y su misericordia se extiende de generación en generación a los que le temen. Hizo prodigios con su brazo, desbarató los proyectos de los soberbios. Destronó a los

poderosos y exaltó a los humildes. A los hambrientos llenó de bienes , y dejó vacíos a los ricos. Recibió a Israel, su siervo, acordándose de su misericordia. Según lo prometió a nuestros padres, Abraham y su descendencia, para siempre .Gloria al Padre.

### **-Análisis musical.**

Principalmente centraremos nuestro análisis en la forma como trata Joaquín López de estructurar este texto por medio de diferentes secciones musicales. Inicia la obra con una acertada introducción orquestal de siete compases, donde establece el carácter de la misma, preparando la intervención de las voces. Estas comienzan con una práctica habitual en la música española del S. XVIII, de estructurar el texto latino. La voz solista expone las palabras que serán respondidas por el coro, esta forma de estructura tiene su origen en las primeras formas de *concerto da chiesa* y en el posterior *concerto grosso* del norte de Italia y en concreto la música realizada por la escuela veneciana, con los Gabrieli a la cabeza. En España, tuvo gran difusión al utilizar en la música litúrgica también grandes grupos corales y orquestales. En esta obra de Joaquín López, seis veces repite la palabra Magnificat ,en grupos de dos, siempre comenzando tiple a solo y contestando el coro ,este número de veces viene por ser la duplicación de la triple aclamación, presente en la liturgia siempre que se quiere realzar especialmente una palabra. Un ejemplo claro de esta forma de estructuración puede encontrarse en cualquiera de los maestros de capilla españoles de dicho siglo.<sup>489</sup>

En cuanto al diseño rítmico ,consigue Joaquín López realzar la sílaba acentuada por medio de un puntillo de negra, de esta forma aún cambiando la situación de dicha sílaba acentuada en los pulsos del compás, seguirá manteniendo clara y diferenciada su acentuación fonética, mostrando así la gran profesionalidad y experiencia del compositor en el tratamiento de textos latinos, pues este uso del diseño rítmico está presente en toda la música litúrgica de Mozart.<sup>490</sup>

En el siguiente versículo: *Anima mea Dominum*, funciona como entidad propia, equiparándolo para mantener la estabilidad de la estructura con *Magnificat*. De nuevo es

---

<sup>489</sup> Por ejemplo presente a lo largo de toda la *Salve* del Padre Soler, desde el compás 10, también con una triple repetición sobre la palabra Salve, en este caso después de una introducción de 9 compases de iguales características a las de Joaquín López. Esta obra está datada en el año 1753, por supuesto el material armónico y melódico es propio del barroco y no como el de nuestro Maestro de Capilla. Impresa esta obra por Universal Edition A. G. Wien, 1970.

<sup>490</sup> En el *Requiem* de Mozart Kv 626, obra mandada copiar por Joaquín López a su discípulo José Aleixandre, aparece este empleo del puntillo desde el compás 8, sobre la palabra *Requiem*, en el siguiente número desde el compás 9 sobre *Kyrie* y posteriormente sobre eleison, y a lo largo de toda la obra. Todos sabemos que esta obra data de 1791. Edición de Ernst Eulenburg Ltd. Londres.

el tiple a solo quien expone la frase, hasta tres veces se repetirá respondiendo el coro en dos de ellas la aclamación del tiple, en la tercera desarrolla un claro contrapunto cadencial para determinar el carácter de final de sección. La mayor diferencia respecto a la equilibrada entrada coral en *Magnificat* es el juego de acentuaciones planteado por nuestro compositor. Este juego de acentuaciones consiste en comenzar la sílaba acentuada de *ánima* desplazada al tiempo débil del compás cuaternario mientras el final de frase :*dóminum*, siempre manteniendo el ictus pleno de acentuación. Quedando la palabra :*mea*, en valores rítmicos estables, quizás por cuestiones semióticas, las cuales no trataremos en este apartado por ir más allá de la cuestión de este análisis. Tan solo mostraremos este equilibrio entre las dos palabras, siendo una en un diseño rítmico inestable y la otra estable<sup>491</sup>. Para mayor salvaguardar la acentuación fonética propia de la frase, utiliza el anterior recurso de los puntillos en :*ánima* y *dóminum*, permitiendo una mayor tensión rítmica para este final de periodo expositivo .pues ahora da paso a una nueva sección en ritmo binario.

Este nuevo pasaje en valores rítmicos breves permite el contraste con el anterior. Un elemento del periodo anterior se mantiene ,la exposición aclamativa del tiple y la respuesta del coro, perviviendo la textura que configuró el pasaje inicial, pero al ser en valores rítmicos temporalmente pequeños crea una mayor tensión rítmica ,debemos recordar como quiere mantener dicha tensión desde el inicio de la obra. Hasta aquí la primera sección de la forma sonata, traducidas en dos grandes bloques haciendo la función de las dos primeras frases de la sonata con igual entidad armónica estructural propia de la forma sonata.

El siguiente pasaje sobre el texto: *Et exultavit Et exultavit Spiritus Spiritus meus*, preconiza un período de mayor expresividad como es habitual en esta forma musical, exhibiendo un contraste con la parte inicial. La repetición de la palabra *Spiritus* dota de una mayor expresividad a esta frase sirviéndose de un cambio armónico que lleva a repetir *Et exultavit* para mantener el equilibrio rítmico y actúa de resolución armónica. El verso: *In Deo salutari mei* actúa de cierre de esta sección ,realiza tres disertaciones melódicas en las sílabas : sa ,ta y me ,basadas en relleno de terceras por notas de paso y salto consonante, siendo el doble en valor temporal la última de ellas sobre la sílaba:

---

<sup>491</sup> Este desplazamiento rítmico con una finalidad expresiva transmitida por el texto , está presente desde el compás 10 del *Sabat Mater* de Luigi Boccherini, cuya primera versión data de 1781, editado en Padua por G. Zanibon. Es la respuesta italiana al movimiento en desarrollo desde mitad del S. XVIII predominantemente alemán denominado estilo sentimental y representado por las óperas de C.P.H.E. Bach

me<sup>492</sup>. Este elemento melódico mantiene la evolución de tensión rítmica y melódica, al usar la figuración rítmica más breve desde el inicio de la obra. Si bien esta ha sido llevada a su máxima expresión en este pasaje final de sección, logrará el contraste y la disipación de dicha tensión rítmica en la sección siguiente, un *andante pesante* sobre ritmo ternario. Hasta aquí la exposición de la forma sonata, ahora comenzará el desarrollo que implica un cambio de textura en este caso pasará a ser de melodía acompañada. Esta textura fue presentada por el compositor en las últimas figuraciones melódicas, para que hábilmente nuestro oído se prepare para dicho cambio, actuando así como enlace de la nueva sección. Todo un acierto por parte de Joaquín López quien por medio de la estructura formal y la textura crea un ambiente adecuado para a modo de plegaria la voz a solo canta los siguientes versículos: *Quia respexit humilitatem humilitatem ancille sue Ecce enim ex hoc beatam me dicent beatam me dicent Omnes generationes.*

Una vez concluida esta sección de desarrollo por medio de la voz solista comienza la reexposición de esta forma de sonata, volviendo a la textura inicial de la primera sección siendo los versos siguientes instrumentados en *tempo airoso*, el coro responde a la voz solista, con la variación de ser ahora el coro quien aclama y el tiple quien responde: *Quia fecit mihi magna –qui potens est qui potens est,-Et Sanctum nomen eius*

Con el verso: *Et misericordia eius*, se inicia un pasaje fugado, imitando la frase del tiple en todas las voces, seguido de un estrecho con carácter cadencial, continúa el discurso retomando la textura: tiple aclama, el coro contesta, más cargada de expresividad para los versos: *a progenie in progenies timentibus eum.*

El recurso antiguo del contrapunto reservado por Joaquín López hasta este final, presenta la unión del estilo nuevo marcadamente armónico y vertical de la textura del inicio a modo de frases muy marcadas por un diseño melódico a modo de pregunta respuesta ,con el contrapunto pleno de tensión horizontal y que dirige en largas frases hacia el punto culminante. Este recurso de contrapunto frente armonía aparece constantemente en la música litúrgica de Mozart, como bien sabemos gran estudioso del contrapunto desde el renacimiento hasta el barroco.<sup>493</sup>

---

<sup>492</sup> En el compás 40 del número VII del *Stabat Mater* de L. Boccherini, podemos observar un pasaje de cierre con iguales características y desarrollo melódico. Ed.G.Zanibon.Padua.

<sup>493</sup> Por ejemplo citaremos el número IV de la Letanía de *venerabili altaris Sacramento* Kv 243 de Mozart. Editado por Barenreiter en Stuttgart ,1990. Donde aparece claramente la exposición armónica para luego dar paso al contrapunto para el punto de máxima tensión y reexposición armónica.

Después de *eum*, un silencio general en toda la orquesta da paso a una nueva sección donde aparecerán recursos claros de la trama contrapuntística tales como *bicinium*, en los versos *fecit potentiam*, a modo de variación y recuerdo de la textura de melodía acompañada, unida a una de las texturas propias del contrapunto más ortodoxo. Concluyendo esta sección con un pedal armónico de tenor en: *in brachio suo* y *Dispersit superbos mente cordis sui*, como es usual desde el inicio del barroco. Este verso marca final de periodo y vuelve la estructura: tiple a solo, coro contesta.

Y de nuevo *bicinium* para concluir periodo con cadencia contrapuntística. Para los versos: *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles Esurientes implevit bonis et Divites Dimisit innanes*. La siguiente sección es un dúo de tiple y la primera voz del coro.

Sin duda alguna el compositor a estructurado el texto en secciones contrastantes, entablando un diálogo entre secciones melódicas y rítmicas al servicio de una mayor expresión del texto. La dulzura de la orquestación del siguiente pasaje y el tratamiento armónico de las voces del dúo resaltan los versos: *Suscepit Isrrael. Puerum suum recordatus misericordie sue*. El bello diseño melódico sobre la palabra *Israel*, evoca por un momento la línea melódica de un melisma al modo de las disertaciones gregorianas. Las notas repetidas sobre la sílaba: *cor* ,de *misericordie*, nos introducen en el rítmico pasaje siguiente .La textura vuelve a ser contrapuntístic, con llamadas en el agudo del tiple .

Desde el compás 201, a modo de Coda, va a acumular tensión por medio del tratamiento contrapuntístico en las intervenciones de las voces y la acumulación de tensión armónica. Las entradas a modo de fugado durante los versos finales: *Sicut locutus est ad Patres nostros Abraham et semini eius in secula* .Son de una poderosa y vigorosa tensión, se aprecia la cabeza del tema motivico inicial en las entradas de las voces desde el compás 241, hasta la aclamación y cadencia final en un triple amén.<sup>494</sup>

Análisis musical de esta obra.

Esta obra ha sido escogida por su desbordante virtuosismo y poderosa intensidad temática. Además de la diversidad de estilos en ella presentes: forma sonata, concertante, melodía acompañada, pictóricas descripciones sonoras, contrapunto imitativo y una fuga.

---

<sup>494</sup> Un final de similares características está presente en el número VIII de la Letania *de venerabili Sacramento* Kv 243 de Mozart, desde el compás 115 hasta el final. Ed. Barenreiter, Stuttgart, 1990.

Comienza con un motivo formado por acordes desplegados <sup>495</sup>y figuración rítmica de corchea con puntillo y fusas, para dotar al tema inicial de una gran vitalidad. La segunda frase en contraste con la anterior en semicorcheas con perfil melódico de bordadura y nota de paso y notas repetidas. Claro empleo de construcciones violinísticas.

El motivo cadencial con el que concluirá, con un cromatismo basado en el acorde de dominante de dominante, aporta brillo y tensión melódica. Es una elaboración del motivo inicial. Irá precedido de una suspensión orquestal de un tiempo.

La primera frase consta de la siguiente secuencia armónica, en los grados de la tonalidad de esta obra: la mayor, I-V I-IV I Vv-V.

Esta obra, al no estar formada por números separados, sino continuas secciones en las que todas continúan siendo enlaces con las siguientes usando la tonalidad de la obra como elemento estructurador. Si bien las secciones afianzarán el carácter de tónica central, y serán cada una de las partes en regiones armónicas cercanas y estrechamente ligadas a la tonalidad fundamental.

Este inicio es un claro ejemplo de introducción expositiva de Joaquín López, donde nos presenta el motivo temático de la obra y un pasaje característico de cuerdas como final de introducción, para crear expectación ante la entrada de las voces. En el compás 8 inicia su actividad el coro respondiendo a la voz solista, reexponiendo los cuatro primeros compases la orquesta, añadiendo tensión repitiendo el motivo elaborado en la dominante<sup>496</sup>. Una vez realizada esta aclamación sobre *magnificat*, cambia la textura instrumental, describiendo con una sutil frase de acompañamiento plena de significación melódica y funcionalidad armónica: *anima mea*. El diseño de silencio en tiempo fuerte y acorde desplegado en el registro agudo, con largos valores en los instrumentos de viento diseño que crea un ambiente muy del gusto de Joaquín López, como hemos visto tantas otras veces en sus obras. Aporta ligereza, espiritualidad y al mismo tiempo contrasta, con el mundano motivo anterior de puntillos. Esta sección concluye con una cadencia en la dominante en todas las voces. Continúan dos compases con el acorde desplegado de tónica y dominante, recuerdo del motivo inicial. Y tres compases con figuración de semicorcheas con diseño de cierre característico. Estos 5 compases sirven de introducción a una nueva sección con cambio de compás. Clara

---

<sup>495</sup> Igual inicio con 8 compases de introducción orquestal en la Letania de Mozart Kv 243 antes citada.

<sup>496</sup> Podemos observar el mismo recurso en inicios a lo largo del S. XIX, por ejemplo citaremos el comienzo de la Misa Solemne de Gounod dedicada a Santa Cecilia. Editado por Schirmer en Londres.

intención de hacer más ligera y liviana , al mismo tiempo más puntos de acento para mantener el equilibrio entre secciones. Así como se mantendrá el diseño de las cuerdas de la anterior sección como motor temático <sup>497</sup>. Tanto para la orquesta como para la solista y las respuestas corales. Antecedentes a un largo pasaje con textura de melodía acompañada y virtuosismo solista. Esta sección solista tendrá una larga extensión como también tendrán los siguientes solos. La riqueza en el tratamiento de la voz solista es totalmente llamativo dentro de la obra de nuestro Maestro de Capilla. El coro y la orquesta se unen con la frase final de la solista para aclamar: *et exultavit*, con intercambio en el ámbito armónico :V-I. Pasaje de gran brillantez orquestal y virtuosismo en las cuerdas en los diseños de cierre.

En el compás 50 vuelve la textura de melodía acompañada para la frase solista: *in Deo salutaris*. Como es habitual en Joaquín López no aporta elementos de simple acompañamiento, sino que elabora para los instrumentos diseños de acompañamiento basados en los motivos ya escuchados y preparando la sección siguiente. Con indiscutible carga melódica y funcional. Como en la anterior sección y es propio del estilo concertante. Las voces se unirán en las frases cadenciales, estructurando la sección .

La cadencia de dicha sección está en compás binario, emplea como apoyatura la dominante menor para resolver en la tónica, un inusual pero funcional recurso, habitual en los finales de sección de la forma sonata, como veremos a lo largo de la obra. En esta obra , apreciamos una de las habilidades en la forma de estructurar de Joaquín López, es el uso de las cadencias, para aportar variedad a esta larga composición, dando una mayor diversidad y expectación al oyente ante el discurso por desarrollarse.<sup>498</sup>

Con un nuevo cambio de compás, esta vez a ternario. Inicia el siguiente motivo en el relativo menor, por ello el uso cadencial anterior a modo de preparación y enlace, de la sección siguiente. La frase inicial a cargo de los primeros violines que pasará a la voz solista. Esta frase es típica de la estructura compositiva en los perfiles melódicos de Joaquín López: amplio salto interválico, seguido de otro menor en sentido contrario, en este caso 5ª y 3ª ,y amplia apertura en salto de 8ª en esta ocasión, en otros intervalos

---

<sup>497</sup> Tratamiento de acompañamiento como motor temático típico del S.XIX, por ejemplo el *Offertorium* del *Requiem* de Cherubini (1760-1842), editado en Leipzig por C.F.Peters.

<sup>498</sup> Empleo cadencial típicamente español y derivado de las prácticas contrapuntísticas citaremos los finales de sección de la Salve del Padre Soler , Editado por Universal A.G.Wien en 1970.

amplio aunque menor, para descender por grados conjuntos hasta la cadencia.<sup>499</sup> Para enfatizar la línea melódica, escribe *ostinato* de semicorcheas con nota mantenida, sin más acompañamiento que el funcional. Esta frase será elaborada posteriormente por la solista en una progresión armónica en la dominante de la menor, ganando en brillo y tensión. Para concluir en la tónica, con función de subdominante de Mi en un desplegado acorde, punto culminante de esta sección. Este agudísimo pasaje lleno de carácter, tiene por texto: *ancille sue*.

Dos compases de enlace con diseño en semicorcheas para los violines da paso a la siguiente frase solista, de gran virtuosismo y elaborado diseño del perfil melódico, retorna a la tonalidad de esta sección en compás ternario: el relativo menor.

Esta sección quedará equilibrada dentro de la macroestructura formal que es esta obra, por la sección solista anterior al *Gloria*. A partir de ahora tomarán mayor importancia las partes corales, volviendo posteriormente a la textura de melodía acompañada antes de la fuga final.

Retorna a la elegante vitalidad del inicio de la obra con este nuevo cambio de compás para esta sección. Los motivos son elaborados y extraídos de la primera sección de la obra. Aportando ahora intercambio de pasajes corales verticales con dos frases solistas. La orquesta aumentará su actividad con desbordantes pasajes en figuración rítmica de semicorcheas en las cuerdas. El coro a 5, nos deleitará con un pasaje muy elaborado con pedal de contralto, fijando nuestra atención en las voces, para el espectacular *fugato* a partir del compás 102. Las imitaciones serán a la 5ª entre las voces, primeramente: solista, soprano coro, tenor, alto y bajo. Estas entradas siguen el orden clásico de intervención. Aportando mayor volumen arquitectónico al entrar en último término las voces más graves. La frase de este *fugato* constará de la clásica negra con puntillo con sonido repetido y movimiento ascendente, sensible para aportar tensión melódica y bordadura con salto consonántico. La semifrase de acompañamiento es una línea descendente por grados conjuntos en largos valores y amplitud de quinta. Permitiendo estabilidad al diseño contrapuntístico. El acompañamiento orquestal empleará diferentes diseños de acordes desplegados y líneas con silencio en parte fuerte extraídos de los anteriores motivos. Concluye en el compás 114 este pasaje fugato que se mantuvo en la región de la dominante: mi mayor. La cadencia :V-I. Este pasaje fugato

---

<sup>499</sup> Al igual que suele emplear el Maestro de Capilla de la Corte Francisco Corselli, citaremos el pasaje a partir del compás 19 de su Letanía a Nuestra Señora a 8. Edición a cargo de Paulino Capdepón, Madrid 1992.



es la antesala de la fuga del final de esta obra. Intercalará de nuevo partes en los estilos anteriores para equilibrar la tensión estructural. E ir aumentando la expectación del oyente.

La solista, asistida por todos los instrumentos de viento, realizará las breves frases siguientes repetidas por el coro, hasta el pasaje coral con un descomunal pedal de 18 compases sobre el sonido re en el tenor. Recerdad como ya realizó la preparación de este pasaje con el pedal de contralto. Como todos los elementos al servicio de la estructura. Este compositor prepara cada nuevo acontecimiento. Este pasaje es de una gran dificultad compositiva, pone de manifiesto la capacidad y madurez de nuestro compositor. Este pasaje de diseño imitativo entre las voces sobre el pedal es de una imaginación y un virtuosismo en el manejo de la trama vocal excepcional.<sup>500</sup> No en vano el texto dice: *in brachio suo*.

Con la frase : *dispersit superbos*, vuelve la textura vertical y al diálogo solista-coro. Mientras esto sucede , las cuerdas dan un auténtico repaso a todos los típicos perfiles clásico del estilo concertante en virtuosísticos pasajes. Para concluir conjuntamente con el coro: *et divites innanes*, en una cadencia : IV-V7-I.

La siguiente sección no tiene cambio en el compás pero recuerda la del compás ternario, tanto en los motivos como en la función armónica. Es su reexposición elaborada a nivel de estructura formal, si bien para aportar mayor equilibrio formal hacia la cadencia retoma la figuración rítmica de la primera sección. De nuevo recurre a la orquesta para exponer la frase que pasará a la solista . Estableciendo , para aportar mayor tensión que la sección que recuerda un dúo por terceras excepto en las cadencias entre las dos sopranos. La solista y la soprano del coro. Esta textura de dúo todavía no la había utilizado en esta obra.<sup>501</sup>

En el compás 176 y con texto. *Sicut locutus*, vuelve a intervenir el coro y la orquesta en un brillante tutti cadencial. El punto culminante de esta sección, será la espectacular subida de la solista al la del compás 182, con texto: *in secula*. La cadencia de esta sección será una cadencia plagal. Donde la función tonal de la, será de subdominante y mi, la tónica. Esta cadencia es la que aporta mayor estabilidad y sentido de acción concluida, al ser realizada una vez que el intercambio V-I, ya no puede aportar mayor sensación de final. Es un gran final para esta sección que concluye el

---

<sup>500</sup> Otro ejemplo similar de pedal podemos encontrarlo a partir del compás 68 del número final del *Requiem* de Cherubini ,editado por C.F.Peters en Leipzig.

<sup>501</sup> Como hace Mozart en el cuarto número de la Letanía Kv 243 , hasta ese momento no ha utilizado la textura a dúo desde el inicio de la obra.

texto propio del *Magnificat*. Por eso no ha realizado la cadencia plagal en la tonalidad de la , que es la de la obra, pues no ha concluido.

Con una suspensión de 2 tiempos<sup>502</sup>, comienza el *Gloria*, con un virtuoso pasaje de la solista en los grados funcionales de mi en la primera frase y la en la segunda. Con el único acompañamiento de los violines como refuerzo de la solista, a quien escribe silencios, para un mejor y mayor apoyo de la voz pues los diseños a intérprete requieren de una gran capacidad del intérprete.

Esta sección solista es la que sirve para igualar el peso arquitectónico de esta obra, con la sección en compás binario y al igual que esta para solista. Después de este alarde virtuosístico para la soprano, solo puede superarlo con una fuga, donde la frase: *sicut erat in principio et nunc et semper*, será el recurso textual.

Esta fuga<sup>503</sup> tiene tres temas. Si bien de diferente duración y finalidad. La primera frase con el texto anteriormente citado. La segunda: *et nunc et semper*, refuerzo estructural al servicio del contrapunto. Con material extraído del sujeto y con quien realiza los *estrechos*, antes de la reexposición temática. La tercera es un tema de final, con marcado carácter de cierre: *et in secula seculorum*, precedida por la partícula cadencial: *amen*.

La cabeza del sujeto o primer tema , con figuración rítmica en valores largos y sobre línea melódica en la dominante, asciende por grados conjuntos a la función de subdominante. Desciende a la dominante en este caso exponiendo la sensible por salto interválico de 7ª y resolviendo en la tónica. Simplemente a recurrido al 2º tetracordo de la para realizar todas las funciones tonales, configurando un tema poderosamente funcional: I/V IV-V/VII-I. Crea una tensión melódica creciente por medio de un perfil con grado conjunto precedido de una 7ª, abriendo el campo sonoro y la resolución por medio de la sensible el más cercano punto de tensión. Para mantener la atención del oyente elige un ritmo mantenido para estos dos compases, un cambio o una variación rítmica distraiga de la melodía mermando su impacto. El sujeto temático continúa con una segunda parte o semifrase ,debe diferir de la anterior y aportar elementos nuevos, si bien a de mantener el equilibrio con la anterior presentando igual tensión estructural. Este es el motivo de la duración de esta segunda semifrase, 5 compases, alterando la

---

<sup>502</sup> Las suspensiones de final e inicio de una nueva sección fueron muy empleadas para obras de gran formato a partir del último cuarto del S.XVIII. Por ejemplo citaremos el compás 76 del *Offertorium* del *Requiem* de Cherubini. Editado por C.F.Peters en Leipzig.

<sup>503</sup> Un número con fuga final es un tratamiento estructural empleado por Mozart , por ejemplo el número VIII de la Letanía antes citada Kv. 243.

figuración rítmica aumentándola al doble , para concluir con valores todavía mayores que la cabeza de este sujeto. Melódicamente asciende a la dominante por grados conjuntos, para aportar un aumento agógico emplea una negra con puntillo y una salto consonante de tercera . Desciende desde la dominante por grados conjuntos a la tónica. La imitación establece el siguiente orden de intervención: pasa de la solista al tenor, a la soprano del coro , al bajo y finalmente al alto.

La orquesta refuerza las voces, reforzando las partículas cadenciales de cada voz, así como los principales giros melódicos. Realizando un permanente seguimiento temático, si bien con material variado y elaborado, en las primeras manifestaciones temáticas la orquestación se mantiene fiel al interés contrapuntístico de esta forma musical. Conforme se desarrolle irá separando su atención de las voces para presentar material sonoro propio. La segunda frase objeto de fuga, comienza su imitación en las voces cuando a concluido el tema primero. Sirve esta segunda frase para mantener la tensión melódica y sobre todo la armónica de la estructura tonal, reforzando las cadencias. Gracias a la sensible en su perfil. Llevando al oyente a la sensación en la que piensa que siempre está ocurriendo algo importante en le devenir vocálico. La tercera frase es una elaboración de esta segunda. Pervivencia en el oído de la estructura inicial.

La orquestación va cobrando protagonismo hasta la reexposición del sujeto en la dominante, punto de gran tensión y un aporte de brillo estructural. El sujeto ,ahora en la dominante, será objeto de imitación en todas las voces, precedido del pasaje del estrecho realizado sobre la segunda frase y cadenciando sobre la dominante en forma vertical al producirse por fin el encuentro de todas las voces. Los violines y los oboes a unísono con diseños en escalas ascendentes, realzando este singular momento de la estructura de una fuga. Preparando la atención hacia la voz de la solista que presenta la frase cadencial final, objeto también de elaboración imitativa. Produciéndose un contraste entre el pasaje final de los estrechos con todo su volumen sonoro vertical y la voz solista.

El tema final, complementa la 8ª y está en la subdominante, brillante recurso por parte de Joaquín López, pues la subdominante aporta estabilidad y profundidad tonal<sup>504</sup>. Otro recurso nos impacta vivamente, como es el pedal tonal en la voz de alto. Mientras el contrapunto y la imitación incitan al movimiento permanente. Este pedal busca la estabilidad mirando al espacio sonoro más allá de las imitaciones. Este pasaje concluye

---

<sup>504</sup> En el *Requiem* de Mozart, por citar esta conocida obra aparece la IV en iguales características por ejemplo en el compás 20-25 del *Introito*, 20-23 del *Kyrie*. Según la edición de Ernst Eulenburg, Londres.

con una cadencia en la dominante de la dominante. A modo de coda, reexpone los temas anteriores y cadencia en una frase en textura vertical, con silencios expresivos, que realzan las funciones: IV-I-V7-I I-V7-I V-I-V. La cadencia sobre la dominante es requerida al ser esta una obra , a pesar de su calidad y magnificiencia, para el servicio del culto Catedralicio, dentro de los rituales propios al tiempo litúrgico establecido.

**Magnificat**

Joaquín López

4

Violín I

Violín II

Oboe I

Oboe II

Clarín I

Clarín II

Acomp.

Tiple.Solo.

Coro

Org.

The musical score consists of 12 staves. The first four staves are instrumental, featuring complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The fifth and sixth staves are vocal lines, with the lyrics "Mag - ni - fi - cat" appearing below them. The seventh staff is a bass line with a similar rhythmic pattern. The eighth through tenth staves are vocal lines, with the lyrics "Mag - ni - fi - cat" appearing below them. The eleventh and twelfth staves are bass lines, with the lyrics "Mag - ni - fi - cat" appearing below them.

The lyrics are:

Mag - ni - fi - cat      Mag - ni - fi - cat  
 Mag - ni - fi - cat      Mag - ni - fi - cat  
 Mag - ni - fi - cat      Mag - ni - fi - cat  
 Mag - ni - fi - cat      Mag - ni - fi - cat

12

Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat A - ni - ma me - a

Mag - ni - fi - cat - Mag - ni - fi - cat

Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat

Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat

Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat





The musical score consists of 14 staves. The first six staves are piano accompaniment, and the last eight staves are vocal lines. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. A repeat sign with first and second endings is present in the piano accompaniment. The lyrics are: me - a Do - mi - num, - a Do - mi - num, me - a Do - mi - num, num a ni na me a Do - mi - num.

The musical score consists of 14 staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom four staves are instrumental parts. The lyrics are: Et o - mni - um - vit et o mni

32

36

This musical score consists of 12 staves, organized into three systems of four staves each. The first system (measures 32-36) contains the following parts:

- Staff 1: Treble clef, right hand, playing a steady eighth-note melody.
- Staff 2: Treble clef, left hand, playing a steady eighth-note accompaniment.
- Staff 3: Treble clef, right hand, playing a melodic line with some rests.
- Staff 4: Treble clef, left hand, playing a melodic line with some rests.

The second system (measures 37-41) contains:

- Staff 5: Treble clef, right hand, containing whole rests.
- Staff 6: Treble clef, left hand, containing whole rests.
- Staff 7: Bass clef, right hand, playing a steady eighth-note melody.
- Staff 8: Treble clef, left hand, playing a melodic line with some rests.

The third system (measures 42-46) contains:

- Staff 9: Treble clef, right hand, containing whole rests.
- Staff 10: Treble clef, left hand, containing whole rests.
- Staff 11: Treble clef, right hand, containing whole rests.
- Staff 12: Bass clef, left hand, containing whole rests.

This page of a musical score contains 14 staves. The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 4/4 time signature. Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, same key signature and time signature. Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 3: Treble clef, same key signature and time signature. Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 4: Treble clef, same key signature and time signature. Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 5: Treble clef, same key signature and time signature. Contains a whole rest for the entire duration.
- Staff 6: Treble clef, same key signature and time signature. Contains a whole rest for the entire duration.
- Staff 7: Bass clef, same key signature and time signature. Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 8: Treble clef, same key signature and time signature. Contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and the text ". vit".
- Staff 9: Treble clef, same key signature and time signature. Contains a whole rest for the entire duration.
- Staff 10: Treble clef, same key signature and time signature. Contains a whole rest for the entire duration.
- Staff 11: Treble clef, same key signature and time signature. Contains a whole rest for the entire duration.
- Staff 12: Bass clef, same key signature and time signature. Contains a whole rest for the entire duration.
- Staff 13: Bass clef, same key signature and time signature. Contains a whole rest for the entire duration.

Spi - ri - tus spi - ri - tus me - us

ET e - xul - ta - vit e - xul -  
Et e - xul - ta - vit e - xul  
Et e - xul - ta - vit e - xul  
Et e - xul - ta - vit e - xul

The musical score consists of 14 staves. The first six staves are instrumental, with the top two staves featuring a complex, fast-moving melodic line. The bottom two staves of this section provide a steady bass line. The seventh staff is a vocal line with the lyrics "In De - o" followed by a dotted line. The eighth staff is another vocal line with the lyrics "ta - vit spi - ri - tus me - us". The ninth and tenth staves are vocal lines with the lyrics "ta - vit spi - ri - tus me - us". The eleventh and twelfth staves are vocal lines with the lyrics "ta - vit spi - ri - tus me - us". The thirteenth and fourteenth staves are instrumental, with the bottom two staves providing a steady bass line.

52

56

The musical score consists of 14 staves. The first two staves are vocal lines in treble clef. The next two staves are piano accompaniment in treble clef. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in bass clef. The seventh staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "lu - ta - ri ma -". The eighth through thirteenth staves are piano accompaniment in treble clef. The final staff is piano accompaniment in bass clef. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

The musical score consists of 14 staves. The top two staves are for the vocal line, and the remaining 12 staves are for the instrumental accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes the following lyrics:

sa - lu - ta - ri  
 in De - o sa - lu - ta - ri me - o sa - lu - ta - ri  
 in De - o sa - lu - ta - ri me - o sa - lu - ta - ri  
 in De - o sa - lu - ta - ri me - o sa - lu - ta - ri  
 in De - o sa - lu - ta - ri me - o sa - lu - ta - ri



This page of a musical score, numbered 64, contains 14 staves of music. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is present at the beginning of the second measure on each staff. The first two staves feature complex rhythmic patterns, while the remaining staves are mostly filled with rests, indicating a section of the piece where the instruments are silent.

Musical score for page 88, featuring piano accompaniment and vocal lines. The score is written in G major and 4/4 time. The piano part consists of two staves: the right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes and rests. The vocal part includes a vocal line and several empty staves. The lyrics "Qui - a - ra -" are written below the vocal line.

72

78

pe - - - nit lu - mi - ri - ta - - - tem lu - mi - ri - ta - - - tem

The musical score for page 80 consists of 14 staves. The top two staves are for the vocal line, and the remaining 12 staves are for piano accompaniment. The score is in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The vocal line begins with the lyrics "an - ci - lle" and continues with "se - - - - - e" and "Ec - - ca". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth and thirty-second notes, and a steady bass line in the left hand.

e - - - nim ex - hoc be - a - - tum me di - - cent be - a - - tant me - -

The musical score for page 88 consists of 14 staves. The top two staves are vocal parts, and the remaining 12 staves are for piano accompaniment. The score is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The vocal lines begin with a melodic phrase in the first measure, followed by a series of notes and rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The lyrics are written below the vocal staves.

- di - - - cent om - nes ge ne ra ti o - - - - - nes

This musical score is for a hymn, presented in a multi-staff format. It includes a piano accompaniment and four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The score is divided into two systems, labeled 82 and 96. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin and describe the power and sanctity of God.

**Lyrics:**  
 Qui po- - - tens est      qui po- - - tens est  
 Qui- a fe- cit mi- hi mag - na      et sanc-tis-si-mo - -  
 Qui- a fe- cit mi- hi mag - na      et sanc - tum  
 Qui- a fe- cit mi- hi mag - na      et sanc - tum no-men  
 Qui- a fe- cit mi- hi mag - na      et sanc - tum no-men -

et tunc tuum nomen - - e - ius et tunc tuum nomen e - ius

e - ius et tunc tuum nomen e - ius et sanctum nomen e - ius, no - men e - ius

no - men e - ius

e - ius et tunc tuum nomen e - ius et sanctum nomen e - ius, no - men e - ius

e - ius et tunc tuum nomen e - ius et sanctum nomen e - ius, no - men e - ius



et mi - se - ri - cor - di - a e . . . . .

et mi - se - ri - cor - di - a e . . . . .

et mi - se - ri - cor - di - a e

et mi - se - ri -

The musical score for page 108 consists of 14 staves. The top two staves are for the vocal line, and the remaining 12 staves are for the piano accompaniment. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The lyrics are:   
ius et mi se ri cor di a e  
ius et mi - se - ri - cor - di - a et mi - se - ri - cor - di - a et mi - se - ri  
mi - se - ri - cor - di - a e  
ius et mi - se - ri - cor - di - a e - ius  
cor - di - a e - - - ius et mi - se - ri cor - di - a

112

116

ius, a pro genies impro ge - ni - es

cor - di - a e - ius a pro genies impro genies ti men ti bus

et - mi - se - ri - cor - di - a e - ius a pro genies impro genies timentibus

et - mi - se - ri - cor - di - a e - ius a pro genies impro genies timentibus

e - ius e - ius a pro genies impro genies timentibus

ti-man-tibus e - um fe - cit po-ten-tiam fe - cit po-ten-tiam in  
e um ti-man-tibus e - um fe - cit po-ten-tiam fe - cit po-ten-tiam  
e um ti-man-tibus e - um fe - cit po-ten-tiam  
e um ti-man-tibus e - um fe - cit po -  
e um ti-man-tibus e - um fe - cit po-ten-tiam

bra-chi-o su-o in bra-chi-o su-o in bra-chi-o su-o in bra-chi-o su-o in

in bra-chi-o su-o in bra-chi-o su-o in bra-chi-o su-o in bra-chi-o su-o

ten-ti-am in bra-chi-o

in bra-chi-o suo in bra-chi-o su-o

bra - chi - o su - o in bra - chio su - o Dis - perit dis - perit su - per - bos dis - perit dis - perit su - per - bos

in bra - chi - o su - o dis - perit dis - perit su -

in bra - chi - o su - o dis - perit dis - perit su

su - o Dis - per - sit su

in bra - chi - o su - o dis - perit dis - perit su

132

136

men-te cor-dis su-i

per bos men-te cor-dis su-i dis-per sit dis per sit su per bos su per bos men-te cor-dis

per bos men-te cor-dis su-i dis-per sit dis per sit su per bos dipenit su per bos men-te cor-dis

men-te cor-dis su-i

per bos men-te cor-dis su-i dis-per sit dis per sit su per bos men-te cor-dis

men te cor dis men te cor dis su i De posuit po ten te de se de  
 su i men te cor dis su i cor dis su i et e - xul - ta - vit e - xul ta vit  
 su i men te cor dis su i cor dis su i et e - xul - ta - vit e - xul ta vit  
 su i et e - xul - ta - vit e - xul - ta - vit  
 sui men te cor dis su i men te cor dis su i et e - xul - ta vit e xul ta vit



This page contains a musical score with 14 staves. The top two staves are for a keyboard instrument, likely a harpsichord or spinet, with a treble and bass clef. The next four staves are for a vocal line, with a treble clef and lyrics underneath. The bottom four staves are for a basso continuo line, with a bass clef and lyrics underneath. The music is in a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Latin and repeat the phrase "In - mi - les In - mi - les In - mi - les" followed by "et o - xul ta vit o - xul ta vit" and "In - mi - les In - mi - les In - mi - les o - su - ri".

In - mi - les In - mi - les In - mi - les In - mi - les In - mi - les In - mi - les  
 In - mi - les In - mi - les In - mi - les et o - xul ta vit o - xul ta vit In - mi - les In - mi - les In - mi - les o - su - ri  
 et o - xul ta vit o - xul ta vit et o - xul ta vit o - su - ri  
 et o - xul ta vit o - xul ta vit et o - xul ta vit o - su - ri  
 In - mi - les In - mi - les In - mi - les et o - xul ta vit o - xul ta vit In - mi - les In - mi - les In - mi - les o - su - ri

et di vi tes di - mi - sit in - a - nos

en te in ple bit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nos

en te in ple vit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nos

en te in ple vit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nos

en te in ple vit bo - nis et di - vi - tes di - mi - sit in - a - nos

The musical score consists of 15 staves. The first four staves (1-4) contain complex melodic and rhythmic patterns in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). The fifth and sixth staves (5-6) are empty, indicating rests for those parts. The seventh staff (7) contains a bass line with a key signature of two sharps. The eighth through tenth staves (8-10) are empty. The eleventh through thirteenth staves (11-13) are empty. The fourteenth and fifteenth staves (14-15) are empty.

The musical score consists of 14 staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are bass parts. The middle staves are instrumental accompaniment. The lyrics are: sus- ce - pit Is - - - - - rra - el pu - - e - rum suum pu - - e - rum. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

su - um pu - e - rum suum Re- - cor - da - - - - - tus mi - se - ri cor - di - e

su - um pu - e - rum suum Re- - cor - da - - - - - tus

su - e mi - se - ri - cor - di - e su - e Re - cor - da - tus  
 mi - se - ri - cor - di - e su - e Re - cor - da - tus

mi - se - ri cor - di - o mi - se - ri cor - di - o su - e si cutocutus

mi - se - ri cor - di - o mi - se - ri cor - di - o su e si cut lo cutuset

si cut locutus est

Si - cut lo - cu - tus est

si cut lo cu tus est

est A - bra - ham A - bra - ham et se mi ni e - ius in

si cutlocutus est ad Pa - tres nos - tros A - bra - ham A - bra - ham

si cut lo - cutus est ad Pa - tres nos - tros A - bra - ham A - bra - ham

si cutlocutus est ad Pa - tres nos - tros A - bra - ham A - bra - ham

si cutlocutus est ad Pa - tres nos - tros A - bra - ham A - bra - ham



se - cu - la et se mi - ni e - us in se - cu - la et se mi ni e - us in se - cu - la

et se mi ni e - us in se - cu - la et se mi ni e - us et se mi ni e - us et se mi ni e - us in

et se mi ni e - us in se - cu - la et se mi ni e - us in se - cu - la et se mi ni e - us in

et se mi ni e - us in se - cu - la et se mi ni e - us in se - cu - la et se mi ni e - us in

GLORIA

188

*p dolce*

*p dolce*

*p*

et se mi ni - us in se - cu - la *p* Glo - ri - a Pa - tri et

se - cu - la in - se - cu - la

cu la

se cu la in se cu la

se cu la in se cu la

fi - . . . . li - . . . . o et - . . . . spi - . . . . ri - tu i

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a liturgical or sacred work. It features a vocal line and several instrumental parts. The vocal line is written in a soprano or alto clef and includes the lyrics 'fi - . . . . li - . . . . o et - . . . . spi - . . . . ri - tu i'. The instrumental parts are arranged in pairs, with the upper part of each pair in a treble clef and the lower part in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 192 on the left and 196 on the right, indicating it is part of a larger work.

200

**Allegro**  
FUGA

Sine . . . . . to Si - cut

e - rat in prin - ci - pi - o et nuc - et sem  
 Si - cus e - rat in prin - ci - pi -

This musical score consists of 14 staves. The first two staves are for the vocal line, with lyrics underneath. The next two staves are for a piano accompaniment. The remaining staves are for other instruments, including a bass line. The music is in a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Latin and are positioned below the vocal staves.

per et nunc et sem per

Si - cut e rat in prin - ci - pi - o et nunc et

o et nunc et sem per et nun - cet

Si - cut e - rat

212

218

et nunc et sem - per

sem - per et nunc et sem - per et

Si cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc

sem - per et nunc et sem per et nunc et

in prin - ci - oi - o et nunc et sem - per et

The musical score consists of 14 staves. The top two staves are for the vocal parts, with lyrics written below them. The remaining staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional treble clef staves. The lyrics are:   
si cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem  
nunc et sem - per et nunc et sem - per et nunc et  
nunc et sem - per et nunc et sem per  
sem - per et nunc et sem per si cut e - rat  
nunc et sem - per et nunc et



sem - per et nunc et nunc et sem - per si cut  
 sem - per et nunc et sem per et nunc et  
 Si cut e rat in prin - ci - pi - o et nunc  
 in prin ci pi o et nunc per et  
 sem per Si cut

e - rat in prin ci pi o et nunc et nunc et sem  
 sem - per in prin ci pi o et nunc et sem  
 - et sem - per et nunc et nunc et sem -  
 nunc et nunc et sem - per et nunc et sem -

e rat in prin ci pi o et nunc et sem

et in se - cu - la se - cu - lo - - rum a

par et in se - cu - la in se - cu - la

par et in se - cu - la in se - cu - la et in

par et in se - cu - la in se - cu - la se cu -

par et in se - cu - la in se - cu - la

par et in se - cu - la in se - cu - la

men a - men a - - men a - men et in

se - cu - lo - - rum a men a men a men

se - cu - la se cu lo - rum

lo - - rum a men a men a men a men

Se - cu - lo - - rum a - men a - men

se - cu - la se - cu - lo - - rum a - men se - cu -  
 se - cu - lo - rum a - men se - cu - lo - rum a -  
 rum a - men se - cu - lo - rum a -  
 se - cu - lo - - rum a - men se - cu - lo - rum a -  
 se - cu - lo - rum a - men se - cu - lo - - rum a -

The musical score consists of 12 staves. The top two staves are for a piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The next two staves are for a vocal line, with lyrics: lo - - rum a - men a - men a - men a - men. The following two staves are for another vocal line, with lyrics: men se - cu - lo - rum a - men a - men a - men. The next two staves are for a third vocal line, with lyrics: men se - cu - lo - rum a - men a - men a - men. The final two staves are for a fourth vocal line, with lyrics: men - se - cu - lo - - rum a - men a - men a - men. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

## ***4.2. O quam suavis est Domine***

Motete a 8 al Santísimo .

Con violines y trompas.

Es del Maestro López .Año 1786.<sup>505</sup>

---

<sup>505</sup> Texto de la portada de la partitura original.

-Original:

Archivo de la Catedral de Orihuela referencia 54/15.

-Bibliografía: CLIMENT, J. *Fondos musicales valencianos* ,Tomo IV ,referencia 290.  
Figura como anónimo.

### **-Texto.**

*“O quam suavis est, Domine ,Spiritus tuus  
qui ut dulcedinem tuam ,in filios demonstrares,  
pane suavissimo de celo prestito  
esurientes inplevit bonis  
fastidiosos divites dimitens inanes”.*

Sap. 12, 1 :” *O quam (bonus et ) suavis est , Domine , Spiritus tuus”*

Sap. 16, 21: “*dulcedinem tuam , quam in filios”*

Lc. 1, 53: “*Esurientes inplevit bonis:*

*Et divites dimisit inanes”*

Traducción.

Usos comunes de este texto: para las celebraciones del Corpus Christi, primeras vísperas y como antífona para el Magnificat:

¡ Qué dulce es tu espíritu, señor,  
Tú que, con el fin de demostrar tu dulzura a tus hijos,  
envías desde el cielo el pan dulce insuperado,  
Él ha llenado a los hambrientos con cosas buenas:  
Y a los ricos despidió vacíos.

### **-Análisis musical.**

La policoralidad es tratada en este motete de una forma brillante, pues no emplea simplemente bloques armónicos en ambos coros, sino usa una estructura imitativa. Este uso no es muy común en los maestros de capilla coetáneos a Joaquín López. Introduce pasajes contrapuntísticos en la estructura policoral, que permiten una mayor expresividad, enriqueciendo la textura musical. Además contrapone las voces corales a



los diseños de acompañamiento orquestal. Estableciendo un equilibrio sonoro. Utiliza un lento ritmo armónico, permitiendo una textura contrapuntística en el tratamiento vocálico.

Como ya mostramos en estos motetes, Joaquín López es un maestro en la creación de estructuras musicales a partir de un texto latino dado. Podemos decir que en este motete, el uso del contrapunto se convierte en un procedimiento compositivo y no como uso propio de la tarea compositiva. De forma similar Mozart emplea el contrapunto en su *Requiem*<sup>506</sup>.

Otra característica es la forma de usar el contrapunto para enfatizar los versículos del texto. Por ejemplo ya en el primer versículo: *O quam suavis est bonus est*, primero las voces enfatizan el *O* inicial, para resaltar la melodía expuesta por la voz más grave del primer coro, pasando este motivo a todas las voces. Creando un efecto como si todo el pueblo reunido en la Catedral, dijera estas palabras. Hasta llegar a la plenitud cadencial en modo mayor del versículo: *Domine Spiritus tuus*. Quedando la textura musical al servicio de las necesidades estructurales de la obra, y estas a las del texto.

Como vemos el contrapunto es usado como un recurso que sirve para aportar profundidad y dramatismo. Siendo éste del tipo: contrapunto imitativo. Empleado al principio de la obra y al final, en ambos casos además, será empleado para crear tensión arquitectónica en los planos sonoros y la búsqueda de amplitud sonora.

Por medio de la integración en la dinámica de más voces, ampliará el volumen del edificio sonoro. Polarizando la tensión en los momentos donde el doble coro realice su intervención de forma vertical y los horizontales o contrapuntísticos. Este contraste se aprecia en los versículos: *Qui ut dulcedinem tuam in filios demonstrares*, donde después de la tensión del contrapunto, pasa a la verticalidad del primer coro.

Contraste que nos llevará a un cambio de tonalidad. Otro de los recursos utilizados en esta obra para resaltar el texto, pues el versículo para el cual se ha creado toda una sonoridad brillante y llena de paz, en concreto Do mayor, es: *pane suavissimo*. Joaquín López, ha pintado con su paleta sonora este inspirado pasaje. Ayudado por el acorde desplegado en la orquesta de forma ascendente. Todo un pasaje lleno de simbolismo sonoro, pues repite por tres veces estas palabras y en ninguna de ellas emplea el doble coro junto. Quiere mantener la delicada sensación creada para modular

---

<sup>506</sup> Desde el inicio al compás 14 ,por ejemplo, del *Introitus* del *Requiem* de Mozart, la orquesta realiza un diseño de acompañamiento mientras las voces desarrollan un contrapunto estricto, de todos es conocido lo soberbio de dicha unión de texturas y el gran efecto expresivo que logran.

nuevamente y pasar dramáticamente, por medio de la tónica de do, subdominante de sol menor, tonalidad de esta obra, al siguiente pasaje.

El empleo audaz de Do mayor para crear una atmósfera, hace referencia al dominio de este maestro de la armonía. No es tan solo un giro armónico moduladorio, sino es un cambio de modo mayor a modo menor. Utilizando un símil: pasar del cielo a la tierra, de la alegría a la tristeza.<sup>507</sup>

Justo en orden inverso a las entradas iniciales comenzará el pasaje final, pasando la sonoridad de las voces agudas del primer coro, en imitación por 4ª, a la tensión contrapuntística de la frase final, sobre el texto: *fastidiosos divites dimisit inanes*. También usa el contrapunto en este pasaje final <sup>508</sup>de un modo análogo al empleo del contrapunto por los maestros vieneses del último cuarto del S.XVIII.

El empleo de la tonalidad, en este pasaje, es igual al uso dado en la forma sonata: estructurar la forma musical. Además en este motete, muestra Joaquín López como dramatizar el empleo de la tonalidad<sup>509</sup>: los periodos contrapuntísticos están en la tonalidad de sol menor, enmarcando las frases centrales que van sufriendo un proceso de ascenso en el ciclo de quintas, desde Si bemol mayor, hasta el triunfo y estallido de júbilo en Do mayor (compás 26), con el texto: *pane suavissimo de celo prestito*.

La estructura formal de esta obra se basa en gran medida en la adecuación textual a la música, para ello ha sabido conjugar de forma creativa textura y sonoridad, fortaleciendo y equilibrando la forma musical con el texto.

Como en todas sus obras la instrumentalización y la orquestación es magistral. Sencilla y vital, con un marcado carácter clásico en el tratamiento instrumental. Realizando el doble coro, las cuerdas y trompas un equilibrio constante entre melodía acompañada y refuerzo melódico. El doble coro generará la acción dramática en los procesos contrapuntísticos. La orquesta presentará temas marcadamente instrumentales con figuración rítmica y material melódico, propio del diseño de acompañamiento. Acordes desplegados, repetición de notas, saltos interválicos consonantes dentro del acorde. Y llegado el momento, aclamará el doble coro, con todo su potencial vertical en

---

<sup>507</sup> En la *Creación*, oratorio de Haydn de 1798, usará la pintura sonora, para plasmar el texto de una forma similar, usando el acorde de Do mayor que irrumpe después de la primera frase del coro, de un modo ascendente en la orquesta, es la imagen de la creación de la luz.

<sup>508</sup> Por ejemplo comparar este pasaje final, desde el compás 34; al final, desde el compás 113 del número VIII de la Letanía *de venerabili Sacramento*, Kv 243 de Mozart, en la edición Barenreiter.

<sup>509</sup> Las estructuras expuestas por Joaquín López, contrapunto, diseños de acompañamiento en las voces, un marcado carácter sentimental, buscando la sencillez de la expresión de la letra, tendrán su culminación en el oratorio clásico con las obras: *la Creación* (1798) y las *Cuatro estaciones* (1801) de Haydn. Hemos de tener en cuenta que un motete de Joaquín López sería tan solo uno de los varios números de los que se compondría un oratorio.

las cadencias. Y dialogará entre sí el doble coro, en las parte centrales de la obra. Quedando todos estos recursos al servicio de la pintura sonora del texto.

Joaquín López adapta en este motete, la forma sonata en su versión más dramática, la forma de tiempo lento. Haydn suele emplearla en sus tiempos lentos, y en su día fue una evolución de la forma de aria.

Los diseños melódicos serán diferentes según el modo. El modo menor presenta un motivo en sol menor construido con tercera menor y segunda menor descendente, sobre una frase de línea también descendente, hasta la cadencia. Ampliado su carácter de sufrimiento por los retardos en el contrapunto y el diseño en arpeggios descendentes, con silencios en el tiempo fuerte en las cuerdas. Sólo podemos decir que es de una expresividad plástica excepcional.

El modo mayor, usará los arpeggios ascendentes y marcando los tiempos fuertes del compás, por medio de las trompas. El motivo será por grados conjuntos ascendentes, además de emplear la figura rítmica del puntillo, para dotar al motivo de mayor viveza y alegría.

El ritmo armónico de toda la obra, a pesar de los momentos de contrapunto imitativo es lento y propio del paso del clasicismo al romanticismo.<sup>510</sup>

En cuanto a la figuración rítmica, irá disminuyendo sus valores a lo largo de la obra, sustituyendo los largos valores del inicio en las voces, por corcheas. Así como en la cuerda las corcheas darán paso a las semicorcheas. Dotando de esta forma a la obra de un mayor dinamismo y generando tensión rítmica hacia su conclusión.

Este motete comienza y concluye con igual material sonoro. El primer compás será utilizado después de una doble cadencia:V-I, para cierre. Fruto del empeño de Joaquín López por dotar a estos motetes de una forma musical clara y diferenciada, tratando con cada uno de ellos, expresar el contenido de los versos y no por ello descuidar la música ,integrando texto y música en una obra de gran calidad, gracias a su preocupación y cuidado por cada detalle .Desde la instrumentación a la forma estructural.

---

<sup>510</sup> Por ejemplo contrastar el *Exultate Jubilate* de Mozart, Kv 165 (158 a), edición Peters. Motete donde desde su inicio emplea Mozart un ritmo armónico similar al empleado en este motete, Joaquín López aumenta la tensión armónica hacia las cadencias y lo mantiene lento en las partes centrales.

# O quam suavis

Joaquín López  
1786

Violín I

Violín II

Trompa I

Trompa II

Tiple I

Alto I

Tenor I

Baxo I

Tiple II

Alto II

Tenor II

Baxo II

Acomp.

Continuo

O quam suavis est bonus est,

o quam su - a - vis est bo - nus est, O

o quam su - a - vis est bo - nus est, O

quam su - a - vis est bo - nus est bo - nus est, O

o quam su - a - vis est bo - nus est, O

O quam su - a - vis est, Do -

O quam su

O quam su - a vis est Do

O quam su - a - vis est

quam suavis est Do - mi - ne, Spi - ri - tus tu - - us. Qui ut dul - ce - di - nem  
 quam su - a - vis est Do - mi - ne, Spi - ri - tus tu - - us. Qui ut dul - ce - di - nem  
 quam suavis est Do - mi - ne, Spi - ri - tus tu - - us. Qui ut dul - ce - di - nem  
 quam su - a - vis est Do - mi - ne, Spi - ri - tus tu - - us. Qui ut dul - ce - di - nem  
 - mi - ne, Spi - ri - tus tu - - us.  
 a - vis est Do - - mi - ne Spi - ri - tus tu - - - us.  
 - mi - ne, Spi - ri - tus tu - - us.  
 Do - mi - ne, Spi - ri - tus tu - - us.

tu - am in fi - lios de - mos tra - res  
 tu - am in fi - lios de - mos tra - res  
 tu - am in fi - lios de - mos - tra - res  
 tu - - - am in fi - lios de mos tra - - res  
 qui ut dul - ce - di - nem tu - am in fi - lios  
 qui ut dul - ce - di - nem tu - am in fi - lios  
 qui ut dul - ce - di - nem tu - am in fi - lios  
 qui ut dul - cedinem tu - - - am in fi - lios

pa-ne su a vissi mo

Demos -tra - res pa ne su a vis simo de Cae - lo pres ti-to



pa ne su a vis si mo de cae - lo pres ti to e - su ri en tes

pa ne su a vis si mo de cae - lo de cae - lo pres ti to e - su ri en tes

pa ne su a vis si mo de cae - lo pres ti to e - su - ri - en - tes

pa - ne su a vis si mo de cae - - lo pres ti to e - su - ri - en - tes

pa ne sa a vis si mo esurientes implevit bo nis

pa ne su a vis si mo e su ri - en tes imple vit bo - nis

e su ri en tes imple vit bo - nis

e su ri en tes imple vit bo - nis

The musical score consists of several systems of staves. The top system includes two treble clef staves with complex rhythmic patterns, followed by two bass clef staves with simpler accompaniment. The middle section features four vocal staves (two treble and two bass clefs) with Latin lyrics. The bottom section includes two more systems of staves, with the first system having empty staves and the second system having two bass clef staves with accompaniment.

im-ple vit bo - nis fas - ti - di - o - sos di vites di mi sit i - na - nes di vi tes di mi sit i  
im-ple vit bo - nis fas - ti di o sōs di vites di mi sit i na - nes di vi tes et di vites di  
im-ple vit bo - nis fas - ti - di - o - sos di vites di mi sit i na  
im-ple vit bo - nis fas - ti - di - o - sos di vites di mi sit i -

na - nes i - na - nes fas - ti - di - o - sos di vtes di mi sit i na - nes.

mi sit i na nes fas - ti - di - o - sos di vtes di mi sit i na - - nes.

nes i - na - nes fas - ti - di - o - sos di vtes di mi sit i na nes.

na - - nes fas - ti - di - o - sos di vtes di mi sit i na - nes.

fas ti di o sos. di vtes di mi sit i na nes di vtes di mi sit i na -nes.

fas ti di o sos di vtes di mi sit i -na - - nes.

fas ti di o sos di vtes di mi sit i -na - nes di vtes di mi sit i -na - nes.

fas - ti di o sos di vtes di mi sit i -na - nes di vtes di mi sit i -na - nes.

fas - ti di o sos di vtes di mi sit i -na - nes di vtes di mi sit i -na - nes.

## ***4.3. O Sacrum Convivium***

Motete a 8 al Santísimo.

Con violines y trompas

Es del Maestro López

Año 1786.<sup>511</sup>

---

<sup>511</sup> Este texto es el que aparece en la cubierta de la partitura.

-Original: Archivo de la Catedral de Orihuela referencia: 115/10.

**-Texto.**

*“O Sacrum convivium in quo Chistus sumitur.  
Recolitur memoria Passionis eius,  
mens impletur gratiae ,  
et future gloriae , nobis pignus datur “.*

Este texto procede del misal romano: Antífona del *Magnificat* de las segundas vísperas del Corpus:

*“O sacrum convivium, in quo Christus sumitur: recolitur memoria passionis eius; mens impletur gratia et futurae gloriae nobis pignus datur.*

*V. Panem de caelo praestitisti eis;*

*R. Omnem delectamentum in se habentem.*

*Oremus.*

*Deus, qui nobis sub Sacramento mirabili Passionis tuae memoriam reliquisti tribue, quaesumus, ita nos Corporis et Sanguinis tui sacra mysteria venerari, ut redemptionis tuae fructum in nobis iugiter sentiamus. Qui vivis et regnas in saecula saeculorum. Amen”.*

Esta secuencia es de Santo Tomás de Aquino<sup>512</sup>.

Traducción.

Oh sagrado banquete en el que se recibe a Cristo, se rememora su pasión, el alma se llena gracia y se nos da la prenda se la futura gloria.

**-Análisis musical.**

En el año 1786, compone Joaquín López nueve obras. Tres de ellas a 8 ,a doble coro y con orquesta completa. Hemos elegido esta obra en concreto por su gran calidad artística, siendo un buen ejemplo de la metodología compositiva de nuestro Maestro de Capilla. Se cumplen en este motete todas las características presentes en su obra.

---

<sup>512</sup> SANTO TOMAS DE AQUINO. Summa theologiae III ,q 65, a3. Ed. BAC, Madrid 1988.

Estructura la obra verso a verso, gracias al empleo integrador de los diferentes parámetros musicales, consigue crear una forma de sonata, manteniendo la coherencia textual en su discurso musical.

Como es habitual en la música de Joaquín López, utilizar un doble coro le ofrece una gran variedad de opciones para construir el discurso musical. Equilibrando la forma musical, con servir al texto. Cambia Joaquín López la textura en cada nueva frase, por medio de los diseños de acompañamiento orquestales, mantiene la estructura. Empleando elementos que participen de esta idea de equilibrio interno del discurso musical. Uno de estos elementos son los motivos melódicos repetidos a lo largo de la obra en la sección orquestal. Otro de estos elementos es el uso de pequeñas partículas motívicadas de igual diseño, como: la bordadura con salto consonante, los pasajes de terceras y los diseños con repetición de notas.<sup>513</sup>

Utiliza diferentes grupos vocales: solo de cualquier voz, empleo de las cuatro, dúo de voces agudas, dúo de voces graves, dúos entre las voces de ambos coros y tríos. Además en las cadencias el coro primero en bloque al que se sumará el segundo coro. La intervención de las voces cambia según la textura: la trama polifónica, los registros empleados e incluso una aplicación rítmica determinada. Tal variedad es posible por el firme conocimiento del contrapunto de Joaquín López, como lo demuestra el manual de contrapunto dedicado a sus alumnos y recogido en este estudio. El tratamiento motívico y la concepción melódica en esta obra, valen por sí mismos para incluirla en esta selección.

Los dos motivos expuestos en la introducción servirán para construir las frases que serán necesarias para estructurar esta obra. Teniendo presente el auditorio desde el inicio la referencia tonal, gracias al acorde de tónica de fa mayor que será el soporte primigenio para estos motivos. Este es un recurso para reforzar nuestra memoria auditiva. En estas ideas del uso de la memoria auditiva, se basan las formas de sonata. Las líneas melódicas caminarán sobre las funciones dominante-tónica, construyendo tanto el perfil descendente como su inversión ascendente, en series de cinco sonidos. En

---

<sup>513</sup> Estos recursos presentes desde el inicio con el motivo en notas repetidas, el compás 5 con bordaduras presentes a lo largo de toda la obra. Estos diseños son utilizados continuamente por Haydn y Mozart. Por ejemplo citaremos el motete *Panis vivus* de la letanía Kv.243 de Mozart, desde el inicio notas repetidas y las bordaduras presentes desde el compás 17. Según la edición Barenreiter.

las variaciones de estas líneas generadoras, encontramos cambios en la figuración rítmica<sup>514</sup>, sonidos repetidos y alguna variante en terceras.

Emplea el material tonal como generador motivico. Sirviéndose de las propias tensiones implícitas en la tonalidad, para conseguir que el flujo melódico siga un curso natural. Los dos motivos de la introducción, serán utilizados para a su vez construir nuevos motivos en la parte del desarrollo. Como el motivo de corchea con puntillo por tercera o la bordadura del segundo motivo.

Pasamos a describir desde el inicio esta obra:

comienza con una introducción instrumental, siempre presente en los motetes de nuestro compositor, con el característico acorde para establecer la tónica. En el ritmo figuración de corchea con puntillo en la sección orquestal, para usarlo en la parte vocal por vez primera en la primera frase del segundo período. El motivo de corchea con puntillo representa triunfo y júbilo. Este uso de la figuración rítmica para transmitir un mensaje, es una idea muy presentes en la música de Haydn. Y se denomina pintura sonora, germen de la música programática romántica.<sup>515</sup>

El primer motivo consta de cinco sonidos descendentes basados en la polaridad V-I ,será repetido en la dominante. El motivo tratado en la V, servirá para construir el segundo, utilizando la cabeza temática y añadiéndole una bordadura. Esta bordadura , será a su vez generadora del motivo para las últimas frases de la obra. El esquema de desarrollo motivico es totalmente racional, pues del primero saldrá el segundo y de este los siguientes, el material sonoro por lo tanto estará fuertemente unido a los motivos anteriores. Facilitando la tarea al oyente, guiándolo por este mapa sonoro. Siempre tendrá el oyente en su memoria auditiva presentes los motivos anteriores. Este uso motivico sirve para cohesionar la estructura formal de la obra. Con esta introducción está presentándonos el viaje sonoro que vamos a emprender.

El doble coro hace su entrada con tres acordes en forma de aclamación. Cumple una doble misión: reforzar la parte instrumental, incidiendo en la funcionalidad armónica y por medio del empleo de silencios ,aumenta la tensión expresiva para guiar la atención hacia el pasaje en contrapunto imitativo a continuación. Si no hubiera empleado este recurso de los acordes corales verticales, la fuerza melódica de las

---

<sup>514</sup> El empleo del puntillo , lo realiza Joaquín López de una forma clásica y no barroca como era habitual en los Maestros de Capilla españoles, compárese el puntillo como generador rítmico del primer compás de esta obra, con los puntillos reiterativos que ocupan todo el compás de corte barroco, por ejemplo desde el compás 280 a 315 de la Misa breve a 8 con violines y oboes unísonos y clarín de José de Nebra. Edición a cargo de Paulino Capdepón.

<sup>515</sup> Ideas expuestas por Jean-Jacques Rousseau en su *Discours sur les sciences et les arts*, de 1750.

cuerdas habría acaparado toda la atención, perdiendo la sutileza de la trama imitativa de la primera frase del primer coro. Siempre que aparece una frase en estilo imitativo, las cuerdas acompañarán con una progresión sobre el segundo motivo. Sin embargo cuando las frases vocales sean en forma de dúo, las cuerdas actuarán junto con las trompas para aumentar el efecto melódico. Este uso de la textura permite una mayor claridad melódica y mantiene el peso de la tensión en camino de la cadencia, a doble coro de final de frase.

Esta primera frase concluye en una cadencia sobre la dominante. El tenor del segundo coro repetirá el motivo anterior ahora armonizado para el segundo coro que conjuntamente con el primero, realizarán la cadencia sobre la tónica. En la tercera frase expondrá el primer coro el motivo invertido. Estas tres frases establecen una primera sección. El empleo temático así lo indica reforzado por la estructura armónica.

La siguiente sección con material del relativo menor, estará marcada por las frases a dúo y cadencias a doble coro. Como es habitual en los finales de frase en una obra a 8. Para generar tensión agógica, primero será un dúo de voces blancas, luego de voces agudas y el tercero de voces graves con cadencia sobre la tónica. La intención al usar primero las voces más agudas y luego las más graves, es abrir el espacio sonoro generando una amplitud de registro.

El paso al segundo período quedará en manos de los instrumentos, usando material sonoro extraído del segundo motivo de la introducción. En concreto de la bordadura, convertida aquí en motivo. Quedando esta parte como el desarrollo de esta forma de sonata.<sup>516</sup>

Frente al mayor tamaño temporal del primer periodo, en este segundo, utiliza bloques corales, con melodías con sonidos repetidos y el ritmo del primer motivo: corchea con puntillo. Estos recursos mantienen el equilibrio sonoro entre las secciones de esta obra.<sup>517</sup>

Vuelve al empleo de dúos, de nuevo de voces agudas a voces graves, con el motivo de la frase anterior, en la segunda frase de este período. A modo de recapitulación, vuelve a usar la trama imitativa en quintas con el motivo inicial variado que nos conduce a la cadencia final: IV-I-Vm-I.

---

<sup>516</sup> Mozart emplea de igual forma el material sonoro para desarrollar posteriormente la segunda frase de la obra, sirviendo esta de generador motivico, por ejemplo el compás 6 y el 53 del Andante del motete *Exsultati, jubilate*. Kv.165 (158 a). Según la edición Peters.

<sup>517</sup> En la Letanía a Nuestra Señora a 8 de Francisco Corselli vemos como utiliza los sonidos repetidos y el doble coro de igual forma que aquí Joaquín López. Según la edición de Paulino Capdepón.



En las secciones finales de ambos períodos, emplea la armonía del relativo menor, siempre como paso para aportar brillo en la melodía por medio de la tercera mayor. Este uso además de afianzar la sonoridad mayor, le da un elemento para contrarrestar la monotonía de haber empleado el mismo material para dar vida a las líneas melódicas de esta obra.<sup>518</sup>

Otra ualidad en esta obra, como en todas las de Joaquín López, es adecuar el carácter propio del ritmo y compás elegido, para enfatizar de forma natural la acentuación del texto.

---

<sup>518</sup> Un claro ejemplo de esta misma metodología es el número X *.Fac me plagis*, desde el compás 55 del *Stabat Mater* de Luigi Boccherini de 1781, según decisión de G. Zanibon de Padua.

# *O sacrum convivium*

Un poco

VI

V.II

Tr.I

Tr.II

C.

Ti

A

T

B

Ti.II

A.II

T.II

B.II

The musical score is written for a string quartet and a vocal ensemble. The string parts (VI, V.II, Tr.I, Tr.II, C.) are in the key of B-flat major and 3/4 time. The vocal parts (Ti, A, T, B, Ti.II, A.II, T.II, B.II) are in the same key and time signature. The tempo is marked 'Un poco'. The score consists of 12 staves. The first four staves are for the string quartet, the fifth for the cello, and the remaining seven for the vocal ensemble. The vocal parts are currently silent, indicated by a dash on each staff.

This page of a musical score, numbered 411, features a piano part at the top and a string section below. The piano part consists of two staves (treble and bass clefs) with complex, dense textures, including many sixteenth and thirty-second notes, and some triplets. The string section below is arranged in two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system of strings is mostly silent, with only a few notes in the bass clef staff. The second system of strings is also mostly silent, with a few notes in the bass clef staff. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

The image displays a musical score for guitar and piano. The score is organized into two systems. The first system consists of five staves: the top two are treble clefs (likely for guitar), and the bottom three are bass clefs (likely for piano). The second system consists of eight staves, all of which are empty except for a '0' written below the first staff of each pair, indicating a natural harmonium or a specific fingering for the guitar. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

This musical score is divided into two main sections. The first section, spanning the top five staves, features a complex melodic line in the treble clef and a more rhythmic bass line in the bass clef. The second section, spanning the bottom five staves, is a simplified arrangement where the treble clef staves contain only whole notes and rests, while the bass clef staves continue with a rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

This musical score consists of several staves. The top two staves are for piano accompaniment, featuring intricate arpeggiated patterns. The next two staves are for a double bass or cello part, with a similar arpeggiated texture. The fifth staff is the vocal line, with lyrics: "Sa - crum con - vi - vi - um." The sixth staff is a second vocal line, with lyrics: "O Sa - crum con - vi - vi -". The remaining staves (seventh through tenth) are empty, likely representing other vocal parts or instruments.

O Sa - crum con vi - vi -  
 Sa - crum con vi vi um con vi  
 um O Sa - - crum con vi vi  
 O Sa crum con vi vi -

Musical score for a choir and piano. The score consists of 12 staves. The top two staves are for the piano, the next two for the bass choir, and the bottom six for the vocal choir. The vocal parts have lyrics: "um", "vi um", "um", and "um". The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.



O Sa crum con - vi - vi  
 O Sa crum con vi vi  
 O Sa crum con vi vi  
 O Sa crum con vi vi  
 Sa - crum con vi vi um Sa crum con vi vi  
 Sa - crum con vi vi um Sa - crum con vi vi

This musical score consists of several systems of staves. The top two systems are instrumental, with the first system featuring a complex, rhythmic melody in the upper voice and a more active bass line. The third system shows a bass line with a steady, rhythmic pattern. The fourth system is a vocal entry, with the text "um in quo Chris - tus su - mi - tur" written below the notes. The fifth system continues the vocal line with "um in quo Chris - - tus su mi tur". The sixth system shows a vocal line with "um in quo Chris tus" and a corresponding bass line. The seventh system has a vocal line with "vi um." and a bass line. The eighth system has a vocal line with "um" and a bass line. The ninth system has a vocal line with "um" and a bass line. The tenth system has a vocal line with "um" and a bass line.

Su mi tur in quo Chris tus su mi tur, Re -  
 Su mi tur in quo Chris tus su mi tur  
 Su mi tur in quo Chris tus su mi tur Re  
 Su mi tur in quo Chris tus su mi tur  
 in quo Chris tus su mi tur su mi tur  
 in quo Chris - tus - su mi tur su mi tur  
 in quo Chris tus su mi tur  
 in quo Chris tus su mi tur

co - li - tur me - mo - ria pas - si - o - - - - nis e ius, Re

co li tur me - mo - ria pas - si - o - - - - nis e ius,

Re

Re

Re

Re

co - li - tur me mo ri - a Pas - si - o - nis e - ius

co li tur me mo ri a Pas - si - o - - - - nis e - ius

co li tur me mo ri a Pas - si - o - nis e - ius

co li tur me mo ri a Pas si o nis e ius

co li tur me mo ri a Pas si o - nis e - ius

co li tur me mo ri a Pas si o - nis e ius

co li tur me mo ri a Pas si o nis e - ius

co li tur me mo ri a Pas si o nis e - ius

This musical score consists of piano accompaniment and vocal parts. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, primarily using eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with occasional rests. The vocal parts are written in a single system with a soprano line and a bass line. The lyrics are: "Re co li tur me mo ri - a Pas si". The score is set in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Re - co - li - tur me - mo - ri a Pas - si -

o - - - - nis e - ius Re co li tur me mo ri a Pas - si

Re co li tur me - mo ri a Pas si

o - - - - nis e - ius Re co li tur me mo ri a Pas si

Re co li tur me mo ri a Pas si

Re co li tur me mo ri a Pas si

Re co li tur me mo ri a Pas si

Re co li tur me mo ri a Pas si

o - nis e - ius

o - nis e - ius

o - nis e - ius

o - nis e - ius

o - nis e - ius

o - nis e - ius

o - nis e - ius

o - nis e - ius



mens in ple - tur gra - ti - a,

mens in ple tur gra ti a

mens in ple tur gra ti a

mens in ple - tur - gra ti a

mens in ple tur gra ti a et fu

mens in ple tur gra ti a et fu

mens in ple tur gra ti a

mens in ple tur gra ti a

mens in ple tur gra ti a

mens in ple tur gra ti a

mens in ple tur gra ti a

mens in ple tur gra ti a

This page contains a musical score with two systems of music. The first system consists of six staves: two treble clefs at the top, two bass clefs, and two more treble clefs. The second system consists of eight staves: four treble clefs and four bass clefs. The lyrics are written below the vocal staves.

Lyrics for the first system:  
 tu - re glo - ri - e, et fu - tu - re glo - ri -  
 tu re glo - ri - e et fu tu re glo - ri  
 et fu tu re glo ri e glo ri  
 et fu tu re glo ri e glo ri

Lyrics for the second system:  
 et fu tu re glo - ri  
 et fu tu re glo ri  
 et fu tu re glo ri  
 et fu tu re glo ri

Musical score for a choir with piano accompaniment. The score includes piano accompaniment for the right and left hands, and vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are:

e no - bis pi - g nus da tur  
 e no - bis pi - g nus da tur  
 e

This musical score is for a Latin hymn, likely the "Agnus Dei" (Lamb of God). It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more straightforward bass line in the left hand. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Latin. The lyrics are:

pig - nus, pig nus da - tur no - bis pig nus da - - - tur.  
 no bis pig nus da tur no - bis pig nus da - tur  
 no bis pig nus da tur no - bis pig nus da - - tur  
 da tur, pig nus da tur no bis pig nus da - tur  
 no bis pig nus da - - tur no - bis pig nus da - - - tur  
 no bis pig nus da - - tur ,no bis pig nus da - tur  
 no bis pig nus da tur ,no bis pig nus da tur  
 no bis pig nus da tur ,no bis pig nus da tur

## *4.4. Gustate et videte*

Motete a 6 al Santísimo.

Con violines y trompas.

Es del Maestro López.

Año 1786.<sup>519</sup>

---

<sup>519</sup> Texto de la portada de la partitura original.

-Original. Archivo de la Catedral de Orihuela. Fondos musicales sin referencia ni signatura.

**-Texto.**

*Gustate et videte,  
Quoniam suavis est Dominus .  
Suavitatem eius non cognoscetis  
si hanc mihi me gustatis,  
venite comedite panem meum  
venite, venite  
et bibite vinum quod miscui vobis.*

Ps. 33 ,9: “*gustate et videte quoniam suavis est Dominus beatus vir qui sperat in eo*”.

Prov. 9,5: “*venite comedite panem meum et bibite vinum quod miscui vobis*”

Traducción.

Gustad y ved cuán suave es el Señor: bienaventurado el hombre que en él confía.

Venid, comed mi pan y bebed el vino que os he mezclado.

**-Análisis.**

Esta obra cumple todas las características compositivas del Maestro López .Fue compuesta uno de los años decisivos en la evolución musical de nuestro compositor ,siendo uno de los años de mayor actividad en número de obras .

No sabemos porqué no ha sido esta obra incluida en las catalogaciones efectuadas. Pero no es esta la única obra perteneciente a Joaquín López ausente de su catálogo, pues una revisión más a fondo del catálogo Catedralicio y a medida que este sea investigado cientos de obras de compositor desconocido y catalogadas en la sección de compositor anónimo seguro, dejaran de serlo.

La forma musical de esta obra esta estructurada en tres secciones con 9 compases de introducción. Y un elemento será determinante en la composición futura de Joaquín López: los enlaces entre secciones. Los enlaces cumplen una doble función , pues presentan material de las dos secciones que unen , siendo en sí un elemento estructural reforzando el recuerdo del oyente de lo anteriormente interpretado y

preconizando lo venidero. Funcionalmente la segunda atribución es la de introducción y preparación. Así cada sección al igual que una obra queda dotada de un elemento previo preparador. Luego son pequeñas obras dentro de una mayor, dotadas de cohesión gracias al trabajo y búsqueda de elementos generalizadores y al planteamiento estructural previo de Joaquín López.

Cada una de las tres secciones establece una intencionalidad diferente: la primera presenta el tema principal, es una sección claramente enunciativa plena de contenido melódico, claramente una sección expositiva de una forma sonata. La segunda, modulante con carácter de desarrollo, figuración rítmica más lenta y armonía más expresiva. Es la cuerda quien con su fluir constante queda encargada de dotar de continuidad a esta sección. La tercera llena de vigor jubiloso propio de un desenlace. Las tres tienen elementos comunes: enlaces, tensión hacia su final y elementos melódicos imitativos. El tratamiento de estos elementos es el responsable de la unidad de esta obra. Incluso si repitiéramos la primera sección a modo de reexposición estaríamos ante una forma de primer tiempo de sonata.

Por todas estas razones además de aportar a nuestra transcripción musical una obra para dos solistas con la formación: tiple y tenor.

Pasamos a realizar un análisis musical de este motete.

El primer compás de esta obra será utilizado como cierre de la misma, toda una declaración de principios compositivos, aporta además de establecer la tónica un diseño rítmico de corchea con puntillo presente en cada una de las secciones.

Seguidamente los violines exponen una frase con dos semifrasas, motivo de imitación para los solistas y el coro. Los dos compases finales de la introducción con arpegiado y función armónica establecida: I-IV V en seis-cuatro I; típico final de sección de Joaquín López, disminuyendo la figuración rítmica y semicorcheas en las cuerdas; serán utilizados como final de la obra, otro ingenio de nuestro compositor al servicio del equilibrio y refuerzo estructural de la forma musical

Las frases expuestas primero en violines, luego en los solistas y repetidas por el coro a modo de amplificación del texto al tenor en imitación y de este al tenor del coro. Por ejemplo: en el compás 18 la soprano expone su frase en re mayor, dominante de sol, pasando al tenor en imitación y de este al tenor del coro, voz sobre la que se construye la respuesta coral. Esta inflexión a re al final de la sección aumenta la tensión, buscando la sonoridad de dominante cadencial y preparando el enlace de tres compases



con las características anteriormente expuestas, el material anterior será el de la segunda semifrase y el tonal el de destino.

Toda la introducción y la primera sección con un ritmo armónico lento, refuerza con un intercambio I-V ,la entidad tonal de la obra :sol mayor.

La segunda sección comienza con el siempre abierto y subjetivo intervalo entre los solistas de quinta, sonoridad que preconiza el camino hacia el modo menor. Los verso :suavitatem eius. De nuevo el esquema será el mismo de la sección anterior: frase expuesta que pasa por todos los grupos instrumentales, si bien la voz en este caso puede entenderse como grupo instrumental dotado de significación. El proceso de desarrollo anunciado en esta sección recorrerá las funciones armónicas de dominante de diversas tonalidades: si mayor, como dominante de mi, a su vez éste dominante de la y esta dominante de re. Esta serie de dominantes siguiendo línea estructural de quintas, es típica de los desarrollos en la forma sonata.

La figuración rítmica cambia en esta sección ,comenzando todas las frases por tres sonidos repetidos con igual valor rítmico ,elemento propio de esta sección al servicio de un aumento en la capacidad expresiva. Contraste y diferencia buscada por nuestro compositor.

Nuevamente un enlace de tres compases concluye esta sección, devolviendo la sonoridad a sol. La figuración rítmica de esta parte final es la empleada por Joaquín López para sus motivos de júbilo: corcheas con puntillo, si bien ,recordaréis ya presente en el compás inicial. En toda la literatura de nuestro compositor el motivo en corcheas con puntillo siempre representa la alegría, el desenlace, la ilusión, el porvenir. Esta rítmica sirve a la perfección la capacidad fonética y la acentuación musical: *venite, venite.*

El compás 52 establece el punto culminante de esta obra con armonía de “la dominante de la dominante”, máxima expresión de tensión armónica estructural; con texto: *panem meum.*

Después los solistas interpretan una frase con perfil descendente, con bordadura en semicorcheas y marcado carácter de cierre. Las cuerdas aumentan hasta el tresillo de semicorcheas su actividad rítmica, imitando la bordadura de las voces. Llegando a la cadencia final con largos sonidos en la masa coral y semicorcheas en las cuerdas, contraste rítmico que dota de mayor efectividad la frase final , manteniendo la tensión y el flujo sonoro. Otro de los rasgos distintivos de Joaquín López que junto al empleo del

material de los tres compases finales de la introducción de las cuerdas ,ahora sobre la cadencia coral, muestra su gran capacidad estructural y creativa.

# Gustate et videte

1786

Joaquín López

4

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Violín I:** Treble clef, 4/4 time. Features a melodic line with eighth-note patterns and a box containing the number '4' above the staff.
- Violín II:** Treble clef, 4/4 time. Features a similar melodic line to Violín I.
- Trompa I:** Bass clef, 4/4 time. Features a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.
- Trompa II:** Bass clef, 4/4 time. Features a rhythmic accompaniment similar to Trompa I.
- Cont. (Contrabasso):** Bass clef, 4/4 time. Features a rhythmic accompaniment with eighth notes.
- Tiple:** Treble clef, 4/4 time. The staff contains a whole rest.
- Tenor:** Treble clef, 4/4 time. The staff contains a whole rest.
- Tiple II:** Treble clef, 4/4 time. The staff contains a whole rest.
- Alto:** Treble clef, 4/4 time. The staff contains a whole rest.
- Tenor II:** Treble clef, 4/4 time. The staff contains a whole rest.
- Bajo:** Bass clef, 4/4 time. The staff contains a whole rest.
- Acomp. (Acompañamiento):** Bass clef, 4/4 time. The staff contains a whole rest.

8

The musical score consists of 12 staves. The top two staves are treble clefs with complex rhythmic patterns. The next three staves are bass clefs, also with complex rhythmic patterns. The bottom seven staves are vocal lines. The first two vocal staves have lyrics: "Gus ta te Gus ta te". The remaining five vocal staves have the word "Gus" at the end of the line. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, rests, and ties.

12

et vi do te, et vi do te

et vi do te, et vi do te

ta ta Gus ta ta et vi do te, et vi

ta ta Gus ta ta et vi do te, et vi

ta ta Gus ta ta et vi do te, et vi

ta ta Gus ta ta et vi do te, et vi

18

20

Quo ni am su a vi a est Do mi nus su  
Quo ni am su  
do to  
do to  
do to  
do to

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes two treble clefs and two bass clefs. The second system includes two treble clefs and two bass clefs. The vocal parts are represented by the two treble clefs, and the piano accompaniment is represented by the two bass clefs. The lyrics are written below the vocal staves.

The musical score consists of 12 staves. The first four staves are instrumental: the first two are treble clef, and the last two are bass clef. The remaining eight staves are vocal parts, alternating between treble and bass clefs. The lyrics are: "a vis est Do mi nus. Quo ni am su a vis est Do mi nus." The lyrics are repeated for each of the four vocal parts.

a vis est Do mi nus.  
 a vis est Do mi nus.  
 Quo ni am su a vis est Do mi nus.  
 Quo ni am su a vis est Do mi nus.  
 Quo ni am su a vis est Do mi nus.  
 Quo ni am su a vis est Do mi nus.

The musical score for page 28 consists of several staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The bottom two staves are for the vocal parts, with the upper staff for the soprano and the lower staff for the bass. The lyrics are written below the vocal staves. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Su a vi ta tum o" and "Su a vi ta tum o ius."



ius, non cog nos ce tis hanc mi ne gus  
 non cog nos ce tis hanc mi ne gus ta tis,  
 Su a vi ta tem e ius, non cog nos  
 Su a vi ta tem e ius, non cog nos  
 Su a vi ta tem e ius, non cog nos  
 Su a vi ta tem e ius, non cog nos

38

40

ta tis, si hanc mi nime gus ta tis,  
 si hanc mi nime gus ta tis, gus ta tis  
 non cog nos ce tis si hanc mi nime gus ta tis, si hanc mi nime gus ta tis,  
 ce tis si hanc mi nime gus ta tis, si hanc mi nime gus ta tis,  
 ce tis si hanc mi nime gus ta tis, si hanc mi nime gus ta tis,  
 ce tis si hanc mi nime gus ta tis, si hanc mi nime gus ta tis,

This page contains a musical score for page 44. It features a piano accompaniment consisting of two grand staves (treble and bass clefs) and five vocal staves (three soprano and two alto/tenor). The music is in 4/4 time and includes Latin lyrics. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal parts enter in the second measure of the system.

The lyrics for the vocal parts are:

Soprano 1: *ve ni te, ve ni te, ve ni te, ve ni te coe li te*  
 Soprano 2: *ve ni te, ve ni te, ve ni te, ve ni te coe li te*  
 Alto 1: *ve ni te, ve ni te, ve ni te, ve ni te*  
 Alto 2: *ve ni te, ve ni te, ve ni te*

48

52

pa nam me um ve ni te, ve ni te, ve ni te, ve ni te

pa nam me um ve ni te, ve ni te, ve ni te, ve ni te

ve ni te, ve ni te, co me di te pa nam me um

ve ni te, ve ni te, co me di te pa nam me um

ve ni te, ve ni te, co me di te pa nam me um

ve ni te, ve ni te, co me di te pa nam me um

et bi bi te vi nunquod mis cu i vo bis

et bi bi te vi nunquod mis cu i vo bisquod mis cu i vo bis,

et bi bi te vi nunquod mis cu i vo

et bi bi te vi nunquod cu i vo biquod

et bi bi te vi nunquod

et bi bi te vi nunquod cu i

The musical score for page 80 consists of 12 staves. The first five staves are for piano accompaniment, including two treble clefs and three bass clefs. The remaining seven staves are for vocal parts, with lyrics in Latin. The lyrics are: "quod mis cu i vo bis.", "bis vo bis quod mis cu i vo bis quod mis cu i vo bis.", "mis cu i vo bis, quod mis cu i vo bis, quod mis cu i vo bis.", "mis cu i vo bis, vo bis, quod mis cu i vo bis.", and "mis cu i vo bis, cu i vo bis, quod mis cu i vo bis." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## ***4.5. Ego sum panis vivus***

Motete a cinco con violín y trompas  
dedicado al Santísimo.

Año 1786.

Maestro López.<sup>520</sup>

---

<sup>520</sup> Texto de la portada de la partitura original.

-Original.

Archivo de la Catedral de Orihuela, referencia: 115/8.

**-Texto.**

*Ego sum panis vivus  
qui de caelo descendi.  
Si quis manducavrit ex hoc pane,  
vivet in aeternum:  
et panis quem ego dabo,  
caro mea est pro mundi vita.  
[Io. 6, 51-52].*

El texto pertenece a San Juan:

*“Ecce verba illa ex ore Jesu  
Ego sum panis vitae.  
Patres vestri manducaverunt manna in deserto, et mortui sunt.  
Hic est panis de caelo descendens: ut si quis ex ipso manducaverit, non moriatur.  
Ego sum panis vivus qui de caelo descendi.  
Si quis manducaverit ex hoc pane, vivet in aeternum; et panis quem ego dabo caro mea  
est pro mundi vita. »Litigabant ergo Judæi ad invicem dicentes: « Quomodo potest hic  
nobis carnem suam dare ad manducandum? »  
Dixit ergo eis Jesus: « Nisi manducaveritis carnem Filii hominis et biberitis ejus  
sanguinem, non habebitis vitam in vobis. Qui manducat meam carnem et bibit meum  
sanguinem, habet vitam aeternam et ego resuscitabo eum in novissimo die. Caro enim  
mea vere est cibus et sanguis meus vere est potus: qui manducat meam carnem et bibit  
meum sanguinem, in me manet et ego in illo. Sicut misit me vivens Pater et ego vivo  
propter Patrem, et qui manducat me, et ipse vivet propter me. Hic est panis qui de caelo  
descendit.  
Non sicut manducaverunt patres vestri manna et mortui sunt.  
Qui manducat hunc panem vivet in aeternum”  
[Io 6 48-59].*



Traducción.

Yo soy el pan vivo que ha bajado del cielo. Si uno come de este pan, vivirá para siempre. Este pan es mi carne, la cual yo daré por la vida del mundo .

### **-Análisis.**

Motete a cinco hace referencia al conjunto coral. Distribuidos los intérpretes vocales en los siguientes registros: tiple, alto ,tenor y bajo. Estas cuatro voces forman el coro habitual y la quinta voz , actuando de solista, es de tiple. Esta formación permite una gran expresividad, y una gran facilidad para yuxtaponer elementos, como diferentes espacios sonoros y volúmenes, para desarrollar el tapiz sonoro y estructurar el discurso musical. Utiliza el brillo, la luminosidad de la voz de tiple, frente a la fuerza y potencia del conjunto coral. Cuando el compositor requiera un mayor énfasis sobre un verso determinado, utilizará la voz solista para mostrarnos el significado y sentido que Joaquín López, confiere a de dichos versos. La respuesta coral, mediante las funciones armónicas que use reafirmará lo antes expuesto, o bien le dará una nueva perspectiva. Integrando el texto de forma indisoluble con la música. Crea así una estructura basada en la propia versificación del texto. Joaquín López suele utilizar este esquema formal de exposición en una voz y respuesta coral, para mostrar de forma clara y precisa al auditorio el significado de un texto.

Claro ejemplo de este empleo son las frases interpretadas a solo y antes de cadenciar, comienza el enunciado coral. No como una respuesta a la frase solista, sino como un comentario reverberante de lo expuesto. El tratamiento del material coral resulta de esta forma, ser una elaboración de la frase solista. No una posible segunda frase con material nuevo. La intencionalidad del compositor sobre esta forma de escritura coral queda patente pues descarta el diálogo entre solo y coro al no esperar la culminación de las frases. Este tratamiento de las voces tan instrumental, recuerda la orquestación del concierto grosso.

La estructura de este motete comienza con una introducción orquestal de once compases. Se reexpondrá literalmente, sin el generador anacrúsico ,después de la suspensión del compás 51. Así Joaquín López interesado por dar una forma equilibrada a sus obras, cierra la estructura con el material orquestal del inicio. Uso de elementos estructurales, presente en su música. Preocupado siempre de conseguir una estructura que basándose en textos poéticos con carácter litúrgico, tengan una forma estructural

musical coherente. Es difícil adaptar textos a una forma musical establecida. Por eso este esfuerzo de Joaquín López en estudiar, investigar y elaborar a partir de las formas de sonata.

La introducción muestra una sofisticada línea de marcado carácter violinístico, disminuyendo la figuración rítmica y utilizando el léxico propio de una orquesta clásica: semicorcheas en notas repetidas, saltos de tercera, arpegiado, ritmo constante en los bajos y motivos donde destaca el acompañamiento melódico en los vientos. El material utilizado en esta introducción así como su carácter, será mantenido en toda la obra. Las partes vocales aportarán una línea melódica siempre dentro del entramado orquestal, formando así un bloque sonoro constante y uniforme. Quedando todo el conjunto voces y orquesta al servicio de la estructura. No una sucesión de frases solistas con acompañamiento. Esta visión del uso solista de nuestro compositor y el empleo del coro como un todo con la orquesta es una apuesta marcadamente moderna para su tiempo.

Las voces expondrán la frase: *Ego sum ,qui de celo*, como debe ser, primero en la tónica y luego en la dominante,(compás 11-I; compás 22-V) conformando la primera parte de esta obra.

La segunda parte comienza con el verso: *si quis manducaverit*. Y como debe ser formalmente, con material musical en el menor,(si m,compás 36). Verso repetido en la dominante, (compás,47), que nos lleva a la V de la V como punto de máxima tensión, o punto culminante de esta obra. Enfatizado por la solista con un salto interválico ascendente de séptima. Concluye todo el coro con el verso: *vivet in eternum*. Seguida de una suspensión de toda actividad por medio de un calderón en toda la orquesta, recurso dramático, para fortalecer el carácter expresivo del último verso cantado .Pues la ausencia de energía en el momento culminante, hace que la inercia de la masa sonora siga repercutiendo en nuestro cerebro.

Como cierre de la obra, reexpone la introducción orquestal. Al no usar voces en los primeros compases reexpositivos, el efecto de la suspensión queda reforzado y permanece en nuestra memoria auditiva como un elemento determinante dentro de esta estructura. Realiza dos frases con el mismo verso literario y función musical: I – V, y dos en la segunda, también sobre un mismo verso y sobre las funciones: tónica menor – V.

Es importante decir sobre esta obra el lento ritmo armónico y la claridad en el tratamiento funcional de la armonía. Rasgos modernos en la concepción musical de esta época. Brillante también es la descripción musical del verso literario: *de celo descendit*,

empleando una escala descendente por grados conjuntos de octava,(compás 17) y una novena en la segunda aparición de este texto,(compases 27-28).

Resaltaremos las principales características propias de Joaquín López:

-Una forma magistral de incorporar la voz al colorido orquestal y un desarrollo formal y estructural de una forma motete realmente brillante.

-Orquestación clásica, donde el conjunto vocal queda dentro de la sonoridad orquestal. Destacando esta idea de nuestro compositor de homogeneidad sonora y equilibrio orquestal.

-Estructura formal con introducción ,primer periodo expositivo con cierre en la V, segundo periodo en el menor con cierre por medio de una suspensión, también en la V y reexposición de la introducción orquestal.

-Descripción musical de la figura literaria: *descendit*.

-Ritmo armónico lento y claridad en las funciones estructurales armónicas.

# *Ego sum panis vivus*

Joaquín López

Violín I

Violín II

Trompa I

Trompa II

Solo

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

Acomp.

Cont.

10

E - go

The image shows a musical score with ten staves. The first two staves are treble clefs, the next two are bass clefs, and the remaining six are empty. The first staff has a circled number '10' above it. The second staff has a circled number '10' above it. The third staff has a circled number '10' above it. The fourth staff has a circled number '10' above it. The fifth staff has a circled number '10' above it. The sixth staff has a circled number '10' above it. The seventh staff has a circled number '10' above it. The eighth staff has a circled number '10' above it. The ninth staff has a circled number '10' above it. The tenth staff has a circled number '10' above it. The text 'E - go' is written below the fifth staff.

sum pa - - - - nis vi-vus pa - - - - nis vi -vus, qui de

E - go sum pa - nis vi -vus pa - nis vi -vus,

E - go sum pa - - - nis vi-vus pa - - - nis vi -vus,

E - go sum pa - - - nis vi-vus pa - - - nis vi -vus,

E - go sum pa - nis vi -vus pa - nis vi -vus,

The musical score consists of ten staves. The first two staves are piano accompaniment in treble clef. The next two staves are piano accompaniment in bass clef. The fifth staff is a vocal line in treble clef with the lyrics: "Cae - - lo descen - - - - - di." The sixth staff is a vocal line in treble clef with the lyrics: "qui de cae - lo des - cen - di." The seventh staff is a vocal line in treble clef with the lyrics: "qui de cae - lo des - cen - - - - - di." The eighth staff is a vocal line in bass clef with the lyrics: "qui de cae - - lo des - cen - - - - - di." The ninth and tenth staves are piano accompaniment in bass clef.

The musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, and the remaining eight staves are for the piano accompaniment. The score includes Latin lyrics: "E - go sum pa - - - - nis vi-vus pa - - - - nis vi -vus," and "E - go sum pa - - - - nis vi-vus pa - nis". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.



qui de cae - - - - - lo des - cen - - - - - di

vi - vus, qui de cae - lo des - cen - di

vi - vus, qui de cae - lo des - cen - di

vi - vus, qui de cae - - - - - lo des - cen - - - - - di

vi - vus, qui de cae - - - - - lo des - cen - - - - - di

vi - vus, qui de cae - - - - - lo des - cen - - - - - di

vi - vus, qui de cae - - - - - lo des - cen - - - - - di

vi - vus, qui de cae - - - - - lo des - cen - - - - - di

vi - vus, qui de cae - - - - - lo des - cen - - - - - di

vi - vus, qui de cae - - - - - lo des - cen - - - - - di

The musical score consists of ten staves. The top two staves are treble clefs, the next two are bass clefs, and the remaining six are empty. The first staff has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The second staff has a similar pattern. The third and fourth staves have a simpler rhythmic pattern. The fifth staff has a vocal line with the lyrics "Si quis man-du". The sixth through ninth staves are empty. The tenth staff has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

ca verit ex hoc pa - - - - - ne, ex hoc pa - - ae,

Si quis man du ca ve rit ex hoc

Si quis man du ca ve rit ex hoc

Si quis man du ca ve rit ex hoc

Si quis man du ca ve rit ex hoc

Vi-vet in e - ter - num. Vi-vet in ae - ter - num.

pa - ne, vi -vet in ae-ter -num. Vi-vet in ae - ter - num.

pa - ne, vi vet in ae-ter -num. Vi-vet in ae - ter - num.

pa - ne, vi vet in ae-ter -num. Vi-vet in ae - ter - num.

pa - ne, vi -vet in ae-ter -num. Vi-vet in ae - ter - num.

Si quis man-du ca ve-rit ex hoc pa -ne, vi-vet in ae -ter - - num. Vi-vet in ae -ter - -

Vi-vet in ae -ter - num. Vi-vet vi-vet in ae-ter -

Vi-vet in ae -ter - -num. Vi-vet vi-vet in ae-ter -

Vi-vet in ae -ter - -num. Vi-vet vi-vet in ae-ter -

Vi-vet in ae -ter - num. Vi-vet vi-vet in ae-ter

55

num.

num.

num.

num.

num.

60

The musical score for page 463, measures 60-64, is presented in a system of 11 staves. The first two staves are in treble clef, the next two are in bass clef, and the remaining seven staves are empty. The music is written in a 2/4 time signature. The first staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. The second staff continues this pattern. The third and fourth staves are in bass clef and contain simpler rhythmic patterns. The fifth through tenth staves are empty. The eleventh staff is in bass clef and contains a rhythmic pattern similar to the first two staves.

## ***4.6. Dixit Dominus a 8***

Salmo en sol menor  
a 8 voces o doble coro,  
2 violines , 2 oboes , 2 trompas  
y acompañamiento de órgano  
y bajo continuo.

Año 1788.<sup>521</sup>

---

<sup>521</sup> El año de composición aparece, en el manuscrito en la parte superior izquierda del primer folio de la partitura de dirección, año 1788.



-Original.

Archivo de la Catedral de Orihuela, referencia: 140/2.

-Bibliografía.

CLIMENT J. *Fondos musicales valencianos*, Tomo IV, referencia 944.

**-Texto.**

Ps. 109, 1-7:

*“ Dixit Dominus Domino meo:  
Sede a dextris meis ,  
Donec ponam inimicos tuos scabillum pedum tuorum.  
Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion:  
Dominare in medio inimicorum tuorum.  
Tecum principium in die virtutis tuae,  
In splendoribus sanctorum;  
Ex utero ante luciferum genui te .  
Iuravit Dominus ,et non poenitebit eum:  
Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech .  
Dominus a dextris tuis;  
Confregit in die irae suae reges .  
Iudicabit in nationibus; implebit cadavera,  
Conquassabit capita in terra multorum.  
De torrente in via bibet;  
Propterea exaltabit caput”*

Concluye con la doxología :

*“Gloria Patri et Filio et spiritu Sancto  
Sicut erat in principio et nunc et semper et in secula seculorum.  
Amen”*

Traducción.

Oráculo del Señor a mi Señor:

«Siéntate a mi derecha,  
y haré de tus enemigos  
estrado de tus pies».

Desde Sión extenderá el Señor

el poder de tu cetro:

somete en la batalla a tus enemigos.

«Eres príncipe desde el día de tu nacimiento,  
entre esplendores sagrados;  
yo mismo te engendré, como rocío,  
antes de la aurora».

El Señor lo ha jurado y no se arrepiente:

«Tú eres sacerdote eterno,  
según el rito de Melquisedec».

El Señor a tu derecha, el día de su ira,  
quebrantará a los reyes.

En su camino beberá del torrente,  
por eso levantará la cabeza.

### **-Análisis.**

Hemos elegido esta obra para mostrar un Joaquín López con clara influencia del estilo italiano. Si bien hemos seguido los pasos de nuestro compositor por un marco sonoro de estilo austriaco. En la década de 1770 en los archivos españoles, hay más obras de autores como: Haydn, Dittersdorf, Mozart y Pleyel, que del resto de otros países europeos. La música de estos compositores estaba mucho más presente en Madrid que en Londres o París en la misma época.

Sin embargo Brunetti, compositor de origen italiano, era junto con los anteriores compositores vieneses, el más interpretado en la Corte. Con la Corte, el Cabildo de Orihuela mantiene una intensa relación, como hemos observado anteriormente en este estudio. Los compositores de la Corte: Brunetti y Boccherini (1743-1805, este último trabajaba para D. Luis, el hermano de Carlos III), gracias a su gran éxito e influencia marcan en gran medida otra de las tendencias del momento: el estilo italiano.

La primera serie de conciertos públicos ofrecidos en Madrid, empezó en febrero de 1787 en el Teatro de Los Caños del Peral. Se daban conciertos espirituales todos los domingos, martes y sábados organizados por Brunetti. La instauración de esta serie de conciertos públicos se ha reconocido con justicia como un hito en la historia musical de nuestro país.

La música interpretada en la Corte, servía de fuente a la Capilla de Orihuela de poseía esta doble influencia: vienesa e italiana. Ambos estilos están presentes en la música de Joaquín López. Concedor tanto de los avances vieneses, como de los alardes musicales del estilo italiano.

Este motete comienza con una breve introducción orquestal de seis compases. Frente a otros motetes de Joaquín López con introducciones instrumentales mucho más largas. Las partes instrumentales mantienen el peso de la obra, siendo mucho más elaborado su contrapunto, influencia italiana ante la verticalidad vienesa. Los motivos melódicos son marcadamente violinísticos, tradición italiana. Los desarrollos melódicos responderán al virtuosismo melódico frente a la estructuralidad armónica vienesa. La elaboración melódica de los motivos principales se basarán en las funciones estructurales de la armonía de la tonalidad. Este efecto crea un brillo inequívocamente italiano o deberíamos decir español. Sin duda esta obra recuerda al Bocherini compositor de la Corte, y sus muy conocidas progresiones *a la española*.

No hay reexposición y la forma sigue el discurso del texto, concediendo la estructura formal, períodos a solo de gran brillo y virtuosismo.

En esta obra un elemento sonoro conjugará los estilos predominantes, italiano y vienés, con el genio español. Consiguiendo una sonoridad totalmente nueva y española. Este elemento totalmente español es el doble coro.

La verticalidad coral del clasicismo italiano sigue presente, no la abandona el doble coro en ningún momento. Aumentará su actividad hacia las cadencias, confiriendo a la forma musical una tensión mucho más efectiva, elemento propiamente español. Unida a otra característica italiana: la elaboración contrapuntística en la sección instrumental y no en las voces, siempre líricas. Consiguiendo un resultado novedoso. Sobre todo teniendo en cuenta que es música litúrgica.

Como muestran las partes de oboes y trompas. La orquestación es muy cuidada, fruto de un gran trabajo y atención por parte de Joaquín López. Da muestras de un empleo instrumental que difiere respecto al de otras obras en un estilo más germánico;

donde la elaboración contrapuntística da paso a líneas instrumentales en melodía acompañada, con escaso papel para instrumentos como la trompa.

El registro elegido para el doble coro resulta más grave que en otras obras, posiblemente quiere mostrar un mayor contraste frente al agudo y brillante empleo de los registros en el ámbito orquestal. No es fruto del azar, tiene una finalidad compositiva. Realza el papel de los instrumentos, dándole una importancia relevante, frente a la sonoridad coral, a la que el Cabildo está acostumbrado. Quiere que oigamos claramente su valía como compositor.

La armonía muestra un ritmo más intenso pero una variedad menor, propia del mundo italiano. Como el bajo número de modulaciones y cambios a regiones lejanas de la propia tonalidad. En otras obras en tonalidad menor hemos visto la amplia paleta de color de nuestro compositor, influencia vienesa. En esta obra se ve restringida en aras de un mayor empleo del contrapunto, claramente por una cuestión estilística. Observamos el uso de la escala menor melódica, con el cuarto grado menor o rebajado, si bien el empleo de esta escala invalida el camino en gran medida a otras regiones tonales como son las de dominante, esta elección refuerza el brillo de la región del IV grado, poco usual en el repertorio por su marcada independencia frente a la tónica. Esto aporta como podremos observar al escuchar esta obra un brillo y una luminosidad difícil de olvidar.

# Dixit dominus

Joaquín López

Viol. I

Viol. II

Tromp.

Acomp.

Coro. I

Coro. II

Oboe.

*cresc.*

*cresc.*

Musical score for piano and voice. The score includes a piano introduction with intricate arpeggiated figures in the right hand and a steady bass line in the left hand. This is followed by a vocal entry with the lyrics "Di xit Do mi" in four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The piano accompaniment continues with a similar texture. The score concludes with a piano section marked "cresc." in both hands, featuring a rising melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

8

The musical score consists of two systems. The first system features a piano introduction with a complex, flowing melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. The piano part is marked with *cresc.* (crescendo). The second system introduces a vocal line with lyrics. The lyrics are: "ms Do mi no me o Do mi no", "ms Do mi no me o", "ms Do mi no", "Di xit Do mi nus", "Di xit Do mi nus", "Di xit Do mi nus", and "Di xit Do mi nus". The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic structure, also marked with *cresc.* in the lower register.

me o Do mi no me o Se de a Dex trix me is

Do mi no me o Do mi no me o Se de a Dex trix me is

Do mi no me o Do mi no me o Se de a Dex trix me is

me o Do mi no me o Se de a Dex trix me is

Do mi no me o Se de a Dex trix

Do mi no me o Se de a Dex trix

Do mi no me o Se de a Dex trix

Do mi no me o Se de a Dex trix

Do mi no me o Se de a Dex trix



The musical score consists of several systems. The first system shows a piano introduction with two staves of treble clef and two of bass clef. The right-hand staves feature intricate sixteenth-note patterns, while the left-hand staves provide a steady bass line. The word *cresc.* is written above the right-hand staves. The second system introduces the vocal parts, with lyrics in Latin: "Se de a Dex tris me is. Se de a Dex tris". The vocal parts are written in four staves (two treble and two bass clefs). The piano accompaniment continues in the third system, with the vocal parts continuing their lines. The fourth system shows the vocal parts concluding their phrases, with lyrics like "me is. Se de a Dex tris me". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The fifth system shows the piano accompaniment concluding with a final cadence. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

me is.

Dex tris me is.

Dex tris me is. Do ne e po riam

me is.

me is.

me is.

me is.

The musical score for page 24 consists of several systems of staves. The top system features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The first two staves contain intricate piano accompaniment with rapid sixteenth-note passages, both marked with *cresc.* The third and fourth staves are empty. The fifth staff is a bass clef line with sparse notes. The sixth system contains vocal staves. The first staff is empty. The second staff is a bass clef line with lyrics: *in mi mi cos tu os in mi mi cos tu os. Sea bi lum*. The third and fourth staves are empty. The fifth system contains piano accompaniment with two staves, both marked with *cresc.* The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

*pp*  
*pp*

Vir gam Vir tu tis tu o e mi tter Do mi uns  
 Vir gam Vir tu tis tu o e mi tter Do mi uns  
 Vir gam vir tu tis tu o e mi tter Do mi uns  
 pe dum tuo rum Vir gam vir tu tis tu o e mi tter Do mi uns  
 Vir gam Vir tu tis tu o  
 Vir gam vir tu tis tu o  
 Vir gam vir tu tis tu o  
 Vir gam vir tu tis tu o

*cresc.*  
*cresc.*

The musical score for page 32 consists of several systems. The first system is a piano introduction with two staves of treble clef and two of bass clef. The second system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics: "ex Si - on do - mi - na - re in Je - ru - sa - lem". The third system continues the vocal parts with lyrics: "e - mi - tet Do - mi - nus ex Si - on do - mi - na - re in". The fourth system is a piano accompaniment for the vocal parts, with two staves of treble clef and two of bass clef. The fifth system is another piano accompaniment, also with two staves of treble clef and two of bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum tu  
 i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum tu  
 i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum tu  
 i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum tu  
 me - di - o i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi  
 me - di - o i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi  
 me - di - o i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi  
 me - di - o i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi - co - rum i - ni - mi

The musical score for page 40 consists of several systems. The first system is a piano introduction with two staves of treble clef and two of bass clef. It features a complex, flowing accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The second system contains vocal lines for Soprano (Sopr.) and Alto (Alto) with Latin lyrics: "o - rum tu o - rum" and "te - cum prin - ci - pi - o in". The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords. The third system continues the vocal lines with lyrics "co - rum tu o - rum" and "te - cum prin - ci - pi - um in". The piano accompaniment remains consistent. The fourth system shows the vocal lines with lyrics "co - rum tu o - rum" and "co - rum tu o - rum". The piano accompaniment continues. The fifth system is a final piano section with two staves of treble clef and two of bass clef, featuring a more active accompaniment with many sixteenth notes. Dynamics markings include *p* (piano) in several places.

*cresc.*

*cresc.*

*pp*

*pp*

*pp*

di e vir - tu - tis tu

te - cum prin ci pi um in di - e vir - tu - tis tu - o

di e vir - tu - tis tu

te - cum prin ci pi um in di - e vir - tu - tis tu - o

in splen do - ri bus sanc

in splen do ri bus sanc

in splen do ri bus sanc

in splen do ri bus sanc

*pp* *cresc.*

*pp* *cresc.*



The musical score for page 48 consists of two systems of piano accompaniment and three systems of vocal lines. The piano accompaniment is written for four staves (two treble and two bass clefs). The vocal lines are written for three parts (Soprano, Alto, and Bass) on three staves. The lyrics are in Latin and are placed below the vocal staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

in splen do ri bus sanc to rum ex  
in splen do ri bus sanc to rum ex  
in splen do ri bus sanc to - rum ex  
in splen do ri bus sanc to - rum ex  
to - rum ex u - te - ro an - te lu - ci - ferum ge - nu - i  
to - rum ex u - te - ro an - te lu - ci - ferum ge - - nu - i  
to - rum ex u - te - ro an - te lu - ci - ferum ge - - nu - i  
to - rum ex u - te - ro an - te lu - ci - ferum ge - - nu - i  
Sic  
Sic



56

The musical score for page 56 consists of several systems. The first system includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The piano accompaniment features intricate sixteenth-note patterns in the right hand and simpler bass lines in the left hand. A second system of piano accompaniment follows. The third system introduces a vocal line with lyrics: "to - to - to - ju - ra - vit". The vocal line is written in a single treble clef. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system includes another vocal line with lyrics: "to - to - to -". The sixth system continues the piano accompaniment. The seventh system includes a final vocal line with lyrics: "to - to - to -". The eighth system concludes the piano accompaniment with a final cadence.

Do - mi - nus et non pe - ni - te - bit e - - - - - um

*dolce* *p*

*dolce* *p*

64

The musical score for page 64 consists of several systems of staves. The top system features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The upper two staves contain piano accompaniment with dynamic markings *p* and *cresc.*. The lower two staves contain vocal lines. The second system includes the lyrics: "tu es sa - cer - dos in e - tar - num tu es sa - cer - dos in e -". The third system continues the piano accompaniment and vocal lines. The fourth system features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs, with dynamic markings *p* and *cresc.*. The fifth system continues the piano accompaniment and vocal lines. The sixth system features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs, with dynamic markings *p* and *cresc.*. The seventh system continues the piano accompaniment and vocal lines.

*cresc.* *p* *cresc.*  
*cresc.* *p* *cresc.*

a dex tris tu is Do minus a  
 ter rum se cum dum or di nam Mel chi se - - dech a dex tris  
 Do minus a dex tris tu is Do minus a  
 Do minus a dex tris tu

The musical score for page 72 consists of two systems of piano accompaniment and two systems of vocal lines. The piano accompaniment is written for four staves (two treble and two bass clefs). The vocal lines are written for four staves (two treble and two bass clefs). The lyrics are in Latin and are placed below the vocal staves.

*dex tris tu - - is* *con*  
*tu is* *con*  
*dex tris tu is* *con*  
*- - - - is* *con*

*a dex tris tu*  
*Do mi nus a dex tris tu*  
*Do mi nus a dex tris tu is Do mi nus a dex tris tu*  
*a dex tris tu is Do mi nus a dex tris tu*

fre - git in di - o i - re su - o con - fre git in di - o i - re su - o in di - o i - re  
 fre - git in di - o i - re su - o con - fre - git in di - o i - re su - o in di - o i - re  
 fre git in di - o i - re su - o con - fre git in di - o i - re su - o in di - o i - re  
 fre - git in di - o i - re su - o con fre git in di - o i - re su - o in di - o i - re  
 is con fre git in di - o i - re su - o con - fre git in di - o i - re  
 is con fre git in di - o i - re su - o con fre - git in di - o i - re  
 is con fre git in di - o i - re su - o con - fre - git in di - o i - re  
 is con fre git in di - o i - re su - o con fre git in di - o i - re

Musical score for a hymn, featuring piano accompaniment and vocal parts with Latin lyrics. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It consists of multiple systems of staves. The first system shows the piano introduction with a treble and bass clef. The second system introduces the vocal parts with lyrics. The third system continues the vocal parts. The fourth system shows the piano accompaniment for the vocal parts. The fifth system shows the piano accompaniment for the vocal parts. The sixth system shows the piano accompaniment for the vocal parts. The seventh system shows the piano accompaniment for the vocal parts. The eighth system shows the piano accompaniment for the vocal parts. The ninth system shows the piano accompaniment for the vocal parts. The tenth system shows the piano accompaniment for the vocal parts.



80

*dolce* *cresc.* *cresc.*

*pp* *pp* *cresc.*

su - o ro - gis  
su - o ro - - - gis  
su - o ro - gis  
su - o ro - gis  
su - o ro - gis  
su - o ro - gis  
su - o ro - gis  
su - o ro - gis

*pp* *dolce* *cresc.*  
*pp* *dolce* *cresc.*

Musical score for piano and voice. The score consists of 12 systems. The first system has four staves (two treble and two bass). The second system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The third system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The fourth system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The fifth system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The sixth system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The seventh system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The eighth system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The ninth system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The tenth system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The eleventh system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff). The twelfth system has six staves (two treble, two bass, and two grand staff).

The lyrics are: *In di - ca - bit in ma - no - ni - bus*

Dynamics: *p*, *pp*

- ple - - bit ru - i - nos con quas sa bit ca - pi - ta in

*f* *p* *pp*

*f* *p* *pp*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

de to - rren te in vi - a bi - bet in vi a

de to - rren te in vi - a bi - bet in vi a

te - rra mul to - - - - - rum

de to - rren te in vi - a bi - bet in vi - a

de to - rren te in vi - a bi - bet in vi - a

de to - rren te in vi - a bi - bet de to - rren te

de to - rren te in vi - a bi - bet de to - rren - te

de to - rren te in vi - a bi - bet de to - rren - te

de to - rren te in vi - a - - - - - bi - bet de to - rren - te

*cresc.*

*cresc.*

The musical score consists of piano accompaniment and vocal parts. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The vocal parts are written in a grand staff with lyrics in Latin. The lyrics are:

bi - bet de to - ran - te in vi - a bi - - - bet prop - te - re  
 bi - bet de to - ran - te in vi - a bi - - - bet prop - te - re  
 bi - bet de to - ran - te in vi - a bi - - - bet prop - te - re  
 in vi - a bi - bet in vi - a bi - bet in vi - a bi - bet  
 in vi - a bi - bet in vi - a bi - bet bi - bet  
 bi - - - bet  
 in vi - a bi - bet in vi - a bi - bet in vi - a bi - bet

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The vocal lines are accompanied by piano accompaniment in the grand staff. The lyrics are written below the vocal staves.

Musical score for piano and voice. The score includes a piano introduction with arpeggiated chords in the right hand and sustained notes in the left hand. The vocal part consists of two voices (Soprano and Alto) with lyrics in Latin: "a - xal - ta - bit e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

Musical score for page 104, featuring piano accompaniment and vocal lines with Latin lyrics. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The vocal part consists of two staves (treble and bass clef) with lyrics in Latin. The lyrics are:

ta - bit e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal -  
 ta - bit e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal -  
 ta - bit e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal -  
 ta - bit e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal -  
 e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put  
 e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put  
 ta bit ca  
 e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put

ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit  
 ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit  
 ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit  
 ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit  
 e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit  
 e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit  
 put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit  
 e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit ca - put e - xal - ta - bit e - xal - ta - bit



The musical score for page 112 consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment and four vocal staves. The piano accompaniment features a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The vocal lines are in a soprano, alto, tenor, and bass range. The lyrics for the vocal parts are: "ca - put", "Glo - ri - a", "Pa - tri", "et", "fi - li". The second system continues the piano accompaniment and vocal lines, with the lyrics "ca - put", "Glo - ri - a", "Pa - tri", "et", "fi - li" repeated. The piano accompaniment includes a section marked "rit." (ritardando) indicated by a dashed line above the staff.

The musical score is arranged in systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The second system includes vocal lines with lyrics: "o et spi ri tu i Sanc to et spi ri tu i Sanc to". The third system continues the vocal lines with lyrics: "o et spi - ri tu - i Sanc - to Sanc - to". The fourth system shows vocal lines with lyrics: "o et spi - - ri - tu - i Sanc - - - to". The fifth system features vocal lines with lyrics: "o et spi ri tu i Sanc to". The sixth system includes vocal lines with lyrics: "o Si - cut". The seventh system shows vocal lines with lyrics: "o Si - cut". The eighth system features vocal lines with lyrics: "o Si - cut". The ninth system includes vocal lines with lyrics: "o Si - cut". The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *mf*.

Musical score for a vocal and piano piece. The score includes piano accompaniment (right and left hand), a vocal line with lyrics, and a basso continuo line. The lyrics are: "Si cut e rat in pri ci pi o et nunc et".

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal line is in a soprano or alto range, with lyrics written below the notes. The basso continuo line is in a bass clef and provides a harmonic foundation for the piece.

The lyrics are:

Si cut e rat in pri ci pi o et nunc et

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the voice (treble and bass clefs). The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The vocal part has lyrics 'sem - per et in' written below the notes. The second system also consists of four staves, continuing the piano and vocal parts. The piano accompaniment continues with similar textures, and the vocal lines conclude with the words 'sem - per et in'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

se - cu - la se cu lo rum a men  
 se - cu - la se cu lo rum a men  
 se - cu - la se cu lo rum a men  
 se - cu - la se cu lo rum a men  
 et in se - cu - la se cu lo rum a  
 et in se - cu - la se cu lo rum a  
 se - cu - la se cu lo  
 et in se - cu - la se cu lo rum a

Musical score for piano and voice. The score is written in G major (one flat) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a complex, rhythmic texture in the right hand and a more melodic line in the left hand. The vocal line consists of four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with Latin lyrics. The lyrics are: "se - cu - la se cu lo rum a men", "se - cu - la se cu lo rum a", "et in se - cu - la se cu lo rum a", and "se - cu - la se cu lo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

se cu lo rum a men et in  
 se cu lo rum a men et in  
 se cu lo rum a men et in  
 se cu lo rum a men et in  
 men se cu lo rum a men  
 men se cu lo rum a men  
 rum a men  
 men se cu lo rum a men

se - cu - la se - cu - lo - rum a - men

se - cu - la se - cu - lo - rum a - men

se - cu - la se - cu - lo - rum a - men

se - cu - la se - cu - lo - - - rum a men

et in se - cu - la se - cu - lo - rum

et in se - cu - la se - cu - lo - rum

et in se - cu - la se - cu - lo - rum

et in se - cu - la se - cu - lo - rum

1 - men

1 - men

1 - men

1 - men

1 - men

1 - men

1 - men

1 - men



## ***4.7. Panis angelicus***

Motete a dúo de tiple y contralto ,  
con violines, flautas y bajo.

Maestro López.

Año 1800.<sup>522</sup>

---

<sup>522</sup> Texto de la portada de la partitura original.

-Original.

Archivo de la Catedral de Orihuela, referencia: 115/3.

-Bibliografía.

CLIMENT J. *Fondos musicales valencianos*, Tomo IV, referencia: 989.

### **-Texto.**

*Panis angelicus fit panis hominum,*

*Dat panis celicus, figuris terminum.*

*O Rex mirabilis, manducat Dominum,*

*Pauper servus, et humilis.*

Traducción.

*Panis Angelicus* es uno de los cinco himnos escritos por Santo Tomás de Aquino para la Fiesta de Corpus Christi como parte de la liturgia completa de la Fiesta, incluyendo oraciones para la Misa y la Liturgia de las Horas. Realmente son las dos últimas estrofas de las siete de las que se compone el himno *Sacris Solemniis*, que extraídas del conjunto se cantan como antifona:

El pan angelical se convierte en pan de los hombres. El pan del cielo acaba con las antiguas figuras: ¡Oh, cosa admirable!, se alimentan del Señor los pobres, los siervos y los humildes.

### **-Análisis.**

En este motete a dúo vemos como Joaquín López resuelve de forma brillante y personal la textura musical de melodía acompañada. Utiliza hábilmente una figuración rítmica en cada plano instrumental. El perfil melódico queda determinado por la propia figuración rítmica. En el inicio: violines en obstinato de tresillos de corcheas, con diseño melódico extraído de la inversión de la voz principal. Flautas y acompañamiento con un uniforme diseño de valores larga-breve, contrapunto ideal a la voz de los violines. En las voces solistas a dúo el irregular valor del puntillo frente al tresillo. Elementos que se superponen para crear de su unión nuevos planos sonoros.<sup>523</sup>

---

<sup>523</sup> Como será una pauta compositiva en compositores posteriores como en el *Agnus Dei* de la Misa Solemne de Santa Cecilia de Gounod. Ed. Schirmer. New York.

La utilización de diseños rítmicos: dos frente a tres, aportan modernidad a este motete, así como una mayor tensión armónica. No es casual su uso, el compositor debe haber planteado durante largo tiempo esta composición.

Cada uno de los registros y tesituras instrumentales son los indicados para conferir un sonido orquestal de máximo rendimiento. De la cuidada orquestación para la época, nos fijamos especialmente en los siguientes empleos instrumentales: las flautas mantienen su tesitura sobreaguda y los violines desarrollan su línea aguda donde más versátil es su color y timbre. Unido a un tratamiento de las voces perfecto, registro y fiato.<sup>524</sup> Esto muestra la capacidad musical de Joaquín López, no solo como compositor, sino como un buen director de orquesta conocedor de su plantilla. Concibe su obra para mostrar las habilidades de sus músicos.

Mantiene la tonalidad de sol menor, con líneas armónicas que dirigen la tensión hacia la dominante. Emplea como recurso propio armónico el acorde de fa menor, sensible con la tercera y cuarta alterada. Dentro del proceso cadencial, como dominante de la subdominante, en su camino hacia la dominante de la tonalidad. Este recurso tiene una facultad melódica y no opera con carácter moduladorio, sino establece una relación de falsa tónica. Estos recursos eran muy utilizados por Mozart, haciendo ver al compositor con un ágil pincel en su mano, servirse de la sonoridad y naturaleza propia de una tonalidad, para llevar un toque de brillo o un pequeño pero sensible matiz allí donde es necesario.

Dentro del diseño melódico de las voces se aprecia un esquema y estudio previo, donde se ha buscado el equilibrio entre las frases y su aplicación a las distintas voces para crear por medio de elementos compartidos, un lenguaje estructurado y en contínuo desarrollo, partiendo de una misma unidad. Dotando al discurso sonoro de claridad.

Otro elemento es el tratamiento de la tensión melódica. Ya en la primera frase de las voces del dúo,(compás 22 y sus reexposiciones), la primera semifrase muestra una línea descendente de quinta con salto inicial de tercera y uso de la sensible como cierre de la primera semifrase. Resuelve la segunda semifrase con un salto de quinta ascendente, para mantener la tensión creada por la sensible y devolver el intervalo trazado en la primera semifrase. Ya no es aconsejable realizar otro salto interválico , pues dañaría al equilibrio entre las semifrases, con lo cual resuelve magistralmente la frase por medio del siempre dulce giro de sexta por grados conjuntos a la tónica. Esta

---

<sup>524</sup> Podemos observar un ejemplo similar en el número nueve, *Quando Corpus*, del *Stabat Mater* de Luigi Boccherini. Impreso por Zhiboni Editore.

muestra de equilibrio en una voz, lo generaliza usando el material de la primera semifrase, invirtiendo la tercera y agrandando la repercusión sobre la tónica para la creación de las líneas de los violines,(compases 1-6). Esa repercusión sobre la tónica en los violines se ve equilibrada en las líneas externas de las flautas, al realizar su perfil melódico sobre los grados IV y V,(compases 1-12).

El motete, género musical al que pertenece esta obra, hace que la estructura quede al servicio de la poesía del texto, si bien vemos la forma sonata claramente trazada, propia del estilo musical de su tiempo, pero con las concesiones a su uso litúrgico.<sup>525</sup>

Emplea una introducción de 21 compases en una estructura de 91 compases, un largo preámbulo instrumental. Mostrando así el maestro de capilla su capacidad y dominio de la música orquestal .No es habitual en este tipo de música tanta calidad en la introducción de un motete.<sup>526</sup>

Las voces realizan la exposición a modo de diálogo, en forma imitativa, hasta fundirse en la aclamación: *O rex*. En el compás 52, interesante anticipación sobre la dominante, donde debería estar la reexposición propia de esta forma musical, retrasándola hasta el compás 64. Preparando el momento reexpositivo así como causando la sorpresa del oyente. Este tipo de recurso era muy usado por Haydn y Mozart, propio del estilo vienés.<sup>527</sup>

El final no es todo lo elaborado que el planteamiento formal- estructural requeriría, es de entender pues no es una obra para concierto, está marcada por su uso litúrgico. Un final elaborado restaría importancia a las oraciones propias con las cuales continuaría la liturgia, no llevando al oyente al estado de recogimiento propio del final de la comunión. Podemos decir que falta una coda para equilibrar el peso de la introducción. Por ello debería interpretarse en el S.XXI, repitiendo, para cerrar la edificación estructural, todo el inicio, desde la introducción.

---

<sup>525</sup> Podemos encontrar una solución similar a las de Joaquín López en la forma de concebir la forma musical al servicio litúrgico, en la Misa Breve a 8 con violines y oboes de José de Nebra.

<sup>526</sup> Al estudiar la obra de los Maestros de Capilla de la Corte: Sebastián Durón, José Torres, José de Nebra y Antonio Ugena, cuya obra coincide en el tiempo con la de Joaquín López, vemos la ausencia de introducciones orquestales , tan solo breves pasajes que preparan la entrada de las voces. Sin embargo apreciamos una mayor dedicación en la introducción e inicio de la obra en un claro plano orquestal en la música de Luigi Boccherini.

<sup>527</sup> Por ejemplo, en la cadencia a partir del compás 56 del allegro final del motete: *Exsultate jubilate*.Kv 165 de Mozart. Ed. Peters.

La textura de melodía acompañada queda embellecida con la calidad lírica en cada una de las voces solistas. Manteniendo la atención del oyente a lo largo de toda la obra y no tan solo cuidar la estética en los momentos reservados a los solistas.

Por medio del proceso compositivo llevado a cabo por Joaquín López, resulta una obra atractiva y equilibrada. Una obra de arte y no tan solo el fruto artesano de un compositor de oficio.

Características de esta obra:

- Instrumentos: dos violines , dos flautas ,acompañamiento y dúo solista de tiple y alto.
- Estructura: Forma sonata, con introducción de 21 compases ,desarrollo sobre los versos poéticos y anticipación de la reexposición como recurso compositivo.
- Textura. Melodía acompañada con elaboración lírica en todas las voces.
- Enriquece la armonía por medio del uso de la región de la subdominante.
- Búsqueda de equilibrio melódico en todos los planos instrumentales. Brillante tratamiento de la figuración rítmica como elemento estructural.
- Empleo magistral de los recursos instrumentales en la orquestación de esta obra.
- Conocimiento de los recursos contemporáneos de los compositores vieneses.

# *Panis angelicus*

Motete a duo

Joaquín López

Flauta I

Flauta II

Tiple

Alto

Violín I

Violín II

Acompto.

Flauta I

Flauta II

Tiple

Alto

Violín I

Violín II

Acompto.

This musical score is for piano and guitar, spanning measures 12 to 20. It is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is organized into two systems, each containing six staves. The first system (measures 12-17) features a vocal line in the top two staves and a guitar line in the bottom two staves. The piano accompaniment is shown in the middle two staves, which are mostly empty. The guitar part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in groups of three, with some triplets and slurs. The second system (measures 18-20) continues the vocal and guitar parts. Measure 18 has a boxed number '18' at the beginning. Measure 20 has a boxed number '20' at the end. The piano accompaniment remains empty in both systems.

Pa nis An ge li cus fit Pa nis ho mi num.

*p*

fit pa nis ho mi num.

Dat pa nis ce li cus, fi gu ris.

*f* *p*



32

O Rex mi ra bi lis,  
 ter mi num, fi gu ris ter mi num, O Rex mi ra bi lis

38

40

man du cat Do mi num ser vus, Pan per  
 man du cat Do mi num Pan per Pan per

44

ser vus, et in mi lis. Pan per,

48

ser vus, et in mi lis Pan per, ser vus, et

52

In Hi. li.

In Hi. li.

56

60

*p*

Pa nis An go li cus, fit pa nis bo ni mm,

Pa nis An go li cus, fit pa nis bo ni mm,

*p p*

84

fit Pa nis ho mi num Dat Pa nis Ce li cus fi gu ris

fit Pa nis ho mi num

88

ter mi num fi gu ris ter mi num

Pa nis An go li cus, fit pa nis

*f* *p*

72

78

O Rex mi ra bi lis  
ho mi num fit pa nis ho mi num. O Rex mi ra bi

80

man du cat Do mi num, Pan per,  
lis man du cat Do mi num, Pan per

84

ser vus, et In mi lis, Pan per

ser vus et In mi lis, Pan per

88

ser vus, et In mi lis

ser vus et In mi lis

## ***4.8. Lauda Sion salvatorem***

Motete a 5 al Santísimo.

Con violines, oboes y acompañamiento.

Es del Maestro López .

Año 1800.<sup>528</sup>

---

<sup>528</sup> Estos datos aparecen en la portada de la partitura.

-Original.

Archivo de la Catedral de Orihuela, referencia: 115/5.

**-Texto.**

*“Lauda Sion salvatorem  
Lauda ducen et pastorem  
in hymnis et canticis.  
Nec laudare sufficis  
quantum potes ,tantum aude,  
nec laudare sufficis”.*

Estos versos pertenecen al poema de Santo Tomás de Aquino<sup>529</sup> del *Officium Sacerdos*, par 8 n3 [91694] missa 1 hymnos.

Traducción.

Canta, oh Sion, con voz solemne  
al que a redimirte viene,  
a tu Rey, y a tu Pastor,  
Alaba cuanto se puede,  
que a toda alabanza excede,  
toda es poca en su loor.

**-Análisis.**

Este año de 1800 es el año con más obras datadas de Joaquín López, vemos la figura de un compositor afianzado en su ideas y una técnica claramente establecida.

Esta obra presenta los habituales elementos presentes en su obra, afianzados y en plena madurez compositiva. Ya hemos señalado como están presentes en sus obras las tendencias estilísticas principales de su tiempo. Ya hemos transcrito una obra para coro y solista de una etapa anterior, con esta transcripción, podemos comparar ambas obras

---

<sup>529</sup> Corpus Thomisticum. Sancti Thomae de Aquino Officium corporis Christi “Sacerdos”.  
Textos a Cyrillo Lambot in “Revue Benedictine” 1942 editas recognovit Enrique Alarcón ac instruxit.



de similares características pero con unos años de diferencia. Y efectivamente apreciamos una mayor perfección y dominio del discurso sonoro.

Este motete para tiple solista y coro, está dedicado al lucimiento de uno de sus alumnos de mejor voz pertenecientes a la cota encarnada, infantillos que tendrán la oportunidad de ganarse el respeto y la aprobación de todo el Cabildo catedralicio por medio de la interpretación a solo de estas obras. Es notorio como Joaquín López se esfuerza por resaltar el valor de la educación de la escuela de música que es la Capilla de la Catedral. Depositando una gran confianza en sus infantillos. No es una obra fácil de interpretar para un niño de unos doce años, el cual debería poseer no solo un buen conocimiento musical, sino una voz potente para enfrentarse a la sonoridad de toda la orquesta. Para facilitar la interpretación de los infantillos de esta obra, Joaquín López utiliza algunos recursos como: melodías sin saltos interválicos extensos, preparación de los pasajes en el registro agudo, colocación de respiraciones en el fraseo, cuidar de la dicción del texto para el niño, a solo queda más patente el texto.

El motete es una forma musicales basada en el texto, supone un reto plasmar con música el significado del texto. Donde antes tenía el recurso del empleo de la armonía establecida por el coro para crear el espacio sonoro requerido para la expresión del texto, ahora solo tiene la línea melódica interpretada por la voz de un niño. De esta forma vemos una nueva faceta de Joaquín López, como creador de melodías acordes al preciso sentido del texto. En esta obra disfrutamos de unas brillantes líneas melódicas basadas en el despliegue del acorde dado, bordaduras y saltos consonánticos de tercera.

Una vez ofrecidas estas observaciones pasamos al inicio de esta obra. El tema musical principal es expuesto por toda la orquesta al unísono, tema formado sobre el acorde de fa<sup>530</sup>, tónica de la tonalidad de esta obra, con tan solo una nota extraña a él en forma de nota de paso o bordadura. No será hasta el quinto compás que aparezca otra armonía diferente de la tónica, será la subdominante. Por lo tanto el ritmo armónico es especialmente lento. El giro hacia la subdominante ya es algo habitual en el mundo sonoro de Joaquín López.

---

<sup>530</sup> Vean el Motete de Mozart :*Exultate ,jubilate*, Kv 165 (158 a), también en tonalidad de Fa mayor. Tonalidad presente en la obra de Mozart para expresar júbilo, comienza también con una melodía formada sobre el acorde de tónica, si bien Mozart emplea en tan solo un compás la bordadura y el salto consonántico de tercera , y el siguiente acorde que usa es también el de subdominante, como hace Joaquín López, frente al uso de la dominante que habría empleado un compositor barroco.

Los temas melódicos tendrán un carácter marcadamente motivico, para facilitar la construcción de las frases. De estos motivos se extraerá el material para las frases y será objeto de variaciones a lo largo de la obra.

Un elemento estructural de esta obra es la imitación. No será tratada la imitación<sup>531</sup> como recurso, ni tendrá un tratamiento contrapuntístico, sino actuará de generador estructural. Establece y conforma las partes y secciones de esta obra. A diferencia de anteriores obras, en esta obra es la melodía y su desarrollo motivico la generadora de la tensión y estrechamente unida a la armonía, el principal elemento de esta obra. Una frase expuesta en la orquesta, será imitada por la solista. Y de este al coro. El coro a su vez actuará como consecuente de la frase, devolviendo la frase siguiente a la solista. Joaquín López presenta en esta obra la variación imitativa. Recurso compositivo destinado a ampliar la estructura de la forma musical, al mismo tiempo que dota a toda la estructura de coherencia interna. Clara evolución de los elementos imitativos utilizados en los desarrollos de la forma de sonata.

El empleo de la variación imitativa resulta en esta obra generador armónico, proyectando por medio de esta imitación la idea tonal de cada frase. Pasando el material melódico del modo mayor por medio del uso de la variación imitativa al menor. Seucenciando las frases en series de dominantes o siendo un vehículo idóneo para transmitir las ideas modulatorias.<sup>532</sup>

En esta obra nos presenta una instrumentación con una sección de viento ampliada por la presencia de oboes. Desempeñan los oboes un papel representativo tanto en el color orquestal como en el desarrollo de las ideas motivicas. Una sección en menor con la frase expuesta por los oboes ya crea un espacio sonoro conceptualmente diferente, gracias al timbre y color de este instrumento. Dentro de una estructura marca un punto de inflexión, siendo un elemento diferenciador y clarificador. La paleta creativa de nuestro maestro de Capilla, siempre aporta nuevos elementos en cada obra.

La presencia de una solista siempre crea una dificultad añadida para establecer una forma musical, pues abre el espacio sonoro de opciones posibles. Buena muestra

---

<sup>531</sup> Si leemos la *Salve* del Padre Soler en la Universal Edition de Viena, obra también a 5 y acompañamiento orquestal, veremos la diferencia entre la concepción de un estilo anterior y el tratamiento de la imitación en Joaquín López. En la obra del Padre Soler el coro tan solo actúa como *tutti* o *ripieno*, para marcar el carácter en algunas frases por medio de cadencias, sin embargo en la obra de Joaquín López si hay un tratamiento de la imitación y el coro realiza una intensa labor.

<sup>532</sup> Idea presente en la obra de Mozart Letanía de *venerabili Sacramento* Kv 243, Ed. Barenreiter. Desde el compás 36 cada vez que musicaliza *miserere nobis* lo hará de forma diferente en ambos modos y con un tratamiento similar al propuesto en esta obra por Joaquín López.

tenemos en esta obra al integrar tan complejo grupo orquestal: solista, coro y orquesta; en un texto breve y lleno de profundo significado.

Para aportar un sonido orquestal más equilibrado, ante la presencia de oboes que aumentan el volumen y añaden peso a la arquitectura en los armónicos agudos que se suman a los del solista. Por este motivo debe Joaquín López ampliar la capacidad de los armónicos graves y lo soluciona añadiendo el contrabajo en la sección instrumental, así como escribe una parte de instrumento que acompañe al coro y otro para realizar el bajo como estructura y base de todo el conjunto. Nuestro compositor como arquitecto sonoro.

Antes de pasar a estudiar la estructura formal de esta obra, destacamos como factor importante que no debe pasar desapercibido, integrar una parte solista en una obra. La mitad de la obra medida en compases está destinada a la solista, 56 compases son a solo de tiple. Pero gracias al esfuerzo por equilibrar la estructura, queda la voz solista al servicio del conjunto. Percibiéndose esta porción enorme de esta obra dedicada a la solista, integrada como un diálogo continuo entre las partes de la estructura formal y el diseño de los planos sonoros orquestales.

Comienza con una introducción orquestal. Con un contenido significativo, pues se expone el tema – motivico que pasará a la solista y de esta al coro. Una segunda frase solista y de nuevo imitación en el coro. En este caso el material de la segunda frase, expuesto por la orquesta en la introducción. Hasta aquí considera el compositor una primera sección. Será reexpuesta toda esta sección a partir del compás 89 de forma literal.

Como elemento al servicio de la forma, el diseño rítmico juega un importante papel en esta obra, la alegría y el júbilo son fáciles de expresar si empleas para ello el compás de 6/8, compás que incita siempre al movimiento horizontal de la textura sonora.<sup>533</sup> Constatemos también el hecho de la ambivalencia del ritmo larga-breve en 6/8, permitiendo al compositor y siempre en acorde de paso, presentar armonías más arriesgadas. Como ejemplo aparece la sensible de la dominante (compases 34 y 36) de

---

<sup>533</sup> Frente al empleo rítmico de los maestros de Capilla españoles, siempre lo más estable posible y un gusto excesivo por la división binaria, vemos en Joaquín López lo contrario una búsqueda de diseños rítmicos poco convencionales en la liturgia. No solo el empleo de ellos sino la importancia tan grande y el peso específico que tienen en sus obras, la influencia mayor la vemos en la música instrumental de los Scarlatti y en la música de los jesuitas, por ejemplo la antifona en forma de motete *Beatus ille servus* es anónima y de mediados del S. XVIII, recogida en las reducciones de Chiquitos en Bolivia, bajo la influencia de Domenico Zipoli, editadas por Piotr Nawrot. Esta obra es sorprendentemente parecida a la de Joaquín López en los diseños melódicos y rítmicos.

la tonalidad de la obra<sup>534</sup>. Este recurso será usado más adelante, no solo enriquece la armonía sino permite una mayor diversidad melódica y una mayor libertad a la hora de diseñar variaciones armónicas de las frases.

La siguiente sección está en la región de la dominante. Plantea igual estructura que la anterior: frase solista con enunciado orquestal, seguido de un diálogo solista-coro, por medio de motivos de dos compases en imitación.

El segundo periodo en modo menor, introducido por 8 compases orquestales. Aparece la imitación variada, aportando una serie moduladora con carácter de dominante. Como es propio del desarrollo en la forma sonata. La sección final comienza con la reexposición, propia de esta forma de sonata. Presentando en el compás 100 un nuevo elemento: el diálogo solista –coro, pasa a ser una frase completa en forma de antecedente-consecuente. Tiene la función de preparar la sección final ,preparando la sonoridad de cierre, con una constante acumulación del volumen sonoro. Hemos pasado de la imitación motivica del inicio, al uso como refuerzo del final.

En el compás 108 aparece la tónica menor, empleada para reforzar la idea tonal y aportar estabilidad a la idea de tónica<sup>535</sup>. Tres compases instrumentales sirven de preámbulo y preparación a la cadencia final de todo el conjunto orquestal: I-V-I. Después tres compases instrumentales, típico de Joaquín López: final con el diseño motivico sobre el acorde tonal, por dos veces repetido. Que posiblemente serviría de enlace con un motete posterior en una tonalidad afín o la entonación de un versículo gregoriano, o bien la repetición desde el inicio de esta obra, posiblemente todas estas variantes fueran utilizadas en diferentes servicios litúrgicos.

A pesar de ser una obra de pequeñas dimensiones y para interpretarse dentro de un marco litúrgico concreto, hemos podido observar una elaborada sección final, así como una mayor madurez compositiva y precisión en el uso de los elementos sonoros. Joaquín López aporta y por ello son tan valiosas estas breves obras, todo su saber compositivo a cada una de ellas, utilizando como hemos podido observar un despliegue de medios y recursos sonoros sorprendente.

---

<sup>534</sup> Recurso similar emplea en el compás 14 del número *IX. Fac ut portem*, también en fa mayor y en 6/8, del *Stabat Mater* de Luigi Boccherini de 1781. Editor G.Zanibon.

<sup>535</sup> A partir del compás 55 de la Letanía a Nuestra Señora a 8 de Francisco Corselli ,maestro de la Real Capilla desde 1738. Quien emplea igual tratamiento que Joaquín López para reforzar la estructura tonal de su obra. Según la edición a cargo de Paulino Capdepón.

# Lauda Sion salvatorem

1800

J. López

Andante

VI

VII

Ob. I

Ob. II

Tr. I

Tr. II

Ac.

T. I

T. II

A. II

Te. II

B. II

Ac. II

*p*

*f*

This musical score is arranged in a grand staff format, consisting of 14 staves. The top two staves are treble clefs, the next two are bass clefs, and the remaining ten staves are a mix of treble and bass clefs. The first two staves contain complex, fast-moving melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The third and fourth staves have sparse, rhythmic accompaniment with notes and rests. The fifth and sixth staves are bass clefs with simple rhythmic patterns. The seventh staff has a more active bass line with eighth and sixteenth notes. The eighth through fourteenth staves are mostly empty, with only a few notes or rests, indicating a section where the instruments are silent or playing very faintly.

The image shows a page of musical notation, page 527. It features 14 staves. The first four staves are in treble clef, and the next three are in bass clef. The remaining seven staves are empty. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The first four staves contain a complex melodic and harmonic texture, while the remaining staves are silent.

The image shows a page of a musical score, page 528. It features a vocal line and several instrumental lines. The vocal line includes the lyrics "Lau - da Lau - da,". The instrumental parts include strings and woodwinds. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature (C). The vocal line is in a soprano or alto clef, and the instrumental parts are in various clefs (treble and bass). The lyrics are: Lau - da Lau - da,.



Lau - da - Si - on sal - va - to - rem Lau - da Si - on sal - va

Musical score for a hymn, featuring multiple staves for vocal parts and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are:

to - rem Lau - da Lau - - da Lau - - da Lau - da lau - - da Lau - da  
 Lau - da Lau - - da Lau - - da  
 Lau - da Lau - - da Lau - da  
 Lau - da Lau - - da Lau - - da  
 Lau - da Lau - - da Lau - da

This musical score consists of 14 staves. The first four staves are for a piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth and sixth staves are for a bass line, with a simple melody of quarter and eighth notes. The seventh through tenth staves are for vocal parts, each with its own melody and the lyrics: "Si - on sal - - va - - to - rem. Lau - da Si - on sal - va - to - rem Lau - da". The eleventh and twelfth staves are for a second piano accompaniment, mirroring the first four staves. The thirteenth and fourteenth staves are for a second bass line, mirroring the fifth and sixth staves.

Si - on sal - - va - - to - rem. Lau - da Si - on sal - va - to - rem Lau - da  
 Si - - on sal - - va - - to - rem. Lau - da Si - on sal - va - to - rem Lau - da  
 Si - on sal - va - - to - rem. Lau - da Si - on sal - va to - rem. Lau - da  
 Si - - on sal - - va - - to - rem. Lau - da Si - on sal - va - to - rem. Lau - da  
 Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Si - on sal - va - to - rem. Lau - da

This musical score is for a hymn, likely in G major (one flat). It consists of a piano accompaniment and several vocal parts. The piano part is written in treble and bass clefs. The vocal parts are written in treble and bass clefs. The lyrics are:

Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Si - on sal - va - to - rem. in  
 Si - on sal - va - to - rem.  
 Si - on sal - va - to - rem.  
 Si - on sal - va - to - rem.  
 Si - on sal - va - to - rem.

hym - nis et can - ti - cis. Lau - da Si - on sal - va - to - rem. Lau - da  
 Lau - da  
 Lau - da  
 Lau - da

Musical score for a choral piece with piano accompaniment. The score includes vocal parts and piano accompaniment with lyrics in Latin.

The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef). The vocal parts are arranged in four staves (two soprano/tenor and two alto/bass). The lyrics are:

Lau - da Du - cem et Pas - to - rem.

Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Du - cem et Pas

Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Du - cem et Pas

Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Du - cem et Pas

Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Du - cem et Pas

*p*  
*p* *f*  
 Lan - da Du - cem et Pas - to - rem in hym - nis et  
 to - rem. in hym - nis et  
 to - rem. in hym - nis et  
 to - rem. in hym - nis et  
 to - rem. in hym - nis et

This musical score consists of 14 staves. The first two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The next four staves (3-6) are for vocal parts, with the first two staves (3-4) containing lyrics and the last two (5-6) providing a bass line. The lyrics are "can - ti - cis." The score is written in a key with one flat and a common time signature.



The image shows a page of musical notation, page 537. It consists of 12 staves. The first four staves are treble clef, and the last four are bass clef. The middle four staves are empty. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note. The second measure has a quarter note followed by a quarter note. The third measure has a quarter note followed by a quarter note. The fourth measure has a quarter note followed by a quarter note. The fifth measure has a quarter note followed by a quarter note. The sixth measure has a quarter note followed by a quarter note. The seventh measure has a quarter note followed by a quarter note. The eighth measure has a quarter note followed by a quarter note. The ninth measure has a quarter note followed by a quarter note. The tenth measure has a quarter note followed by a quarter note. The eleventh measure has a quarter note followed by a quarter note. The twelfth measure has a quarter note followed by a quarter note. The first four staves have a similar pattern of notes and rests. The last four staves are empty.

Lau - - da Du - cem Lau - - da Du - cem et Pas - to - -rem et Pas - to - -rem.  
 Nec lu  
 Nec lu  
 Nec lu  
 Nec lu

Musical score for a choral piece with piano accompaniment. The score includes piano accompaniment for the right and left hands, and vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Latin: "Quam tum po - tes, quam -tum po - tes tan - tum da - re su - fi - cis."

The image shows a page of a musical score, likely for a choral or instrumental piece. It features ten staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The middle four staves are empty. The lyrics are written below the fifth staff. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: au - tem tan - tum au - tem nec - lau da - re su - fi - cis. Lau - da Si - on sal - va -

Musical score for a vocal and instrumental piece. The score is divided into two systems. The first system consists of two treble clefs, two bass clefs, and a vocal line. The second system consists of two treble clefs, two bass clefs, and a vocal line. Dynamics include *f*, *p*, and *f*. Lyrics are in Latin: "to - rem. Quam tum po - tes tan - tum au - tem, Quam - tum po - tes tan - tum au - tem, nec lau".

Musical score for a choral piece, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

Lyrics: Lau - da lau - - da.

Lyrics: da - re su - fi - cis. Lau - da lau - - da.

Lyrics: da - re su - fi - cis. Lau - da lau - - da.

Lyrics: da - re su - fi - cis. Lau - da lau - - da.

Musical score for "Lauda Sion salvatorem". The score includes piano accompaniment and vocal parts. The piano part features intricate arpeggiated patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal parts enter with the lyrics "Lau - - da - - Si - - on sal - va - - to - rem." and repeat "Lau - da Si - on sal - va - to - rem Lau - da".

Dynamics: *p* (piano), *f* (forte).

Lyrics:

Lau - - da - - Si - - on sal - va - - to - rem.

Lau - da Si - on sal - va - to - rem Lau - da

Lau - da Si - on sal - va - to - rem Lau - da

Lau - da Si - on sal - va - to - rem Lau - da

Lau - da Si - on sal - va - to - rem Lau - da

Lau - da Si - on sal - va - to - rem.

Si - on sal - va - to - rem Lau - da  
 Si - on sal - va - to - rem Lau - da  
 Si - on sal - va - to - rem Lau - da  
 Si - on sal - va - to - rem Lau - da



Lau - da Du - cem et Pas - to - rem.  
 Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Du - cem et Pas  
 Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Du - cem et Pas  
 Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Du - cem et Pas  
 Si - on sal - va - to - rem. Lau - da Du - cem et Pas

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (top two staves) and an organ part (bottom two staves). The piano part features a melody with dynamics *p* and *f*. The organ part provides harmonic support with chords and moving lines. The second system is a vocal part with lyrics in Latin. The lyrics are:

Lau - da Du - cem et Pas - to - rem in hym - nis et can - ti  
 to - rem, in hym - nis et can - ti -  
 to - rem, in hym - nis et can - ti  
 to - rem, in hym - nis et can - ti

The image displays a musical score for page 547, consisting of 12 staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 2:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 3:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 4:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 5:** Bass clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 6:** Bass clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 7:** Bass clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Staff 8:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lyrics "cis." and "in" are written below the staff.
- Staff 9:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lyrics "cis." and "in" are written below the staff.
- Staff 10:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lyrics "cis." and "in" are written below the staff.
- Staff 11:** Treble clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lyrics "cis." and "in" are written below the staff.
- Staff 12:** Bass clef, key signature of one flat (Bb). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lyrics "cis." and "in" are written below the staff.

This musical score consists of 14 staves. The first six staves are instrumental accompaniment, including two treble clefs and two bass clefs. The last eight staves are vocal parts, each with a single line of lyrics underneath. The lyrics are: "hym - nis et can - ti - cis." The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The vocal parts are arranged in a choir setting, with each voice part having its own line of music and lyrics.

hym - nis et can - ti - cis.  
 hym - - nis et can - ti - cis.  
 hym - nis et can - ti - cis.  
 hym - nis et can - ti - cis.  
 hym - - nis et can - ti - cis.

## ***4.9. Laudate dominum de caelis***

Motete a cuatro y a ocho  
al Santísimo Sacramento.

Año 1800.

-Original.

Archivo de la Catedral de Orihuela, referencia: 144/10.

**-Texto.**

*“Laudate dominum de caelis;  
Laudate eum in excelsis” [Ps. 148,1].*

*“Laudate eum in tympano et choro,  
Laudate eum in chordis et organo.*

*Laudate eum” [Ps. 150,4].*

*“Jubenes et virgines ,senes cum iunioribus  
laudent nomen Domini, Quia exaltatum est nomen eius solius” [Ps. 148,12].*

*“Laudate dominum de caelis  
Laudate eum in excelsis” [Ps. 148,1].*

Traducción.

Alabad al Señor de los cielos: Alabadle en la altura.

Alabadle con pandero y coro: Alabadle con cuerdas y órganos.

Hombres y doncellas jóvenes, ancianos y niños, alaben el nombre del Señor: por su nombre sólo es excelente, su alabanza por encima del cielo y de la tierra.

Alabad al Señor de los cielos: Alabadle en la altura.

**-Análisis.**

Esta obra utiliza la formación de doble coro, siendo el primero de solistas. Más el conjunto orquestal formado por: 6 instrumentistas de viento, violines, 2 acompañamientos, uno de ellos contrabajo. Las partes instrumentales son de un brillo virtuosístico, no solo por las partes a solo del clarín y del violín, sino por el empleo del registro agudo en oboes y trompas.

Armónicamente se mantendrá en la tonalidad, destacando un periodo donde utiliza el contraste modal. Dota con este recurso una mayor riqueza melódica y profundidad al timbre orquestal.

Las figuraciones rítmicas, como es tan propio de Joaquín López, son mucho más que un elemento de pulsación al servicio melódico y de la acentuación del texto.

Estrechamente unida a la orquestación, cada grupo instrumental tiene una figuración propia a lo largo de la obra. Clarificando de esta manera el discurso sonoro y manteniendo más fácilmente la atención del oyente. El ritmo resulta un elemento estructurador al servicio de la forma musical, estableciendo secciones diferenciadas.

Todos los diseños melódicos son variaciones de los motivos expuestos en el primer período. Están concebidos sobre los acordes funcionales de la tonalidad, por tanto seguirán las líneas de tensión propia de la tonalidad y su bipolaridad dominante-tónica. Estos motivos al seguir la naturaleza física del fenómeno físico-armónico, son claramente reconocidos, identificados y fácilmente memorizados por el oyente.

La estructura formal queda establecida en dos grandes períodos. En el primero la introducción y una sección destinada a un largo y virtuoso solo de clarín. En esta sección agota todas las capacidades instrumentales del clarín. Esta sección será repetida al final del segundo período. La introducción de nueve compases establece la tonalidad: Fa mayor. Presenta el material melódico que luego será empleado.

Joaquín López quiere una obra vibrante y vital, elige un tempo y un compás útil para este fin. Como el uso de puntillos en el diseño motivico del inicio. Como curiosidad rítmica en esta obra utiliza la menor de las figuras rítmicas: fusas. Concluye esta sección instrumental expositiva sobre la dominante en un silencio de un tiempo: suspensión orquestal.

La segunda sección tiene un solo de clarín con diseño rítmico en tresillos de semicorcheas, que camina hacia el modo menor en la segunda frase. En el compás 20 al concluir el solo sobre la tónica, las cuerdas exponen una frase con silencios en tiempo fuerte y paso cromático en el perfil melódico. Esta frase es de una gran delicadeza y el cromatismo le aporta un claro sabor moderno. El clarín sobre la frase en las cuerdas comienza una progresión virtuosística, guiándonos hacia la cadencia de esta segunda sección instrumental. La cadencia ocupa seis compases dedicados a afianzar la tonalidad, después de las progresiones del solo, recuperando los diseños motivicos breves formados por acordes, empleados para enlazar con el material siguiente y anunciar la nueva sección.

Resaltamos la forma tan elegante de incluir un instrumento solista y de su fusión exquisita con las palabras del texto, reafirmandolas y dotándolas de un mayor significado.

El segundo período comienza en el compás 45 con la entrada del coro a 8. Es acompañado por la reexposición de los cuatro primeros compases orquestales del inicio

de la obra, frase enunciativa con figuración rítmica al servicio de la acentuación textual del versículo. La armonía I-V llena de vigor y fuerza este pasaje. Con textura vertical, pasaje musical que será empleado más adelante en esta obra. En la cadencia de la primera frase coral, la cuerda toma el diseño rítmico del clarín para acompañar un proceso imitativo a 8 en las voces, de inspirado contrapunto. La frase expuesta en la segunda *tiple* y las *tiples* del segundo coro, pasará a todas las voces, exponiendo un segundo motivo imitativo en el compás 64. Este motivo variará en el compás 71. Todo este pasaje fugado, mantendrá la tonalidad de fa, hasta la cadencia en el compás 75 en la dominante. A lo largo de este proceso imitativo, la orquesta aumentará su actividad rítmica hasta la cadencia del compás 75, donde toda la tensión acumulada se disolverá en un nuevo motivo melódico en las cuerdas. Motivo formado por grados conjuntos y servirá de enlace con la siguiente sección. Si bien el perfil melódico del tema imitativo constaba de saltos interválicos de cuarte y quinta, una vez concluya esta sección serán suaves terceras y grados conjuntos, claro contraste el perfil melódico en ambas secciones. El coro a 8, retoma la textura vertical de la sección final del primer período, repitiendo el verso: *laudate eum*.

A modo de exaltación final de esta sección, armoniza verticalmente la frase que dio origen al fugado. No realiza la cadencia de final de sección del proceso imitativo, introduciendo material nuevo, recurso quemantiene la tensión de la obra. Una cadencia en el proceso de textura imitativa, habría sido demasiado estable y habría cerrado las opciones de continuidad de la obra.

La segunda parte de este período comienza con un pasaje orquestal, con claro sentido introductorio y no solo como un mero relleno con función de enlace. Todavía no ha presentado Joaquín López las partes vocales solistas. Ahora y después todo un pasaje contrapuntístico a ocho voces y dos introducciones orquestales además de un solo de clarín, por fin, presenta las voces a solo.

La siguiente sección está dedicada a las voces solistas. Cuarteto vocal formado por: tiple, alto, tenor y bajo. Todo este pasaje estará en modo menor.

Primero será un dúo alto y tenor con cadencia a doble coro en re menor. Después un bello pasaje con contrapunto imitativo para las cuatro voces solistas. Con diálogos a dúo entre las partes agudas y graves. Los motivos serán por grados conjuntos y la cadencia de nuevo en re menor. Se completa con cuatro compases de virtuosismo en las cuerdas, para equilibrar los planos sonoros. El diseño melódico de la segunda frase del primer período en los vientos.



En el compás 130, de nuevo dúo solista: alto-tenor. Enuncian una frase con un primer motivo con puntillo y desenlace en síncopas con carácter de cierre. Motivo en síncopas que pasará al segundo coro. La siguiente intervención solista es otro pasaje imitativo dando paso a un solo de clarín. El coro solista vuelve a la textura vertical, preparando el pasaje final y sirviendo de base a todo el conjunto orquestal. Mantiene Joaquín López la estabilidad de la tonalidad de la obra repitiendo en sus frases los acordes estructurales de la tonalidad: I-V.

Es brillante que sea el coro quien mantiene la base estructural de la orquesta en este final. Da libertad a todos los planos sonoros orquestales.

El segundo coro se une al primero y a toda la orquesta en este grandioso final para la frase cadencial.

Como es característico en la música de Joaquín López, una vez concluida la cadencia, utiliza un diseño melódico del inicio, repitiéndolo dos veces para concluir. Este motivo ha servido como lema sonoro y germen desencadenante para la creación de la obra.

# *Laudate dominum de caelis*

Joaquín López

ANDANTE VIVO

Viol. I

Viol. II

Trom.

Clarín

Org.

Contrab.

Oboe. I

Oboe. II

5

The image shows a musical score for piano and strings, measures 10 through 14. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piano part is in the upper system, and the string parts are in the lower systems. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The string parts are mostly silent, with some activity in the lower strings. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The string parts are mostly silent, with some activity in the lower strings. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Musical score for piano and strings, measures 15-19. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piano part is in the upper system, and the string parts are in the lower system. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The string parts are mostly silent, with some activity in the lower strings in measures 15-16.

Measures 15-19:

- Measure 15: Piano right hand: quarter note G4, quarter rest, eighth note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, quarter note C5. Piano left hand: quarter note G3, quarter rest, eighth note G3, eighth note A3, quarter note Bb3, quarter note C4.
- Measure 16: Piano right hand: quarter note G4, quarter rest, eighth note G4, eighth note A4, quarter note Bb4, quarter note C5. Piano left hand: quarter note G3, quarter rest, eighth note G3, eighth note A3, quarter note Bb3, quarter note C4.
- Measure 17: Piano right hand: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Piano left hand: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.
- Measure 18: Piano right hand: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Piano left hand: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.
- Measure 19: Piano right hand: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Piano left hand: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest.

This page of a musical score contains 18 staves. The first two staves are grouped by a brace on the left and contain the primary melodic and harmonic lines. The first staff has a circled measure number '20' above it. The second staff includes a dynamic marking of  $mf$  and features a series of sixteenth-note runs in the final two measures. The next four staves (3-6) are empty, indicating that the instruments they represent are silent during this section. The seventh staff begins a new melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of  $mf$ . The eighth and ninth staves provide accompaniment for this line. The remaining seven staves (10-16) are again empty. The final two staves (17-18) contain a concluding melodic and harmonic phrase.

25

The musical score for page 25 consists of two systems of piano accompaniment and one system of vocal melody. The piano accompaniment is written for a grand piano, with the right hand playing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand playing a steady bass line of quarter notes. The vocal melody is written in the bottom system, featuring a series of quarter notes and eighth notes. The score is in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The page number 25 is indicated in a box at the top right.

This musical score page contains two systems of music. The first system includes a piano part with a treble clef and a violin part with a treble clef. The piano part features a complex melodic line with many beamed notes and a trill in the third measure. The violin part consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system includes a piano part with a treble clef and a violin part with a bass clef. The piano part continues with a melodic line that includes a trill and a triplet. The violin part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

This page of a musical score, numbered 35, contains 15 staves. The notation is as follows:

- Staff 1: Treble clef, contains a melodic line with eighth and quarter notes.
- Staff 2: Treble clef, contains a melodic line with eighth and quarter notes.
- Staff 3: Treble clef, contains whole rests.
- Staff 4: Treble clef, contains whole rests.
- Staff 5: Treble clef, contains whole rests.
- Staff 6: Treble clef, contains whole rests.
- Staff 7: Bass clef, contains whole rests.
- Staff 8: Treble clef, contains a complex melodic line with many sixteenth notes and triplets.
- Staff 9: Bass clef, contains a melodic line with eighth and quarter notes.
- Staff 10: Bass clef, contains a melodic line with eighth and quarter notes.
- Staff 11: Treble clef, contains whole rests.
- Staff 12: Treble clef, contains whole rests.
- Staff 13: Treble clef, contains whole rests.
- Staff 14: Bass clef, contains whole rests.
- Staff 15: Treble clef, contains a melodic line with eighth and quarter notes.
- Staff 16: Bass clef, contains a melodic line with eighth and quarter notes.



40

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and four empty staves. The second system includes a grand staff and four empty staves. The piano part (top staff of each system) features a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The bass part (bottom staff of each system) features a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking. The score includes a box with the number 40 in the top right corner.

45

The image displays a page of musical notation, numbered 45 in the top right corner. The score is organized into two systems. The first system consists of two grand staves (treble and bass clefs) and four empty staves. The second system consists of two grand staves and four empty staves. The piano part (top grand staff) features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The bass part (bottom grand staff) includes a melodic line with eighth notes and rests, and a bass line with eighth-note patterns. The notation is clear and professional, typical of a published musical score.

50

The musical score consists of several systems. The top system includes a piano introduction with two staves of treble clef music. Below this are four vocal staves, each with the lyrics: "Lau - da - te Do - mi - num de ce - lis." The vocal parts are arranged in a four-part setting. The piano accompaniment continues below the vocal parts, with a bass line and a treble line. The score concludes with a final piano flourish.

55

The musical score for page 55 consists of several systems of staves. The top system features a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) containing complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Below this is a vocal line with lyrics: "Lau - da - te Do - mi - num de ce -". The vocal line is followed by several empty staves, likely for additional vocal parts or instruments. The bottom system features another piano accompaniment with two staves, similar in style to the top system, with lyrics: "Lau - da - te Do - mi - num de ce -".

lis lau - da - te e - - - - um in ex - cel - - - - sis  
Lau - da - te Do - mi - num de ce - lis Lau - da - te  
Lau - da - te Do - mi -

lis lau da te e - - - - um in ex - cel - - - - sis  
Lau - da - te Do - mi - num de ce - lis Lau - da - te  
Lau - da - te Do - mi -

Lau - da - te Do - mi - num de ce lis Lau - da - te  
in ex cel - sis lau - da - te e  
e - um in ex - cel - sis lau - da - te Do - mi - num in ex cel -  
num de ce - lis lau - da - te Do - mi -  
in ex - cel - sis. Lau da te e -  
e - um in ex - cel - sis lau da te Do - mi num in ex - cel  
Lau - da - te Do - mi - num de ce - lis Lau da te  
num de ce lis, Lau da te Do - mi

70

e - - - um lau - da - te e - - - um in ex - cel - -  
 um lau - da - te e - - - um in ex cel - - sis  
 sis lau - da - te e - - - um in ex cel sis lau - da - te  
 num de ce - - - lis lau - da - te e - - - um  
 um lau da te e - - - um in ex cel - - sis.  
 sis lau da te e - - - um in ex cel - - sis lau da te  
 e - - - um lau da te e - - - um in ex cel -

75

The musical score consists of two systems of piano accompaniment and two systems of vocal parts. The piano accompaniment is written for two staves (treble and bass clef) and features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal parts are written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and include Latin lyrics. The lyrics are: "sis Lau - da - te e - um Lau - da - te in ex - cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis Lau - da - te e - um Lau - da - te in ex - cel - sis Lau - da - te e - um Lau - da - te in ex - cel - sis".

sis Lau - da - te e - um Lau - da - te in ex - cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis Lau - da - te e - um Lau - da - te in ex - cel - sis Lau - da - te e - um Lau - da - te in ex - cel - sis



80

*p* *f*

um Lau - da - te e - - um

sis Lau - da - te e - - um

sis Lau - da - te e - - um

sis Lau *f* - da - te e - - um

*p*

um Lau - da - te e - - um

sis Lau - da - te e - - um

sis Lau - da - te e - - um

sis Lau - da - te e - - um

85

*p* *f* *cres*

Lau - da - te e - - um lau - da - - te e - um in ex -

Lau - da - te e - um lau - da - te e um in ex

Lau - da - te e - - um lau - da - te e um in ex

Lau - da - te e - - um lau da te e um in ex

*p* *f* *cres* *c.*

Lau - da - te e - um lau - da - te e um in ex

Lau da te e - - um lau - da - te e um in ex

Lau - da - te e - - um lau - da - te e um in ex

Lau - da - te e - - um lau da te e um in ex

90

cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis

cel - sis in ex - cel - sis

The image displays a page of musical notation, likely for a piano and bass arrangement. The score is organized into systems of staves. The top system consists of two staves: the upper staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs, and the lower staff contains a dense, rhythmic accompaniment of repeated notes. A measure number '95' is enclosed in a small box above the first staff of this system. Below this system are several systems of empty staves, indicating that the music continues on the following pages. The bottom system of the page shows the continuation of the melodic and rhythmic parts from the previous system.

100

Lau - da - te e - - um in

105

tym - pa - no et cho - ro lau - da - te e

The musical score consists of multiple staves. The top two staves show the piano accompaniment with complex rhythmic patterns. The vocal line is on the fourth staff, with lyrics 'tym - pa - no et cho - ro lau - da - te e'. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings.

110

The musical score is divided into two systems. The first system contains the piano introduction and the beginning of the vocal entry. The piano part features a complex, rhythmic texture with triplets and sixteenth notes. The vocal parts enter with the lyrics 'um in chor - -dis et or - ga - no'. The second system continues the piano accompaniment and the vocal parts, which are marked with 'Lau -'.

um in chor - -dis et or - ga - no

Lau -

Lau

Lau

Lau

Lau

Lau

Lau

Lau -

Musical score for page 115, featuring piano accompaniment and vocal parts. The score is in G major and 4/4 time. The piano part consists of two staves with intricate arpeggiated patterns and dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The vocal parts include four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Bass line, all with Latin lyrics. The lyrics are: "da - te e - - um in chor dis et or - ga -". The score includes various musical notations such as triplets, rests, and dynamic markings.

da - te e - - um in chor dis et or - ga -  
 da - te e - - um in chor dis et or - ga  
 da - te e - - um in chor dis et or - ga  
 da - te e - - um in chor - dis et or - ga  
 da - te e - - um in chor - dis et or - ga  
 da - te e - - um in chor - dis et or - ga  
 da - te e - - um in chor - dis et or - ga  
 da - te e - - um in chor - dis et or - ga



The musical score consists of several systems. The top system includes piano accompaniment for the right and left hands, with the right hand featuring complex triplet patterns. Below this are three systems of vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) with lyrics in Portuguese. The lyrics are: "no Lau - da - te e - um lau - da - te e - m Lau - da - te", "Lau - da - te e - um Lau - da - te e", "no. Lau - da - te e - um lau - da - te e", "no. Lau da te e - um lau - da - te e - um lau - da - te", "no. Lau da te e um lau da te e - um lau da te", "no. Lau da te e um lau da te e - um lau da te", and "no. Lau da te e um lau da te e - um lau da te". The bottom system shows further piano accompaniment for the right and left hands.

The musical score for page 125 consists of two systems. The first system includes a piano introduction with two staves of treble clef music, followed by four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a Bass line. The lyrics are: "e - um in chor - dis et or - ga - no" (Soprano), "um in chor dis et or - ga - no" (Alto), "um in chor - dis et or - ga - no." (Tenor), and "um in chor - dis et or - ga - no." (Bass). The second system continues with the same vocal parts and a new Bass line. The lyrics are: "um in chor - dis et or - ga - no." (Soprano), "um in chor - dis et or - ga - no." (Alto), "e - um in chor - dis et or - ga - no." (Tenor), and "um in chor - dis et or - ga - no." (Bass). The piano accompaniment in the second system features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

The musical score for page 130 consists of several staves. At the top, a grand staff (treble and bass clefs) features a complex piano accompaniment with many triplets and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the second staff. Below this, there are four vocal staves. The first two vocal staves contain the lyrics "Iu - ve - nes et vir - gi - nes,". The third and fourth vocal staves are empty. Below the vocal staves, there are two more grand staves with piano accompaniment. The bottom of the page shows a final grand staff with piano accompaniment.

se - nes cum iu - ni o - ri - bus lau - dent no - men Do - mi  
se - nes cum iu - ni - o - ri - bus lau - dent no - men Do - mi

*p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 135. It features a vocal line with two parts and a piano accompaniment. The vocal parts are in G major and 4/4 time. The lyrics are in Latin: "se - nes cum iu - ni o - ri - bus lau - dent no - men Do - mi". The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the lower left. The score is divided into systems, with the vocal parts and piano accompaniment separated by a brace on the left.

140

- ni  
 - ni  
 Qui - a e - xal - ta - tum est no - men e - ius so -  
 Qui - a e - xal - ta - tum est no - men e - ius so -

*cresc* *f*

Lau - da - te

li - - us no - men e - ius so li - us.

li - - us no - men e - ius so - li - us.

Lau - da - te

do - mi - num de ce - - - - lis de ce -  
Lau - da - te Do - mi - num de ce  
Lau - da - te Do - mi - num de ce - -  
Lau - da - te do - mi - num de ce - -  
Lau - da - te Do - mi - num de ce  
Lau - da - te Do - mi - num de ce - -  
Do - mi - num de ce - - - - lis de ce  
Lau - da - te Do - mi - num de ce - lis

This musical score page, numbered 155, contains piano accompaniment and vocal parts. The piano part is written in two staves (treble and bass clefs) and features a complex texture with sixteenth-note runs and chords. The vocal parts consist of four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a fifth voice part, all with lyrics. The lyrics are "lis Lau - da -". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *sf* (sforzando). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The piano accompaniment begins with a series of sixteenth-note runs in both hands, marked with *sf*. The vocal parts enter with the word "lis" and then "Lau - da -". The piano part continues with a steady accompaniment of chords and moving lines.



Musical score for page 160. The score includes vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: "te lau-da-te e-um in ex-cel-sis". The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth-note runs and triplets. The vocal parts are in a soprano, alto, and tenor/bass arrangement. The piano accompaniment includes a bass line and a grand staff with multiple staves.

The musical score for page 165 consists of several systems. The top system includes a piano introduction with a treble and bass staff. The second system features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with the lyrics: "lau - da - te Do - mi-num de ce - lis lau - da - te". The piano accompaniment continues in the third system. The bottom section of the page contains several systems of empty staves, likely for additional instruments or a second set of vocal parts.

170

e - um in ex - cel - sis lau - da - te lau - da - te

e - um in ex - cel - sis lau - da - te lau - da - te

e - um in ex - cel - sis lau - da - te lau - da - te

e - um in ex - cel - sis lau - da - te lau - da - te

The musical score is arranged in two systems. The first system contains vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are written in four staves, each with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "e - um in ex - cel - sis lau - da - te e - um". The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand part with a treble clef and a left-hand part with a bass clef. The right-hand part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The second system contains three empty vocal staves and two piano accompaniment staves. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Musical score for page 180, featuring piano accompaniment and vocal parts. The score is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a forte (*ff*) dynamic. The vocal parts include four staves (two soprano and two alto/tenor) with lyrics in Latin. The lyrics are: "in ex-cel-sis lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-tum". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Piano part (left): *ff*

Vocal parts (right):

in ex-cel-*ff*-sis lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-tum  
 in ex-cel-*ff*-sis lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-  
 in ex-cel-*ff*-sis lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-  
 in ex-cel-*ff*-sis lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-tum

Additional lyrics for lower vocal parts:

lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-  
 lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-tum  
 lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-tum  
 lau-da-te lau-da-te lau-da-te e-tum

The musical score for page 185 consists of a piano accompaniment and multiple vocal parts. The piano part is written in treble and bass clefs, featuring intricate patterns of eighth and sixteenth notes, often with triplets. The vocal parts are written in treble and bass clefs, with lyrics in Latin. The lyrics are: "in - ex - cel - sis", "- um in ex - cel - sis.", "um in ex - cel - sis.", "in ex - cel - sis", "um in ex - cel - sis.", "um in ex - cel - sis.", "in ex - cel - sis.", "in ex - cel - sis.", "in ex - cel - sis.", "in ex - cel - sis." The score is organized into systems, with the piano accompaniment and vocal parts grouped together. The lyrics are placed below the corresponding vocal staves.

## **4.10. Letanía de la Virgen a 8.**

-Original.

Archivo de la Catedral de Orihuela, referencia: 60/13.

El apellido: *López*, aparece a la izquierda del encabezamiento de la partitura. Al lado el año no es legible por una mancha originada por agua y barro.

-Bibliografía.

CLIMENT, J. *Fondos musicales valencianos*, referencia 966.

Aparece en esta catalogación con el título incorrecto: *Kyrie eleison*.

La instrumentación es la siguiente: 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acompañamiento de órgano y B.C.

**-Texto.**

*“Kýrie eléison Christe eléison Kýrie eléison  
Christe audi nos. Christe exáudi nos. Pater de caelis Deus.  
Fili Redéptor mundi Deus . Miserére nobis .  
Spíritus Sancte Deus . Miserére nobis.  
Sancta Trínitas unus Deus.Miserére nobis  
Sancta María, Sancta Dei génitrix , Sancta Virgo Virginum  
Mater Christi                   Ora pro nobis.  
Virgo prudentíssima   Ora pro nobis  
Mater divinae grátiae  
Virgo venaranda  
Mater Puríssima  
Virgo predicanda  
Mater Castíssima  
Virgo potens  
Mater inviolata  
Virgo clemens  
Mater intemerata  
Virgo fidelis  
Mater immaculáta  
Speculum justítiae  
Mater amábilis*



*Sedes sapiéntiae*  
*Mater admirábilis*  
*Causa nostrae laetítiae*  
*Mater boni Consílii*  
*Vas spieituale*  
*Mater Creatóris*  
*Vas honorábile*  
*Mater Salvatoris*  
*Vas insignae devotionis*  
*Rosa mýstica*      *Ora pro nobis*  
*Regina angelorum*      *Ora pro nobis*  
*Turris Davídica*  
*Regina Patriarchárum*  
*Turris ebúrnea*  
*Regina Prophetárum*  
*Domus aúrea*  
*Regina apostolorum*  
*Foedéris arca*  
*Regina Martyrum*  
*Janua Caeli*  
*Regina Confessorum*  
*Stella matutina*  
*Regina Vírginum*  
*Salus infirmorum*  
*Regina Sanctorum ómnium*  
*Refugium peccatorum*  
*Consolatrix afflictórum*  
*Auxilium Christianórum*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi . Parce nobis, Domine.*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi . Exaudi nos, Domine.*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi . Miserere nobis”.*

Traducción.

Señor, ten piedad .Cristo, ten piedad .Señor, ten piedad.

Cristo, óyenos. Cristo, escúchanos. Dios, Padre celestial, ten piedad de nosotros.

Dios, Hijo, Redentor del mundo, Dios, Espíritu Santo,

Santísima Trinidad, un solo Dios,

Santa María,

ruega por nosotros.

Santa Madre de Dios,

Santa Virgen de las Vírgenes,

Madre de Cristo,

Madre de la Iglesia,

Madre de la divina gracia,

Madre purísima,

Madre castísima,

Madre siempre virgen,

Madre inmaculada,

Madre amable,

Madre admirable,

Madre del buen consejo,

Madre del Creador,

Madre del Salvador,

Madre de misericordia,

Virgen prudentísima,

Virgen digna de veneración,

Virgen digna de alabanza,

Virgen poderosa,

Virgen clemente,

Virgen fiel,

Espejo de justicia,

Trono de la sabiduría,

Causa de nuestra alegría,

Vaso espiritual,

Vaso digno de honor,

Vaso de insigne devoción,  
Rosa mística,  
Torre de David,  
Torre de marfil,  
Casa de oro,  
Arca de la Alianza,  
Puerta del cielo,  
Estrella de la mañana,  
Salud de los enfermos,  
Refugio de los pecadores,  
Consoladora de los afligidos,  
Auxilio de los cristianos,  
Reina de los Ángeles,  
Reina de los Patriarcas,  
Reina de los Profetas,  
Reina de los Apóstoles,  
Reina de los Mártires,  
Reina de los Confesores,  
Reina de las Vírgenes,  
Reina de todos los Santos,  
Reina concebida sin pecado original,  
Reina asunta a los Cielos,  
Reina del Santísimo Rosario,  
Reina de la familia,  
Reina de la paz.  
Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo,  
perdónanos, Señor.  
Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo,  
escúchanos, Señor.  
Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo,  
ten misericordia de nosotros.

## **-Análisis.**

J.S.Bach al poner música al texto del Magnificat compone una introducción de 18 compase. Haydn en sus oratorios llega hasta 20 compases<sup>536</sup>. Estos compases introductorios orquestales, tratándose de música religiosa, están dedicados a preparar un marco ideal donde se visualicen las primeras palabras. El auditorio perciba antes de escuchar palabra alguna el mensaje textual. El maestro López en la orquestación de este texto realiza una introducción orquestal de 39 compases. Y cada uno de estos compases de tan larga introducción le son necesarios, pues la forma musical de esta obra es compleja y larga. Necesita un auditorio atento y preparado. La forma musical está basada en los versos del texto, por ello dedicaremos una especial atención a cada verso.

Esta obra comienza con diseños rítmicos sobre un motivo de anacrusa repetido, conformando una progresión armónica propia de las oberturas de ópera<sup>537</sup>. Este inicio vivaz con espíritu festivo y rotundo, emplea motivos breves con gran profusión de esquemas rítmicos, cuya duración va de 2 a 4 compases. Utiliza frases cortas y directas, ritmos precisos con puntillos al inicio de las frases. Los finales de periodo a lo largo de la obra se verán siempre establecidos por elaborada frase cadencial contrapuntística, en forma de coda. El coro responde con este texto a la sección orquestal, con las características antes expuestas:

*Kirie eleyson, Christe eleyson, Kirie eleyson, Christe audi nos, Christe exaudi nos,*

*Pater de coelis Deus miserere nobis*

*Redemptor mundi Deus miserere nobis*

*Spiritus Sancte Deus miserere nobis*

*Sancta trinitas Unus Deus miserere nobis*

Cambia la orquestación y a solo con la sección de cuerda, en textura de melodía acompañada cantan los solistas del primer coro:

*Santa Maria, Ora pro nobis* (tiple)

*Sancta Dei genitrix, Ora pro nobis* (tenor)

*Sancta Virgo Virginum, ora pro nobis* (contra)

---

<sup>536</sup>Compases iniciales del *Magnificat* Bwv 243 de J.S. Bach. Ed. Peters. Frankfurt. Y el inicio orquestal de *la Creación* de Haydn. Ed Peters. Frankfurt.

<sup>537</sup> Estos diseños podemos observarlos en las oberturas de óperas conocidas en su tiempo: *La flauta mágica* de Mozart, *Orfeo* de Gluck, *Ricardo corazón de león* de A.E.M. Grétry o *Les deux journées* de Cherubini.

*Mater christi, Mater divinae gratiae* (Bajo), la respuesta :*ora pro nobis*, en forma de aclamación interpretada por los dos coros, da paso a una nueva sección a dúo tenor-tiple con texto: *Mater Purissima, Mater castissima, Mater inviolata, Mater intemerata, Mater Inmaculata, ora pro nobis*.

Con nuevo material melódico y de nuevo acompañados por la sección de cuerda, el dúo pasa ahora a manos de los solistas del primer coro: contralto y bajo, con texto: *Mater amabilis, Mater admirabilis, Mater creatoris, Mater salvatoris, ora pro nobis*, cadencia a doble coro sobre las palabras: *ora pro nobis*.

Dúo de tiple y alto, con orquestación sobre *notas pedales* en la sección de viento: *Virgo prudentissima, Virgo veneranda, Virgo predicanda. Ora pro nobis ora pro nobis*.

Intercambio melódico a dúo Tenor-bajo: *Virgo potens, Virgo Clemens, Virgo fidelis, ora pro nobis*.

Final de sección sobre la frase: *ora pro nobis*, a doble coro, con proceso cadencial y final solo orquestal.

Después de pausa general, y en textura de melodía acompañada, el tenor interpreta una límpida frase: *Speculum justitiae, ora pro nobis*, con final orquestal y de nuevo pausa general. Continúa toda la sección de viento acompañando el solo del tiple: *Sedes sapientiae causa nostre letitiae, ora pro nobis, ora pro nobis*

Solo de Bajo sin sección de viento: *Vas Spirituale, ora pro nobis, ora pro nobis*

Solo de contralto con vientos: *Vas Honorabile, Vas insigne devotionis, ora pro nobis*

Final de sección a doble coro: *ora pro nobis*, seis veces, en el mismo proceso cadencial del primer periodo y seis compases orquestales a modo de coda.

Nueva sección con ritmo ternario y tempo andante al modo de danza, dúo tenor-alto: *Rosa mistica Tuaris davídica, Tuaris ebúrnea, ora pro nobis* (cuatro veces)

*Domus aurea, Federis Arca, Janua coeli, ora pro nobis* (seis veces)

*Stella matutina Salus infirmorum Refugium peccatorum consolatrix afflictorum Auxilium christianorum, ora pro nobis* (nueve veces)

Para orquestar el siguiente pasaje retoma el ritmo binario y la temática del inicio pero con tempo: Allegro no mucho. Introducción orquestal de doce compases y los versos :*Regina Angelorum Regina Patriarcharum, ora pro nobis*(cuatro)<sup>538</sup>

---

<sup>538</sup> Si vemos la Letanía Kv 243 de Mozart, veremos que utiliza el verso *Miserere nobis* de forma estructural similar al empleo realizado por Joaquín López del verso: *ora pro nobis*. Mozart a lo largo de su obra emplea siempre este verso como cierre y con todo el coro, al igual que nuestro maestro de Capilla.

*Regina prophetarum* ,a dúo tenor –alto, a modo de aclamación y respuesta a doble coro, en los siguientes versos de igual forma: *Regina Apostolorum ora pro nobis*(cuatro).

A doble coro los versos: *Regina Martirum, Regina confessorum, Regina Virginum, Regina Sanctorum ómnium, ora pro nobis* (cuatro). Final de sección con coda orquestal.

En piano y a solo de cuerdas, acompañando a la tiple a solo, canta el verso: *Agnus Dei qui tollis ,peccata mundi*, responde el coro y pedales mantenidos en la sección de viento. La tensión del pasaje va a verse acrecentada por la adición de volumen orquestal y una figuración rítmica menor. Alternando las llamadas a doble coro para enfatizar el texto con partes a solo.

*Pance nobis Domine* (diez veces)

A solo de alto: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi* ,respuesta del primer coro: *ex audinos Domine*(seis veces,y se une el segundo coro).

A doble coro los versos: *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis*.

Hemos elegido esta obra por ser un ejemplo de forma musical único, tanto en la obra de Joaquín López, como su presencia muy escasa a lo largo de la historia musical. Un texto con unas cualidades muy específicas: versos repetidos, frases muy cortas, pero llenas de significado espiritual. Es muy difícil poner música a este texto.<sup>539</sup> Nuestro Maestro de Capilla ha ideado tres recursos muy hábiles:

-Motivo musical en variación progresiva. La finalidad es usar el mismo material sonoro para dar forma a cada nuevo verso, consiguiendo unidad temática a lo largo de toda la forma musical, apelando a nuestra capacidad de memoria auditiva en la que se basa la forma sonata.

-Música programática. Siguiendo el significado del verso, a modo de programa , describe pictóricamente usando la música para dar vida al significado textual.

-Diferenciación de la figuración rítmica para cada sección. Crea ritmos en figuración contrastante para diferenciar unas frases de otras. Las ideas rítmicas sirven de este modo para ayudar a estructurar el discurso musical.

Pasamos ahora a un análisis musical más exhaustivo, necesario debido a la profusión de ideas empleadas y a la calidad de esta partitura.

---

<sup>539</sup> Mozart en su Letanía Kv 243, decide dividir el texto en 9 números diferentes , mientras que Joaquín López consigue cohesionar la obra por medio de cambios estructurales manteniendo la estructura en un solo número con dos movimientos.

Volviendo al inicio, comienza con un motivo de negra y corcheas con puntillo de dos compases, con material melódico del acorde de tónica en toda la orquesta. Los violines son los elegidos para realizar el generador anacrúsico, motivo formado por semicorcheas con puntillo. Contrastando rítmicamente con el inicio y evitando el estancamiento del motivo inicial. La primera frase concluye con un compás cadencial: V-I (Cadencia perfecta). Este compás cadencial será repetido y servirá a su vez de motivo para la frase siguiente. Ya tenemos el primer ejemplo de los muchos que aparecerán a lo largo de esta obra de la variación motívica progresiva.<sup>540</sup>

En el compás quince comienza una progresión caracterizada por un intervalo de 6ª ascendente. La figuración rítmica en este pasaje sirve de contraste y suaviza los puntillos del inicio con nuevo material rítmico. Basado en la ornamentación de semicorcheas de la bordadura melódica en los violines. Sobre pedal mantenido de tónica en los vientos. El pedal tonal dota a todo el pasaje de una gran estabilidad sonora. Preconizando el final de sección con un material cadencial, basado en los motivos de la frase anterior. Culminando esta sección en la dominante menor.

Continuará en el ámbito de re, relativo menor. De nuevo para contrastar con la sección anterior. El motivo de esta sección, que sufrirá variaciones, es el segundo de la introducción en forma invertida. Nos conducirá a una progresión melódica en los oboes sobre pedal de trompas, para concluir en el compás 35 en una cadencia perfecta de nuevo: V-I, en la tonalidad de la obra, modo mayor. Para recuperar la sonoridad propia del modo mayor empleará tres compases de enlace con el motivo inicial.

En el compás 39 vuelve a exponer la orquesta los 10 primeros compases para resaltar la entrada del doble coro. La entrada de este será con un elegante motivo con puntillos y textura vertical sobre los acordes: V-I de sol. A partir del compás 49 comenzará la Letanía: verso y respuesta. Y con ella la ornamentación pictórica de Joaquín López.

Para el verso: *Pater de celis*. Los oboes en notas largas y agudo registro dibujan la bóveda celeste. Los violines en un ligero motivo en corcheas descienden hacia nosotros, trayéndonos los majestuosos acordes corales, aumentando al doble el valor de su figuración en *Pater*. Pues para el verso siguiente repetirá la decoración pictórica para: *filius*, y el ritmo será la mitad del de *Pater*.

---

<sup>540</sup> A modo de ejemplo de estos tratamientos motívicos ver el número dos : *panis vivus* de la Letanía de Mozart Kv. 243. Ed Barenreiter. Stuttgart.

Las respuestas a estos versos: *Deus miserere nobis*, son interesantísimas. Pues utiliza la cadencia dominante de la dominante, expresión de la máxima tensión armónica, con retardo:4-3.

Para *Deus*, utiliza las cuartas del acorde abiertas consiguiendo una sonoridad amplísima. Con la bordadura a modo de sensible. Culmina con la habitual plenitud de dominante.

Vuelve al mundano puntillo de corcheas en frase melódica descendente. Como un penitente postrándose ante el altar para pedir por sus pecados. Expresados por una turbia armonía sobre la dominante con 9ª de paso: *miserere nobis*, muestra la intranquila palabra del pecador suplicante.

En el compás 74 y en la lumínica tonalidad de si bemol mayor. Lumínica porque resulta la superior de la tónica en la escala de quintas. La voz de tiple, acompañada por un ostinato de semicorcheas en las cuerdas, canta: *Sancta Maria, ora pro nobis*. Frase que pasará al alto, al bajo y luego a todas las voces. Comenzando cada imitación en los grados del acorde de si bemol.

La siguiente sección, a partir del compás 90, vuelve a la textura coral. A solo de primer coro, con la doliente tonalidad de do menor para el verso: *ora pro nobis*. El segundo coro se une al primero con la tonalidad del relativo menor, para volver a la región armónica de la obra, pasando por la dominante del relativo: la menor y la tónica menor: si menor. La línea melódica para todo este proceso se ve inundada por el cromatismo que acompañan al motivo de las voces intermedias.

Tres compases instrumentales de enlace e introducción vuelven la obra a su tonalidad, intercambiando V-I, compases 105-108. Continúa con la línea melódica anterior en la parte solista del bajo, manteniendo la orquesta un pedal de tónica, que a su vez como dominante de Si menor, nos conducirá a una cadencia en dicha tonalidad. Cadencia reforzada por el doble coro, liberando a las cuerdas de la carga armónica para exponer un nuevo motivo con figuración rítmica de corcheas con puntillo y fusas, mayor tensión rítmica que en las precedentes frases. Este motivo irá pasando en forma variada a las voces del dúo: tiple y tenor, con un diálogo imitativo en re mayor. A dicho motivo se le unirán dos negras como encabezamiento motivico, para la acentuación de la palabra: *Mater*.

A mantenido la conexión de toda esta sección variando los motivos para cada frase, desde un motivo común. Es tan sutil esta transformación que nos permite caminar con la música. Nos hace escuchar el material sonoro que ya conocemos ,sirviéndonos de



guía auditiva al pasar de unos versos a otros, como si de las salas de un museo se tratase y nosotros espectadores, caminásemos por él.

El dúo anterior pasa ahora a las voces graves: Alto y bajo, mostrándonos las cualidades: *amabilis, admirabilis, creatoris, salvatoris*. Culminando en *ora pro nobis* con cadencia a doble coro.

En el siguiente motivo las figuras rítmicas de dos negras utilizadas para *Mater*, se transformarán en cuatro corcheas para el diseño melódico de la palabra: *Virgo*. Sirviendo esta frase a una textura vertical, ante las anteriores en textura imitativa. La figuración rítmica de corcheas se ajusta perfectamente a los breves versos: *Virgo clemens, virgo potens*. El final de este pasaje, como en todos los finales de sección, interviene el doble coro en un largo pasaje coral. En este caso más largo que los anteriores para equilibrar el peso estructural, frente al espacio dedicado a los pasajes a dúo en esta sección. Para indicarnos la conclusión de esta sección e introduciendo el nuevo material, seis compases orquestales devuelven el protagonismo a la tonalidad de esta obra. Los motivos son los anteriores de cierre y el característico diseño repetido sobre el acorde de tónica, precedido por una suspensión de toda la orquesta de un tiempo de duración.<sup>541</sup>

La nueva sección tiene textura de melodía acompañada, solo de Alto, contestado por la soprano en Re mayor y variado por el bajo, adaptándose a las inflexiones del texto. Este diseño melódico variado volverá al Alto cadenciando a doble coro: *ora pro nobis*, en el compás 240. Este pasaje estableció su área tonal en sol mayor.<sup>542</sup>

Como en las anteriores secciones, de nuevo seis compases instrumentales con los motivos de enlace y cierre de sección reforzando la tonalidad de la obra.

En este movimiento: Andante airoso, hemos asistido al empleo compositivo de elaboración temática. A dividido el texto por secciones. Aportando diferente material sonoro elaborado de unos motivos comunes para cada sección, describiendo el carácter propio de cada división textual. El final de cada una de estas secciones son a doble coro: *ora pro nobis* en textura vertical, y conclusión orquestal con triple función: enlace, introducción y cierre.

El segundo movimiento de esta Letanía: andante. Es un dúo para Alto y tenor. La instrumentación: 2 trompas, 2 flautas en vez de los oboes del número anterior, 2

---

<sup>541</sup> Este recurso de suspensión al final de cada sección esta presente por ejemplo en la Misa Solemne de Santa Cecilia de Gounod. Ed. Schirmer . London.

<sup>542</sup> Mozart también emplea la tonalidad de sol mayor para ilustrar el número tres : *Verbum caro factum* de su Letanía Kv 243.

violines y acompañamiento. La tonalidad es el relativo menor del anterior número: sol menor. La orquesta introduce al dúo exponiendo una bellísima frase formada por dos semifrases. La primera de abrupto perfil melódico: 5ª descendente y un dulce intervalo ascendente de 6ª menor. Armonía sobre la dominante con nota de paso y sin fundamental. La segunda semifrase con terceras y cadencia perfecta: V-I, con la sensible en la melodía y un motivo de enlace, con figuración rítmica de corcheas con puntillo. Este motivo se repetirá tres veces para crear la expectación adecuada y dirigir la atención hacia la entrada de las voces solistas.

Al igual que ha elegido flautas, con sonido evocador de lo etéreo e inmaterial, frente a la corporeidad terrena del timbre del oboe. Ha elegido las voces intermedias alto-tenor, para aportar una sonoridad diferente, inusual, evocadora de una espiritualidad más profunda e interior. El registro de estas voces es el más cercano que puede darse entre la voz femenina y la masculina. Está buscando la sonoridad vocal más próxima y compacta en armónicos a la voz común natural.

El primer verso de este movimiento: *rosa mistica*, marca el mundo sonoro que Joaquín López quiere desarrollar. Para este segundo movimiento empleará las progresiones melódicas, Si una idea melódica puede ascender por los diferentes grados tonales, así también lo puede hacer el oyente.<sup>543</sup>

La primera sección concluye con el acorde de dominante de dominante, cambiando así el color tonal para el verso: *Stella matutina*, cambia a modo mayor, aportando una mayor luminosidad en su paleta sonora. Pasará el diálogo imitativo a dúo por las tonalidades: re mayor, sol mayor, do mayor y fa a su vez dominante de si bemol mayor. Relativo mayor refugio tonal y culminación de este pasaje, para el verso: *refugium peccatorum*. Volverá a la tonalidad de sol menor, descendiendo con el verso: *auxilium christianorum*.

La sección final de este movimiento: *ora pro nobis*, intercambio V-I de 18 compases. Con el punto culminante en el diseño melódico con intervalo de 8ª en la voz de tenor a cinco compases del final. Precedido por el característico motivo postcadencial repetido usado por Joaquín López.

El movimiento final de esta Letanía: *allegretto*, comienza con un motivo generador con figuración rítmica de fusas en puntillo y síncopas. Sirven para dar una gran viveza al inicio y conducirnos a la primera frase. En esta introducción tenemos un

---

<sup>543</sup> Pasaje similar en cuanto a la progresión armónica en estructura ascendente está presente en el número nueve de la Letanía de Mozart Kv 243.

típico pasaje para cuerdas con terceras y notas repetidas, desarrollo de los acordes V-I. La sección de viento queda encargada de reforzar la carga anacrúsica y mantener estable el tempo en este inicio. Las voces que primero intervienen son: soprano y bajo, contrastando con el dúo anterior alto-tenor y además para aportar un mayor volumen a la arquitectura sonora de forma inmediata. El verso: *Regina angelorum*, con un perfil melódico ascendente y figuración rítmica de negra con puntillo y dos semicorcheas. El doble coro adorna el verso anterior con textura vertical y ritmo de corcheas. Se repetirá igual estructura para la siguiente frase. Al final de esta sección la orquesta reexpone en la dominante la sección final de la introducción. Dando paso esta vez a las voces a dúo alto-tenor, con igual estructura que las frases anteriores sobre los versos: *Regina prophetarum*, *Regina apostolorum*. La cadencia siempre a doble coro.

La siguiente sección estará en la tonalidad de re mayor y tendrá textura vertical a doble coro, magnificando y exaltando los versos: *Regina martirum*, *Regina confessorum*, *Regina virginum*, *Regina sanctorum omnium*.<sup>544</sup> Las respuestas :*ora pro nobis* serán dobles. Expone el primer coro y responde a doble coro. Después de este pasaje una progresión melódica en las cuerdas y oboes con diseño de tresillo de semicorcheas, nos conduce a la reexposición orquestal de la segunda frase de la introducción.

*Agnus Dei*, a solo de tiple y acompañada por las cuerdas, contrasta con los pasajes anteriores, inundando de paz esta sección. Los oboes mantendrán una figuración rítmica de blancas, continuando en los versos siguientes esa estable sensación creada al inicio de este pasaje. El primer coro interpreta unas expresivas frases en corcheas con puntillo. En el compás 105 vuelve a una rica instrumentación a tutti y a doble coro. A continuación repetirá el material melódico anterior de la tiple esta vez a solo de alto.

Con el verso: *Ex audinos*, comienza el período cadencial. Se ralentiza el tempo por medio de una aumentación de la figuración rítmica en todos los planos sonoros. Aparece en la orquesta el muy expresivo diseño de silencio de semicorcheas y acorde desplegado, sobre largos sonidos mantenidos por el doble coro. Y el típico motivo final postcadencial repetido, como si de la firma de Joaquín López se tratase.

---

<sup>544</sup> De forma similar muchos compositores han empleado la tonalidad de Re mayor, como Gounod en su Misa Solemne para los versos del *Gloria in excelsis*, También el Gloria de Vivaldi, Salieri en su Misa número uno, Haendel en la Oda a Santa Cecilia, Donizetti en su Misa de Gloria, Mozart en el *Requiem* para el número quinto: *Sanctus Dominus Deus Sabaoth*, tradición compositiva que encontramos vigente hasta en la Misa op.86 de Dvorak.

# Letanía de la Virgen

Joaquín López

Andante Ayroso

5

Tromp.

Oboe I

Oboe II

Viol. I

Viol. II

Acomp.

Coro I

Coro

Ripieno

Org.

The musical score for page 10 consists of 11 staves. The first six staves contain musical notation, while the remaining five are empty. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings. The first staff is a bass line with chords and rests. The second and third staves are piano parts with intricate sixteenth-note patterns. The fourth and fifth staves are also piano parts with similar rhythmic complexity. The sixth staff is a bass line with eighth-note patterns. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

15

A musical score for 15 measures, starting with a boxed measure number '15'. The score is written for a grand staff with two bass clefs and four treble clefs. The first two staves (bass and treble) contain active musical notation, including eighth and sixteenth notes, rests, and chords. The remaining staves are mostly empty, with some containing rests or simple chordal structures. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

20

The musical score for page 20 consists of ten staves. The first five staves contain musical notation, while the remaining five are empty. The notation includes:

- Staff 1 (Bass clef):** Starts with a half note G2, followed by a half note F2, and then eighth notes G2, F2, E2. Dynamic markings: *f*, *cresc*.
- Staff 2 (Treble clef):** Starts with a half note G4, followed by a half note F4, and then eighth notes G4, F4, E4. Dynamic markings: *f*, *cresc*.
- Staff 3 (Treble clef):** Starts with a half note G4, followed by a half note F4, and then eighth notes G4, F4, E4. Dynamic markings: *f*, *cresc*.
- Staff 4 (Treble clef):** Features a dense texture of sixteenth notes, starting with a half note G4. Dynamic markings: *f*, *cresc*, *dolce*, *f*, *p*, *f*.
- Staff 5 (Treble clef):** Features a dense texture of sixteenth notes, starting with a half note G4. Dynamic markings: *f*, *cresc*, *f*, *dolce*, *p*, *f*.
- Staff 6 (Bass clef):** Starts with a half note G2, followed by a half note F2, and then eighth notes G2, F2, E2. Dynamic markings: *f*, *cresc*.
- Staff 7 (Treble clef):** Empty.
- Staff 8 (Treble clef):** Empty.
- Staff 9 (Treble clef):** Empty.
- Staff 10 (Bass clef):** Empty.

The musical score consists of a bass line and multiple treble staves. The bass line begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a whole rest. The treble staves feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *p*, *f*, and *dolce*. The piece concludes with several empty staves.



The musical score for page 35 consists of ten staves. The first six staves contain musical notation, while the remaining four are empty. The notation includes various dynamics and articulations:

- Staff 1 (Bass):** Starts with *f cresc*. Later measures include *dolce* and *f*.
- Staff 2 (Treble):** Starts with *f cresc*. Later measures include *dolce*, *f*, and *f*.
- Staff 3 (Treble):** Starts with *f cresc*. Later measures include *f* and *f*.
- Staff 4 (Treble):** Starts with *f cresc*. Later measures include *f* and *dolce*.
- Staff 5 (Treble):** Starts with *f cresc*. Later measures include *f* and *dolce*.
- Staff 6 (Bass):** Continues the bass line with various notes and rests.
- Staff 7-10:** Empty staves.

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The bottom ten staves are for the vocal parts, with five staves for each of two voices. The lyrics are: "Ki - ri - e e - ley - son Chris - te e - ley - son". The score includes dynamic markings such as *f* and *mf*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests for the vocal parts.

Ki - ri - e e - ley - son Chris - te au - di - nos Chris - te ex - au - di - nos  
 Ki - ri - e e - ley - son Chris - te au - di - nos Chris - te ex - au - di - nos  
 Ki - ri - e e - ley - son Chris - te au - di - nos Chris - te ex - au - di - nos  
 Ki - ri - e e - ley - son Chris - te au - di - nos Chris - te ex - au - di - nos  
 Ki - ri - e e - ley - son Chris - te au - di - nos Chris - te ex - au - di - nos  
 Ki - ri - e e - ley - son Chris - te au - di - nos Chris - te ex - au - di - nos  
 Ki - ri - e e - ley - son Chris - te au - di - nos Chris - te ex - au - di - nos  
 Ki - ri - e e - ley - son Chris - te au - di - nos Chris - te ex - au - di - nos  
 Ki - ri - e e - ley - son Chris - te au - di - nos Chris - te ex - au - di - nos

The musical score for page 50 consists of several staves. At the top, there is a bass staff and a grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment includes a grand staff with a treble clef and a bass clef. The vocal parts are arranged in four systems, each with a soprano, alto, tenor, and bass line. The lyrics are: "Pa - ter de coe - lis De - us mi - se - re - re no - bis." The score includes dynamic markings such as *p*, *dolc*, *e*, *fp*, and *f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page number 50 is located at the top center.

*p*  
*dolc*  
*e*  
*f*  
*p*  
*dolc*  
*fp*  
*f*  
*p*  
*dolc*  
*fp*  
*f*  
*p*  
*dolc*  
*cres*  
*f*  
*p*  
*f*

Fi - li i Re - damp - tor mun - di De - us mi - se - re - re no - bis  
 Fi - li i Re - damp - tor mun - di De - us mi - se - re - re no - bis  
 Fi - li i Re - damp - tor mun - di De - us mi - se - re - re no - bis  
 Fi - li i Re - damp - tor mun - di De - us mi - se - re - re no - bis

bis. mi - se - re - re no -  
 - bis. mi - se - re - re no  
 bis. mi - se - re - re no -  
 bis. mi - se - re - re no -

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The top two staves are for piano accompaniment, with dynamics *fp*, *dolc*, and *f*. The next two staves are for vocal parts, with dynamics *p*, *fp*, and *f*. The bottom six staves are for vocal parts with lyrics. The lyrics are: "Spi - ri - tus Sanc - te De - us mi - se - re - re no - bis." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The musical score for page 70 consists of several staves. The top three staves are for piano accompaniment, with dynamics ranging from *fp* (fortissimo piano) to *f* (forte). The piano part includes various textures, including chords and moving lines. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) enter with the lyrics: "Sancti - tri - ni - tas u - nus De - us mi - se - re - re no -". The lyrics are repeated across the vocal staves. The vocal parts also include the word "bis." at the beginning of their lines. The score concludes with a final cadence.

The musical score for page 75 consists of 14 staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The next two staves are for the vocal line, with the right hand playing a melody and the left hand playing a bass line. The vocal line includes the lyrics: "bis Sanc- - ta Ma - ri - - a O - - ra pro - no - - bis". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p* and *fp*, and articulation markings such as *acc* and *sfz*. The score is written in a key signature of one flat and a time signature of 4/4.



Musical score for page 80, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes a piano introduction with *fp* markings and a vocal entry with Latin lyrics.

The piano introduction consists of six measures. The first three measures are marked *fp* (forzando) and feature a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The last three measures continue the melodic and bass lines.

The vocal entry begins in the fourth measure of the piano introduction. The lyrics are:

Sanc - ta Vir - go Vir - gi - num O - - ra pro -  
 go - ni - trix O - - ra pro - no - - bis

The score continues with several empty staves for the piano and vocal parts.

no - - - bis

Ma - - ter - Chris - - ti, Ma - ter Di - vi - na gra - ti - ae O - - - ra pro

O - - - ra pro

O - - - ra pro

O - - - ra pro

O - - - ra pro

The musical score for page 95 consists of several staves. The top section includes a bass line and three treble clef staves for piano accompaniment. The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns and chords. Dynamics include *cres*, *c.*, and *fp*. The vocal lines are in a soprano, alto, and tenor/bass register, with lyrics: "no - bis. O - ra pro no - bis." The bottom section of the page contains several empty staves, including a grand staff (treble and bass clef).

*f*  
*f*  
*f*  
*f*

bis. O - - ra pro no - - - bis. O - - ra pro  
bis. O - - ra pro no - - - bis. O - - ra pro  
bis. O - - ra pro no - - - bis. O - - ra pro  
bis. O - - ra pro no - - - bis. O - - ra pro  
O - - ra pro no - - - bis. O - - ra pro  
O - - ra pro no - - - bis. O - - ra pro  
O - - ra pro no - - - bis. O - - ra pro  
O - - ra pro no - - - bis. O - - ra pro

Musical score for page 105, featuring piano accompaniment and vocal lines. The score is in G major and 4/4 time. The piano part includes a complex texture with multiple staves, featuring a prominent tremolo in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *cresc* and *ff*. The vocal lines consist of ten staves, each with a vocal line and a corresponding bass line. The lyrics are:

no - - - bis. O - - ra pro  
 no - - - bis. O - - ra pro  
 no - - - bis. O - - ra pro  
 no - - - bis. O - - ra pro  
 no - - - bis. O - - ra pro  
 no - - - bis. O - - ra pro  
 no - - - bis. O - - ra pro  
 no - - - bis. O - - ra pro  
 no - - - bis. O - - ra pro  
 no - - - bis. O - - ra pro

The musical score for page 110 consists of several staves. The top section includes piano accompaniment for the right and left hands, with dynamic markings such as *cres*, *p*, *dolce*, and *fp*. The bottom section features vocal lines with lyrics: "no - bis. Ma - - - - - ter Pu - ri - - - - - ma", "no - bis.", "no - bis. Ma - - - - - ter . . . . . Pu", and "no - bis." repeated on multiple staves.

115

120

Ma - - - tur Cas - tis - si - ma Ma - - - tur, Ma - tur in Vi - o  
 ri - ssi - ma Ma - - - tur Cas - tis - si - ma Ma - tur in Vi - o

*dolce*  
*p*  
*fp* *cres* *p*  
*fp* *cres* *c.* *fp*  
*cres* *c.*

Musical score for page 125, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *fp* and *cres*, and lyrics in Latin: *la-ta Ma-ter in te-mo-ra-ta, Ma-ter in-ma-cu-la-ta. O*.

The score consists of multiple staves. The vocal lines (Soprano and Alto) are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are written below the vocal lines.

The lyrics are: *la-ta Ma-ter in te-mo-ra-ta, Ma-ter in-ma-cu-la-ta. O*



The musical score for page 130 consists of several staves. The top section includes a bass line and three treble staves. The first treble staff begins with a dynamic marking of *fp* and includes a *cresc* marking. The second treble staff features a *ff* marking. The third treble staff has *cresc* markings and a *ff* marking. The fourth treble staff includes a *cresc* marking, a *c.* marking, and a *ff* marking. The fifth treble staff also has a *ff* marking. Below these are two vocal staves with lyrics: "na. O - ra. O - ra pro no - - - bis." The bottom section of the page contains several empty staves for additional instruments or voices.

Musical score for page 135, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes lyrics: "Ma - ter a - ma - bi - lis Ma - ter ad - mi -" and "Ma - ter a - ma - bi - lis".

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 12 staves. The vocal lines are on staves 4, 7, and 8. The piano accompaniment is on staves 1, 2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, and 12. The lyrics are: "Ma - ter a - ma - bi - lis Ma - ter ad - mi -" on staff 4, "Ma - ter a - ma - bi - lis" on staff 7, and "Ma - ter a - ma - bi - lis" on staff 8. The piano accompaniment features a prominent melody in the right hand, often marked with *p* (piano).

Musical score for page 140, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes lyrics in Latin:

ra - bi - lis Ma - - - ter Ma - ter Cre - a - - to - - ris Ma - ter Sal - va -  
 Ma - - ter ad - mi - ra - bi - lis Ma - ter Cre - a - - to - - ris Ma - ter Sal - va

The score includes dynamic markings such as *fp* and *cresc*. The piano part features complex rhythmic patterns and arpeggiated figures. The vocal lines are in a high register, with lyrics written below the notes.

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics in Italian: "to - - ni. O - - ra. O - - ra. O - - ra pro -". The next two staves are for the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom six staves are for the violin and cello parts, which are mostly silent in this section. Performance markings include *fp* (fortissimo), *cres* (crescendo), and *c.* (crescendo).

The musical score consists of 14 staves. The first six staves are for piano accompaniment, and the last eight are for vocal parts. The piano part includes various dynamics such as *ff*, *p*, *cresc.*, and *dolce*. The vocal parts include lyrics in Italian: "O - - ra pro no - - bis. Vir - go Pru - den - no - - bis. O - - ra pro no - - bis. Vir - go Pru - den".

The musical score for page 160 consists of several staves. At the top, a bass staff contains a simple harmonic line. Below it, two treble staves provide piano accompaniment, with the first staff marked *dolce* and *p*. The vocal line is split between two treble staves, with the first staff containing the lyrics: *tis - si - ma Vir - go Vi - ne - nan - da Vir - go Pre - di - can - - - - -*. The second vocal staff continues the melody. Below the vocal staves are several empty staves, including a bass staff and three more treble staves, which are likely for additional instruments or voices that are not present in this section of the score.

Musical score for page 165, featuring multiple staves with dynamic markings (*f*, *fp*, *p*) and Latin lyrics: "da O - ra pro no - bis pro no - bis. O - ra pro".

The score consists of 14 staves. The first two staves are the bass and treble clefs respectively, with dynamic markings *f* and *fp*. The next two staves are also bass and treble clefs, with dynamic markings *p* and *f*. The following two staves are bass and treble clefs, with dynamic markings *p* and *f*. The next two staves are bass and treble clefs, with dynamic markings *p* and *f*. The final two staves are bass and treble clefs, with dynamic markings *p* and *f*.

The lyrics are: "da O - ra pro no - bis pro no - bis. O - ra pro".

The musical score for page 170 consists of several staves. The top section includes a bass line and five treble staves, all in a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The vocal parts enter with the lyrics "no - bis." in the second measure. The vocal lines are in a soprano and alto clef. The lyrics "Vir - go Po - tens. Vir - go Cle - mens." are written across the vocal staves in the fifth measure. The score concludes with several empty staves.



The musical score consists of multiple staves. The top section includes a bass line and several treble lines. The piano accompaniment features intricate patterns, including sixteenth-note runs and chords. Dynamic markings such as *p*, *dolce*, *f*, and *fp* are used throughout. The vocal lines at the bottom are accompanied by lyrics: "Vir - go fi - do - li - O - ra pro -".

The musical score for page 185 consists of several staves. The top section features piano accompaniment with dynamic markings *p*, *cres*, *c.*, and *ff*. The lower section contains vocal lines with the following lyrics: "O - ra pro -", "O - ra pro no - bis", "O - ra pro no - - - bis. O - ra pro no - - - bis. O - ra pro no - bis", "no - - - bis pro no - - - bis. O - ra pro no - - - bis. O - ra pro", "O - ra pro", "O - ra pro no - bis", "O - ra pro no - bis", and "O - ra pro".

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - - - bis pro

O - ra pro no - bis O - ra pro no - - - bis O - ra pro - no - bis

O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis pro no - bis pro

no - bis. O - ra pro no - bis. O - ra pro no - - - bis pro

no - bis. O - ra pro no - bis. O - ra pro no - - - bis pro

O - ra pro no - bis O - ra pro no - - - bis O - ra pro no - bis

O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis pro no - bis pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - - - bis pro

Musical score for page 185, featuring piano accompaniment and vocal lines. The score is in 2/4 time and includes the following parts:

- Piano Accompaniment:**
  - Left Hand (Bass Clef): Features a steady eighth-note accompaniment.
  - Right Hand (Treble Clef): Features a melody with a *ff* (fortissimo) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking.
- Vocal Lines:**
  - Multiple vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown, each with lyrics: "no - bis O - ra pro no -".
  - The lyrics are written across the vocal staves, with some staves showing rests.

This musical score page, numbered 200, contains ten systems of staves. The first system includes a bass line and two treble staves. The first treble staff is marked with *f* and *dolc*, and has an *e* marking below it. The second treble staff is also marked with *f* and *dolc*, and has an *e* marking below it. The second system consists of a bass line and four treble staves, each with a *bis* marking below it. The remaining systems (3 through 10) each consist of a bass line and four treble staves, all with *bis* markings below the first treble staff of each system. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords.

Musical score for a choir and piano. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part includes dynamics like *p* (piano) and *cres* (crescendo), and articulation like *c.* (crescendo). The vocal part has lyrics in Latin: "Spe - - - - - cu-lum jus - ti - ti - ae O - - - - - ra O - - - - - ra O - - - - - ra pro - no -".

The musical score for page 215 consists of several staves. The top section features piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p dolce*. The vocal line includes the lyrics: "Se - des Sa - pi - en - ti - nae Cum - - sa - nos - - tre lo - - ti - ti -". A *bis* marking is present in the lower vocal staff. The score concludes with several empty staves.

The musical score for page 220 consists of 12 staves. The top two staves are for the vocal parts, and the remaining ten are for the piano accompaniment. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal lines start with a rest, followed by the lyrics: "na O ra O - ra O - ra pro no - bis, O - ra pro no -". The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices. The first two piano staves have dynamic markings of *fp* (fortissimo piano). The third piano staff has a *p* (piano) marking, followed by *cres* (crescendo) and *c.* (crescendo) markings. The fourth piano staff also has a *p* marking, followed by *cres* and *c.* markings. The fifth piano staff has a *p* marking, followed by *c.* markings. The remaining piano staves are mostly empty, with some notes in the lower staves.



The musical score consists of 15 staves. The first staff is a bass line with a whole rest. The second staff is a treble clef with a forte (*fp*) dynamic and a whole rest. The third staff is a treble clef with a forte (*fp*) dynamic and a whole rest. The fourth staff is a treble clef with a piano (*p*) dynamic, followed by a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth staff is a treble clef with a piano (*p*) dynamic, followed by a melodic line that ends with a forte (*fp*) dynamic. The sixth staff is a bass clef with a melodic line. The seventh staff is a treble clef with a whole rest and a 'bis' marking. The eighth staff is a treble clef with a whole rest. The ninth staff is a treble clef with a whole rest. The tenth staff is a bass clef with a melodic line and lyrics: 'Vas - Spi - ri - tu - a - - - le O - - - ra O - - - ra O - ra pro - - no -'. The eleventh staff is a treble clef with a whole rest. The twelfth staff is a treble clef with a whole rest. The thirteenth staff is a treble clef with a whole rest. The fourteenth staff is a bass clef with a whole rest. The fifteenth staff is a bass clef with a whole rest.

The musical score consists of 14 staves. The first six staves contain instrumental parts with various dynamics and markings. The seventh staff is a vocal line with lyrics. The eighth staff is a vocal line with lyrics. The remaining six staves are empty.

Staff 1: Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics: *f*, *p*, *dolc*.

Staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *f*, *p*, *dolc*.

Staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *f*, *p*, *dolc*.

Staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *cresc*, *f*, *p*.

Staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *cresc*, *f*, *p*.

Staff 6: Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics: *f*, *p*.

Staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. Lyrics: Vas Ho-no-ra-bi-le, Vas in-

Staff 8: Bass clef, 4/4 time signature. Lyrics: bis O-ra pro-no-bis

The musical score consists of multiple staves. The top section (measures 235-240) features a piano accompaniment with dynamic markings *cresc* and *ff*. The vocal lines begin at measure 240 with the lyrics: "O - ra pro - sig - - nio de - vo - - ti - o - - nis. O - ra pro no - - - - - bis O - - - ra pro". The vocal parts are arranged in a choir setting, with different voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) having their own lines. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro

The musical score consists of 14 staves. The top two staves are for the vocal ensemble, with lyrics: "no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no". The remaining 12 staves are for the orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The score includes dynamic markings such as *ff* and *cre sc.* (crescendo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

255

260

Musical score for measures 255-260. The score consists of six staves. The first two staves are marked with *cresc*. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *cresc*.

Musical score for measures 261-266. The score consists of eight staves. Each staff begins with a whole note followed by a fermata, with the word *bis.* written below the note. The rest of each staff is empty, indicating a sustained sound.

# Dúo.Letanía.

Musical score for the first system of "Dúo.Letanía." The score is in 3/4 time and B-flat major. It features six staves: Bass (B), Flute I (Fl I), Flute II (Fl II), Violin I (V I), Violin II (V II), and Accompaniment (Acomp.). The vocal parts for Alto and Tenor are present but contain no notes in this system.

Performance markings include *dolce* for the Flutes and Violins, and *fp* (fortissimo) and *cres* (crescendo) for the Violins. The Bass line begins with a whole note G2.

Musical score for the second system of "Dúo.Letanía." This system includes vocal parts for Alto and Tenor. The vocal lines are marked with *p* (piano). The instrumental parts continue with various dynamics and articulations.

The lyrics for the vocal parts are:

Ro - - sa Mís - ti - ca tu - a ris Da - vi - di - ca tu - na - is e - - bun - ne - a O - ra pro no - - bis

o - -ra pro no - bis o - - -ra o - - -ra o - - -ra pro no - bis o - ra pro no bis

Do - - -mus Au - re - a, Foe -de -nis Ar - ca, Ja - nu - a cae - - li O - ra pro no - - bis



o - ra pro - no - bis o - - - ra, o - - - ra o - - - ra pro - no - bis o - - ra o - - ra

o - - ra - - pro - no - bis Sto - - - li - ma - - tu - ti - - tis Sa - - - tus - - - Sto - - - li - ma - - tu - ti - - na

in - - fir-mo-rum Re - fu - gi-um pec - ca - to - rum Con-so -  
 Sa - - lus in - - fir-mo-rum Re - fu - gi-um pec - ca - to - rum

la - trix a - flic - to rum Au - xi - li-um Chris - tia - no - - rum  
 con-so - la - trix a - flic - to - rum Au - xi - li-um Chris - tia - no - - rum o

o - ra o - ra pro no - bis o - ra o - ra o - ra pro no - bis

- - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - - -ra o - - -ra o - -ra pro u - - - bis o -

o - ra o - ra o - ra pro no - - - bis o-ra pro no - - - bis o-ra pro no - - - bis

- -ra o - - -ra o - - -ra pro no - - - bis o-ra pro no - - - bis o-ra pro no - - - bis.

# Letanía.II

Allegret

5

Musical score for Letanía.II, page 652. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features parts for Tromp., Oboe., Viol., Acomp., Coro.I, and Coro Ripieno. The Tromp. part has a circled '5' above it. The Viol. part is marked 'ff'. The Coro parts are currently silent.

This musical score is arranged for a multi-instrument ensemble and includes a vocal line. The score consists of 11 staves. The top five staves are for instruments: the first is a Bass Clef staff, and the next four are Treble Clef staves. The bottom six staves are for the vocal line, with the first staff containing the lyrics "Re -". The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The instrumental parts feature a mix of chords, eighth-note patterns, and sixteenth-note runs. The vocal line is mostly silent, with a single note and the lyric "Re -" appearing in the first vocal staff.

The musical score for page 15 consists of 13 staves. The first five staves are instrumental, with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). The sixth staff is the vocal line, with lyrics: "gi - na An - ge - lo - - - - - rum. Re - gi - na Re". The seventh through tenth staves are vocal parts for other voices, each with the lyrics "Re - gi - na Re". The eleventh through thirteenth staves are instrumental accompaniment for the vocal parts, with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*).

gi - na An - ge - lo - rum. Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - - - - -

gi - na An - ge - lo - rum

gi - na An - ge - lo - rum

gi - na An - ge - lo - rum. Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - - - - -

gi - na An - ge - lo - rum

gi - na An - ge - lo - rum

gi - na An - ge - lo - rum

gi - na An - ge - lo - rum

gi - na An - ge - lo - rum

gi - na An - ge - lo - rum

Piano accompaniment for measures 25-30. The score consists of six staves: Bass, Treble 1, Treble 2, Treble 3, Treble 4, and Bass. Dynamics include *f*, *p*, and *fp*.

-rum. Re - gi - na Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum. O - ra pro - no - bis.

Re - gi - na Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum.

Re - gi - na Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum.

-rum. Re - gi - na Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum. O - ra pro - no - bis.

Re - gi - na Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum.

Re - gi - na Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum.

Re - gi - na Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum.

Re - gi - na Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum.

Re - gi - na Re - gi - na Pa - tri - ar - cha - rum.



The musical score consists of 15 staves. The first four staves are instrumental accompaniment. The fifth staff is the vocal line with lyrics: "O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis." The sixth through tenth staves are additional vocal parts, each with the same lyrics. The eleventh through fifteenth staves are instrumental accompaniment. Dynamic markings include *cresc*, *fp*, and *f*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

The image displays a page of musical notation, numbered 40. The score is organized into two systems. The first system contains six staves: a bass staff, two treble staves, and three more staves. The second system contains six empty staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system shows a piano introduction with a bass line and two treble staves. The second system is entirely blank.

The musical score consists of 14 staves. The first six staves are for piano accompaniment, and the last eight are for vocal parts. The piano part includes dynamic markings such as *p*, *dolce*, *cres*, and *c.*. The vocal parts include the lyrics: "Re - gi - na Pro - phe - ta".

Musical score for page 50, featuring piano accompaniment and vocal lines with Latin lyrics. The score is in 2/4 time and G major. The piano part consists of six staves, with dynamics ranging from *f* (forte) to *p* (piano). The vocal part consists of ten staves, with lyrics in Latin.

Lyrics:

Re - gi - na Re - gi - na Pro - phe - ta - rum.  
 rum. Re - gi - na Re - gi - na Pro - phe - ta - rum. Re - gi - na A - pos - to -  
 -rum. Re - gi - na Re - gi - na Pro - phe - ta - rum. Re - gi - na A - pos - to  
 Re - gi - na Re - gi - na Pro - phe - ta - rum.  
 Re - gi - na Re - gi - na Pro - phe - ta - rum.  
 Re - gi - na Re - gi - na Pro - phe - ta - rum.  
 Re - gi - na Re - gi - na Pro - phe - ta - rum.  
 Re - gi - na Re - gi - na Pro - phe - ta - rum.  
 Re - gi - na Re - gi - na Pro - phe - ta - rum.



The musical score for page 65 consists of several staves. The top section features piano accompaniment with dynamic markings *p*, *cresc*, *f*, *fp*, and *ff*. The bottom section contains vocal parts with the following lyrics:

O - ra pro  
 O - ra pro no - bis. O - ra pro no - bis. O - ra pro no - - bis. O - ra pro  
 O - ra pro no - bis. O - ra pro - no - bis. O - ra pro no - - bis. O - ra pro  
 O - ra pro  
 O - ra pro  
 O - ra pro  
 O - ra pro  
 O - ra pro

no - - bis. Re - gi - - na Mar ti rum Re - gi - na Con - fe - so - rum Re

no - - bis. Re - gi - - na Mar ti rum Re gi - - na Con - fe - so - rum Re gi

no - - bis. Re - gi - - na Mar ti rum Re - gi - na Con - fe - so - rum Re -

no - - bis. Re - gi - - na Mar ti rum Re - gi - na Con - fe - so - rum Re

no - - bis. Re - gi - - na Mar ti rum Re gi - - na Con - fe - so - rum Re gi

no - - bis. Re - gi - - na Mar ti rum Re - gi - na Con - fe - so - rum Re

no - - bis. Re - gi - - na Mar ti rum Re - gi - na Con - fe - so - rum Re

gi - - na - - Vir ginum Re - gi - na Sanc - to - rum Om - ni - um.



Musical score for page 80, featuring piano and vocal parts. The score is written in G major and 4/4 time. The piano part consists of multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The vocal part includes a vocal line with lyrics and a bass line. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano) and *f* (fortissimo). The lyrics are: "O - ra pro no - bis O - ra pro no - bis O ra pro".

The score begins with a piano introduction. The vocal line enters with the lyrics "O - ra pro no - bis" in a *p* (piano) dynamic. The piano accompaniment features intricate textures, including triplets and dense chordal patterns. The piece concludes with a final vocal phrase "O ra pro" in a *f* (fortissimo) dynamic.

85

90

The musical score consists of 12 staves. The first six staves are for piano accompaniment, and the last six are for a vocal line. The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent right-hand voice with rapid sixteenth-note passages and a left-hand voice with a steady eighth-note accompaniment. The vocal line is a single melodic line with lyrics. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The piano part includes dynamic markings of *ff* (fortissimo) in measures 86 and 87. The vocal line includes the lyrics "no - bis." in measures 86 and 87.

Ag - nus De - - i qui to - - lis, qui - to - - lis, pec

The musical score consists of 14 staves. The top two staves are for the vocal line, with the lyrics 'Ag - nus De - - i qui to - - lis, qui - to - - lis, pec' written below the notes. The remaining 12 staves are for instrumental accompaniment, including a bass line and several treble clef staves. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'p' (piano) in the fourth staff. The lyrics are written in a stylized font with hyphens indicating syllable placement.

Musical score for page 100, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. The vocal line includes the lyrics: *ca - ta mun - di Par - ce no - bis Do - mi - ne Par - ce no - bis Do - mi - ne*. The piano accompaniment includes various dynamics such as *cres*, *f*, *fp*, and *dolce*. The score is divided into two systems, with the vocal line and piano accompaniment on the first system and the vocal line and piano accompaniment on the second system.

Dynamics and articulations: *cres*, *f*, *fp*, *c.*, *dolce*.

Lyrics: *ca - ta mun - di Par - ce no - bis Do - mi - ne Par - ce no - bis Do - mi - ne*

The musical score is arranged in a system of 14 staves. The top staff is a bass line. The second staff is a vocal line with lyrics: "Par - ce no - bis Do - mi - ne Par - ce no - bis Do - mi - ne". The third staff is a piano accompaniment. The fourth staff is a vocal line with lyrics: "Par - ce no - bis Do - mi - ne Par - ce no - bis Do - mi - ne". The fifth staff is a piano accompaniment. The sixth staff is a bass line. The seventh staff is a vocal line. The eighth staff is a piano accompaniment. The ninth staff is a vocal line. The tenth staff is a piano accompaniment. The eleventh staff is a vocal line. The twelfth staff is a piano accompaniment. The thirteenth staff is a vocal line. The fourteenth staff is a piano accompaniment. Dynamics include *f* and *fp*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

The musical score consists of ten staves. The first three staves are empty. The fourth staff is the vocal line, starting with a piano (*p*) dynamic and a *cresc* (crescendo) marking, ending with a forte (*f*) dynamic. The fifth staff is the piano accompaniment, also starting with *p* and ending with *f*. The sixth staff is empty. The seventh staff contains the lyrics: "Ag - mus De - - i qui - to - - lis qui - to - - lis pec - ca - - ta - mm - di Ex". The eighth staff is empty. The ninth and tenth staves are empty.

Musical score for a choral and instrumental piece, spanning measures 115 to 120. The score includes vocal lines with lyrics and multiple instrumental staves.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and several instrumental staves. The lyrics are:

au - di - nos Do - mi - ne ex - au - di - nos Do - mi - ne ex - au - di - nos Do - mi - ne ex -

The score includes dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte). The instrumental parts include piano and bass staves with various rhythmic patterns and articulations.





The musical score is arranged in two systems. The first system consists of six staves: a bass line, two treble staves, and two more bass lines. The second system consists of seven staves: a vocal line with lyrics, followed by two treble staves, and three bass lines. The lyrics are: "De - qui to - llis qui to - llis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

The musical score consists of 15 staves. The top three staves are for piano accompaniment. The fourth and fifth staves are for vocal lines, with lyrics: "no - bis mi - se - re - re no - bis mi - se - re - re no -". The sixth and seventh staves are for piano accompaniment. The eighth and ninth staves are for vocal lines. The tenth and eleventh staves are for piano accompaniment. The twelfth and thirteenth staves are for vocal lines. The fourteenth and fifteenth staves are for piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *cresc* and *f*. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and some passages with dense sixteenth-note textures.

This musical score page, numbered 140, contains 14 staves of music. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff is a bass line. The second and third staves are treble clefs. The fourth and fifth staves are also treble clefs, with the fifth staff featuring a complex, dense texture of sixteenth-note patterns. The sixth staff is a bass line. The seventh staff is a vocal line with the lyrics "bis mi se re" and a piano (*p*) dynamic marking. The eighth, ninth, tenth, eleventh, and twelfth staves are treble clefs, each with a piano (*p*) dynamic marking. The thirteenth and fourteenth staves are bass lines, each with a piano (*p*) dynamic marking.

The musical score for page 145 consists of 14 staves. The first six staves are instrumental, with the top two being piano parts and the bottom four being accompaniment. The piano parts feature dynamic markings of *f* and *ff*, and a *cresc.* marking. The vocal line begins on the seventh staff with the lyrics "te no bis." The remaining staves show the vocal line continuing with rests, and the instrumental accompaniment providing harmonic support.

## **4.11. Misa**

-Original.

Archivo de la Catedral de Orihuela, archivo de obras sin catalogación.

Esta obra no ha sido catalogada por ninguna fuente hasta el día de hoy. Por tratarse de una misa a 4 y a 8, con solo dos acompañamientos, y estando la partitura en un estado lamentable, sobre todo en los márgenes, no se puede leer el espacio donde suele escribirse el nombre del Maestro de Capilla y el año. Claras muestras dan de haber sido muy interpretada en su tiempo. Tanto por la grafía del copista, la calidad del papel y la época donde aparece recogida coincide temporalmente con la labor de Maestro de Capilla de Joaquín López, y claramente el estilo de la misma con todas sus características, no admite dudas sobre la autoría de la misma por parte de Joaquín López.

**-Texto.**

Missale romanum.

*Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.*

*Et in terra pax hominibus, bonae voluntatis. Laudamus te, Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.*

*Domine Deus Rex caelestis Deus Pater omnipotens. Domini Fili unigenite Jesu Christe.*

*Domine Deus Agnus Dei Filius Patris.*

*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*

*Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe.*

*Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.*

*Patrem omnipotentem, factorem caeli et terre, et invisibilium. Et in unum Dominum Jesu Christum, Filium Dei, unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia secula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum non factum consubstantialem Patri per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem. Et resurrexit tertia die, secundum scripturas. Et ascendit in celum: Sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est cum gloria judicare, vivos, et mortuos: cujus regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre, Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur, et cum glorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et unam sanctam, catholicam et apostolicam, Ecclesiam. Confiteor unum*

*baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi seculi. Amen*

*Sanctus, Sanctus, Sanctus*

*Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt celi et terra.*

*Hosanna in excelsis.*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi.*

*Miserere nobis.*

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi*

*Dona nobis pacem. Amen”.*

Traducción.

Señor, ten piedad de nosotros. Cristo, ten piedad de nosotros. Señor, ten piedad de nosotros.

( Gloria in excelsis Deo) El inicio falta en el original.

Y en la Tierra paz a los hombres que ama el Señor. Por tu inmensa gloria, te alabamos, te bendecimos, te adoramos, te glorificamos, te damos gracias,

Señor Dios, Rey celestial, Dios Padre Todopoderoso. Señor Hijo Único, Jesucristo.

Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre,

Tú que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros,

Tú que quitas el pecado del mundo, atiende nuestras súplicas,

Tú que estás sentado a la derecha del Padre, ten piedad de nosotros,

porque solo Tú eres Santo, solo Tú, Señor, solo Tú, Altísimo Jesucristo,

con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre. Amén.

(Credo in unum Deum) Falta el inicio en el original.

Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra, de todas las cosas visibles e invisibles. Y en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios y nacido del Padre antes de todos los siglos. Dios de Dios, luz de la luz, Dios verdadero del Dios verdadero,

engendrado, no creado, consustancial al Padre, por quien todas las cosas fueron hechas. El cual por nosotros los hombres y por nuestra salvación bajó de los cielos. Y se encarnó por obra del Espíritu Santo, en la Virgen María, y se hizo hombre. Por nosotros fue crucificado, padeció bajo Poncio Pilatos y fue sepultado. Al tercer día resucitó, conforme a las Escrituras. Y subió al cielo, se halla sentado a la derecha del Padre, y otra vez ha de venir con gloria para juzgar a los vivos y a los muertos, y su reino no tendrá fin. Creo en el Espíritu Santo, Señor y fuente de vida, que procede del Padre y del Hijo, quien con el Padre y el Hijo es igualmente adorado y glorificado, y que habló a través de los profetas. Creo en la santa Iglesia, católica y apostólica, confieso un solo bautismo para el perdón de los pecados, y espero la resurrección de los muertos y la vida de los siglos venideros. Amen.

Santo, Santo, Santo es el Señor Dios de los ejércitos, llenos están el cielo y la tierra.

Hosana en las alturas.

Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, ten piedad de nosotros. Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo, danos la paz.

#### **-Análisis.**

El ámbito tonal de la Misa es mi menor, el modo de los incipits gregorianos. La partitura no ofrece el inicio de cada parte de la Misa porque se interpretaba en canto gregoriano. Es una Misa muy interpretada en su tiempo, porque sino estarían escritos en la partitura. Da muestra de la funcionalidad de la misma al no escribirlos, porque era práctica habitual. Podía ser interpretada en cualquier día de ordinario, cuando la Capilla no asistía con todos sus efectivos. Es interesante ver la capacidad normal de las voces de la Capilla, siendo esta obra esclarecedora del nivel básico, pues a lo largo de este trabajo hemos querido mostrar la Capilla musical en su más alto rendimiento, transcribiendo las mejores y más llamativas obras de Joaquín López. En esta Misa vemos con claridad como era también la música en la Capilla en los días ordinarios. Por ello la Misa es a



doble coro con acompañamiento de órgano obligado y otro instrumento de refuerzo al acompañamiento.<sup>545</sup>

Poner música a un texto tan largo y complejo como el de la Misa, ha requerido un laborioso estudio por parte del compositor, es necesario definir la estructura para dar coherencia al texto e inteligibilidad a la música. Emplea el doble coro Joaquín López. Ocho voces permiten una cantidad de variantes en la textura que permiten un tratamiento del texto más elaborado, viéndose así enfatizado el significado de los versos literarios. Pero esta herramienta: el doble coro, no es un instrumento sencillo, en esta obra, para facilitar la interpretación a doble coro, utiliza un fraseo breve y con unas funciones armónicas claras, no dejando de lado pasajes que permitan una amplia gama de texturas, según las diferentes formaciones vocales interactúen entre sí.<sup>546</sup>

Comienza la obra con las voces blancas del primer coro a dúo, exponiendo una frase formada por dos semifrases de clara perfil clásico, o en arco: la primera formada por el acorde de tónica, llega hasta la IV y desciende a la V, genera tensión hasta un acorde de novena sobre la tónica, perfectamente resuelto en la tónica. La segunda semifrase a modo de consecuente comienza con la IV para llegar a la V pasando por la tónica. Como es clara factura clásica las voces a dúo se mueven por intervalos de tercera paralelos.

La figuración rítmica elegida para esta frase va aumentando su actividad de corchea con puntillo a semicorchea. A utilizado esta secuencia rítmica para dotar de movimiento al inicio y a la vez de estabilidad y elegancia, aumentando el valor de la figuración rítmica. Que continuará en la segunda frase. Ya vimos en otras obras de Joaquín López como usa muy a menudo este recurso rítmico. Consigue en la segunda frase policoraluna sensación de incremento agógico, percibido por el oyente como una amplitud del edificio sonoro. Cierra ese pasaje por medio de la armonía de V que el perfil melódico de las voces a dúo conducen a la tónica de sol menor.

Las voces grave a dúo y por terceras paralelas del primer coro imitan la primera frase ahora en el relativo mayor. Se consigue crear todavía mayor sensación de espacio sonoro y mayor brillo con el cambio de modo. Y de nuevo con la respuesta policoral,

---

<sup>545</sup> Ejemplos de esta orquestación : doble coro con acompañamiento a modo de bajo continuo, está presente en todas las Capillas musicales españolas teniendo en el Himno *Pange Lingua* de José de Torres uno de los primeros ejemplos en este país de este sistema. Otro claro ejemplo es la Letanía de José Pradas. Ambos ejemplos en: La música en la Capilla Real de Madrid, siglo XVIII, edición a cargo de Emilio Capdepón.

<sup>546</sup> Para ello podemos ver en la Biblioteca Nacional en Madrid la Misa escala aretina de Francisco Valls o las obras de Matías Navarro, Maestro de Capilla en la Catedral de Orihuela, pudiendo comprobar la evolución de estilo en el empleo del doble coro tan característico de la música española.

una vez obtenido el espacio sonoro requerido, aumenta más los valores de la figuración rítmica, para conseguir el máximo partido de este efecto agógico en su construcción sonora. Nuestro compositor desde el inicio a perseguido una idea: generar una arquitectura sonora cada vez mayor.

La siguiente sección tiene dos frases formadas a su vez por semifrases en forma de antecedente - consecuente y respuesta policoral. El texto es el siguiente: *Kyrie eleison*, para la primera frase y *Christe eleison* en la segunda. Repetidos ambos versos tres veces. Para concluir esta sección repetirá por tres veces el verso: *Kyrie eleison*, ahora a doble coro de forma vertical, con material melódico extraído del inicio y aumentando la tensión armónica por medio de la aparición, varias veces de la sensible de mi menor. Aumenta la actividad en la mano derecha del órgano. Pone fin a esta sección por medio de la cadencia: II-V 6/4-V-I de mi menor.

El siguiente número separado del primero tan solo por una suspensión de un tiempo, cambia el compás a ritmo cuaternario y a la tonalidad de Do mayor, con la finalidad de contraste y ampliación. El tempo se incrementa y pasa a un: andante corrido.

El diseño rítmico de puntillo como encabezamiento sigue presente, como hemos señalado es propio en la obra de Joaquín López. En estos cuatro compases de introducción establece la nueva tonalidad por medio de sus funciones estructurales. Dando paso al doble coro de forma totalmente homófona. El motivo en el que se basa todo este número es un perfil melódico de salto descendente de cuarta. Pasaje que contrasta con el diseño melódico en forma de arcos, anterior. Ahora ,este poderoso pasaje melódico incide en las funciones de do mayor, no utiliza ningún acorde invertido, con la finalidad de conferir a la música el significado del texto. Estos acordes en estado puro sobre las funciones básicas de la tonalidad, describen: franqueza y buena voluntad: *Et in terra pax hominibus, bone voluntatis.*<sup>547</sup>

Sigue a solo el primer coro con la nota sol mantenida en la primera línea, quiere describir la claridad. Usa un ritmo de blancas, abandonando los puntillos, despojando a la música de toda retórica fatua para los versos: *Adoramus te, Benedicimus te, Adoramus te*. Seguida de la respuesta a doble coro: I-IV-V-I, *Glorificamus te*. Esta sección concluye de esta forma para dar paso a un pasaje en contraste. Convierte las

---

<sup>547</sup> Uno de los más característicos pasajes de pintura musical, en el que se emplea el cambio de modo para una función similar a la aquí descrita, encontramos en el *Requiem* de Mozart en el número 5. *Confutatis maledictis*. Cambio de modo en el compás 7 sobre texto: *vocame*, cuando comienza en menor con el terrible diseño en los violines describiendo el tormento y las llamas eternas.

espirituales blancas en humanos puntillos. La armonía de enlace V/v, la frase en la menor y a solo de primer coro: *Gratias agimus tibi, propter magnam gloriam tuam*. La cadencia sobre *tuam*, se ve aumentada ocupando dos compases y sobre ella una cadencia escolástica y perfecta con la sensible en la primera voz.

Los instrumentos son los encargados de enlazar con la frase siguiente a doble coro, encabezada por el mismo motivo de salto descendente de cuarta, recuerdo y refuerzo formal de la frase: *et in terra pax hominibus*. Ahora incrementada la tensión armónica por medio de un giro a la región de la dominante menor de la dominante: re menor. Este giro, lejos de querer realizar en menor la frase: *Domine Deus Rex celestis, Deus Pater omnipotens*. Lo ha usado para crear un espacio sonoro que difiera y contraste con lo anterior. Si ya no puede dar mayor sensación de estabilidad y grandiosidad por medio de la armonía del modo mayor ya desplegada en las anteriores frases, ahora este giro pretende aportar un espacio más espiritual, lleno de misterio místico por medio de las sensibles menores, así trata de expresar la omnipotencia divina, presente en toda la amplitud modal y no tan solo en un solo<sup>548</sup> ámbito modal.

Dos compases instrumentales enlazan con la siguiente frase a solo de primer coro: *Domine Fili unigenite Jesu Christe*. Camina la armonía a la dominante de la dominante menor, en esta frase actúa como relativo menor de la IV de Do. Estos elementos armónicos en la región de la IV también son rasgos propios de Joaquín López. Expresando en la cadencia a doble coro. Prosigue con las palabras: *Jesu Christe*, con las funciones de re menor.

La siguiente frase imita el pasaje anterior, con texto: *Domine Deus Agnus Dei Filius Patris*. Si bien la progresión cadencial es ahora en do mayor: I-V-I IV-V 6/4,7-I. Con suspensión de un tiempo. Continuamos en el compás 65 con el siguiente verso: *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*. Progresión de 10 compases a solo de primer coro, pasando por las funciones armónicas: V-I fa M, V-I solM, V-I la m. Y un lírico fraseo en el órgano con figuración rítmica de puntillo de negra y cuatro corcheas. Al finalizar esta progresión, el doble coro en la tonalidad de fa, canta el texto: *suscipe deprecationem nostram*, para concluir en una cadencia: Vv V-I de sol menor.

La progresión siguiente para solo de primer coro: V-I-V-I-Vv-Vm-Vvm-Vm, pasa de las funciones plenas y mayores de gran brillo y poderoso sonido del inicio: *Qui sedes ad*

---

<sup>548</sup> Podemos observar un empleo similar en la Misa Solemne a Santa Cecilia de Gounod. Sobre todo en el número 3, el *Credo*. A lo largo de este número va cambiando de modo para crear espacios sonoros diferenciados, siempre al servicio del sentido del texto. Ed Schirmer. Londres.

*dexteram Patris*. La funciones armónicas del modo menor describen la frase dibujando un pueblo que pide y suplica: *miserere nobis*.

Desde el compás noventa reexpone los primeros compases de la entrada inicial a doble coro. Los compositores reexponen el material sonoro que realmente consideran el tema principal de la obra. No necesariamente debe ser el primer tema. Un buen compositor, conocedor profundo de los elementos musicales, se sirven de la estructura musical, para crear sus obras. No necesitan aplicar patrones preestablecidos. Joaquín López en esta obra reexpone realmente el material temático decisivo en la composición de la obra, de donde saldrán las directrices compositivas que le servirán para dar forma a la estructura de esta obra. La introducción, no necesita ser reexpuesta.

Esta forma de construcción formal es de influencia claramente vienesa. Es reexpuesta la parte armónica de la intervención del doble coro y no la sección melódica del dúo del inicio. A pesar de ello el compositor a elevado a condición temática un pasaje marcadamente vertical y armónico. Este uso de la armonía es un rasgo de modernidad dentro de esta época.

En forma totalmente vertical y a doble coro sobre la estructura armónica en do mayor que seguidamente reproducimos: I-V7-V-I , IV-I-Vm-Im IV(con sexta aumentada)-Vm, I-V7-I-V7-I-IV-I(en seis-cuatro)V-I.

Volverá a utilizar el material reexpuesto para los demás números de la Misa. Con andante vivo utiliza el material de: *Et in terra pax*, ahora con el texto: *Patrem omnipotentem factorem celi et terre, vi omnium, et in visibilium*.

Vuelve a reexponer en el verso: *Et resurrexit*.

Para el *Sanctus*, reexpone el material del *Kyrie*.

Para el *Agnus Dei* utiliza el material de *Pater omnipotens*.

Hemos podido observar como el esquema de verso a solo y respuesta policoral va configurando la estructura de esta forma musical. Esta estructura tiene en la armonía un elemento que sustenta y describe cada una de las frases del texto. La textura contrapuntística en esta Misa queda restringida en la elaboración de las partes instrumentales.

Esta obra muestra toda una gama de modernas progresiones armónicas. La armonía está unida indisolublemente al texto que la inspira. Gracias a este uso descriptivo. El tratamiento de la tensión en esta obra va más allá de una forma en estilo

concertante con alternancia en ambos coros y reexposiciones, propio de la influencia dramática de la forma sonata.<sup>549</sup>

Es por tanto el material sonoro tan decisivo como el textual y van indisolublemente unidos más allá de la conjunción de acentos o ritmos, sino en su sentido más profundo, pues con la armonía y el timbre de las voces. Joaquín López, plantea esta obra con un carácter programático. Un espacio sonoro creado para este texto.

En este sentido programático del texto, Joaquín López expresa la imagen sonora de palabras claves a lo largo de la Misa, como: *Patris, Filius, omnipotens*. No tendría sentido volver a instrumentarlos de forma diferente. De igual forma reutiliza el material del *Kyrie* y del *Gloria*, organiza una macro forma musical. Donde las palabras más representativas tienen una sonoridad especial. Tal es el caso de la idea deílica y la tonalidad de fa mayor o como el modo menor para *misere*, o do mayor para *Gratias*. Trata de realizar una tabla de elementos sonoros donde sus significados textuales se ven relacionados con una función armónica. La semiótica musical presente en la obra de Joaquín López, daría pie a un estudio más detallado y profundo que se escapa a los fines de este estudio sobre un Maestro de Capilla.<sup>550</sup>

No podemos dejar de admirar la capacidad de este maestro de capilla, componiendo música tan diversa y llegando a soluciones personales en cada una de ellas. Usando su profundo conocimiento musical para dar soluciones específicas para cada obra. Con la dificultad de componer para unos músicos concretos y una realidad determinada no pudiendo salir de ella.

---

<sup>549</sup> Para tener una clara idea de la influencia del estilo concertante italiano adaptado al mundo vocal y presente en la música española, convendría contrastar esta obra con las obras policorales de Vivaldi, que son de fácil adquisición como el salmo 147. *Lauda Jerusalem*, RV 609, o el motete *Dixit*, RV 594, ambos editados por Ricordi en Milán.

<sup>550</sup> Muy interesante es el artículo del profesor Hartmunt Kronos titulado: En torno al simbolismo musical en las grandes obras de Mozart. Ofrecido en el simposio: Mozart-Viena –Martín y Soler. Y editado por Karl Fr. Rudolf dentro de las publicaciones del Instituto Histórico Austríaco en Madrid en el año 2006.

# Misa

López

*Andante*

The musical score is written for a choir and piano. It consists of 11 staves. The first two staves are vocal parts (Soprano and Alto), the next two are vocal parts (Tenor and Bass), and the remaining seven are piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *Andante*. The lyrics are: "Ki ri e e - - lei son Ki ri e e - - lei son ki ri e e - - lei".

Lyrics: Ki ri e e - - lei son Ki ri e e - - lei son ki ri e e - - lei

6

son. Chris - te

son. Chris - te

son. Chris te e - lei son Chris te e - - lei son Chris - te

son. Chris te e - lei son Chris te e - lei son Chris - te

son. Chris - te

son. Chris - te

son. Chris - te

son. Chris - te

e - - lei - son Ky ri e e - - lei - son Ky ri e e - - lei - - son Ky  
 e - - lei - son Ky ri e e - lei - son Ky ri e e - lei - son  
 e - - lei - son Ky ri e e - lei - son Ky ri e e - - lei - son  
 e - - lei - son Ky ri e e - lei - son Ky ri e e - lei - son  
 e - - lei - son Ky ri e e - - lei - son Ky ri e e - - lei - son Ky  
 e - - lei - son Ky ri e e - lei - son Ky ri e e - lei - son  
 e - - lei - son Ky ri e e - lei - son Ky ri e e - - lei - son  
 e - - lei - son Ky ri e e - lei - son Ky ri e e - lei - son  
 e - - lei - son Ky ri e e - lei - son Ky ri e e - lei - son  
 e - - lei - son Ky ri e e - lei - son Ky ri e e - lei - son



Andante

The musical score is arranged in a system of staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are 'Kyrie eleison'. The score includes vocal lines for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, as well as piano accompaniment for the right and left hands. The piano part features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

ri e e - - lei - son

Ky ri e e - - lei - son

Ky ri e e - - lei - son

Ky ri e e - - lei - son

ri e e - - lei - son

Ky ri e e - - lei - son

Ky ri e e - - lei - son

Ky ri e e - - lei - son

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

da - mus te Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi

da - mus te. Be - ne - di - ci - mus - te. A - do - ra - mus - te. - Glo - ri - fi

da - mus te. Be - ne - di - ci - mus - te. A - do - ra - mus te. Glo - ri - fi

da - mus - te. Be - ne - di - ci - mus - te. A - do - ra - mus - te. Glo - ri - fi

Glo - ri - fi

Glo - ri - fi

Glo - ri - fi

Glo - ri - fi

ca - mus - te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam

ca - mus - te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam

ca - mus - te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam

ca - mus - te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam

ca - mus - te.

ca - mus - te.

ca - mus - te.

ca - mus - te.

glo - ri - am tu - am Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

glo - ri - am tu - am Do - - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

glo - ri - am tu - am Do - - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

glo - ri - am tu - am Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

Do - - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

Do - - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us

Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis De - us









tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no

tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no

tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re - no

tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no

Empty musical staves for vocal parts.

Instrumental accompaniment for piano and bass.

bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe  
 bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe  
 bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe  
 bis. Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di su - sci - pe  
 su - sci - pe  
 su - sci - pe  
 su - sci - pe  
 su - sci - pe  
 su - sci - pe

The score consists of ten staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The fifth through eighth staves are piano accompaniment for the vocal parts, showing rests and the final phrase 'su - sci - pe'. The ninth and tenth staves are piano accompaniment for the piano, featuring a melodic line with trills and a bass line with chords.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram. Qui se - des ad

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram. Qui se - des ad

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram. Qui se - des ad

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram. Qui se - des ad

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram.

de - pre - ca - ti - o - nem nos - - tram.

The musical score for page 84 consists of four vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: "dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re no - bis." The vocal parts are arranged in four staves, each with its own lyrics. The piano accompaniment is shown in two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system of piano accompaniment is mostly rests, while the second system contains a more active melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Four vocal staves with lyrics: dex - te - ram Pa - tris mi - se - re - re no - bis.

Two piano accompaniment staves (treble and bass clef).

Quo ni-am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi nus tu so - lus Al

Quo ni-am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi nus tu so - lus Al

Quo ni-am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi nus tu so - lus Al

Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi nus tu so - - lus Al

Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi nus tu so - lus Al

Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi-nus tu so - lus Al

Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi-nus tu so - - lus Al -

Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi-nus tu so - - lus Al -

Quo - ni-am tu so - lus sanc - tus tu so - lus Do - mi-nus tu so - - lus Al -

tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to  
 tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to  
 tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to  
 tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to  
 tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to  
 tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to  
 tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to  
 tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to  
 tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to  
 tis - si - mus Je - su Chris - te. Cum Sanc - to

The image shows a musical score for a hymn. It consists of ten staves. The first seven staves are vocal parts, each with the lyrics "Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men." written below the notes. The eighth staff is a piano accompaniment for the right hand, featuring chords and a melodic line. The ninth and tenth staves are piano accompaniment for the left hand, featuring a steady bass line. The tempo is marked "Andante Vivo".

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

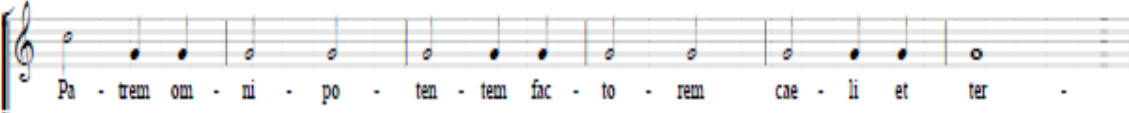
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

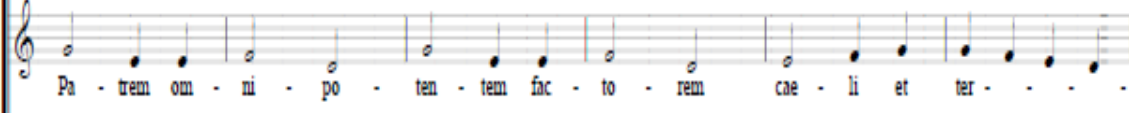
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

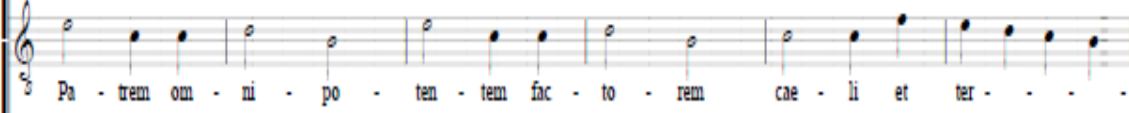
Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.



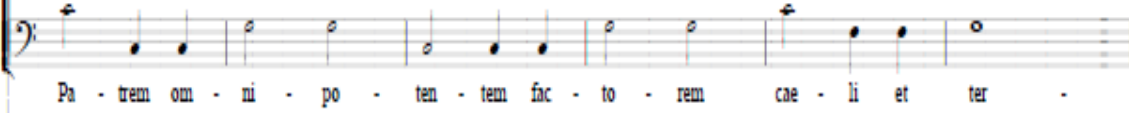
Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



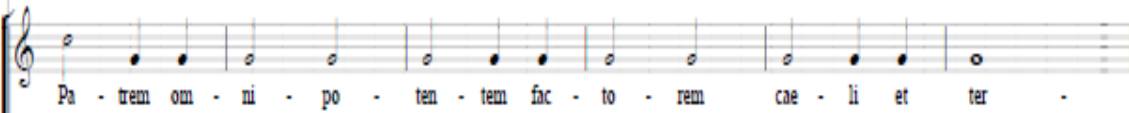
Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



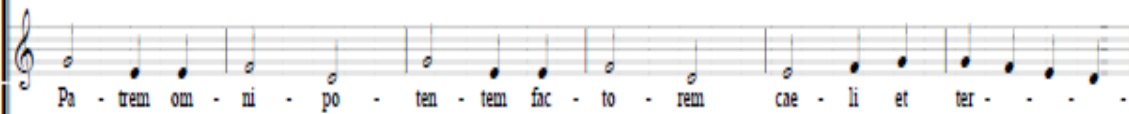
Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



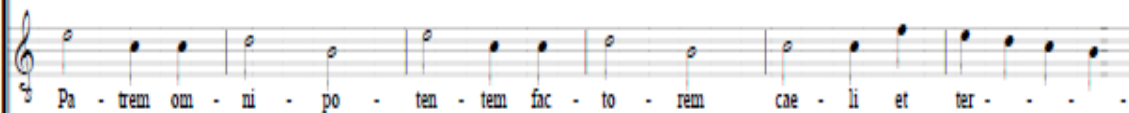
Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



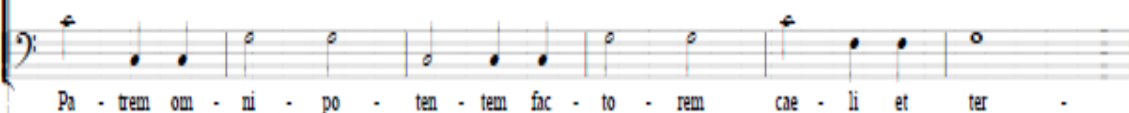
Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



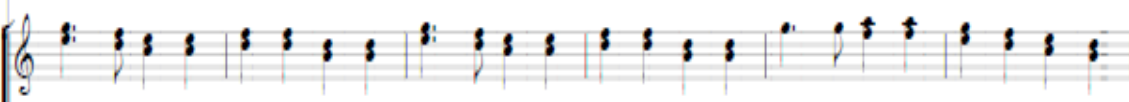
Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



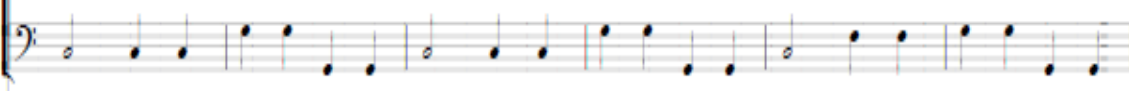
Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



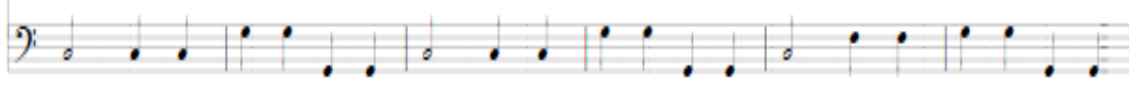
Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem cae - li et ter -



rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um

rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um

rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um

rae, vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um

rae et in - vi - si - bi - li - um

rae et in - vi - si - bi - li - um

rae et in - vi - si - bi - li - um

rae et in - vi - si - bi - li - um

rae et in - vi - si - bi - li - um

rae et in - vi - si - bi - li - um

rae et in - vi - si - bi - li - um



De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te

De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te

De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te

De - i u - ni - ge - ni - tum et ex Pa - tre na - tum an - te

De - i u - ni - ge - ni - tum

De - i u - ni - ge - ni - tum

De - i u - ni - ge - ni - tum

De - i u - ni - ge - ni - tum

om - ni - a sae - cu - la De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne

om - ni - a sae - cu - la De - um de De - - - o lu - men de lu - mi - ne

om - ni - a sae - cu - la De - um de De - - - o lu - men de lu - mi - ne

om - ni - a sae - cu - la De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne

De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne

De - um de De - - - o lu - men de lu - mi - ne

De - um de De - - - o lu - men de lu - mi - ne

De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne

De - um ve - - rum de De - o ve - - ro Ge - ni - tum non fac - tum

De - um ve - rum de De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum

De - um ve - - rum de De - o ve - - ro Ge - ni - tum non fac - tum

De - um ve - rum de De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum

De - um ve - - rum de De - o ve - - ro Ge - ni - tum non fac - tum

De - um ve - rum de De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum

De - um ve - - rum de De - o ve - - ro Ge - ni - tum non fac - tum

De - um ve - rum de De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum

De - um ve - - rum de De - o ve - - ro Ge - ni - tum non fac - tum

De - um ve - rum de De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum

The image shows a musical score for page 144. It consists of ten systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are: "con substan ti a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta". The score is written in a common time signature (C) and a key signature with one flat (B-flat). The lyrics are repeated across the systems, with some variations in the piano accompaniment. The final system shows a more complex piano accompaniment with sixteenth notes and a final cadence.

con substan ti a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta

con substan ti a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta

con substan ti a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta

con substan ti - a lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta

con substan ti a lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta

con substan ti a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta

con substan ti a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta

con substan ti a - lem Pa - tri per quem om - ni - a fac - ta

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "sunt Qui pro - pter nos ho - mi - nes et pro - pter nos - tram sa". The piano accompaniment consists of a treble and bass clef staff with a simple harmonic accompaniment. The second system contains four vocal staves with the word "sunt" written below each, and a piano accompaniment with a more active melodic line in the treble clef and a steady bass line.

lu - tem et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se -

lu - tem, et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se

lu - tem, et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se

lu - tem, et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se

et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se



The musical score consists of ten systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are: *cun - dum scri - ptu - ras et as - cen - dit in cae - lum*. The second system through the seventh system are vocal parts with the same lyrics. The eighth system features a piano accompaniment with chords and a bass line. The ninth system is a bass line. The tenth system is another bass line. The lyrics are repeated across the systems: *cun - dum scri - ptu - ras et as - cen - dit in cae - lum*.



The musical score for page 174 consists of ten staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) with lyrics: "i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di -". The fifth and sixth staves are vocal parts with lyrics: "ven - tu - rus est ju - di". The seventh and eighth staves are vocal parts with lyrics: "ven - tu - rus est ju - di". The ninth and tenth staves are piano accompaniment. The lyrics are: "i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di".



This musical score page contains ten staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "nis. et in Spi ritum San ctum Do - mi nus et vi - vi fi can - tem:". The second staff is a vocal line with the word "nis.". The third staff is a vocal line with lyrics: "nis. et in Spirit cum Sanc tum Do - mi nus et vi - vi fi can - tem:". The fourth staff is a vocal line with the word "nis.". The fifth staff is a vocal line with the word "nis.". The sixth staff is a vocal line with the word "nis.". The seventh staff is a vocal line with the word "nis.". The eighth staff is a vocal line with the word "nis.". The ninth and tenth staves are piano accompaniment lines, both starting with a melodic figure in the first measure.

qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit

Qui cum Pa tre et Fi - li -

qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit

Qui cum Pa tre et Fi - li

The musical score consists of ten staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit". The second staff is a vocal line with lyrics: "Qui cum Pa tre et Fi - li -". The third staff is a vocal line with lyrics: "qui ex Pa - tre Fi - li - o que pro - ce - dit". The fourth staff is a vocal line with lyrics: "Qui cum Pa tre et Fi - li". The remaining six staves (5-10) are piano accompaniment, with the first four being treble clef and the last two being bass clef. The piano part includes a bass line starting with a whole note chord in the first measure.

o si - mul a do - ra - tur et con glo - ri - fi - ca - tur qui lo cu tus - est -

o si - mul a do - ra - tur et cum glo - ri - fi - ca - tur qui lo - cu - tus est

The musical score consists of ten staves. The first two staves are vocal lines (soprano and alto), and the last two are bass lines. The middle six staves are piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and quarter notes.

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam

per Pro - phe - tas Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam

per Pro - phe - tas Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam

Et u - nam sanc - tam ca - tho - li - cam





u - num bap - ti - sma in re mis - si o - nem pec - ca - to - rum

u - num bap - ti - sma in re mis - si o - nem pec - ca - to - rum

u - num bap - tis - ma in re mis - si o - nem pec - ca - to - rum

u - num bap - tis ma in re mis - si o - nem pec - ca - to - rum

et ex pec - to re - sur rec ti o nem mor tu o - - rum

et ex pec - to re sur rec ti o nem mor tu - o - rum

et ex pec - to re sur rec ti - o - nem mor tu - o - - rum

et ex pec - to re sur rec ti o - nem mor tu o - rum

et ex pec - to re sur rec ti o nem mor tu - - o - - rum

et ex pec - to re sur rec ti o nem mor tu - o - rum

et ex pec - to re - sur rec ti o nem mor - tu - o - - rum

et ex pec - to re - sur rec ti o nem mor tu o rum

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A -

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A

et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men A



Sa - ba - oth Pleni sunt caeli et ter - - - ra glo - ri - a glo ri - a tu - a Ho -

Sa - ba oth Pleni sunt caeli et ter - - ra glo - ri - a glo - ri - a tu a Ho

Sa - ba oth Pleni sunt caeli et ter - - - ra glo - ri - a glo - ri - a tu a Ho

Sa - ba oth Pleni sunt caeli et ter - - - ra glo - ri - a glo - ri - a tu a Ho

Sa - ba oth Pleni sunt caeli et ter - - - ra Ho

Sa - ba - oth Pleni sunt caeli et ter - - - ra Ho

Sa - ba - oth Pleni sunt caeli et ter - - - ra Ho

Sa - ba oth Pleni sunt caeli et ter - - - ra Ho

The musical score consists of ten staves. The first seven staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and three additional voices) with lyrics. The eighth staff is a piano accompaniment in the right hand, and the ninth and tenth staves are piano accompaniment in the left hand. The music is in a major key with a 4/4 time signature.

246

252

The image shows a musical score for a hymn, consisting of multiple vocal parts and piano accompaniment. The score is divided into two systems, labeled 246 and 252. Each system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are: "san na in ex cel - sis Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta". The music is in a key with one sharp (F#) and common time (C). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

san na in ex cel - sis Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta

san na in ex cel - sis Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta

san na in ex cel - sis Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta

san na in ex cel - sis Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta

san na in ex cel - sis Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta

san na in ex cel - sis Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta

san na in ex cel - sis Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta

san na in ex cel - sis Ag - nus De i qui tol - lis pec - ca - ta

The musical score is arranged in two systems. The first system contains four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff. The second system contains three piano accompaniment staves. The lyrics are: "mun - di Mi - se - re - re no - bis Ag - nus De - i qui".

**Vocal Staves (System 1):**

- Soprano:** mun - di Mi - se - re - re no - bis Ag - nus De - i qui
- Alto:** mun - di Mi - se - re - re no - bis Ag - nus De - i qui
- Tenor:** mun - di Mi - se - re - re no - bis Ag - nus De - i qui
- Bass:** mun - di Mi - se - re - re no - bis Ag - nus De - i qui

**Piano Accompaniment (System 1):**

- Staff 1:** mun - di Ag - nus De - i qui
- Staff 2:** mun - di Ag - nus De - i qui
- Staff 3:** mun - di Ag - nus De - i qui

**Piano Accompaniment (System 2):**

- Staff 4:** Accompaniment for the first system.
- Staff 5:** Accompaniment for the first system.
- Staff 6:** Accompaniment for the first system.



tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di  
 tol - lis pec - ca - ta mun - di

This musical score is for the Latin phrase "Tollis peccata mundi misereere nobis". It consists of ten systems of staves. The first four systems each contain a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The fifth system contains a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The sixth system contains a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The seventh system contains a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The eighth system contains a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The ninth system contains a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The tenth system contains a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The lyrics are: "tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re no - bis" repeated in the first four systems, and "tol - lis pec - ca - ta mun - di" repeated in the remaining six systems.





## **4.12. Bélico armonioso**

## 4.12. El Villancico en la Catedral de Orihuela.

### 4.12.1. Denominación.

El término villancico se utiliza habitualmente para definir las composiciones en castellano utilizadas en la liturgia católica hispana durante la Edad Moderna. Sin embargo el uso genérico de este término aunque frecuente en el ámbito de la musicología, esconde no pocos reparos. Las fuentes documentales y musicales oriolanas correspondientes al barroco utilizan el término villancico con dos significados: uno amplio y otro concreto. En sentido amplio se emplea habitualmente para referirse globalmente a composiciones litúrgicas con texto no latino; de este modo lo recogen las actas capitulares oriolanas al menos desde 1669<sup>551</sup> cuando mencionan la concesión de “presencia” al maestro de capilla con ocasión de la composición de música con texto no latino para Navidad o para el Corpus<sup>552</sup>. Con un sentido concreto aparece en los propios legajos musicales para definir una forma musical litúrgica en romance distinta de otras con las que comparte género; sirva de ejemplo el propio catálogo de denominaciones usadas en esta Catedral ,en el que junto al término villancico aparecen los términos villancico en ópera, villancico de chanza, villancico jocoso, villancico de kalenda, cantada, coplas, xácara, solo, dúo y trova: se trata de once formas distintas y diferenciadas que comparten la finalidad ceremonial y el texto latino, rasgos que permiten identificarlas globalmente como un género dentro de la música religiosa.

Sin embargo la manifiesta dualidad léxica del término villancico le hace poco apropiado para denominar este conjunto de composiciones y por ello en su lugar se ha escogido la expresión “romance ceremonial” extraída de las propias fuentes documentales; éstas emplean el término “ceremonial” con el mismo sentido que el más reciente “liturgia” y el de “romance” para referirse a composiciones con texto no latino destinadas al culto catedralicio oriolano. Como ejemplo coetáneo del uso genérico del término romance sirve el *Inventario de obras de Roque Monserrat*, cuya recepción firma Mathías Navarro el 22 de octubre de 1692; en él que después de enumerar las

---

<sup>551</sup> DICCC, V Mº de Capilla, Acuerdo de 1669-XI-28.

<sup>552</sup> Sirva como ejemplo el texto del Acuerdo de 1725-XI-12, correspondiente a la penúltima Navidad de Navarro, y en un momento en el que las cantadas eran habituales: ACO, Acuerdo de 1725-XI-12 Mº de Capilla [al margen]: *Decreverunt. se le conceda alguna presencia para trabajar los villancicos de Navidad. Que se le conceden quince días de presencia, dejando a su conciencia lo que menos necesitare y exceptuando los días de música.*

composiciones litúrgicas latinas de su autoría añade: *Además desto dexo Romance para todo lo que se puede ofrecer de presente*<sup>553</sup>.

Este documento revela de forma evidente la valoración que los propios maestros de capilla tenían del romance ceremonial como un subgénero de la música litúrgica, integrado por composiciones de variadas terminologías formales con texto no latino que tenían cabida en el ceremonial católico oriolano e hispano en general. Algunos musicólogos califican el romance ceremonial como paralitúrgico debido a que sus textos no están incluidos en el ceremonial oficial católico. Sin embargo en mi opinión considero que se trata de una valoración extemporánea y por lo tanto poco adecuada; ante todo la evidencia de que el ceremonial oriolano barroco prescribe la interpretación de estas obras, constituyendo justificación suficiente para considerarlas como tales, es decir ceremoniales o litúrgicas; por supuesto no forman parte del ceremonial oficial católico romano, pero tampoco otros textos latinos como las calendas. En este sentido cabe destacar que la reforma litúrgica emprendida en el siglo XIX bajo el nombre de cecilianismo criatalizada canónicamente en el Motu Proprio de León X, consiguió precisamente eliminar los usos propios o diferencias ceremoniales existentes entre unos coros y otros, a las que la crítica y los liturgistas decimonónicos consideraron como perversiones medievales.

#### **4.12.2. Precedentes y función del romance ceremonial en la Catedral de Orihuela.**

La opinión más extendida, circunscribe el uso del romance ceremonial a las horas de maitines y prima de solemnidades muy concretas (Navidad y la Purísima principalmente), así como a las procesiones del Corpus (del día y de la octava). Sin embargo esta opinión, basada en los trabajos de Samuel Rubio y López Calo, no coincide con los fondos de ciertos archivos de colegiadas y catedrales, como los de Orihuela o Valencia, en los que la dedicación de estas obras excede los límites litúrgicos que estos autores señalan. En este sentido cabe rescatar la opinión formulada en 1937 por Ripollés quien mantiene que los villancicos fueron composiciones “tan estimades que en algunes iglesias conseguirán suplantar peces tan característiques i tradicionals com eran els graduals i ofertoris de la missa i els responsoris de matines”. Esta opinión de Ripollés aparece suficientemente documentada en la Catedral de Orihuela.

---

<sup>553</sup> *Inventario de obras de Roque Monserrat. s/f.* Monserrat no indica la fecha de este inventario. En la última página aparece la recepción de Matías Navarro de estas obras en 22 de octubre de 1692.

López-Calo vincula la incorporación del villancico en la liturgia a una intención “catequética”, que propició la sustitución de los responsorios de maitines por composiciones en el idioma de los fieles situando el inicio de esta costumbre en la Granada de finales del S. XV<sup>554</sup>, cuestión discutida por otros autores<sup>555</sup>. Sea como fuera, esta ciudad en aquel momento recién incorporada a la Corona de los Reyes Católicos carecía de tradición cristiana, contexto muy distinto del levantino donde en esa misma fecha existía una tradición musical de teatro litúrgico y de romances piadosos cuya importancia como precedente del romance ceremonial ha sido subrayada por varios autores. Cabe por tanto plantear la posibilidad de que a partir de la diversidad de tradiciones locales, el romance litúrgico adquiriera en cada lugar unos “usos” diversos y no exclusivamente catequéticos.

José Sierra subraya la importancia del teatro litúrgico en sus vertientes culta y popular como precedente del romance ceremonial, influencia que en el ámbito oriolano debió ser capital. En este sentido conviene destacar que en la diócesis oriolana ha pervivido la representación del *Misterio de Elche*, posiblemente el más relevante de todos ellos, especialmente desde el punto de vista musical<sup>556</sup>. En cuanto al romance piadoso destaca en el ámbito mediterráneo y en el oriolano en particular, el desarrollo

---

<sup>554</sup> Esta es la opinión que más se ha extendido, se hace eco por ejemplo Lothar Siemens. Esta medida llevada a cabo por el que fue primer prelado granadino tras la Reconquista Fray Hernando de Talavera, dio lugar a una encendida polémica entre los partidarios y detractores de la sustitución del latín por el romance en la liturgia católica hispana de la que da cuenta LÓPEZ-CALO, J.: *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, 1963. Esta polémica se mantuvo durante varios siglos y concluyó finalmente con la supresión de estas composiciones.

<sup>555</sup> GÓMEZ, M<sup>a</sup> C.: “La polifonía vocal española del Renacimiento hacia el Barroco: el caso de los villancicos de Navidad”. Gómez sostiene en este artículo que la incorporación del villancico al ceremonial católico no es mérito exclusivo de Fray Hernando de Talavera. Por el contrario la medida que éste adoptó es un ejemplo más de una costumbre que se hacía paso durante el siglo XV en los Reinos de Castilla y Aragón. Esta opinión la justifica en varias evidencias. Un primer lugar “la presencia en el cancionero de la Colombina de las composiciones navideñas señaladas [en el párrafo anterior y todas ellas datadas antes de 1492] nos lleva a sospechar que Fray Hernando de Talavera, lejos de ser el primero que hizo cantar en el templo villancicos o canciones en castellano, lo que hizo fue introducir en Granada una costumbre incipiente o arraigada en alguna otra parte, a no ser que las piezas en cuestión constituyan una fresquísima muestra del género, lo que llevaría a datar el Cancionero pocos años después de la toma de Granada, posibilidad en modo alguno descartable”; en 1478 se interpretaban en la Capilla del Rey de Aragón piezas sacras en romance en los maitines de Navidad; el “Canto de la Sybilla” y sus traducciones, se incorporaron al ceremonial católico hispano desde mediados del siglo XV; en la Catedral de Toledo por las mismas fechas se incluyó en los *laudes* de la fiesta de Navidad una dramatización de la antífona *Pastores dicite*; por último destaca “la existencia en el último tercio del siglo XV de un repertorio sacro de tema navideño sin duda en romance, cuya interpretación tenía lugar preferentemente en el templo durante los maitines de Navidad, o bien amenizaba alguna representación teatral sobre el tema”, como por ejemplo la de Gómez Manrique fechada entre 1467 y 1481. Gómez relaciona la expansión del villancico durante los siglos XV y XVI con la de otras formas semejantes fuera de la península como la *lauda* italiana, el *nöel* francés o el *carol* británico.

<sup>556</sup> MASSIP i BONET, F. En estas páginas aborda el origen del drama y de su música. En el Misterio de Elche, como en otros dramas de origen medieval consta la importancia de la música como elemento fundamental de la representación

desde la Baja Edad Media de la tradición de los gozos: poemas piadosos arromanzados frecuentemente musicalizados dedicados a advocaciones marianas o a santos y que en muchos casos han llegado a nosotros en el acervo oral<sup>557</sup>.

El carácter narrativo y la función de los gozos como elemento de solemnización y particularización de las fiestas debieron influir en la formación y evolución del romance ceremonial valenciano. Climent y Piedra señalan que el texto de muchos villancicos de Juan Bautista Comes asume los rasgos del romance, y que la estructura musical que este autor utiliza repetidamente procede “del mismo canto religioso popular y más concretamente de los Gaudes y Gozos”. Esta vinculación del villancico valenciano con el romance piadoso también la destaca Ripollés en relación con Urbán de Vargas, maestro de capilla de la seu valenciana entre 1653 y 1656, de quien se conservan en este archivo “vint villancicos”, molts d’ells qualificats pel mateix mestre de “romances”.

En el caso oriolano la presencia de los gozos como precedente del romance ceremonial en la liturgia catedralicia aparece claramente documentada en el Libro Verde (1604) que incorpora el canto de los gozos a Nuestra Señora a la ceremonia de la salve que tenía lugar los sábados después de vísperas<sup>558</sup>. En la copia conservada actualmente recoge textualmente que estos gozos se debían cantar con “música a cuatro”<sup>559</sup>. Fuera del ámbito catedralicio oriolano existen abundantes evidencias documentales que confirman que esta costumbre se mantenía viva en las décadas posteriores al citado magisterio, pudiendo alcanzar incluso los inicios del siglo XIX<sup>560</sup>.

Estas evidencias vinculan al romance litúrgico valenciano con tradiciones piadosas locales que han pervivido parcialmente en la tradición oral; por ello cabe valorar al romance ceremonial oriolano como una expresión de la piedad popular trasladada al interior del templo pero sometida a las pautas estéticas de la iglesia oficial, cuya función era primordialmente conmemorativa e individualizadora y que evolucionó

---

<sup>557</sup> GARCÍA MATOS, M.: *Magna Antología del Folclore Musical de España*, Ediciones Hixpavox, Madrid 1979. Consta documentalmente el canto de “Gozos” en Orihuela.

<sup>558</sup> LV, fol.16v. “De los días que se canta Salve â Canto de órgano y se va ala Capilla del Rosario a cantar los gozos”.

<sup>559</sup> LV, fol.16v. “De los días que se canta Salve â Canto de órgano y se va ala Capilla del Rosario a cantar los gozos”.

<sup>560</sup> GALIANO PÉREZ, A.L. Reproduce un grabado de 1792 con el texto de *Gozos a maría Santísima de los Dolores que cantan sus cofrades de la Iglesia Parroquial del Señor Santiago de la ciudad de Orihuela*. SÁNCHEZ PORTAS, J.: *Archivos parroquiales de Orihuela (El Salvador, Santa Justa y Santiago)*, Consellería de Cultura Educació i Ciencia, Valencia 1985, correspondiente al Archivo de Santa Justa aparece con sig. 166 el Libro de las Esclavos de Jesús, Mará y José correspondiente a 1730-1803. Este libro contiene unos Gozos al esposo de María Santísima.



a partir de usos ceremoniales locales en los que el elemento dramático y narrativo era fundamental especialmente en la configuración de los textos. Estos rasgos influyeron en la evolución de la estructura musical y textual de estas composiciones y en su desvinculación de momentos concretos del calendario litúrgico, propiciando su presencia continuada a lo largo del ciclo anual en ceremonias diversas.

#### **4.12.3. Primeras menciones del romance ceremonial en las fuentes documentales de la Catedral de Orihuela**

La primera alusión al romance ceremonial lo califica como *cancioncillas* y está localizada en las Actas Capitulares de la Catedral de Orihuela está contenida en el Acuerdo de 7 de diciembre de 1598 en el que se lee *no se canten cancioncillas, por los motivos que tiene en mandarlo así; pero que puedan cantarse de día al tiempo del ofertorio, o puedan cantarse en cada fiesta*<sup>561</sup>. Este acuerdo coincide con un periodo de prohibición del uso litúrgico de las composiciones en romance<sup>562</sup>, por lo que cabe valorar esta medida como una forma de eludir parcialmente dicha sanción pudiéndose entender de que se trataba de una costumbre ya establecida en el ceremonial oriolano.

El acuerdo de 10 de junio de 1629 vuelve a aludir al romance ceremonial con el término de *chancita*” y “*chanzonetes*. En este caso el Cabildo concedía al maestro de capilla unos días de recreo para componer las *chanzonetes* para la octava del Corpus, pero advirtiéndole que *no siendo cosa nueva lo multarán*<sup>563</sup>. Miravete en el primer tomo de su *Diccionario de Acuerdos* interpreta el término *chanzonetes* como “cantadas alegres”<sup>564</sup>. Sin embargo el hecho de que este término aparezca frecuentemente en otros templos durante el siglo XVI como denominación habitual del romance ceremonial, inclina a considerarlo en sentido general y no como una forma musical específica, siendo canción o tonada ceremonial en romance su traducción posiblemente más adecuada. Finalmente el hecho de que estas *chanzonetes* se encargaran al maestro de capilla responsable de la música polifónica, permite considerar que eran en este estilo.

El término villancico como denominación global del romance ceremonial debió incorporarse al vocabulario catedralicio oriolano en fecha posterior a 1629 pero antes de

---

<sup>561</sup> DICC. I, V. Cantadas y Canciones, Acuerdo de 1598-XII-7. en “Suplemento de la C”.

<sup>562</sup> VALLS, F. *Quitoles* [el romance litúrgico] *de la Iglesia su magestad* [Felipe II] *en el año 1596 según refiere Dn. Pedro Cerone. Observase este decreto hasta el tiempo del Sor. Felipe Quarto, en que volvió a introducirse la costumbre de cantarse en el Templo en lengua vulgar; y los que antes eran Madrigales, fueron Villancicos.*

<sup>563</sup> DICC I, V. Chancitas en las cantadas, Acuerdo de 1629-VI-10.

<sup>564</sup> DICC I, V. Chancitas en las cantadas, Acuerdo de 1629-VI-10.

1669<sup>565</sup>. A partir de esa fecha consta documentalmente su presencia continuada en los acuerdos que conceden presencia al maestro de capilla para la realización de este tipo de composiciones.

#### **4.12.4. Licencias para componer, novedad, interpretación, permanencia y conservación del romance ceremonial oriolano.**

El mencionado acuerdo de 10 de junio de 1629 vincula como en lo sucesivo la presencias para la composición de música ceremonial en romance exclusivamente a la novedad de la misma esto no excluye la reinterpretación de las ya escritas, como por otra parte aparece suficientemente documentado durante el período del magisterio de Joaquín López. Estos permisos se concedían únicamente con motivo de las festividades Corpus y Navidad, indica que sólo existía un deseo de originalidad respecto al romance destinado a estas festividades.

A pesar de la evidencia de la interpretación de composiciones ceremoniales en romance al menos desde antes de 1598 y de la concesión continuada de permisos desde 1669 al maestro de capilla para su composición, no se ha conservado ninguna obra anterior al magisterio de Roque Monserrat (y de éste sólo dos) siendo el primer corpus relevante de este tipo de composiciones el correspondiente a Mathías Navarro cuyo magisterio se desarrolló entre 1692 y 1727. De este maestro se conservan en el archivo oriolano 204 composiciones ceremoniales en romance.

Respecto a la permanencia temporal de este repertorio en el ceremonial oriolano cabe destacar que, a pesar de las prohibiciones de interpretar composiciones en romance que se sucedieron desde el reinado de Carlos III, en la catedral de Orihuela se mantuvo su presencia hasta la disolución de la capilla.

Igualmente que a sus predecesores a Joaquín López todos los años le son concedidos días para componer los villancicos por ejemplo, el mismo año 1785 que toma posesión :

*17 de noviembre.*

*Memorial del Maestro de Capilla en que pide presencia para la composición de los vilancicos de la Noche de Navidad, decreverunt. Se le den ocho días.*

---

<sup>565</sup> DICC, V Mº de Capilla, 1669, Acuerdo de 1669-XI-28. *Que se le dan 15 días de presencia para los villancicos de Navidad; pero con tal que por la mañana, y por la tarde acuda a dar lección, y práctica, como lo ha hecho y tiene obligación de hacerlo.*

Por tanto citaremos los villancicos compuestos por Joaquín López al Nacimiento, a los Santos Reyes, a la Purísima Concepción, a las Santas Justa y Rufina, a San Antonio de Padua y al Santísimo. Siendo el primero datado y conservado en la Catedral de Orihuela del 1781 y el último del año 1810.

*Villancicos.*

1005.A *Belén vienen señores*. Al nacimiento, a 8, SSAT, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp. 1781.

1006.A *celebrar el triunfo*. Recitado y aria de soprano, 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y acomp. 1804.

1007.*Al aprisco zagales*. Al nacimiento, a 8, SSAT, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp. 1785.

1008.*Angélicos coros* .A la Purísima, a 8, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas, bajo y acomp. 1797.

1009.*Bélico armonioso*. A 8, SSAT, 2 vilines, 2 oboes ,2 trompas y 2 acomp. 1786.

1010.*Bélico armonioso* .Al nacimiento de Nuestro Señor, a 8, 2 violines, 2 oboes, 2 clarines y 2 acomp. 1798.

1011.*Cautivos hijos de Adán*. A la Purísima, a 8, 2 violines, 2 oboes, 2 clarines y acomp. 1802.

1012.*Celebremos todos* .A los Santos Reyes, a 6, ST; 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp. 1807.

1013.*Celestes escuadrones* .A la Purísima, a 8, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp. 1803.

1014.*Con festivo aplauso* .Al Nacimiento, a 8 , SSAT, violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp. 1786.

1015.*Con indecible júbilo*. Al Nacimiento, a 4 y 8, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp. 1792.

1016.*De Belén pastorcicos*. Al Nacimiento, a 8, 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y 2 acomp. 1791.

1017.*Desde que Adán cometió*. Villancico para la *Kalenda*, a 8, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp. 1788.

1018.*Día feliz y dichoso*. A la Purísima Concepción, a 6, ST; 2 violines, 2 trompas y 2 acomp. 1785.

1019.*Dinos mi vida* .Al Nacimiento. A 3, SSS; 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y acomp. 1807.

1020.*Divinos resplandores*. Para la *Kalenda*, a 8, 2 violines, 2 trompas y acomp. 1781.

1021.*Electa para el bien*. Recitado y aria a la Virgen, solo de soprano, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas, viola y acomp.

- 1022.*En cláusulas dulces*. Cavatina de soprano, 2 violines, 2 flautas ,2 trompas y acomp.1785.
- 1023.*En el oscuro seno*. A 8,2 violines,2 oboes,2 trompas y 2 acomp.1790.
- 1024.*En este día grande*. Recitado y Rondó de Navidad, a solo de soprano , 2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.
- 1025.*Errada inteligencia*. Aria de alto para la Virgen , 2 violines , 2 oboes2 trompas y acomp.1787.
- 1026.*Esta noche los chiquillos*. Al Nacimiento, a 8 ,SSAT; 2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1787.
- 1027.*Hacia el portal esta noche*. Al Nacimiento, a 9,S-SSAT;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1785.
- 1028.*Hagan la salva*. A la Purísima, a 8 ,2 violines,2 trompas, 2 oboes y 2 acomp.1805.
- 1029.*Hagan la salva*. A la Virgen, a 8 y acomp. S.XVIII.
- 1030.*Hombre desventurado*. Para la Kalenda ,a 8,SSAT;2 violines,2 trompas y acomp.1781.
- 1031.*Hoy la más agraciada*. Recitado y aria de Alto a la Purísima concepción,2 violines,2 oboes, 2 trompas, viola y acomp.1791.
- 1032.*Hoy los coros angélicos*. Recitado y aria de soprano a Santas Justa y Rufina,2 violines,2 flautas , 2 trompas y acomp.1804. Hay una segunda letra dedicada a la Virgen: “Oh que hermosa eres María”.
- 1033.*Hoy se concibe. Bello ameno paraíso*. Cavatina a solo de soprano,2 violines,viola,2 trompas y 2 acomp.1790.
- 1034.*Inocente zagal prometido*. Al Nacimiento, a 5,T;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1806.
- 1035.*Jerarquías celestiales*. A la Concepción, a 8 ,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1810.
- 1036.*La diáfana región*. Recitado y cavatina de soprano a la Virgen,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.1805.
- 1037.*La diáfana región*. Recitado y aria de soprano a Santas Justa y Rufina,2 violines,2 flautas,2 trompas y acomp.1806.
- 1038.*La música alegre*. A la Purísima concepción , a 6,AT; 2 violines,2 trompas y 2 acomp.1785.
- 1039.*Los zagales que esta noche*. Al Nacimiento, a 6 ,SS-SSST;2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.
- 1040.*Lleguen mortales*. A 4 y 8,2 violines,2 oboes , 2 trompas y acomp.1804.

- 1041.*Llora el mundo amargamente*. A la Purísima ,a 8, 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y acomp.1806.
- 1042.*Mira piadosa*. A la Virgen, a 4 y 8, 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y 3 acomp.1792.
- 1043.*Miseros desterrados*. Recitado y aria de soprano a la Concepción de Nuestra Señora, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp.1786.
- 1044.*Mortales venid*. A la Purísima, a 8, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp.1803.
- 1045.*Músicas Divinas*. Dúo al Nacimiento, ST; 2 violines, 2 oboes, 3 trompas y acomp.1800.
- 1046.*¡Oh Dios omnipotente!*, Aria a dúo a las Santas Justa y Rufina, SS;2 violines, 2 flautas, 2 fagotes y acomp.1806.
- 1047.*¡Oh luz inaccesible!*.Recitado y aria de soprano, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas, fagot y acomp.1785.
- 1048.*¡Oh madre Santa Clara!*. Recitado y aria de tenor a Santa Clara, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp.
- 1049.*Pastores de Belén ,alerta*. Al nacimiento, a solo de Alto, 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y acomp.1790.
- 1050.*Pero alentad mortales*. Recitado y aria de soprano, 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y acomp.
- 1051.*Pobres, pobres de Dios atendedme*. Villancico para la entrada del Sr. Lorenzo de Aedo, Obispo de Segorbe, a 8, 2 violines, 2 trompas y acomp.
- 1052.*Por universal decreto*. A la Purísima Concepción, a 8, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y 2 acomp.1799.
- 1053.*Pues del celeste alcázar. A enemigo superior*. Aria de tenor, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas, contrabajo y órg.1786.
- 1054.*Pues vuestros santos favores*. Gozos a San Antonio de Padua, a 4, 2 violines, 2 trompas y acomp.1790.
- 1055.*¡Que alegres anuncios!*.A la Purísima, a 6, SS; 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y 2 acomp.1804.
- 1056.*¡Que pesar, que dolor!*.A la Purísima Concepción, a 8 ,2 violines,2 oboes 2 clarines y acomp.1788.
- 1057.*Serafines abrasados*. Al Santísimo ,a 8,SSAT;2 violines,2 trompas y acomp.1784.
- 1058.*Si en Egipto causó admiración*. Recitado y aria de alto al Nacimiento,2 violines,2 oboes,2 trompas y acomp.1791.
- 1059.*Si las furias infaustas*. Recitado y arias de soprano,2 violines,2 oboes,2 trompas, viola y acomp.1791.

1060.*Sobre el oscuro manto*. Al Nacimiento, a 8, SSAT; 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp.1784.

1061.*Un alquimista italiano*. A 9, T-SSAT; 2 violines, 2 oboes, 2 trompas y acomp.1786.

1062.*Venid llegad mortales*. A 8; 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y 2 acomp.1802.

1063.*Ya aquella arca*. A la Virgen, a 6, SS; 2 violines, 2 flautas, 2 trompas y 2 acomp.1786.

1064.*Ya el tiempo se cumplió*. A solo de tenor, 2 violines, 2 oboes, 2 flautas, viola, 2 trompas, baxo y órg. Para las oposiciones a organista de la Catedral de Orihuela.1788.

1065.*Ya os anuncio*. Recitado y aria de alto a al Purísima Concepción , 2 violines,2 flautas y acomp.1807.

1066.*Y el socorro que traes*. Aria y recitado, a dúo de tiples, 2 violines, 2 oboes, 2 trompas.1785.

José Gil Yuncar fue el último maestro de capilla de Orihuela y su magisterio duró de 1833 y 1843, se conservan 17 obras latinas y 20 en romance, todas de tono serio, dieciseis de ellas dedicadas a Nuestra Señora, una al Nacimiento de Nuestro Señor Jesuchristo y tres a la *kalenda* de Navidad. La peculiar y reducida plantilla revela que fueron compuestas durante esa década y para el ceremonial oriolano que en esos años experimentaba un serio quebranto económico. Ahora pasamos a la transcripción de uno de los villancicos más representativos de Joaquín López.

**-Bélico armonioso**

-Original.

Archivo de la Catedral de Orihuela, referencia 1010.

Villancico a 8. Al Nacimiento de Nuestro Señor.

2 violines, 2 oboes, 2 clarines y 2 acompañamientos.

Año 1798.

Bibliografía.

CLIMENT. J. *Fondos musicales valencianos*, Tomo IV, referencia 1010.

**-Texto.**

*Bélico armonioso.*

*Cisne de metal.*

*Júbilos mostrando,*

*Glorias publicad.*

*Que un sagrado asombro*

*Que un héroe inmortal*

*Hoy los ángeles puebla*

*De ese regio altar*

*Y en salva obsequiosa,*

*El eco boreal*

*Al cielo y la tierra,*

*Convoque a compás.*

*Pues flores y luces*

*acordes darán*

*Froncosa delicia*

*Feliz claridad*

*Festivo olor*

*Cause incienso eficaz*

*Almas regio trono*

*De fe y claridad*

*Bélico armonioso*

*Cisne de metal*

*júbilos mostrando*

*glorias publicad.*

*Coplas:*

*Célebres Reyes del orbe*

*Con júbilos y contentos*

*De sus glorias lo eminente*

*De sus dichos los portentos.*

*Arrebaten de vida y gracias*

*Respiren de amor el pecho*

*Ardiendo en llamas de amor*

*Reverentes nuestros pechos.*

*Aplauda incesantemente*

*De sus glorias hoy lo excelso*

*Y el corazón hoy rendido*

*Le ofrezcan con prendimientos*

*Nazcan en los corazones*

*Vivos y finos deseos*

*Y alaben tanto honor y finezas*

*Y alaben su amor inmenso*

## **-Análisis.**

No podíamos ofrecer una visión de la obra de Joaquín López sin mostrar uno de sus 61 villancicos.

Once compases de introducción orquestal anteceden la entrada de las voces, pasaje instrumental que sirve para exponer los motivos principales.

En los 4 primeros compases, la orquesta repite un motivo de 2 compases, con lento ritmo armónico. Confiriendo tres tiempos a la tónica y uno a la dominante. Este motivo está formado con el material sonoro del acorde de tónica: Re mayor, introduciendo la dominante como nota de paso. Mientras los violines realizan un diseño de notas repetidas con el mismo acorde en figuración rítmica de semicorcheas. Si bien, son los clarines los encargados de presentar este motivo principal, ocupando un plano sonoro preeminente, dadas las características de este instrumento. El ritmo elegido para este motivo participa del elegante movimiento con puntillos en corcheas.

El diseño de nota repetida introducido por los violines, pasará a primer plano a partir del 4 compás en forma de progresión melódica. Los grados armónicos de este pasaje son: I-VI-IV-V y I en el compás nueve. Compás donde vuelven a brillar los clarines con la elaboración del motivo inicial, aplicando ahora a la cadencia: IV-V-I-V-I. Y suspensión orquestal de un tiempo.

Después de esta suspensión canta el primer coro y responde el segundo coro, estableciendo una pauta: antecedente-consecuente, en las intervenciones del conjunto vocal. Cinco veces repiten esta estructura de semifrases y en la sexta es el segundo coro quien inicia la frase cadencial en la dominante. Todo este pasaje presenta el intercambio V-I y los siguientes giros modulatorios: V de la subdominante-IV, Vv-V, antes de cadenciar sobre la dominante que marca el final de esta sección.

La orquesta reexpone el inicio, ahora los clarines refuerzan la actividad melódica coral. Seguidamente la textura pasa a melodía acompañada, aportando los clásicos diseños de acompañamiento con silencio en tiempo fuerte propios de Joaquín López, plenos de lirismo. Los violines mantienen su perfil de acordes desplegados con semicorcheas. Concluye este pasaje con otra suspensión orquestal de un tiempo.

En el compás 24 comienza un pasaje en melodía acompañada con una progresión melódica ascendente, sobre el motivo elaborado del inicio en las voces. Las voces dialogan entre sí, con un proceso imitativo. Armónicamente pasa al modo menor brevemente para concluir en Do mayor e iniciar un *tutti* con reexposición en los violines



y 5 compases en textura vertical a doble coro con figuración rítmica de corcheas. Concluye este pasaje en la V7 de Do y una suspensión de medio tiempo.

Violines y oboes exponen un nuevo motivo en la tonalidad de Re mayor. Este motivo consta de anacrusa de corchea, sonido repetido y descenso de una tercera por grados conjuntos. Mientras los violines con una bordadura en fusas refuerzan el efecto creado por los oboes. Este motivo consta de 4 compases y pasará a las voces del primer coro en forma de dúo: primero voces extremas y luego internas. Un enlace orquestal con cromatismo en los violines y nuevo material, con perfil melódico en arco y elaborado con el material anterior. Prepara la entrada de las voces del primer coro, esta nueva frase volverá a repetirse después de la intervención coral.

Las voces con la melodía en las sopranos y acompañamiento en las demás, enuncian una frase repetida con diferente texto. Después de la repetición de la frase de enlace de los violines, concluye esta sección expositiva. Continúa una sección con textura vertical, presentando la tonalidad de sol menor, buscando el máximo contraste entre frases, utilizando la subdominante para volver a la región en modo mayor, permitiendo la reexposición orquestal del inicio junto con el primer coro.

Esta reexposición es un forma magistral de llamar la atención del oyente ante la sección final de la obra, pero esta no es la reexposición real. Este empleo estructural es conocido como: reexposición prematura.

Llegamos a la auténtica reexposición a doble coro y *tutti* orquestal, volviendo a presentar lo 8 primeros compases del doble coro y estableciendo la frase cadencial. Repitiendo conjuntamente la frase: glorias publicad, sucediéndose. Los grados V7-I, hasta el final.

La forma musical expresada, es una elaboración del estilo concertante, donde permite al compositor utilizar diferentes texturas, creando una obra musical de gran riqueza y plasticidad.

Esta obra tiene una segunda sección con cambio de métrica y tempo, pasando a ritmo ternario y al más pausado andante. Cambia también de modo al relativo de re. Clara está la intención de buscar una mayor expresividad y contraste entre ambas secciones.

1798

# Bélico Armonioso

Villancico A 8. Con Viol. Oboe. y Clarin.

Joaquín López

**Allegret**

The musical score is arranged in a system with seven main parts. The top part is for Clarin, followed by Oboe (two staves), Viol. (two staves), and Acomp. (bass clef). Below these are three staves for Coro.I, three staves for Coro.II, and one staff for Org. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegret'. The Clarin part has a melodic line with some grace notes. The Oboe and Viol. parts have a rhythmic accompaniment with a 'f' dynamic marking. The Acomp. part provides a steady bass line. The Coro and Org parts are currently silent, indicated by horizontal lines.

The musical score on page 757 consists of two systems of staves. The first system contains six staves: a grand staff (treble and bass clefs) and four individual treble clef staves. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first system includes dynamic markings such as *f* (forte) and *sc.* (sforzando), and a *cre.* (crescendo) marking. The second system consists of eight staves, all of which are empty, indicating a section of the score that is not present on this page.

This page of a musical score, numbered 758, begins with a piano introduction. The first system consists of six staves: five treble clefs and one bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The first staff contains a series of chords and a melodic line. The second staff continues the melodic line with some grace notes. The third staff features a similar melodic line. The fourth staff is a dense, fast-moving piano accompaniment with many sixteenth notes. The fifth staff continues this accompaniment with a similar rhythmic pattern. The sixth staff provides a bass line with a steady eighth-note rhythm. The second system of the score consists of ten empty staves, arranged in two groups of five (treble clefs on top, bass clefs on bottom), indicating that the main body of the piece is to be written on subsequent pages.

Bé - li - coAr - mo -  
 Bé - li - coAr - mo  
 Bé - li - coAr - mo  
 Bé - li - coAr - mo -

nio - so. Cis - ne de me - tal.  
 nio - so. Cis - ne de me - tal.  
 nio - so. Cis - ne de me - tal.  
 nio - so. Cis - ne de me - tal.  
 Bé - li - coAr - mo - nio - so. Cis - ne de me -  
 Bé - li - coAr - mo - nio - so. Cis - ne de me -  
 Bé - li - coAr - mo - nio - so. Cis - ne de me -  
 Bé - li - coAr - mo - nio - so. Cis - ne de me -

Musical score for page 761, featuring piano accompaniment and vocal parts. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings of *f* (forte). The vocal parts consist of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Spanish.

Lyrics:

Júbilo - mos - tran - do. Júbilo - mos -  
 Júbilo - mos - - tran - do. Júbilo - mos  
 Júbilo - mos - tran - do. Júbilo - mos  
 Júbilo - mos - tran - do. Júbilo - mos

tal. Glo - rias pu - bli - cad.  
 tal. Glo - rias pu - bli - cad.  
 tal. Glo - rias pu - bli - cad.  
 tal. Glo - rias pu - bli - cad.





glo - rias pu - bli - cad. Que un Sa - gra - do A -

glo - rias pu - bli - cad.

glo - rias pu - bli - cad.

glo - rias pu - bli - cad.

cad pu - bli - cad.

cad pu - bli - cad.

cad pu - bli - cad.

cad pu - bli - cad.

cad pu - bli - cad.

o e o

*f*

*f*

*fp* *fp* *fp* *cres*

*p* *p* *cres*

*c.* *c.*

*p* *p*

ssom - bro

Oy los An - ge - les pu - e - bla

Que un Her - oen - mor - tal

Dee - se Re - gi - o Al -

Yen sal - va ob - se - quio - sa, el e - co bo - re - al, al cie - lo y la

Yen sal - va ob - se - quio - sa, el e - co bo - re - al, al cie - lo y la

Yen sal - va ob - se - quio - sa, el e - co bo - re - al, al cie - lo y la

tar Yen sal - va ob - se - quio - sa, el e - co bo - re - al, al cie - lo y la

Yen sal - va ob - se - quio - sa, el e - co bo - re - al, al cie - lo y la

Yen sal - va ob - se - quio - sa, el e - co bo - re - al, al cie - lo y la

Yen sal - va ob - se - quio - sa, el e - co bo - re - al, al cie - lo y la

Yen sal - va ob - se - quio - sa, el e - co bo - re - al, al cie - lo y la

Yen sal - va ob - se - quio - sa, el e - co bo - re - al, al cie - lo y la

*dolc*  
*e*  
*dolc*  
*e*  
*dolc*  
*e*  
*dolc*  
*e*

tie - rra, con vo - que con - vo - quea com - pás.  
 tie - rra, con - vo - que con - vo - quea com - pás.  
 tie - rra, con - vo - que con - vo - que a com - pás.  
 tie - rra con - vo - que con - vo - que a com - pás.  
 tie - rra, con - vo - quea com - pás.  
 tie - rra, con - vo - quea com - pás.  
 tie - rra, con - vo - quea com - pás.  
 tie - rra, con - vo - quea com - pás.

This musical score page contains two systems of music. The first system consists of six staves: a grand staff (treble and bass clefs) and four individual treble clef staves. The piano accompaniment is marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal line is written in the second treble clef staff. The second system consists of four staves: a grand staff and two individual treble clef staves. The vocal line in the second staff of this system includes the word "Pues".

flo - res y lu - ces a cor - - des da - rín,  
 fron - do - sa de - li - cia fe  
 fron - do - sa de - li - cia fe  
 flo - res y lu - ces a cor - - des da - rín,

The musical score consists of 14 staves. The first six staves are instrumental, including piano and bass parts. The piano part features dynamics *p* and *f*. The vocal parts (soprano, alto, and bass) enter with the lyrics. The final four staves are empty.

The musical score is arranged in systems. The first system contains piano accompaniment for the right and left hands. The second system includes vocal lines with lyrics: "liz - cla - ri - dad." The piano accompaniment features various dynamics and articulations: *p* *dolc* *e*, *p* *dolc* *e*, *f*, and *cres c.* The vocal lines are in a soprano and alto register. The score concludes with several empty staves.

Musical score for page 770, featuring piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes dynamic markings like *p*, *dolc*, *cresc.*, and *fp*. The vocal lines include the lyrics "fes - ti - vo ho - - lor".

The score is arranged in systems. The first system shows the piano accompaniment with dynamic markings *p*, *dolc*, *cresc.*, and *fp*. The second system shows the vocal lines with the lyrics "fes - ti - vo ho - - lor".



This page contains a musical score for page 771. It features a piano accompaniment and four vocal staves. The piano part includes a right-hand melody with dynamic markings such as *cres*, *fp*, and *c.*, and a left-hand bass line. The vocal staves contain lyrics in Spanish: "caus - se in - cien - so e - fi - caz,". The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

The piano accompaniment consists of several staves. The right hand has a melodic line with dynamics *cres*, *fp*, and *c.*. The left hand has a bass line with dynamics *c.* and *cres*.

The vocal staves contain the following lyrics:

caus - se in - cien - so e - fi - caz,  
 caus - se in - cien - so e - fi - caz  
 caus - se in - cien - soe - fi - caz,  
 caus - se in - cien - so e - fi - caz,

The musical score for page 772 consists of several systems of staves. The first system includes a piano part and a violin part. The piano part begins with a dynamic marking of *p* and features a melodic line with various ornaments. The violin part starts with a dynamic marking of *p*, followed by *dolc e*, then *cresc. c.*, and finally *f dolc e*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings across multiple systems.

Musical score for page 773, featuring piano accompaniment and vocal lines. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *p*, *fp*, *dolc*, *cre sc.*, and *e*. The lyrics are:

al - mas Re - gi - o tro - no de  
 al - mas Re - gio tro - no de  
 al - mas Re - gio tro - no de  
 al - mas Re - gio tro - no de

fe y cla - ri - dad al - mas - Re - gio  
 fe y cla - ri - dad, al - mas Re - gio  
 fe y cla - ri - dad, al - mas Re - gio  
 fe y cla - ri - dad, al - mas Re - gio

*cres*  
*c.*  
*fp*  
*fp*  
*dolc*  
*e*  
*dolc*  
*fp*  
*e*

tro - no, al - mas Re - gio tro - no. *f* De

tro - no, al - mas Re - gio tro - no. *f* De

tro - no, al - mas Re - gio tro - no. *f* De

tro - no al mas Re - gio tro - no. De



tro - no, al - mas Re - gio tro - no de fey cla - ri - dad.

tro - no, al - mas Re - gio tro - no de fey cla - ri - dad.

tro - no, al - mas Re - gio tro - no de fey cla - ri - dad.

tro - no al - mas Re - gio tro - no de fey cla - ri - dad.

Bé - li - coAr - mo

Bé - li - coAr - mo

Bé - li - coAr - mo

Bé - li - coAr - mo

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano introduction with six staves (treble and bass clefs) and four vocal staves. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and melodic lines. The vocal parts are in four-part harmony, with lyrics in Italian. The second system continues the vocal parts with the same piano accompaniment.

**System 1:**

- Piano: Treble and Bass clefs, 4/4 time signature.
- Vocal 1 (Soprano): Bé - li - coAr - mo - nio - so. Cis - ne de me
- Vocal 2 (Alto): Bé - li - coAr - mo - nio - so. Cis - ne de me -
- Vocal 3 (Tenor): Bé - li - coAr - mo - nio - so. Cis - ne de me -
- Vocal 4 (Bass): Bé - li - coAr - mo - nio - so. Cis - ne de me -

**System 2:**

- Vocal 1: nio - so. Cis - ne de me - tal.
- Vocal 2: nio - so. Cis - ne de me - tal.
- Vocal 3: nio - so. Cis - ne de me - tal.
- Vocal 4: nio - so. Cis - ne de me - tal.



tal. Glo - rias pu - bli - cad.

tal. Glo - rias pu - bli - cad.

tal. Glo - rias pu - bli - cad.

tal. Glo - rias pu - bli - cad.

Jú - bi - los mos - tran - do, jú - bi - los mos -

Jú - bi - los mos - tran - do, jú - bi - los mos

Jú - bi - los mos - tran - do, jú - bi - los mos

Jú - bi - los mos - tran - do, jú - bi - los mos

The musical score consists of two systems. The first system includes a piano introduction with a treble clef staff, a right-hand piano staff with sixteenth-note patterns, and a bass clef staff. The second system features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "Glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad." and "tran - do. Glo - rias pu - bli - cad." The piano accompaniment continues with a treble clef staff and a bass clef staff.

Glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

tran - do. Glo - rias pu - bli - cad.

tran - do. Glo - rias pu - bli - cad.

tran - do. Glo - rias pu - bli - cad.

tran - do. Glo - rias pu - bli - cad.

The musical score consists of two systems. The first system contains six staves of instrumental music: a grand staff (treble and bass clefs) and four individual staves. The second system contains ten staves, with the top four being vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom six being instrumental parts (Grand staff and four individual staves). The lyrics for the vocal parts are: "Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad."

The image displays a musical score for a piece titled "Glorias". The score is arranged in two systems, each containing a piano accompaniment and vocal parts. The piano part consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three additional treble clef staves. The vocal parts consist of seven staves, with the first four being soprano parts and the last three being bass parts. The lyrics are: "Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad." The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some sections marked with accents. The vocal parts are primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests.

Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

Glo - rias, glo - rias pu - bli - cad, pu - bli - cad.

## Coplas .Bélico armonioso

ochoe

ochoe II

violín

Violín II

Acomp.

Tiple

Alto

Tenor

Bajo

The image shows a musical score for the piece "Coplas .Bélico armonioso". The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed are oboe, oboe II, violin, Violín II, Accompaniment (Acomp.), Tiple, Alto, Tenor, and Bajo. The music is in 3/4 time. The vocal parts (Tiple, Alto, Tenor, and Bajo) are mostly silent, with some notes appearing at the end of the piece. The instrumental parts are more active, with the oboes and violins playing melodic lines and the accompaniment providing a rhythmic and harmonic foundation.

This musical score consists of ten staves, arranged in two systems of five staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and bar lines. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score shows a complex arrangement of parts, likely for a string quartet or similar ensemble, with intricate rhythmic patterns and melodic lines. The first system (staves 1-5) features a melodic line in the first staff, a more rhythmic line in the second, and a dense, fast-moving line in the third. The second system (staves 6-10) continues these patterns, with the fourth and fifth staves showing more complex rhythmic textures.

This page of musical notation consists of ten staves, arranged in two systems of five staves each. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first two staves are in treble clef and contain sparse, rhythmic patterns with rests. The third and fourth staves are also in treble clef but feature dense, intricate patterns of sixteenth and thirty-second notes. The fifth staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. The sixth and seventh staves return to treble clef with dense, rhythmic patterns. The eighth and ninth staves are in treble clef and feature more complex, multi-measure rhythmic structures. The tenth staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment, mirroring the fifth staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, suggesting a piece of music with a rich, textured sound.

This page of musical notation consists of ten staves, arranged in two systems of five staves each. The notation is written for piano and includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first system (staves 1-5) features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper staves and a more melodic bass line. The second system (staves 6-10) continues the piece with similar rhythmic intensity, including some passages with slurs and dynamic markings. The notation is clear and well-organized, typical of a professional musical score.



## 6. Tratado de Contrapunto

Joaquín López

Maestro de Capilla  
de la  
Catedral de Orihuela

Del 1785 al 1813

### **-Breve comentario a este tratado.**

Es preciso comprender que este tratado de contrapunto tuvo su origen en las clases que Joaquín López impartía a sus alumnos, alumnos que ya habían recibido formación musical y este aprendizaje del contrapunto era un paso decisivo hacia el camino de la composición. Este tratado es eminentemente práctico por la propia naturaleza de la composición. Los alumnos tomaban los ejemplos del tratado para aplicarlos en ejercicios y obras propias, conocer los defectos más comunes y poder evitarlos. Procediendo de forma sistemática como podemos apreciar en la Carta 7ª donde ofrece 21 ejemplos de realizaciones posibles. Realiza un estudio exhaustivo de los movimientos de las voces, que en este tratado se les llama “pasos” ,para guiar al alumno en todas las vías posibles, corrigiendo aquellas situaciones en las que con frecuencia el alumno llega a un callejón sin salida, o se ve forzado por los ejemplos aquí expuestos a utilizar nuevas vías para llegar a soluciones. Estos procedimientos didácticos son el resultado de muchas horas de clases y adaptaciones pedagógicas de las prácticas contrapuntísticas en boga. Baste citar la obra con la que estudiaron contrapunto: Haydn, Mozart y Beethoven: *Gradus ad parnassum* de J.J.,Fux<sup>566</sup> (1660-1741). Fux utiliza las *especies* (figuración rítmica de cada voz) para desarrollar su sistema de enseñanza. Y Joaquín López no usa el mismo sistema, es más es una clara evolución , mostrando directamente en la figuración a la que Joaquín López llama: *llana* (redonda frente a redonda , primera especie de Fux) los elementos que quiere trabajar para abordarlos ya en ejemplos propios de obras con movimiento rítmico real en todas las voces.

Llama *Postura* a la situación interválica de la distribución del acorde en las voces, sugiriendo incluso soluciones armónicas de duplicación de voces para la realización a siete voces: policoralidad. Uniendo por medio del uso de las *posturas*, armonía y contrapunto en sus ejercicios. Esto habla de un grado elevado de su alumnado en el estudio musical.

Otro de los aspectos novedosos es el tratamiento de la disonancia , proponiendo ejemplos de resolución de disonancias a los que el llama *Tritono*.

Joaquín López también plantea ejemplos de resolución en ambos modos, tanto mayor como menor.

En los ejercicios muestra un gran interés por el planteamiento y resolución de cadencias y cláusulas ,tratándolas desde un punto de vista sonoro y real y no como

---

<sup>566</sup> MANN A., The Study of contrapoint from J.J.Fux´s *Gradus ad Parnassum*, Editor. Norton Company . New York . 1971.

ejercicios de probabilidades y en cierto modo el encaje de un puzle. Plantea como llegar a cadencias reales de fácil aplicación y uso.

Los ejercicios resuelven diferentes problemas que plantea la elaboración del movimiento de las voces, cada uno de estos problemas los resuelve en capítulos que Joaquín López llama *Cartas*, dando una idea de cómo fue elaborando este tratado en el tiempo, comenzando primero por una Carta para luego ir ampliándolo clase a clase. Sugere esta idea a la vez que confirma lo racional y práctico de este Tratado. Las últimas cartas abordan procedimientos imitativos a los que llama *Fugas* a diferentes intervalos. Esto también resulta novedoso frente al libro de Fux. Como toda enseñanza de algo tan práctico y creativo como la composición, falta la voz de Joaquín explicando cada uno de los pasos de contrapunto, con todas sus variantes y consejos. Pero en este Tratado ha dejado clara la forma de abordar la composición, la génesis de este tratado se encuentra en el trabajo pedagógico que Joaquín López halló necesario ofrecer a sus estudiantes. Muy pocos ejemplos históricos han quedado de la pedagogía de los grandes compositores, más si cabe cuando muchos de ellos vivieron sujetos económicamente al mundo de la pedagogía, por este motivo resulta todavía más valioso este tratado de contrapunto. Un Maestro de Capilla, esforzado compositor, obligado a la creación de obras nuevas, a la dirección de su conjunto orquestal, a la interpretación continuada y diaria de música y además un excelente pedagogo preocupado por como enseñar de forma más efectiva a sus alumnos. El estudio en profundidad de este Tratado de Contrapunto y su contextualización darían para una Tesis doctoral.

Damos paso pues al Tratado de Contrapunto de Joaquín López.

Ejemplos de contrapuntos , clausulas y pasos de 3ª sobre Bajo continuo , cuya explicación está en la Carta 1ª y 2ª.

Cartas 1ª y 2ª. (Todas suenan).

No se permiten vueltas , ni saltar desde la figura negra , sino el salto de 7ª para seguir la Carrera.

Cada medio compás ha de tener dos buenas , y se han de evitar las vueltas todo lo posible.

Dos buenas se refiere a dos notas consonantes por tiempo o bien que formen parte del acorde.

Acorde de 7 , sobre sol.

En los sincopados , hay casos en que son precisas las pausas , y el de semibreve puede empezar en imperfecta.

En los sincopados de semibreves,(figuración rítmica de blancas o negras) se puede empezar en imperfecta.(Silencio de negra a contratiempo).

## Posturas llanas.

Musical score for 'Posturas llanas.' consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) in common time. The music features a series of whole notes and half notes, with some accidentals (sharps and naturals) and a fermata over the final note.

## Cláusulas o conciertos a 3.

Musical score for 'Cláusulas o conciertos a 3.' consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals) and a fermata over the final note.

Musical score for 'Cláusulas o conciertos a 3.' (continued) consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs) in 3/4 time. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some accidentals (sharps and naturals) and a fermata over the final note.

Paso de cantidad.      Paso de cantidad y nome.      Paso de C. y Qualidad      Paso de cantidad , qualidad y nome.

This system contains four measures of music. The first measure is labeled 'Paso de cantidad' and shows a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The second measure is 'Paso de cantidad y nome', showing a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note and a quarter note. The third measure is 'Paso de C. y Qualidad', showing a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note and a quarter note. The fourth measure is 'Paso de cantidad , qualidad y nome', showing a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note and a quarter note. The accompaniment consists of two staves with a simple harmonic accompaniment.

Paso de movimiento contrario ,  
dificiles de hacer sobre bajo.      Paso de suposición.      Pues supone ésto.

This system contains three measures of music. The first measure is labeled 'Paso de movimiento contrario , difíciles de hacer sobre bajo' and shows a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note and a quarter note. The second measure is 'Paso de suposición', showing a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note and a quarter note. The third measure is 'Pues supone ésto', showing a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note and a quarter note. The accompaniment consists of two staves with a simple harmonic accompaniment.

Paso en que desliga una voz por otra.  
En este ejemplo está bien.      Así está mal.

This system contains two measures of music. The first measure is labeled 'Paso en que desliga una voz por otra. En este ejemplo está bien' and shows a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note and a quarter note. The second measure is 'Así está mal', showing a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note and a quarter note. The accompaniment consists of two staves with a simple harmonic accompaniment.

## Posturas sobre tiple quieto

8ª subiendo y 5ª bajando, innatural dadas en la  
apariciencia

8ª y 5ª bien dadas

8ª subiendo 5ª bajando Se pone este bajo Ahora no hay 8ª ni 5ª mal dadas

## Ligaduras de 2ª con tritono y 4ª natural

## Ligaduras de 2ª acompañadas de 5ª



## Lección Segunda. Paso a 4 sobre Canto llano de tiple.

Entra en 5ª superior

5ª

This system contains the first four staves of music. The top staff has whole notes. The second staff begins with the instruction 'Entra en 5ª superior' and contains a complex melodic line with many beamed notes. The third and fourth staves provide accompaniment with various rhythmic patterns.

12ª

This system contains the next four staves of music. The top staff continues with whole notes. The second staff continues the complex melodic line from the first system. The third and fourth staves continue the accompaniment.

## Ligaduras con tritonos

Malo Bueno Con 5ª Malo Malo

This system contains four staves of music. The top staff features a series of tritone ligatures. The second staff has notes with tritone symbols (♭) above them. The third staff includes the labels 'Malo', 'Bueno', 'Con 5ª', 'Malo', and 'Malo' under specific notes. The fourth staff provides accompaniment.

Tipo de paso de 2ª con tritono a 3

Musical score for 'Tipo de paso de 2ª con tritono a 3'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'Sale esto o esto sale esto o esto'. The middle staff is a guitar line with annotations: 'separado el bajo' (twice) and 'Con 5ª'. The bottom staff is a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Paso a 3 sobre Bajo en C. Q. N.

De la Carta 3ª

1ª Lección en que se ponen los pasos que caben

Musical score for '1ª Lección en que se ponen los pasos que caben'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a complex melodic line. The middle staff is a guitar line with various ornaments and slurs. The bottom staff is a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

2ª Lección en que se llenan los claros

Musical score for '2ª Lección en que se llenan los claros'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a complex melodic line. The middle staff is a guitar line with various ornaments and slurs. The bottom staff is a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Paso en C.Q.N. sobre los puntos del Canto llano

Musical score for 'Paso en C.Q.N. sobre los puntos del Canto llano'. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a complex melodic line. The middle staff is a guitar line with various ornaments and slurs. The bottom staff is a bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

## Carta 6ª

## Posturas sobre Bajo quieto

Estas son las ligaduras o variaciones que se pueden hacer sobre un bajo quieto

A musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is in treble clef with a common time signature, containing a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef with a common time signature, containing a simple bass line of quarter notes.

## Posturas llanas a 3 sobre tiple

Omito los conciertos o ligaduras a 3, por que en el papel que remiti iban puestos sobre todos los movimientos que puede hacer el tiple con el canto llano.

A musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is in treble clef with a 3/8 time signature, containing a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef with a 3/8 time signature, containing a simple bass line of quarter notes.

## Lección con solo los pasos.

A musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is in treble clef with a 3/8 time signature, containing a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef with a 3/8 time signature, containing a simple bass line of quarter notes.

## Lección llena.

A musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staff is in treble clef with a 3/8 time signature, containing a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef with a 3/8 time signature, containing a simple bass line of quarter notes.

1° El bajo entra en 8ª del Canto llano y el Alto en 5ª del Bajo y 4ª del Canto llano.      2° El bajo en 5ª del Canto llano y el alto no puede entrar sino en D. o G.      3° Los dos en 8ª

Alto

Bajo

Tiple

4° Los dos en 8ª y 5ª que el Alto es 4ª del Bajo      5° Los dos en 5ª del Canto llano      6° El Alto en 8ª y el Bajo en 5ª

Alto

Bajo

Tiple

7° El Alto en 5ª y el Bajo en 8ª      8° En este caso entra el Bajo en 4ª del tono, pero está bien      9° En este caso está mal por que una entrada es de 2ª tono y la otra de 1ª

Alto

Bajo

Tiple

Bueno

Malo

Estas son las muchas variedades que puede haber en los Pasos sobre Tiple, que si el tono fuese considerado como 1º deberán entrar todas las voces el Paso en D. o A. y si se considera como 8º o 2º, entrarán en G. y D. pero siempre será mejor que entren en D. y A.

Posturas llanas a 4, regulares e irregulares

Irregular      Regular      Regular      Regular      Regular      Regular      Muy irregular      Regular

This musical score consists of four staves (treble and bass clefs) in common time. It contains 12 measures of music. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some accidentals. The labels above the staves indicate the 'regularity' of each measure: Irregular, Regular, Regular, Regular, Regular, Regular, Muy irregular, and Regular.

Para subir las voces

Regular      Irregular      Regular      Regular      Irregular, para los casos de necesidad.      Regular      Irregular      Más irregular

This musical score consists of four staves in common time, containing 12 measures. The notes are quarter notes and half notes. The labels above the staves indicate the 'regularity' of each measure: Regular, Irregular, Regular, Regular, Irregular, para los casos de necesidad., Regular, Irregular, and Más irregular.

Para bajar las voces.

Regular      Irregular      Más irregular      Regular      Regular      Más irregular      Regular      Regular

This musical score consists of four staves in common time, containing 12 measures. The notes are quarter notes and half notes. The labels above the staves indicate the 'regularity' of each measure: Regular, Irregular, Más irregular, Regular, Regular, Más irregular, Regular, and Regular.

Las posturas que van puestas son suficientes para venir en conocimiento de todas las demás.  
No se debe duplicar el sustento accidental sino en la composición a 7 voces. (La nota del bajo si se haya alterada).

## Posturas llanas

## Carta 4º.

Musical score for 'Posturas llanas' in 4/4 time. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The music is written in a simple, rhythmic style with mostly quarter and eighth notes. A specific note in the third staff is marked with '5ª o 6ª'.

## Conciertos o cláusulas a 4 sobre canto llano de Bajo.

Musical score for 'Conciertos o cláusulas a 4 sobre canto llano de Bajo'. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The music is more complex than the previous piece, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass line remains simple with quarter notes.

Paso a 4 sobre los puntos del canto llano.

1ª Lección , en que se ponen los pasos que caben.

Musical score for 'Paso a 4 sobre los puntos del canto llano. 1ª Lección'. It consists of four staves: three treble clefs and one bass clef. The music is highly rhythmic and complex, with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass line is simple with quarter notes.

2ª Lección , en que se llenan los claros.

The musical score is presented on four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a single system. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including slurs and ties. The second staff has a similar melodic line but with some rests. The third staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff consists of a simple bass line of whole notes.

## Carta 7ª.

Ligaduras a 4 sobre Canto llano de Tiple. Véanse 21 posturas sobre un punto quieto, todas diferentes y aun se pueden hacer muchas más

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

## Ligaduras de caídos



## Pasos a 4 sobre tiple.

Musical score for 'Pasos a 4 sobre tiple.' in 4/4 time. The score consists of four staves. The top staff contains whole notes. The second and third staves contain eighth-note patterns. The bottom staff contains a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

## Pasos sueltos

Musical score for 'Pasos sueltos' in 4/4 time. The score consists of four staves. The top staff contains whole notes. The second staff is labeled 'Primer tono.' and contains eighth-note patterns. The third and fourth staves contain eighth-note patterns.

## Sexto tono.

Musical score for 'Sexto tono.' in 4/4 time. The score consists of four staves. The top staff contains whole notes. The second and third staves contain eighth-note patterns. The bottom staff contains eighth-note patterns.

## Segunda intención.

Musical score for 'Segunda intención.' in 4/4 time. The score consists of four staves. The top and second staves contain eighth-note patterns. The third and fourth staves contain eighth-note patterns.

Ejercicios de contrapunto.  
Año 1794. Dúos

Fugas en unísono.

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The bass line is a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The second system continues the musical piece with three staves. The notation is consistent with the first system, showing intricate melodic lines in the upper staves and a steady bass line.

The third system of the musical score also consists of three staves, maintaining the same instrumental and rhythmic structure as the previous systems.

Fugas en 2ª

The fourth system, titled 'Fugas en 2ª', consists of three staves. The notation is similar to the previous systems, but it includes a key signature change to one flat (B-flat) in the second measure of the top staff, indicated by a flat symbol below the note. The bass line continues with whole notes.

The first system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef and contain intricate, fast-moving melodic lines with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff is in bass clef and features a steady, rhythmic accompaniment of quarter notes.

Fugas en 3ª

The second system, titled "Fugas en 3ª", also consists of three staves. The top two staves are in treble clef and show complex melodic development with various rhythmic values. The bottom staff is in bass clef and provides a consistent accompaniment of quarter notes.

The third system continues the musical piece with three staves. The top two staves are in treble clef and feature highly detailed melodic lines. The bottom staff is in bass clef and maintains the accompaniment of quarter notes.

Fugas en 4ª

The fourth system, titled "Fugas en 4ª", consists of three staves. The top two staves are in treble clef and contain complex melodic passages. The bottom staff is in bass clef and features a steady accompaniment of quarter notes.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *mf* and *f*. The middle staff is a treble clef with a similar melodic line. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment of whole notes.

Fugas en 5ª

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *mf* and *f*. The middle staff is a treble clef with a similar melodic line. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment of whole notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, with dynamic markings *mf* and *f*. The middle staff is a treble clef with a similar melodic line. The bottom staff is a bass clef with a simple harmonic accompaniment of whole notes.

## Fugas en 6ª

Musical score for "Fugas en 6ª". The score is written on three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The middle staff has a similar but slightly simpler melodic line. The bottom staff consists of a simple bass line with whole notes.

## Fugas en 7ª

Musical score for "Fugas en 7ª". The score is written on three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The middle staff has a similar but slightly simpler melodic line. The bottom staff consists of a simple bass line with whole notes.

Musical score for "Fugas en 7ª" (continued). The score is written on three staves: two treble clefs and one bass clef. The top staff features a complex melodic line with many sixteenth notes and some grace notes. The middle staff has a similar but slightly simpler melodic line. The bottom staff consists of a simple bass line with whole notes.

# 6. APÉNDICES.

### 6.1. Reseña biográfica de las autoridades eclesiásticas de la Diócesis de Orihuela en tiempo de Joaquín López .<sup>567</sup>

Debemos de pensar en la calidad del auditorio a quien nuestro maestro dirigía su música. Teniendo en cuenta que el cargo de Maestro de Capilla era designado por el Obispo, quien imponía sus gustos en las celebraciones de la Catedral. El Maestro de Capilla estaba por tanto en total contacto con el Obispo quien escuchaba atentamente cada obra compuesta para la liturgia. El Maestro de Capilla por tanto debía atender las inclinaciones de estilo y gusto de los Obispos en todas las facetas de su obra, desde los textos que le eran impuestos hasta el estilo musical. Siendo este período histórico un momento controvertido para la Iglesia. No olvidemos la estrecha vinculación de Orihuela con la Corte, donde las ideas enciclopedistas de ministros como Aranda o anticlericales como Godoy podían conseguir la supresión en España de una Orden como la Compañía de Jesús, con un agravante para nuestra música pues los dos teóricos musicales con más peso en el mundo artístico: Antonio Eximeno y Esteban de Arteaga, pertenecían a la Compañía y fueron expulsados de nuestro país.

-D. José Tormo Julia desempeña su cargo desde 1767 hasta 1790.

Nace en Albaida en 1721 y se doctora en Teología y filosofía en la Universidad de Valencia , de la cual llegará a ostentar el cargo de Rector Auxiliar , junto con la Canonjía de la Metropolitana concedida por Clemente XIII.

-D. Antonio Despuig y Dameto Obispo de Orihuela desde 1791 hasta 1794.

Considerado por su biógrafo el escritor italiano Carducci, como el principal “mecenas de Palma de Mallorca durante el S.XVIII”, su ciudad natal.

Desempeñó importantes cargos eclesiásticos, tales como Auditor de La Rota en Roma, Arzobispo de Valencia, Arzobispo de Sevilla, Arcipreste de Santa María La Mayor en Roma.

Nombrado por Pío VII Cardenal el 11 de julio de 1803.

-D. Fr. Javier Cabrera Velasco, nacido en Badajoz donde desempeñaría el cargo de Deán en 1770. Fue llamado a la Corte para ser profesor del hijo de Carlos IV, Fernando

---

<sup>567</sup>Los datos para este punto han sido extraídos del libro: VIDAL TUR, G. Un Obispado Español el de Orihuela-Alicante. Alicante 1961.

VII. Luego ostentará el cargo de Predicador de S.M. en la Real Capilla desde 1792. Tan solo ejercerá su Obispado en Orihuela durante un año: 1795-1796. Dejará Orihuela por motivos de salud.

-D.Fr Antonio Cebrián y Valdés nace en Játiva en 1734.

Catedrático Perpetuo desde 1762 de *institución y código* en la Universidad de Valencia.

Canónigo de la Metropolitana de Valencia en el año 1766.

Elegido Rector de la Universidad literaria y Vicecanciller de la Universidad valenciana.

Nombrado Obispo de Orihuela en el año 1797 y permanece hasta 1811.

Hay que recordar el 1804 por ser en el 2 de diciembre la fecha de la coronación como Emperador de Napoleón, recibiendo de las manos de Pío VII, a quien luego encarcelará los emblemas del poder.

Por la fidelidad mostrada por D. Antonio Cebrián y Valdés al monarca Fernando VII, le serán concedidos los cargos de Patriarca de las Indias, Vicario general de los Reales Ejércitos y será nombrado al dejar su Obispado, Arcediano de Valencia y nombrado por Pío VII Cardenal.

## **6.2. Escritos de música, impresos en el tiempo de Joaquín López en nuestro país.**

Selección realizada dejando a parte de manuales para aprender a tocar instrumentos concretos, como la guitarra. Además de las colecciones de comedias, danzas, zarzuelas y obras teatrales de tipo vario por no tener relación con el tema.

1757.

*El diapasón instructivo* de Rodríguez de Hita , publicado en Madrid. Impreso por Joaquín Ibarra. 1757.

1759.

Galindo, Don Gregorio, obispo de Mérida: *Fábricas del Misal Romano reformado*. Impreso por la imprenta Diocesana de Mérida. 1759.

1760.



Roel del Rio , Don Antonio: *Razón natural i científica de la Música en muchas de sus importantes materias*. “Carta a D. Antonio Rodríguez de Hita , Maestro de Capilla de la Santa iglesia de Palencia , sobre su Breve i fácil método de estudiar la Composición”. 1760

*La teoría* ,Martín Moreno. El Padre Feijoo , contesta al Diapasón instructivo de Rodríguez de Hita .Impreso por la Viuda de Juan Muñoz .Madrid .1760.

Roxas y Montes , Don Diego. “*Promptuario Armónico y Conferencias Theóricas y Prácticas de Canto-llano , con las entonaciones de Choro y Altar ,según la costumbre de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba*”. Antonio Serrano y Diego Rodríguez , Impresores del Santo Tribunal de la Inquisición . Córdoba . 1760.

Anónimo. *Regla del Coro y Cabildo de la S .Iglesia Patriarcal de Sevilla y Memoria de las procesiones y manuales que son a cargo de los señores Deán y Cabildo de ella*. Impreso por la imprenta Diocesana de Sevilla. 1760.

Anónimo. *Himnodia sagrada en romance endecasílabo*.<sup>568</sup> 1760.

1761.

De Sayas, Don J. Francisco: *Música canónica , Motética y sagrada , su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas. La veneración , respeto y modestia con que la debemos todos los sacerdotes practicar en su Santo Templo , Cantando los Oficios Divinos con la mayor perfección. Respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deydades , en sus templos profanos; contra la aplaudida y celebrada con el renombre de la Moda , por ajena Theatral y Profana : fundado en las Escrituras Divinas, Concilios Sagrados , Decretos y Bulas Pontificias , Santos Padres y Autores los más graves de la facultad*. Joseph de Rada , Impresor. Pamplona. 1761.

Anónimo: *Ceremonial Romano Seráfico*.<sup>569</sup> 1761.

---

<sup>568</sup> Cfr. Alvarez Solar-Quintes , *La Imprenta*.

<sup>569</sup> Cfr. Alvarez Solar-Quintes, *La Imprenta*

1762.

Soler ,Padre fray Antonio : *Llave de la modulación y antigüedades de la Música , en que se trata del fundamento necesario para saber modular: Theórica y Práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de Figuras , desde el tiempo de Juan de Muris hasta hoy , con algunos cánones enigmáticos y sus resoluciones.* Impreso por Joaquín Ibarra. Madrid.1762.

Villasagra, Padre fray Pedro de : *Processionarium Continens praecipuas processiones per annum ocurrentes psallendas , juxta ritum S.Romanae Ecclesiae ad usum Monachorum S.P.N. Hieronymi Matritensis.* Impreso por Joaquín Ibarra. Madrid . 1762.

1763.

De La Cadena , Joseph Onofre Antonio: *Cartilla Música y primera parte que contiene un Methodo fácil de aprehenderla a cantar.* Impreso por la Oficina de los Niños Expósitos. Lima .1763.

Nogues, Juan: *Carta apologética familiar en defensa del examen privado que el de 1763 hizo para el magisterio de Capilla de la Insigne Parroquial de San Justo y Pastor de la presente ciudad de Barcelona.*<sup>570</sup>

1764.

Roel del Rio, Don Antonio : *Reparos músicos, precisos a la llave de la Modulación , del P. Fr. Antonio Soler , Maestro de Capilla en el Real Monasterio del Escorial.* Impreso por Antonio Muñoz del Valle. Madrid. 1764.

Anónimo : *Letras de los villancicos , que se han de cantar en la Santa Iglesia Cathedral de esta myi noble y muy leal ciudad de Málaga , en los maitines del nacimiento de nuestro Señor Jesu Christo , en este año de 1764. Siendo racionero y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia Don Juan Francés de Iribarren.* Imprenta de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral. Málaga. 1764.

---

<sup>570</sup> Cfr. León Tello , *La Teoría* .

1765.

Soler, Padre fray Antonio : *Satisfacción a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Río a la Llave de la Modulación* .Impreso por Antonio Martín. Madrid .1765.

Diaz, Don Grgorio: *Diálogo crítico reflexivo entre Amphión y Orpheo , sobre el estado en que se halla la profesión de la música en España, y principalmente sobre algunos métodos que han querido introducir en ella ciertos Profesores que por acreditar sus hipótesis han venido a caer en el abismo de la confusión. Dalo a la luz del mundo un espíritu del otro que oyó esta conversación. Por mano de su amigo D.-* .Imprenta Mayoral . Madrid .1765.

Villasagra , Padre fray Pedro de : *Arte y compendio del Canto Llano. Brevísimo en su inteligencia para los que quieran aprender con facilidad : con algunas Antífonas y Misas para la práctica.* Imprenta de la Viuda de José de Orga. Valencia. 1765.

Anónimo: *Letras de los villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de esta muy noble y muy leal Ciudad de Málaga, en los solemnes Maitines del Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesu Christo , en este año de 1765. Siendo Racionero y Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia D. Juan Francés de Iribarren.* Imprenta de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral. Málaga. 1765.

1766.

Soler, Padre fray Antonio : *Carta escrita a un amigo....en la que le da parte de un diálogo últimamente publicado contra su “Llave de la Modulación”.* Imprenta de Antonio Martín. Madrid .1766.

Bruguera I Morreras , Don Juan Bautista : *Carta Apologética , que en defensa del Laberinto de Laberintos compuesto por un autor cuyo nombre saldrá presto al Público , escribió Don - , Presbítero ,Maestro de Capilla en la Iglesia de Figueras de Cataluña, contra la Llave de la modulación y se dirige a su autor el M.R.P.Fr.Antonio Soler , Monge Gernymiano , Organista u Maestro de Capilla en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.* Imprime Francisco Suriá. Barcelona. 1766.

Vila , Joseph. *Respuesta y dictamen que da al público el Reverendo - , Presbytero y Organista de la Villa de Sanahuja , a petición del Autor de la carta Apologética , escrita en defensa del Labyrinthos de Labyrinthos , contra la Llave de la Modulación del P.Fr Antonio Soler , Maestro de Capilla de San Lorenzo vulgo del Escorial.* Imprime Cervera , Imprenta de la Pontificia y Real Universidad. Madrid . 1766.

Aramburu, Manuel Vicente . *Historia cronológica de la Capilla El Pilar .* Imprenta Diocesana . Zaragoza. 1766.

Roel del Río, Antonio: *Institución Harmónica o Doctrina musical theórica y práctica.* Imprime Martín Moreno. 1766.

Narro Manuel :*Adición al compendio del arte de canto llano. Su autor el R.P. Fr. Pedro de Villasagra , Monge Gerónimo.* Imprime Viuda de Joseph Orga. Valencia .1766.

Coma Y Puig, Don Miguel: *Elementos de música , para canto figurado , canto llano y semifigurado.* Imprenta de Joachim Ibarra. Madrid. 1766.

1767.

De Paz , Padre Manuel: *Médula del canto llano y órgano, en que se explican con claridad todas sus reglas , con una breve Introducción para cantar con facilidad por las claves que tuvieren uno , dos , tres y cuatro sostenidos o bemoles.* Imprime Joachim Ibarra. Madrid. 1767.

1768.

Anónimo: *Manuale Serphicum . pro Eclessiasticis functionibus commodius peragendis...adhibitu Cantu Gregoriano ubicumque congruum visum est:adjectoque Indice in fine. Dispositum a Religioso Sacerdote Ordinis Minorum Regularis Observantiae.* Imprenta de Antonio Guasp. Palma de Mallorca. 1768.

1769.

Anónimo : *Bendita sea la Santísima Trinidad. Manual Procesional de PP.Trinitarios Descalzos. Según el estilo de su Sagrada Religión.* Imprime Joachim Ibarra. Madrid . 1769

1770.

Anónimo: *Cuaderno de las Obligaciones que deben cumplir los Músicos de voz , Ministriles y demás Instrumentistas de la Capilla de Música de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga , según lo que consta de las Tablas de su sacristía , como lo añadido según la variedad de los tiempos , hasta este año 1770.* Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral. Málaga. 1770.

*Rituale sacri , ac regali Ordinis Beatae Virginis Mariae de Mercedes , Redemptiones Cautivorum .Nunc denuo reformatum , mature recognitum, copiose auctum, in lucem editum.* Imprime Joachim Ibarra. Madrid .1770.

1771.

Ferrendiere, Don Fernando: *Prontuario Músico para el instrumentista de Violín y Cantor. Por - , Profesor de Música, Compositor de Teatros y violín de esta Santa Iglesia Catedral de Málaga.* Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia Catedral. Málaga. 1771.

1773.

Anónimo. *Breve instrucció para imponerse en el Canto Llano , explicado todo lo necesario hasta llegar a la práctica.* Imprime Joachim Ibarra. Madrid. 1773.

1774.

Eximeno , Don Antonio: *Dell' origine e delle Regole della musica , colla Storia del suo Progresso , Decadenza e Rinovazione.* Impreso por Michel ´Angelo Barbiellini en Roma.1774.<sup>571</sup>

---

<sup>571</sup> Se tradujo al español en 1796 por D.Francisco A. Gutiérrez, Capellán de S.M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid ., Madrid, Imprenta Real. Contra autor y

Anónimo: “Articoli delle Novelle Letterarie de Firenze al num. 37 e seguenti in data di Roma , circa l’Ópera di D. Antonio Eximeno”.1774.

1775.

Bails, Benito: *Lecciones de Clave y Principios de Harmonia*. Imprenta de Joachim Ibarra. Madrid. 1775.

Eximeno, Don Antonio: *Dubbio di – sopra il Saggio Fondamentale Pratico de Contrapunto del Padre Maestro G.B. Martini*. Roma, Stamperia di Michel’Angelo Barbiellini .Se tradujo en 1797 en la Imprenta Real por D.F.Antonio Gutiérrez. Madrid.1775

1776.

Marcos y Navas , Don Francisco: *Arte o Compendio general del Canto-Llano , figurado y órgano*. Imprenta de Don Joseph Doblado.Madrid.1776.

1778.

Pascual Roig , Padre fray Nicolás : *Explicación de la teoría y práctica del canto llano y figurado*. Imprime Joachim Ibarra. 1778.

Ramoneda , Padre fray Ignacio. *Arte de Canto llano en compendio breve y método muy fácil*. Imprenta de Pedro Marín.Madrid.1778.

Santa María ,Padre fray Francisco: *Dialectos músicos en que se manifiestan los más principales elementos de la Armonía desde los principios y reglas del Canto Llano , Canto de órgano y Contrapunto en todas sus especies y hasta la composición*. Imprime Joachim Ibarra. Madrid. 1778

---

traductor publicaría el maestro de Capilla de la colegiata de Alicante, D. Augusto Iranzo Herrero, su Defensa del Arte de la Música, de sus verdaderas reglas y de los Maestros de Capilla. Impugnación al Origen y Reglas de Música, obra escrita por el Abate Español D. Antonio Eximeno. Murcia, Juan Vicente Teruel, 1802.

Anónimo: *Officia solemnis Nativitatis et Oassionis D.N.J.C. Notis musicis adornata, juxta ritum Benedictinae Congregationis Hispaniorum, pro usu psallentium commodiori, exactiorique sacri cantus uniformate*. Imprime Joachim Ibarra. Madrid. 1778.

Sarriá, Francisco Javier de: *Elementos de Música teórica y práctica*, traducción de M.D. Alembert.<sup>572</sup>

1779.

Yriarte, Don Tomás de: *La Música*. Imprenta Real de la Gazeta. Madrid. 1779.

1782.

Sempere y Guarinos, Juan: *Reflexiones sobre el buen gusto en las Ciencias y en las Artes*. Imprenta de Antonio de Sancha. Madrid. 1782.

Andrés, Juan: *Dell'Origine, Progressi e stato attuale d'ogni letterature*. Parma, Stamperia Reale.<sup>573</sup> Imprime Antonio de Sancha. Madrid. 17782.

1783.

Metastasio, Pietro: *Disertazione del Progresso della Musica sin a'tempi nostri. Tolta dal Trattato dell'Origine e delle Regole della Musica di D. Antonio Eximeno*. Imprime "Società Tipografica". Nizza. 2 vols. 1783.

Eximeno, Abate don Antonio: *lettera dell' al Reverendissimo P.M. Tomaso Maria Mmachi sopra l'opinione del signor Abate D. Giovanni Andres intorno alla letteratura Ecclesiastica de Secoli Barbari*. Mantova Imprime "Stamperia di Giuseppe Braglia". Mantua. 1783<sup>574</sup>.

---

<sup>572</sup> Alvarez Solar-Quintes, *La imprenta*.

<sup>573</sup> En la preparación de este libro, el ex jesuita se carteo con Esteban de Arteaga pidiéndole noticias de la música provenzal: la carta de respuesta ha sido publicada por el Padre Batllori en el prólogo a los inéditos de Arteaga; luego polemizarán, con otros autores italianos, sobre la influencia árabe en la música y la poesía medieval. La tradujo al español el hermano del autor, Don Carlos Andrés: Origen, progresos y estado actual de toda literatura.

<sup>574</sup> Se tradujo al español por F.J. Borrull y Vilanova. Imprenta de Antonio de Sancha. Madrid.

Aparicio y Semolinos, Bachiller don Pedro. *Oficios del Maestro de Ceremonias. Su antigüedad, autoridad e instrucción que debe tener en la asistencia a la Misa cantada, y otras funciones que se celebran en la Iglesia.* Imprime Antonio de Sancha. Madrid.1783.

1784.

Cabaza, Don Josef. *Coloquio de los ruiseñores , lamentándose como buenos músicos de su suerte y profesión.* Imprime Antonio Fernández. Madrid.1784.

Langle, Marqués de: *Voyage de Fígaro en Spagne.* Imprime Saint-Malo.París.1784.<sup>575</sup>

1785.

Ureña, Marqués de : *Reflexiones sobre la arquitectura , ornato y música del Templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Sagrada , de la disciplina rigurosa y de la crítica facultativa.* Imprime Joachim Ibarra. Madrid.1785.

Guerrero, D.Francisco: *Breve tratado del Viage que hizo a la ciudad santa de Jerusalem, Racionero y Maestro de Capilla de la Snta Iglesia de Sevilla.* Imprime Alfonso del Riego. Valladolid.1785.

1786.

Adan d. Vicente: *Documentos para instrucción de músicos y aficionados que intentan saber el Arte de la Composición.* Imprime Joseph Otero. Madrid. 1786.

De Leta, D. Anacleto: *Carta laudatoria a D. Vicente Adán , en acción de gracias por la publicación de su obra. Se la dirige en nombre de la juventud músico-aficionada - ,oyente de música en la Universidad de Salamanca.* Imprenta Real. Madrid.1786.

---

<sup>575</sup> Se reeditó múltiples veces, tres en 1785, sin pie de imprenta y otra en París, Chez J.J.Lucet, 1796.



Cabazza, D.Manuel: *El músico censor del censor no músico o sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lyra. Discurso único, Publícale - ,criado de S.M. Católica en su Real Capilla.* Imprime Alfonso López.Madrid.1786.

Cavaza, D.Manuel: *Rudimentos y Elementos de la Música práctica escrita. Criado de S.M. en su Rl.Cap<sup>a</sup>.* Distribúyese en Lecciones y Escolios de ellas. Imprenta Real. Madrid. 1786.

1787.

Andrés, Juan: *Cartas sobre la música de los árabes.* Venecia, 1787.

Montesinos, Fray Antonio:*Año Sagrado o Epístolas o Evangelios que canta la Iglesia todos los días del año.*<sup>576</sup>

1788.

Manfredini , Vincenzo:*Difesa della Musica Moderna e de ´suoi esecutori,di - ,già Maestro di Capalla Cella Corte Imperiale di tutte le Russie.* Stamperia di Carlo Trenti. Bologna.1788.

1789.

Arteaga Esteban de:*I.Lettere musico-filologiche. II.Del ritmo sonoro e del Ritmo muto nella musica degli Antichi.* Imprime Antonio de Sancha. Madrid.1789.

### **6.3. Ensayos musicales en Europa en tiempo de Joaquín López.**

Con toda seguridad en los estantes de la Biblioteca de la Universidad de Orihuela seguro aparecían algunos de los textos siguientes, Joaquín López en calidad de pedagogo estaba al tanto de las aportaciones el pensamiento musical de su época. La selección de obras realizada sigue dos criterios principalmente: calidad de la obra y repercusión de la misma. Muchas de estas obras fueron reeditadas en su tiempo y

---

<sup>576</sup> Cfr.Alvarez Solar-Quintes, *La Imprenta.*

algunas lo siguen siendo en nuestros días. Pasando más allá del alcance de la obra en su propia época ,a convertirse en clásicos y materiales objeto de consulta.

1722. Rameau, Traité de l'Harmonie. París.

1726. Rameau, Nouveau système de musique théorique. París.

1730. Gottsched J.C. Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig.

1732. Walther J.Gottfried. Musikelisches Lexicon . Leipzig.

1734. Jacob Hildebrand. Of the Sister Arts. Londres.

1737. Rameau, Taité de la génération harmonique. París.

1738. Scheibe J.A.. Kritischer Musikus. Leipzig.

1739. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburgo

1741. André ,Yves M. Essai sur le beau. París.

1742. Rousseau, Project concernant de nouveaux signes por la musique. París.

1745. Rousseau, Les mules galantes (ballet). París.

1747. Batteaux. Les Baux Arts réduits à un même principe.

1749-50. Rousseau, Artículos sobre la teoría de la música en la Encyclopédie.

1750. Rousseau, carta privada a Grimm en la que se alaba a Rameau.

Rameau presenta su Mémoire a la Académie.

1751. D'Alambert , Discours préliminaire a la Encyclopédie. París.

Rameau , Démonstration du principe de l'harmonie. París.

1752. Rousseau, Lettre à Grimm anónima en la que critica a Rameau.

D'Alambert , Eléments de musique.

1752-53. Querelle des bouffons.

1752. Avison Ch. Anessay on Musical Expression.Londres.

1753. Rousseau , Lettre sur la musique franÇaise.

Bach, C.P.H.E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.Berlín.

1754. Rameau, Observations sur notre instinct pour la musique.

1755. Rameau, Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie.

1758. Adlung, Jacob.Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit.Erfurt.

1759. Goldsmith O. On the different Schools of Music. Oxford.

1760. Rameau, Code de musique pratique.

Mainwaring J. Memoirs of the Life of the late G.F.Haendel. Londres.

1761. Polémica entre Rameau y D'Alambert en el Mercure de France.

1762. Potter J. Observations on the Present State of Music and Musicians. Londres.

1765. Castellux, F. Essai sur l'union de la poésie et de la musique. La Haya.

1767. Rousseau, Dictionnaire de musique.

1768. Algarotti,F. An Essay on the Opera .Glasgow.

1773. Burney Ch. The PreState of Music in Germany , the Netherlands and United Provinces. Londres.

1776. Beattie J. Essays .Londres.

1777. Marmontel J-F. Essais sur les révolutions de la musique en France. París.

1779. Boyé. Léxpression musicale mise au rang des chimères. Amsterdam.

1780. Laborde J.B. Essai sur la musique ancienne et moderne.París.

1785. Lacépède B.Lapoétique de la musique .París.

1789. Bayly A. The Alliance of Musick , Potry and Oratory. Londres.

1790. Heydenreich C. System der Aesthetik.Leipzig

1795. Smith A. Of the Imitative Arts. Londres

## 7. BIBLIOGRAFÍA.

### 7.1. Manuscritos.

ALENTA, José de: “Manual para el archivero de la Sta. Iglesia de Orihuela”, 1607, manuscrito depositado en el Archivo de la Catedral de Orihuela, sig. 1091. Se conservan bajo este nombre dos volúmenes manuscritos encuadernados en pergamino y escritos en folio. El contenido de ambos volúmenes coincide casi en su totalidad, sin embargo el segundo, que aparentemente es una copia del primero en una caligrafía algo más cuidada, contiene una serie de anotaciones en los folios que siguen a la cubierta, de las que carece el primero. Comisión de Informe sobre las Plazas de Organista Primero y de Ayudante de Organista o Segundo Organista, contenida en Administración de la Obra Pía de Francisco Hernández y Ginesa Oliver, fol 3r y ss, conservada en el Archivo de la Catedral de Orihuela. Se trata de un estudio histórico realizado a partir del Fundamentum, de las actas capitulares y de otros documentos relativos a la capellanía de Hernández y Oliver en la que se recoge la evolución de las dotaciones aplicadas a ambas funciones en la catedral de Orihuela. El estudio se realizó en 1780 y aunque no está firmado presenta evidencias sólidas que permiten atribuirlo a Marcelo Miravete: presenta la misma grafía que su Diccionario de Acuerdos y además alude al mismo como de su autoría. Fue realizado a petición del cabildo con la intención de aplicar el oficio de organista a una media ración que resultaría de la inminente vacante de una capellanía real.

MIRAVETE DE MASERES, Marcelo: “Diccionario Primero y Segundo Histórico de Acuerdos”, 1783, manuscrito depositado en el Archivo de la Catedral de Orihuela, sig 926. Se trata de dos volúmenes que contienen un vaciado exhaustivo de las Actas Capitulares fechado en 1783 realizado por Marcelo Miravete de Maseres (1729-1792) de quien figura una breve biografía en Historia de las tres diócesis valencianas. En esta obra se recogen traducidos al castellano, ordenados alfabéticamente según el título que el autor les concede y siguiendo dentro de cada letra una relación anual, los acuerdos capitulares hasta el año 1713.

LIBRO DE GENEALOGÍAS y Noticias Genealógicas. Manuscrito conservado en el Archivo de la Basílica de Santa maría de Elche. Este libro manuscrito contiene en

formato arbóreo y por apellidos un estudio genealógico realizado a principios del siglo XIX sobre los libros sacramentales de las parroquias ilicitanas. Además se conservan una serie de papeles sueltos (noticias genealógicas) que sirvieron de borrador para este trabajo. El análisis de estos documentos ha sido objeto del trabajo de Joan Castaño publicado bajo el nombre Linatxes d'Elx.

MONTESINOS PÉREZ MARTÍNEZ DE ORUMBELLA, José: Compendio Histórico Oriolano, Manuscrito fechado en 1794 y conservado en el Archivo de la Caja Rural Central de Orihuela.

MORENO, Carlos: Archivo de Música. Propiedad de la santa Iglesia Catedral de Orihuela. Inventario. Manuscrito depositado en el Archivo Catedralicio de Orihuela, 1909.

## 7.2. Partituras.

ÁLVAREZ, M. S.: *Cuatro villancicos y una cantada de José de Nebra (1702-1768)*, Polifonía Aragonesa. Institución Fernando el Católico (C.S.C.L), Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial de Zaragoza 1995.

CAPDEPÓN, P.: *P. Antonio Soler (1729-1783). Villancicos*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, Ediciones de música antigua D-10, 1992.

CARRERAS, J. J.: *El Manuscrito Mackworth de Cantatas Españolas*, Madrid: Editorial Alpuerto, 2004.

CLIMENT, J.: *Obras vocales de Juan Bta. Cabanilles*, Valencia: Ed. Piles, 1971.

CLIMENT, J.: *Quaderns de Música Històrica Catalana, 3. Dos "tonos" al Santíssim. Joan Cabanilles*, Barcelona: Institut Universitari de Documentació i Investigació Musicològica Josep Ricart i Matas, 1983.

CLIMENT, J.: *Música de la Catedral de Orihuela*. Transcripciones de José Climent, Valencia: Fundación la Luz de la Imágenes-Orihuela, 2003.

CLIMENT, J. y PIEDRA, J.: *Polifonía española. Escuela valenciana. Juan Bautista Comes (8 villancicos)*, Madrid: Unión Musical Española, 1963

EZQUERRO, A.: *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Madrid: CSIC, 2002.

- EZQUERRO, A.: *Villancicos aragoneses del siglo XVII. De una a ocho voces*, Barcelona: CSIC, 1998.
- GARCÍA, V., DÍAZ, J. y C. VILLANUEVA, C.: *La Polifonía Jacobea. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2002.
- GONZÁLEZ, L. A.: *Seis villancicos del maestro de capilla de El Pilar Don Joseph Ruiz Samaniego (1661-1670)*, Polifonía Aragonesa, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Sección de Música Antigua, Excma. Diputación Provincial, 1987.
- FERRER, M. T.: *Oratorio sacro a la Pasión de Cristo Nuestro Señor: año 1706 Antonio Teodoro Ortells*, Valencia: Ajuntament de Valencia, 2000.
- JOSA, L. y LAMBEA, M.: *Libro de tonos humanos (1655-1656)*, Madrid: CISC, 2010.
- LÓPEZ-CALO, J.: *Francisco Valls, Missa Scala Aretina*. Borough, Sevenoaks, Kent: Novello, 1975.
- LLORÉNS, J. M.: *Garceros. Siglo XVI. Cuatro villancicos*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1980.
- QUEROL, M.: *Cancionero musical de la casa de Medinaceli*, Barcelona: CSIC, 1949.
- QUEROL, M.: *Cantatas y Canciones para voz solista e instrumentos, Música Barroca Española*, Barcelona: CSIC, 1973.
- QUEROL, M.: *Música barroca española*, Barcelona: CSIC, 1973.
- QUEROL, M.: *Cancionero musical de Góngora*, Barcelona: CSIC, 1975.
- QUEROL, M.: *Villancicos polifónicos del siglo XVII*, Barcelona: CSIC, 1982.
- RIPOLLÉS, V.: *El villancico i la cantata del segle XVIII a València*, Institut d'Estudis cataláns, Barcelona 1935.
- ROBLEDO, L.: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1989.
- RODRÍGUEZ, E.: *Ginés Pérez (¿-1600). Set motets inèdits*, Valencia: Tritó, 2007.
- RUBIO, S.: *P. Antonio Soler. Siete villancicos de Navidad*, Cuenca: Instituto Música Religiosa de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, 1979.
- SAGASTA, J.: *Tonos de Palacio y Canciones Comunes*, Madrid: Unión Musical Española, 1984.
- VIVES, J. M.: *La Festa o Misterio de Elche a la luz de las fuentes documentales*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1998.

#### 7.4. Bibliografía histórica y facsimilar.

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA (DICCIONARIO DE AUTORIDADES), Publicado en Madrid en la Imprenta de Francisco del Hierro, Impresor de la Real Academia Española, Año de 1726. Edición facsímil, 3 vols. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

BELLOT, P.: *Anales de Orihuela*, edición facsímil de J. Torres Fontes, Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 2001.

*Evangelios Apócrifos*, Madrid: Ed. Arkano Books, 2004,

EXIMENO, A.: *Del origen y reglas de la Música*, Madrid: Imprenta Real, 1796; reedición a cargo de Francisco Otero, Madrid: Editorial Nacional, 1978.

KASPAR, J.: *Modulatio Organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens*, Munich: 1686.

LORENTE, A.: *El porqué de la música*, Alcalá de Henares: Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672

LUZÁN, I.: *La Poética*, Madrid: 1737; reedición en Barcelona: Labor, 1977.

MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico Estadístico e Histórico Español*, Madrid: Imprenta del Diccionario estadístico-histórico de don Pascual Madoz, 1849.

MATTHESOHN, J.: *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburgo, 1739; reedición Bärenreiter, Kassel, 1995.

MINGUET e YROL, P. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1754.

NASARRE, F.P.: *Escuela Música según la práctica moderna*, Zaragoza: Herederos de Diego Larumbe, 1723; edición facsímil, Madrid, : CSIC, 1988.

NASSARRE, P.: *Fragmentos Músicos*, Madrid: Imprenta de José de Torres, 1700; edición facsímil a cargo de Álvaro Zaldívar, Zaragoza: Institución fernando el Católico (CSIC), 1988.

TEIXIDOR, J.: *Historia de la Música española y sobre el verdadero origen de la Música*, Introducción comentarios y notas de Begoña Lolo, Instituto de estudios Ilerdenses, Lleida, 1996.

VALLS, F.: *Mapa Armónico Práctico*, manuscrito de 1742, edición facsímil, Barcelona: CSIC, Departamento de Musicología, 2002.



#### 7.4. Bibliografía lexicográfica.

ALCOVER, A. M.: *Diccionari Catalá, Valenciá, Balear*, Tomo VIII, Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1993.

ANGLÉS, H. y PENA, J.: *Diccionario de la Música*, Barcelona: Labor, 1954.

BREVET, M.: *Diccionario de la Música*, Barcelona: Ed. Iberis SA, 1981.

CASARES, E.: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: SGAE, 1999-2002, 10 volúmenes

COROMINAS, J.: *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, Madrid: Espasa Calpe 2003.

HONEGGER, M. y MARCO, T.: *Diccionario biográfico de los grandes Compositores*, Madrid: Espasa Calpe, 1994.

SALDONI, B.: *Diccionario bio-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1881.

#### 7.6. Bibliografía historiográfica y musicológica.

ABAD HUERTAS, M.: *Catalogación y extracto de fondos de los pergaminos existentes en el Archivo de la S.I. catedral de la ciudad de Orihuela*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1977.

ABAD, M.: *El cambio de lengua en Orihuela, estudio sociolingüístico-histórico del siglo XVII*, Murcia: Universidad de Murcia 1998.

AGUILAR, J.: *Historia de la Música de la Provincia de Alicante*, Alicante: Publicaciones del Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

ALBERICH, L: *Gran Historia de España. España Visigoda y Conquista Árabe*. Madrid, S.A. de Promoción y Ediciones Club del Libro, 1986.

ALBERICH, L.: *Historia de España, Apogeo del Imperio, S. XVI*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1986.

ALBEROLA, A. "La organización político-administrativa durante la Edad Moderna" en Antonio Mestre Sanchís (dir.): *Historia de la Provincia de Alicante*, La Edad Moderna, Murcia: Ed. Mediterráneo SA, 1985.

ALÉN, M. P.: “*La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del siglo XVIII al XIX.*”, en *Miscelánea en honor al P. D. J. López-Calo*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990.

ALÉN, M. P.: *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela.*

*Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, Sada (A Coruña): Edición de Castro, 1995.

ALÉN, M. P.: “*Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII*”, en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente*, Vol II, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

ALVAR, M.: *Villancicos dieciochescos, la colección malagueña de 1734 a 1790*, Málaga: Delegación de Cultura del Ayuntamiento, 1973.

ÁLVAREZ, M.S.: “*Una serenata de Felipe Falconi para la boda de la Infanta María Ana Victoria*”, (1997), *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones”* Madrid 8-10 de Mayo de 1997, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997, 343-354.

ALVAREZ-COCA, M. J.: *La Cámara de Castilla. Inventario de libros de la sección de Gracia y Justicia que se conservan en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid: Dirección de Archivos Estatales, 1994.

ARAIZ, A.: *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona: Labor, 1942.

ARGAN, G. C.: *Renacimiento y barroco. De Miguel Ángel a Tiépolo*, Madrid: Akal, 1987.

ARQUES, F. G.: *Sermón de las Gloriosas Santas Vírgenes y Mártires Justa y Rufina, sevillanas de nación, Patronas de la ciudad de Orihuela, Francisco Gregorio Arques*, con estudio preliminar, notas e índices de Antonio Galiana Pérez, ed. facsímil, Antonio Luis Galiano, Orihuela: 1983.

BARRIO, J.A.: *Finanzas municipales y mercado urbano en Orihuela durante el reinado de Alfonso V, 1456-1458*, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1998.

BECKER, D.: “*Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII*” en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

BELTRÁN, A.: *Introducción a la Numismática Universal*, Madrid: Ediciones Istmo, 1987.

- BERNABÉ, D.: *Hacienda y mercado urbano en la Orihuela foral moderna*, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1989.
- BERNABÉ, D.: *Monarquía y patriciado urbano en Orihuela, 1445-1707*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante-Caja de Ahorros Provincial, 1990.
- BERNAL, M.: *Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2003.
- BONASTRE, F.: “*Joan Cabanilles en el contexto de la música española de su tiempo*” en TIENTO A CABANILLES. Simposio Internacional. Ponencias y Comunicaciones. Noviembre 1994, Valencia, 1995.
- BORDAS, C.: *La Música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- BUKOFZER, M.J.: *La música en la época Barroca*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- CABEZA, M. P. y VIRGILI, M. A.: “*La enseñanza musical y las escuelas catedralicias: los niños de coro en la Catedral de Palencia*” en Cuadernos Palentinos. Palencia, Diputación Provincial, 1990.
- CALAHORRA, P.: *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977.
- CALÍ, M.: *De Miguel Ángel al Escorial*, Madrid: Akal, 1994.
- CAPARRÓS, M.: *Libros incunables de la ciudad de Orihuela*, Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 2001.
- CAPDEPÓN, P.: “*El villancico escurialense del siglo XVIII, en La Música en el Monasterio del Escorial*”, en Actas del Siniposium (1/4 -IX-1992), Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, El Escorial. Ediciones Escorialenses, 1992.
- PÉREZ, M.: *La Música en la Catedral de Segorbe, (siglo XVIII)*, Castellón de la Plana: Fundacion Dávalos Fletcher, 1996.
- CÁRCEL, V.: *Historia de las tres diócesis valencianas. Valencia, Segorbe-Castellón, Orihuela-Alicante*, Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.
- CARRASCO, A.: *El Real Patronato en la Corona de Aragón. El caso catalán (1715-1788)*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.
- CARREIRA, X. M.: *La Música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000.

- CARRERAS, J. J.: *“La cantata de cámara de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias”* en *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*. Actas del Congreso Internacional Valladolid, 20-21 y 22 de febrero, 1995, Valladolid: V Centenario, Tratado de Tordesillas, 1997.
- CARRERAS, J. J.: *“De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”* en Juan José Carreras: *La Música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- CARRERAS, J. J.: *“Las cantatas españolas de la colección Mackworth de Cardiff”*, Madrid: Cambridge University Press, Madrid 2000.
- CARRERAS, J. J.: *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia: Universidad de Valencia, 2005.
- CASTAÑO, J.: *Linatxes d’Elx*, Elche: Instituto Municipal de Cultura, 2009.
- CASTAÑO, J. D.: *“La figura del Mestre de Capella al Misteri d’Elx”* en *Festa d’Elx* n. 46, Ajuntament d’Elx, 1994.
- CLIMENT, J.: *Obras Vocales de Juan Bautista Cabanilles*, Valencia: Editorial Piles, 1971.
- CLIMENT, J.: *Fondos musicales de la Región Valenciana*. Tomo IV Catedral de Orihuela, Valencia: Instituto Alfonso el Magnánimo, 1986.
- CLIMENT, J.: *Las capillas musicales. Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Valencia: Levante, 1992.
- CLIMENT, J.: *El villancico Barroco Valenciano*, Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1997.
- CLIMENT, J. y PIEDRA, J.: *Juan Bautista Comes y su tiempo*, Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
- CODINA, D.: *“La música expresió del text litúrgic”* en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- COTARELO, E.: *Historia de la zarzuela, o sea, drama lírico en España*, Madrid: ICCMU, 2000.
- COTARELO, E.: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: ICCMU, 2004.

- CREMADES, E. :(*Estudios sobre el Cardenal Belluga*, Murcia: Real Academia de Alfonso X “El Sabio”, Diputación de Murcia, 1985.
- CRISTIANI, L.: *Trento. Historia de la Iglesia. De los orígenes a nuestros días*, Valencia: Edicep 1976.
- DE LA MOTTE, D.: *Harmonía*, Barcelona: Idea Books SA, 1998.
- DE SANTOS, A.: *Los Evangelios Apócrifos*. Edición crítica y bilingüe, Madrid: BAC, 2006.
- ENDIKA, J.: “*Y que toque el Abué*’. *Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII*”, en *Artigrama*, Revista de la Universidad de Zaragoza, 1997.
- ESPIDO-FREIRE, M.: “*Los lamentos hispanos como tópicos semánticos en comedias palaciegas del s. XVIII*” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinares de la Musicología”* Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, 1137-1154.
- ESTAL, J. M.: *Conquista y anexión de las tierras de Alicante, Elche, Orihuela y Guardamar al Reino de Valencia por Jaime II de Aragón (1296-1308)*, Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1982.
- ESTÉBANEZ, D.: *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- EZQUERRO, A.: *La música vocal en Aragón en el segundo tercio del siglo XVII: tipologías, técnicas de composición, estilo y relación música-texto en las composiciones de las catedrales de Zaragoza*, Barcelona: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Micropublicaciones EDT, 1998.
- FERNÁNDEZ, I.: “*El musicólogo y su responsabilidad creativa*” en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinares de la Musicología”* Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- FERNÁNDEZ, I.: *Felipe II y el clero secular. La aplicación del concilio de Trento*, Madrid: Sociedad estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- FERRE, L.: *El órgano barroco en los templos de la provincia de Alicante: su arquitectura*, Alicante: Universidad de Alicante, 1999.
- FERRER, M. T.: *Antonio T. Ortells y su legado en la música barroca española*, Valencia: Generalitat Valenciana, Institut Valencià de la Música, 2007.

FRANCÉS, G.: *Orfebrería del siglo XVIII en la Catedral de Orihuela*, Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1984.

GALIANO, A. L.: *Cofradías y otras asociaciones religiosas en Orihuela en la Edad Moderna*, Alicante: Colegio Oficial de Ingenieros Técnicos Industriales de Alicante, 2005.

GALLEGO, A.: *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid: Akal, 1988.

GALLEGO, A.: “El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.

GARCÍA, D.: “La danza en la Iglesia española durante el reinado de los Austrias” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001, 505-528.

GARCÍA, M.: *Magna Antología del Folclore Musical de España*, Madrid: Ediciones Hixpavox, 1979.

GEMBERO, María: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*, Navarra: Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 1995.

GÓMEZ, M. C.: *Estudi crític de la música de la Festa d'Elx, Consueta de 1709*, València: Generalitat Valenciana, 1986.

GÓMEZ, J.A.: “La música popular y el “folklore literario”: el siglo XVIII” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.

GONZÁLEZ, J.V.: “La música, lenguaje del culto cristiano” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.

GONZÁLEZ, J. V.: *Normas Internacionales para la Catalogación de Fuentes Musicales Históricas* (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600-1850), Madrid: Arco/Libros SL, 1996.

GROUT, D. J. y PALISCA, C. V.: *Historia de la música occidental*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.

- GUICHARD, P.: *Al-Andalus frente a la conquista cristiana. Los Musulmanes de Valencia*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, SL-Biblioteca de la Universidad de Valencia, 2001.
- HAMILTON, E. J.: *Guerra y precios en España 1651-1800*, Madrid: Alianza editorial, 1988.
- HERNÁNDEZ, J.: *Pintura decorativa barroca en la provincia de Alicante*, Alicante: Instituto Juan Gil Albert. Dip. Prov. de Alicante, 1990.
- HOPPIN, R. H.: *La Música Medieval*, Madrid: Ediciones Akal, 1991.
- IRIGOYEN, A.: *Un obispo, una diócesis, un clero: Luis Belluga Prelado de Cartagena*, Murcia: Real Academia de Alfonso X “El Sabio”, Diputación de Murcia, 2005.
- ISUSI, R.: “*Localismo y cosmopolitismo en los músicos de la Catedral de Sevilla (ca. 1700-1775): lugares de procedencia y expectativas de promoción*” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinares de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- ISUSI, R.: “*Pedro Rabassa en la teoría musical del siglo XVIII: algunos aspectos sobre instrumentos y voces*” en RM Vol XX-1, 1997, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones” Madrid 8-10 de Mayo de 1997, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997.
- JIMÉNEZ, P.: *La música en Jaén*, Jaén: Diputación Provincial, 1991.
- JIMÉNEZ, E.: “*Sobre el mester de violería*”, Santiago de Compostela, Ed. Cuadernos de Música en Compostela, 1993.
- KAMEN, H.: *La España de Carlos II*, Barcelona: Crítica, 1981.
- KENYON DE PASCUAL, B.: “*Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749*”, en Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- KÜHN, C.: *Tratado de la forma musical*, Barcelona: Labor, 1992.
- LAIRD, P. y PALACIOS, J. L.: “*La diseminación del villancico valenciano del siglo XVIII*”, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones” Madrid 8-10 de Mayo de 1997, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997.

LAIRD, P.: "*Los villancicos del siglo XVII en el Monasterio de El Escorial*", en *La Música en el Monasterio del Escorial, Actas del Simposium (1/4 -IX-1992)*, El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Ediciones Escorialenses 1992.

LAIRD, P.: "*The International Inventory of Villancico Texts*," en *Toward a History of the Spanish Villancico*, Warren, Michigan: Harmony Park Press, 1997.

LAMBEA, M.: "*Música y poesía en el Libro de Tonos Humanos (1655-1656). Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición*" en *Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología "Campos interdisciplinarios de la Musicología"* Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.

LA-RUE, J.: *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía el ritmo y el crecimiento formal*, Barcelona: Labor, 1989.

LASALA, F.J. DE: *Orihuela: los jesuitas y el Colegio de Santo Domingo*, Alicante: Fundación Cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.

LE GENTIL, P.: *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*, Paris: Collection portugaise, 1954.

LEÓN, F. J.: *La teoría española de la Música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: CSIC, 1974.

LOLO, B.: "*Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión*" en *RM*, 1997, *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología "La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones"* Madrid 8-10 de Mayo de 1997, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997.

LOLO, B.: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid: Ediciones Universidad Autónoma, 1990.

LÓPEZ, J.: *Historia de la Música española. S. XVII*, Madrid: Alianza editorial, 1983.

LOPEZ, J.: "*Barroco-Estilo Galante-Clasicismo*" en *Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente*, Vol II, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.

LÓPEZ, J.: "*Manierismo y Barroco*", en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1987.



- LÓPEZ, J.: *La música en la Catedral de Santiago de Compostela*, A Coruña: Diputación provincial de A Coruña, 1992.
- LÓPEZ, J.: *La música en la Catedral de Burgos. Polifonía a capella*, Burgos: Caja de ahorros del Círculo Católico, 1999.
- LÓPEZ, J.: *La música en la Catedral de Burgos. Siglo XVII*, Burgos: Caja de ahorros del Círculo Católico, 2000.
- LÓPEZ, J.: *Documentario musical de la Capilla Real de Granada*, Granada: Consejería de Cultura, 2005.
- LÓPEZ, J.: *La controversia Valls*, Granada: Consejería de Cultura, 2005.
- LÓPEZ, R.: “*Los tonos humanos como semióticas sincréticas*” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “*Campos interdisciplinarios de la Musicología*” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- LLOBREGAT, E. A.: *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1999.
- LLORENS, S.: *Libro de privilegios y reales mercedes concedidas a la muy noble y leal ciudad de Orihuela*, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 2001.
- MANZANO, M.: *La jota como género musical: un estudio musicológico acerca del género más difundido en el repertorio tradicional español de la música popular*, Madrid: Alpuerto, 1995.
- MADRID, R. y FLORES, J.: *Compositores Alicantinos Siglos XVI-XVIII*, Alicante: Universidad de Alicante. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 2006.
- MARÍN, M. A.: “*Familia, colegas y amigos. Los músicos catedralicios de la ciudad de Jaca durante el s. XVIII*”, en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Valencia: Universitat de Valencia, 2005.
- MARTIMORT, A. G.: *La Iglesia en Oración*, Barcelona: Editorial Herder, 1992.
- ] MARTÍN, A.: *El Padre Feijoo y las ideas musicales del s. XVIII en España*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos, 1976.
- MARTÍN, A.: *Historia de la Música Española S, XVIII*, Madrid: Alianza editorial, 1985.
- MARTÍNEZ, G.: *El villancico en la catedral de Cuenca*, Cuenca: Escuela Normal, 1971.

- MARTÍNEZ, C.: *La Capilla de Música de la Catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Cultura, Servicio de Publicaciones, 2003.
- MARTÍNEZ, M.: *La Universidad de Orihuela, 1610-1807. Un centro de estudios superiores entre el Barroco y la Ilustración*, Alicante: Instituto Juan Gil Albert, 1987.
- MARTÍNEZ, M.: *Universidades del Antiguo Reino de Valencia, Orihuela y Gandía*, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, 1999.
- MARTÍNEZ, M.: *Historia Musical de la Catedral de Cuenca*, Cuenca: Diputación Provincial, 1988.
- MARTÍNEZ, E.: *Danzas Valencianas*, Barcelona: Centro de Estudios de Historia del país Valenciano, Barcelona, 1938.
- MASSIP, F.: *La Festa d'Elx i els Misteris Medievals Europeus*, Alicante Diputació de Alacant i Ajuntament d'Elx, 1991.
- MEDINA, A.: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid: Publicaciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001.
- MENÉNDEZ, G.: “*Disonancias en el Concierto de los Cielos. Elaboraciones de la armonía de las esferas en el siglo XVII*” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- MESTRE, A.: *Historia de la Provincia de Alicante*, Murcia: Ed. Mediterráneo SA, 1985.
- MICHELS, U.: *Atlas de música*, Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- MIGUÉLEZ-ALONSO-CABREROS: *Código de Derecho Canónico Bilingüe y Comentado*, Madrid: BAC, 1957.
- MITJANA, R.: *La música en España (arte religioso y arte profano)*, Madrid: CDM INAEM, 1993.
- MITJANA, R.: “*La Musique en Espagne*” en Encyclopedie de la Musique. Histoire de la Musique, París : Lavignac & Lionel de la Laurencie, 1920.
- MORENO, E.: “*El texto como problema*” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- NAVARRO, G. R.: *Los Maestros de capilla de la Catedral de Cuenca desde el s. XVI hasta hoy*, Cuenca: Instituto Música Religiosa, 1974.

- NAVARRO, R.: *Los arquitectos del templo de Santa maría de Elche*, Alicante: Caja de Ahorros provincial de Alicante, 1980.
- NAVARRO, R. y VIDAL, I.:  
 “*Catálogo de las pinturas de Santo Domingo de Orihuela*”, en Ayudas a la Investigación 1986-1987, Arqueología, Arte y Toponimia, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, Diputación Prov. de Alicante, 1987.
- NAVASCUÉS, P.: *La catedral en España: arquitectura y liturgia*, Barcelona: Lunweg, 2004.
- NEUBAUER, J.: *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid: Visor Dis SA, 1992.
- NIETO, A.: *Orihuela en sus documentos. I La Catedral. Parroquias de Santas Justa y Rufina y Santiago*, Murcia: Publicaciones del Instituto Teológico de Murcia, 1984.
- NIETO, A.: *Santas Justa y Rufina en la Historia de Orihuela*, Orihuela: Caja Rural Central, 1999.
- PALACIOS, J. L.: *El último villancico barroco valenciano*, Castelló: Publicaciones de la Universidad Jaime I, 1995.
- PALACIOS, J.L.: *Estética musical del Barroco tardío valenciano. José Pradas Gallén (1698-1757)*, Málaga: Universidad de Málaga, Málaga, 1991.
- PALACIOS, J. L.: *La música en Valencia durante la Guerra de Sucesión*, Valencia: Archivo de Arte Valenciano, 1992.
- PALACIOS, J. L.: *Federico Olmeda un maestro de capilla atípico*, Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2003.
- PALACIOS, J. I.: “*Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la catedral de El Burgo de Osma (Soria)*” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- PARAÍSO, I.: “*Fundación del Canon métrico: El Arte Poética Española, de Juan Díaz Rengifo*”, en Retóricas y poéticas españolas, siglos XVI-XIX, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- PÉREZ, M. C.: “*El clero valenciano y la Guerra de Sucesión*” en II Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo, Resúmenes de ponencias y comunicaciones, Oviedo 4 al 8 de octubre de 1976, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1976.
- PINTO, R.: *Manual del Luthier*, Barcelona: Parragón, 1988.

- PLA, P. J.: *“La población alicantina en los s. XVI al XVIII”*, Historia de la Provincia de Alicante, Murcia: Ed. Mediterráneo SA, 1985.
- PUYANA, R.: *“Influencias ibéricas y aspectos por investigar en la obra para clave de Domenico Scarlatti”*, en Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- QUEROL, M.: *Trascripción e interpretación de la polifonía española*, Madrid: Servicio de Publicaciones de Educación y Ciencia, 1975.
- QUILIS, A.: *Métrica española*, Barcelona: Editorial Ariel, 1989.
- RAMÍREZ, J. A.: *El perfil de una utopía, la catedral nueva de Orihuela: arte, urbanismo y economía del siglo XVIII*, Orihuela: Patronato Angel García Rogel, 1978.
- RAMOS, P.: *“Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII”*, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones” Madrid 8-10 de Mayo de 1997, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997.
- RAMOS, P.: *“Música y autorrepresentación en las procesiones del Corpus de la España moderna”*, en Música y cultura urbana en la edad moderna, València: Universitat de València, 2005
- RIFÉ, J.: *“En torno a los antecedentes del tono al Santísimo Sacramento “Quedito Passito” de Miguel López (1669-1723)”* en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.
- RIVAS, J.: *“El trascoro: de muro a capilla”*, en Actas del simposio Los coros de las catedrales y monasterios: arte y liturgia, A Coruña: Fundación Barrié, 2001.
- ROBLEDO, L.: *“Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”*, en Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- RODRÍGUEZ, E.: *Un libro de atril del Colegio del Patriarca de Valencia. El manuscrito de Música nº 9*. Valencia: Generalitat Valenciana. Insitut Valencià de la Música, 2006.
- RODRÍGUEZ, E.: *Ginés Pérez .Set motets inèdits*, Valencia: Tritó, 2007.
- RODRÍGUEZ, R.: *Inventario de fondos notariales*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1986.
- ROSEN, Ch.: *Formas de Sonata*, Barcelona: Labor SA, 1987.

- RUBIO, P.: “*Los Archivos eclesiásticos en España: el pasado el presente y el futuro*” en IGLESIA Y RELIGIOSIDAD EN ESPAÑA: HISTORIA Y ARCHIVOS, Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos, Guadalajara 2001, Guadalajara: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002.
- RUBIO, S.: *La Polifonía Clásica. I Paleografía. II Formas musicales*, El Escorial: Madrid 1956.
- RUBIO, S.: *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV al XVIII*, Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1979.
- RUBIO, S.: *Desde el Ars Nova al s. XVI, Historia de la Música española*, Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- RUIZ, I. y GUILLEN, C.: *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: siglos XVIII y XIX*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección Nacional del Libro y Bibliotecas, 1990.
- RUIZ, J.: *la librería de canto de órgano: creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Sevilla: Consejería de Cultura, 2007.
- RUWET, N. : *Langage, musique, poésie*, París: Seuil, 1972.
- SÁEZ, J.: *Retablos y retablistas barrocos de Orihuela*, Alicante: Diputación Provincial, 1999.
- SÁNCHEZ, J.: *Archivos parroquiales de Orihuela. El Salvador, Santa Justa y Santiago*, Valencia: Consellería de Cultura, 1985.
- SÁNCHEZ, J.: *El Colegio de Santo Domingo*, Alicante: Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1988.
- SÁNCHEZ, J.: *Vida y obra de D. Fernando de Loaces*. Orihuela: Asociación de antiguos alumnos del Colegio Santo Domingo, 1995.
- SÁNCHEZ, J.: *El patriarca Loaces y el Colegio de Santo Domingo de Orihuela*. Orihuela: Caja Rural Central, 2003.
- SÁNCHEZ, M.: “*Notas sobre la evolución del concepto de “Mimesis” en la teoría musical española del XVIII*”. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones” Madrid 8-10 de Mayo de 1997, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1997.
- SANHUESA, M.: “*Carlos II y las “Danzerías de la Reyna”:* violones y danza en las postrimerías de la Casa de Austria”. Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de

- Musicología “La investigación en España; estado de la cuestión y aportaciones” Madrid 8-10 de Mayo de 1997, Madrid: Sociedad Española de Musicología, Madrid 1997.
- SEBASTIÁN, S. y MARTÍN, A.: *El coro de la Catedral de Orihuela: Lectura de su programa iconográfico*, Valencia: Institución Valenciana Alfonso el Magnánimo de Estudios e Investigación, 1986.
- SEBASTIÁN, S.: *El coro de la Catedral de Orihuela*, Valencia: Institución Valenciana. Alfonso el Magnánimo de Estudios e Investigación, 1999.
- SEBASTIÁN, S. y MARTÍN, A.: *El coro de la Catedral de Orihuela: Lectura de su programa iconográfico*, Valencia: Institución Valenciana Alfonso el Magnánimo de Estudios e Investigación, 1986.
- SERNA, J.: *Mudéjares, cristianos y moriscos de Albaterra*, Albaterra (Alicante): Ayuntamiento de Albaterra, 2002.
- SIEMENS, L.: “*Las obras de Haendel relacionadas con España*” en Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- SIERRA, J.: “*La interpretación alternativa del canto gregoriano y la polifonía según un libro polifónico del Monasterio de San Lorenzo del Escorial*” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinares de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, Madrid.
- SIERRA, J.: “*La música de escena y tonos humanos en el Monasterio de El Escorial*”, El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Ediciones Escorialenses 1992.
- STEIN, L. K.: “*Accompaniment and Continuo in Spanish Baroque Music*”, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca del 29 de Octubre al 5 de Noviembre de 1985: España en la Música de Occidente, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- SUÁREZ-PAJARES, J.: *La música en la Catedral de Sigüenza, 1600-1750*, Madrid: Ediciones del ICCMU, 1998.
- SUREDA, J. *Historia del Arte español. El Siglo de Oro. El sentimiento de lo barroco*, Barcelona: Planeta-Lunwerg, 1996.
- TERUEL, M.: *Vocabulario Básico de la Historia de la Iglesia*, Barcelona: Ed. Crítica, 1993.
- TORRENTE, Á.: “*Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740*”, Madrid: Cambridge University Press, 2000.

- TORRENTE, A. y MARÍN, M. A.: *Pliegos de villancicos en la British Library* (Londres) y la University Library (Cambridge), Kassel: Edition Reichenberger, 2000.
- TORRES, J.: *Repartimiento de Orihuela*, Madrid: CSIC, 1999.
- TRILLO, J. y VILLANUEVA, C.: *Villancicos galegos da Catedral de Santiago*, A Coruña: Edición do Castro, 1990.
- VALERO, P.: *Orihuela monumental*, Orihuela: Ayuntamiento de Orihuela, 2001.
- VARELA, S.: *Conservación y restauración de la Catedral del Salvador y su torre campanario*, Valencia: Direcció General de Patrimoni Artistic, 1998.
- VIDAL, I. y NAVARRO, R.: “Catálogo de las pinturas de Santo domino de Orihuela” en Ayudas a la investigación 1986-1987. Arqueología, Arte, Toponimia. Alicante: Instituto Juan Gil Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1987.
- VIDAL, I.: *Escultura monumental barroca en la diócesis de Orihuela-Alicante*, Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, 1999.
- VILAR, J.: *Orihuela musulmana. Historia de la ciudad y obispado de Orihuela*, Orihuela: Patronato Ángel García Rogel, 1976.
- VILAR, J.: *Los Siglos XIV y XV en Orihuela. Historia de la ciudad y obispado de Orihuela*, Orihuela: Patronato Ángel García Rogel, 1977.
- VILAR, J.: *Orihuela una ciudad valenciana en la España moderna. Historia de la ciudad y obispado de Orihuela*. Orihuela: Patronato Angel García Rogel, 1981.
- VILAR, J.: *Los moriscos en el Reino de Murcia y obispado de Orihuela*, Murcia: Real Academia Alfonso X “el Sabio”, 1987.
- VILAR, J.: *Aproximación a la historia contemporánea de Orihuela y su obispado*, Orihuela: Patronato Angel García Rogel, 1999.
- VILAR, J.: *El Cardenal Luis Belluga*, Gáranada: Ed. Comares SL, 2001.
- VILLANUEVA, C.: *Los villancicos gallegos*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1994.
- VIÑA, L. de la: *La Universidad de Orihuela en el s. XVIII*, Alicante: Diputación Provincial, 1999.
- VIZUETE, J. C.: “La iglesia en la Edad Moderna. Sobre el número y condición de los eclesiásticos”, en *Iglesia y Religiosidad en España: Historia y Archivos*, Actas de las V Jornadas de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos, Guadalajara 2001, Guadalajara: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002.

VOLTES, P.: *El Archiduque Carlos de Austria Rey de los Catalanes*, Barcelona: Aedos 1953.

VOLTES, P.: *La Guerra de Sucesión en Valencia*, Valencia: Instituto Alfonso “El Magnánimo”, Dip. Prov. de Valencia, 1964.

VOLTES, P.: *Historia de la economía española hasta 1800*, Madrid, Ed. Nacional, 1972.

VOLTES, P.: *Tablas cronológicas de la Historia de España*, Barcelona: Ed. Juventud, 1980.

VOLTES, P.: *La Guerra de Sucesión*, Madrid: Ed. Planeta, 1990.

ZABALA, A.: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo Diputación Provincial de Valencia, 1960.

ZALDÍVAR, A.: “*Bases para una discusión entre lo terminológico y lo metodológico*” en Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología “Campos interdisciplinarios de la Musicología” Barcelona 25-28 de Octubre de 2000, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.