

# *Maestros de Capilla de la catedral de Orihuela: De la grandeza a la decadencia*

**Rodrigo Madrid**  
Universidad Católica de Valencia

**Juan Flores**  
Archivero de Música de la Concatedral de Alicante

## **RESUMEN**

La Catedral de Orihuela atesora un importante archivo musical que puede ser considerado como uno de los más completos que se conservan. La abundante información encontrada durante las investigaciones nos ha permitido trazar un panorama del funcionamiento de su capilla de música y de las formaciones vocales e instrumentales que existieron. Este estudio se puede considerar un primer avance para establecer cual fue la circulación de los numerosos músicos valencianos que ocuparon puestos como maestros de capilla en Orihuela así como la relación que tuvieron éstos con la Capilla Real de Madrid durante los siglos XVII y XVIII.

**Palabras clave:** Catedral de Orihuela / Siglos XVII y XVIII / Maestros de capilla de la Catedral de Orihuela / Música barroca.

## **ABSTRACT**

*The Orihuela Cathedral save a relevant musical archive, that could be considered one of the more important in Spain. Abundant information found along the research process shows the musical chapel at work, with its different choirs and instrumental groups. This article may be considered a first approach in order to know the Chapel Masters of Orihuela Cathedral and its connections between another musical centers, like the Capilla Real de Madrid in XVII and XVIII centuries.*

**Key words:** Orihuela Cathedral / 17th and 18th centuries / Chapelmasters of Orihuela Cathedral / Baroque music

## INTRODUCCIÓN

Por mucho que se quiera minimizar el papel que ha desempeñado la Iglesia como motor cultural de los pueblos, ésta ha sido durante siglos la única institución que en España ha mantenido con decoro una enseñanza musical. La función que ejercieron las capillas religiosas siglos atrás es equiparable a la que desarrollan hoy los centros de enseñanza musical del más diverso nivel o rango académico.<sup>1</sup>

No debe extrañarnos que debido a este hecho, sea más abundante la producción de música religiosa conservada en España que la de música profana. Particularmente podemos afirmar que el número de obras con textos en castellano existente en el archivo de música de la Catedral de Orihuela supera con creces el de las composiciones escritas en latín. Éste y otros hechos marcarán el devenir de su capilla musical que correrá en paralelo con el desarrollo cultural de la propia ciudad.

### 1. ORIHUELA. SUS TEMPLOS CATEDRALICIOS

Orihuela alberga, junto con las de Segorbe y Valencia, una de las tres catedrales del antiguo reino de Valencia. Limítrofe con la diócesis de Cartagena exhibe dos iglesias monumentales, la de Santiago, sede del primer Consell celebrado

por el rey Jaime II a la conquista de Orihuela y la de Santa Justa y Rufina, primera iglesia parroquial de la ciudad, además de bellísimos palacios como el del Conde de Pino Hermoso (hoy Biblioteca y Archivo Histórico) y el Colegio-Convento-Universidad de Santo Domingo fundado por el arzobispo Fernando de Loazes (hoy Cátedra Arzobispo Loazes) y encomendado a los dominicos, pero sería la iglesia del Salvador y Santa María la que durante el reinado de Felipe II, y por expreso deseo del Papa Pio IV se convirtió en Catedral definitivamente en 1564 contando con obispo propio. Esta elevación a rango catedralicio fue fruto de un largo y penoso proceso que duró no menos de doscientos años y durante los cuales su sede fue erigida y suprimida en diversas ocasiones por distintos papas y reyes.<sup>2</sup>

Ya en tiempos mucho más recientes, en 1959, se le agregó como Concatedral la Colegiata de San Nicolás de Bari de Alicante quedando denominada la diócesis como de “Orihuela-Alicante.”

Todas estas concomitancias, ligadas a turbulencias políticas y desastres naturales –recordar las constantes inundaciones provocadas por las crecidas del río Segura– así como la expulsión de los moriscos en 1607 y la epidemia de peste que azotó Orihuela en 1640 postraron esta ciudad y determinaron en gran parte que la música de los siglos XVI al XIX gozase de unas peculiaridades dignas de mención.<sup>3</sup>

Como ejemplo ilustrativo de otras singularidades que irán apareciendo a lo largo de este

1 CLIMENT, José: *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, Editorial Prensa Valenciana, S.A., Valencia, 1992, p. 141

2 CLIMENT, José: *Op. cit. ... La sede episcopal de Orihuela no se remonta más allá del siglo XVI, aunque conllevó un proceso evolutivo que duró más de dos siglos. Ya en el siglo XIII perteneció a dos reinos distintos: a Castilla por una parte y a Valencia en todo lo concerniente a lo civil. Los reyes de Aragón no podían ver con buenos ojos que alguna de sus ciudades ofrecieran sus rentas a Castilla e intentaron rescatarlas creando nuevos obispados independientes. Orihuela deseó y luchó por ser uno de esos obispados. Alfonso V el Magnánimo intervino en ello y consiguió que el antipapa Félix (1439-1449) declarara catedral a la iglesia del Salvador de Orihuela, libre de toda sumisión a la diócesis de Cartagena. Eugenio IV (Papa) anuló esta concesión que, nuevamente, favoreció Julio II (Papa) en 1520 anexionándola a la metropolitana de Valencia, si bien la volvió a unir a la de Cartagena dos años más tarde privándola, por tanto, de su obispado.* p. 146.

3 PÉREZ BERNÁ, Juan: *La capilla de música de la Catedral de Orihuela: las composiciones en romance de Mathias Navarro (ca. 1666-1727)* Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, 2007. *La zona estaba sujeta regularmente a una serie de desastres climáticos y naturales que marcaban los denominados “años malos” intercalados con las buenas cosechas. Entre los desastres climáticos cabe destacar los períodos de sequía y las crecidas anuales del Segura que, aunque beneficiosas, propiciaba la existencia de amplias zonas pantanosas que provocaban enfermedades. Además 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.* Vol. I, p. 27.



Fig. 1. Portada de la iglesia de Santiago Apóstol de Orihuela.



Fig. 2. Mestre Vicent: *Expulsión de los moriscos en el puerto de Denia*. Óleo sobre lienzo, 110 x 173 cm. 1613. Fundación Bancaixa. Valencia.

estudio, la música del compositor Ginés Pérez de la Parra [Juan Ginés Pérez] (Orihuela, 1548-1600) —el primero que ocupó la maestría después del establecimiento de la nueva diócesis y uno de sus maestros de capilla más importantes—, está ausente del archivo catedralicio *...no se conserva obra escrita alguna en notación de la época esto fue debido a la peste que asoló todo el país cuando las obras de este compositor estaban preparadas para la edición [...] todas las obras existentes en el archivo de este compositor son copias posteriores.*<sup>4</sup>

Es digno de reseñar el hecho de que contando Orihuela con varios órganos monumentales se conserven en su archivo muy pocas obras escritas para este instrumento. *... No hay constancia de ello en el inventario que realizó Carlos Moreno Soria en 1909*<sup>5</sup> no obstante, de finales del s. XIX

se conservan diversos cuadernos de música de órgano con obras de Francisco Cabo, Rafael Inglés y Vicente Rodríguez, algunas de estas obras merecieron el honor de ser publicadas por el musicólogo cubano-español Joaquín Nin en París en 1925.<sup>6</sup>

Gracias a los estudios que actualmente se están realizando sobre el archivo de música oriolano se ha podido establecer cual fue la circulación de los numerosos músicos valencianos que ocuparon puestos de trabajo en la capilla musical de Orihuela a lo largo del siglo XVIII, por no mencionar la relación de éstos con la Capilla Real de Madrid en la que varios maestros de capilla oriolanos prestaron sus servicios. *Hay que destacar la relación estrecha con los monjes del monasterio de El Escorial como lo atestigua el caso de José Falguera.*<sup>7</sup>

4 CLIMENT, José: *Op. cit.* p. 198

5 *Ibidem.*

6 NIN, Joaquín: *Dieciséte piezas de autores españoles*. Edit. Max Eschig, París, 1925

7 CLIMENT, José: *Op. cit.*, p. 198

## 2. ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO DE LA CAPILLA DE MÚSICA ORIOLANA

Al igual que sucede en el arte representativo con las imágenes, cuadros, esculturas o altares, sucede con el texto litúrgico y la música que acompaña a éste, ... *pretendía actualizar el mensaje de la celebración religiosa para “conmover” al fiel, es decir, hacer vívido lo que se transmite. En este sentido la sorpresa colabora en la “conmoción” razón por la que el romance Navideño y del Corpus debía de ser nuevo cada año. Este mensaje varía según la festividad e incluso según la ceremonia donde se interpreta.*<sup>8</sup> Recordar aquí los objetivos de una comunicación no verbal que tanto reivindicó la retórica clásica bajo el lema *docere, delectare et mouere* para hacer real el mensaje cristiano que pretende difundir.

Tales diferencias musicales y textuales que se aprecian en las composiciones musicales de sus maestros nos van a permitir hacer un seguimiento de los usos compositivos así como de la evolución musical que tuvo la capilla oriolana<sup>9</sup> por ello, para comprender el papel desempeñado por su capilla musical, conviene establecer un marco estructural de la misma, haciendo la salvedad de que la catedral de Orihuela a finales del siglo XVII no dispusiese, por su falta de recursos, de un poder económico lo suficientemente atractivo que la hiciese apetecible para cantores o instrumentistas.<sup>10</sup>

La normalización de los cargos de esta capilla eran propios de la organización interna de la catedral –en ella se encuentra la “cátedra” o sede del Obispo– y se exigía para su disfrute de los mismos que los aspirantes tomasen los hábitos y se convirtieran en clérigos con el fin de obtener la *colación* o *prebenda*. Quedaba reservada



Fig. 3. Órgano - transparente del siglo XVIII (J. Castell y José Rocamora).

a la “Fábrica de la Catedral” o “Mensa Capitular” la institución que ejercía el control económico de la catedral. ...*Los ingresos de la Fábrica, una vez concluidas las obras del edificio, se invertían en el culto y el mantenimiento del mismo, constituyendo los salarios de los músicos una de sus más importantes partidas.*<sup>11</sup>

Del total de los ingresos de fábrica de la Catedral de Orihuela más de una cuarta parte del total de los mismos quedaba reservado a los canónigos, capellanes, sacristanes, organistas y ministriles incluyendo *los manchadores* –cuya

8 PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* Vol. II, p. 586.

9 *Ibidem*, ... *El hecho de que el Maestro de Capilla debía de componerlos nuevos todos los años podría permitir observar y analizar en ellos la evolución no solo de los usos compositivos sino también de la formación de la capilla.* Vol. I, p. XIII.

10 PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* ... *El magisterio de Orihuela no estaba bien remunerado y tampoco el templo gozaba de prestigio. En este último aspecto destaca cómo el magisterio de Alicante parece gozar de un mayor rango que la propia catedral de Orihuela.* Vol. I, p. 194.

11 *Ibidem*, Vol. I, p. 38.



Fig. 4. Torre-campanario de la Catedral de Orihuela.

#### MAESTRO DE CAPILLA

El maestro de capilla ostentaba la máxima autoridad musical y sus obligaciones no eran terreno baladí. Debía componer piezas destinadas a las principales celebraciones del calendario litúrgico tanto en latín como en castellano, las primeras, las obras latinas, hechas para perdurar y ser repetidas, las segundas, –obras escritas en lengua romance (castellano) los populares villancicos o *chanzonetas*– obras circunstanciales y efímeras que hacían feliz al pueblo llano.<sup>14</sup>

Dada la especial solemnidad que revestían en el calendario litúrgico las celebraciones dedicadas a la Navidad y a la Cuaresma, los Santos Patronos y las fiestas del Corpus Christi, el maestro de capilla tenía la obligación de componer alrededor de una docena de villancicos. Esta carga era mucho mayor si pensamos que los villancicos no podían repetirse, es decir, tenía la obligación de escribir cada año nuevas obras, tanto su música como su letra. En el caso concreto de la catedral oriolana la producción de obras en lengua castellana que abarca los siglos XVII y XVIII ... *casi dobla la latina lo cual no resulta relevante, sin embargo sí lo es la diversidad de denominaciones que reciben: villancico de chanza, villancico jocoso, villancico de kalenda, kalenda, xáca, cantada/ a solo/ sola/ a duo / etc. solo, duo, ópera, kalenda en ópera, trova, entre otras.*<sup>15</sup>

A esta enorme carga de trabajo se añadía la de regir la música o “dirigirla” con sus ensayos correspondientes sin olvidar además, la pesada labor docente con los infantillos.<sup>16</sup> Tales cargos llevaban aparejados unas prebendas de carácter económico y suntuario, ...*el maestro de capilla gozaba del privilegio de vestir insignias de doctor,*

función era activar manualmente los fuelles del órgano–, a los que sumar el salario de los campaneros<sup>12</sup>; correspondía al Sacristán o Sacristán Mayor velar por los bienes de la catedral y por el “tesoro”.<sup>13</sup> La nómina de cargos que correspondían a la capilla de música eran: maestro de capilla, sochantres, infantillos, componentes del coro, organista y ministriles.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> *Ibidem*, Vol. I, p. 44.

<sup>14</sup> MADRID, Rodrigo, FLORES, Juan y GARCÍA, Patxi: *La música en Xàtiva: maestros de capilla y organistas*. Institució Alfonso el Magnànim, Valencia, 2010, p. 11

<sup>15</sup> PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.*, p. XIII.

<sup>16</sup> CLIMENT, José: *Op. cit.* ... *Siempre la educación de los infantillos ha sido motivo de disgustos para los maestros, puesto que además de atender a su educación musical, los niños tenían que vivir en la propia casa del maestro. Las salidas a cantar en otras iglesias eran los beneficios que el maestro podía obtener.* p. 155.



Fig. 5. Claustro del Colegio-convento de Santo Domingo de Orihuela.

consistente en vestir pechera de color morado, aunque no tuviera este grado, y por este motivo precedía al resto de los capellanes en asiento y jerarquía<sup>17</sup> además, refiriéndose tanto a los capellanes que ejercían su labor como músicos como al resto del clero de la catedral ... debían vestir sobrepelliz (roquete) y muce-ta durante los oficios excepto aquellos que no estuvieran “ordenados in sacris”<sup>18</sup> Para hacer más llevadera estas tareas se solía conceder lo que llamaban “presencia”, una licencia de sus obligaciones litúrgicas sin que se viesen mermadas sus retri-buciones salariales.<sup>19</sup>

Las obras compuestas por el maestro de ca-pilla eran de su propiedad. Cuando abandona-ba la catedral para ir a otra iglesia a prestar sus servicios existía una ley que, aunque no estaba firmada por documento alguno era respetada escrupulosamente por la jerarquía eclesiástica y que consistía en que: ...las partituras originales, au-tógrafas, eran propiedad del maestro que las componía, mientras que las partichelas que se copiaban de las par-tituras, para su uso por los cantores e instrumentistas en la interpretación de las obras, eran propiedad de la ca-tedral pues el Cabildo solía pagar esas copias.<sup>20</sup> Esta

<sup>17</sup> PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.*, Vol. I, p. 93.

<sup>18</sup> *Ibidem*, Vol. I, p. 94.

<sup>19</sup> *Ibidem*, ... El Cabildo, salvo situaciones coyunturales, concede tanto para los villancicos del Corpus como para los de Navidad entre diez y quince días de “presencia” [...] En todo caso la concesión de “presencias” no influye en los días de “recreo” de dos meses que como Capellán Real le correspondía. Vol. I, p. 99-100.

<sup>20</sup> LÓPEZ CALO, José: “El patrimonio musical sacro español del s. XVII” en *II Jornadas Nacionales de Música, Estética y Patrimonio*, Xátiva, 2003, p. 19.

norma se respetó en términos generales durante siglos, pero cuando se trasgredió, los Cabildos no dudaron en ejercer su derecho y llevar al demandado antes los Tribunales.

El maestro de capilla enseñaba además canto, teoría musical y práctica del contrapunto ... desde el S. XVI las “lecciones” impartidas por los maestros de capilla no solo incluían el canto sino también la teoría y práctica del contrapunto; la formación se iniciaba por el canto y la escritura; cada alumno tendría su “cuaderno” donde escribirán las figuras, pasos y ligaduras; después copiarán motetes y los cantarán <sup>21</sup> además, aquellos que tenían dotes para la composición practicaban el denominado “arte de la compostura”.

Esta labor de enseñanza quedaba perfectamente fijada en la distribución de las horas de aprendizaje diarias que incluían dos sesiones: por la mañana, la enseñanza de “canto de órgano” es decir polifonía y por la tarde el “canto llano” o gregoriano.<sup>22</sup> De esta forma, su instrucción musical y desarrollo quedaban asegurados desde dentro de la iglesia, ya fuese por medio de las sagas familiares como por la enseñanza de los niños de coro, materia prima y abundante en tiempos del Antiguo Régimen.<sup>23</sup>

La docencia no se impartía con un fin altruista ni se buscaba la educación del pueblo en su inmensa mayoría analfabeto, era la propia necesidad de supervivencia de los maestros de capilla la que les obligaba a esta constante actividad.<sup>24</sup> A esta cantidad de obligaciones se sumaba la de ser miembro integrante de los tribunales para la contratación de los nuevos can-

tores, organistas y ministriles. *La forma de acceso a estas pruebas era mediante oposición generalmente a través de edictos anunciados en las catedrales.*<sup>25</sup> También era frecuente el nombramiento directo según los méritos aportados y sobre todo las interinidades dándose casos donde había más maestros interinos que titulares debido a los frecuentes viajes y licencias que solicitaban éstos para perfeccionarse en las artes musicales o para prestar servicios en otras iglesias por causas extraordinarias.

Tantos deberes y obligaciones del maestro de capilla acarrearán no pocos roces y enfrentamientos entre éste y el cabildo catedralicio. En algunas ocasiones dichas disputas se saldaron con el relevo de sus responsabilidades de dirección o de enseñanza. No obstante el maestro de capilla disfrutaba lo que se denomina “recreo” es decir unas vacaciones pagadas que duraban dos meses.<sup>26</sup>

Particularmente el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Orihuela gozaba de una de las prebendas de Capellanía Real, razón para que fuese muy apetecible durante el último cuarto del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII una prebenda que venía desde el mismo momento de su fundación en 1564 pues ... *Felipe II se reservó—y ello es importante para entender la ansiedad de beneficios a otras tantas capellanías reales—entre otros, la prebenda de maestro de capilla, “el derecho de presentación para la sede y para todas las prebendas y beneficios creados o por crear.”*<sup>27</sup> Tanto en la realización de los oficios del culto divino como en sus plegarias, ... *los “capellanes reales” rezaban por*

<sup>21</sup> PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* Vol. I, p. 171.

<sup>22</sup> *Ibidem.* El aprendizaje de la lectura y escritura musical se realizaba, por tanto, en la copia e interpretación de la música polifónica.

<sup>23</sup> GALLEGO, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 82.

<sup>24</sup> MADRID, Rodrigo, FLORES, Juan y GARCÍA, Patxi: *Op. cit.* p. II.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>26</sup> PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* ... *Los Capellanes Reales (y los del Número puesto que era en forma de salario) tenían aplicada toda su colación a distribuciones por lo que salvo en el periodo de “recreo” tenían obligada asistencia. Este término denomina un periodo vacacional de dos meses que disfrutaban todos los miembros de Orihuela excepto los Capellanes de Número.* Vol. I, p. 89.

<sup>27</sup> CLIMENT, José: *Op. cit.* p. 147.



Fig. 6. Sitiales de coro de la Catedral.

*el éxito de las empresas de la Corona, la prosperidad del Reino y en sufragio de los difuntos de la Casa Real.* <sup>28</sup>

Cabe reseñar además que la labor docente del clero de la catedral no se limitaba sólo al tema musical pues el fuerte rechazo por parte de la Universidad de Valencia para que se crease otra universidad en tierras valencianas tuvo el efecto de aglutinar en una causa común las justas demandas para la creación de una universidad en Orihuela.<sup>29</sup>

#### SOCHANTRES

El sochantre era el encargado de dirigir el coro en los Oficios divinos y además, tenía la obligación de entonar todos los cantos que corresponden a las diversas horas canónicas. *Las funciones del sochantre y su ayudante se circunscribían al canto llano que como mucho requería de un único órgano con apoyo de uno o varios ministriles* <sup>30</sup> A partir del s. XVIII esta función quedaba encomendada al bajón.

<sup>28</sup> PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* Vol. I, p. 45.

<sup>29</sup> *Ibidem.*, ... 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. 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. Vol. I, p. 22.

<sup>30</sup> *Ibidem.*, Vol. I, p. 101.



Fig. 7. Reja de cierre del Altar Mayor de la Catedral.

Para el cargo de sochantre se buscaba a un cantor de las denominada “voz *grossa*” o “voz grande” ... *para sin duda facilitar la interpretación del canto llano e incluso suplir la falta de calidades canoras de otros miembros del coro*”.<sup>31</sup>

En las catedrales españolas la persona encargada de regir el canto llano necesitaba acompañar a éste de un gesto amplio que fuese seguido por los integrantes del coro, el gesto para llevar el compás y la velocidad de la música no sería

uniforme sino que estaba condicionada por la festividad de la celebración y, dentro de ésta, el momento del acto litúrgico.<sup>32</sup>

Los demás sochantres, miembros del coro y capellanes reales estaban sentados en distintos estrados del coro buscando el mayor equilibrio en la interpretación del canto llano. *Esta costumbre evidencia en el coro de la Catedral de Orihuela una frecuente interpretación antifonal del canto gregoriano, por otro lado habitual en los coros hispanos*.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> *Ibidem*, ... *Ligado a este hecho se encuentra la costumbre establecida en las catedrales españolas de utilizar en el recitado de salmos la cuerda Sol por resultar con ella una tesitura más apropiada para la voz grave de los sochantres*. Vol. I, p. 107.

<sup>32</sup> *Ibidem*, ...*En aquella época la dirección del canto llano precisaba de una gestualización lo cual implicaba el sometimiento de su interpretación al rigor del compás utilizado en la polifonía*. p. 104.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

Paralelamente a los sochantres, también encontramos salmistas (en número variable de dos a tres) y versicularios. Todo este aparato vocal hecho para la grandeza y decoro del canto llano se mantuvo con pequeñas modificaciones hasta las reformas del rito romano emprendidas por el Concilio Vaticano II en 1960. Todavía, en el año 1943, encontramos oposiciones a salmista con unos ejercicios de probada dificultad.<sup>34</sup>

#### LOS CANTORES. EL CORO

En cuanto a los cantores que formaban el coro estaban divididos según su tipología en: cantantes de voz  *fina* “tiple”, –referido al que interpreta la voz más aguda, sin que se tenga en cuenta su edad o condición física–, “contraltos” y “tenores”; estos últimos, los tenores, recibían una formación exquisita, sus sueldos eran elevados y estaban considerados como las figuras principales del coro; por último los “niños de coro”, conocidos en España con el nombre de infantillos, escolanos, seises o infantijos.<sup>35</sup>

En Orihuela, desde su erección en colegiata, se dotarán seis plazas de cantores de provisión Real, los llamados Capellanes Reales, con obligación de celebrar misa diaria y asistir al canto de atril. Por norma en esa época eran dos tiples adultos –capón o falsetista–, dos altos y dos tenores. Los bajos de voz eran interpretados por los sochantres o simplemente sustituidos por los bajones, aunque las partituras de la época tengan letra para la voz del bajo.

Los ámbitos vocales y su utilización fue causa común en las iglesias y catedrales españolas; en el caso concreto de la de Orihuela se recogen las tesituras de voces siguientes:  *la parte del tiple muy raramente pasa el solz y en ocasiones desciende por debajo del dox. El alto presenta una tesitura muy extendida hacia el grave enrando de lleno en el ámbito del tenor. Este rasgo suele ser habitual y procede de las posibilidades de los altos falsetistas o medios tiples. La tesitura de las partes del bajo se corresponde con la actual de barítono.* <sup>36</sup>

En varias de las obras de Matías Navarro se sustituirán las partes vocales por instrumentales dado que, aunque la referencia de “a ocho” se mantengan, dos voces son interpretadas por instrumentos. No obstante, será en su última época cuando ya se diferencia de forma efectiva el “coro instrumental” del “coro vocal” siendo siempre el primer coro “de instrumentos” –violines, oboes y violón– manteniendo para el resto de los ministriles sus respectivos lugares de apoyo.

Particularmente el maestro de capilla Martínez Lafós en su obras de “a ocho voces” o “a doce voces”, introduce los violines como grupo instrumental sin entrar en la consideración de “coro”. Posiblemente responda no a un cambio de gustos y formas sino a problemas económicos pues en este periodo el órgano –instrumento omnipresente en la capilla musical– no es ampliado ni reformado, manteniendo su forma barroca temprana. Varios maestros de capilla de la catedral oriolana tales como Joaquín López, Francisco Cabo y José Aleyxandre, por citar los más significativos, no pasarán de escribir sus obras a más de ocho voces componiendo en muchas ocasiones a siete voces en dos coros: SAT-SATB. A partir del maestro Aleyxandre, no encontramos apenas la diferenciación entre el “primer coro agudo” y el “segundo coro grave”, solo en algunas obras tempranas de López y Cabo o en remedos de obras de atril a ocho. Esta forma de componer intenta mantener la agudez del primer coro sobre la base de suprimir el bajo, posiblemente por la escasez de tiples y la inexistencia de capones. De todas formas según el estilo de las mismas nos atrevemos a pensar que tal vez se trate de arreglos de obras anteriores, si en todo caso son originales, son perfectas en su estilo de atril.

En un sentido general las grandes obras como misas, réquiem y lamentaciones, se componen a

<sup>34</sup> El último sochantre de la Catedral de Orihuela, Vicente Alba, falleció en la década de los noventa, nos relataba en ocasiones la grandiosidad del culto oriolano y como el Concilio había acabado con “la buena música”.

<sup>35</sup> MADRID, Rodrigo, FLORES, Juan y GARCÍA, Patxi: *Op. cit.* p. 12.

<sup>36</sup> PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* Vol. II, p. 574.

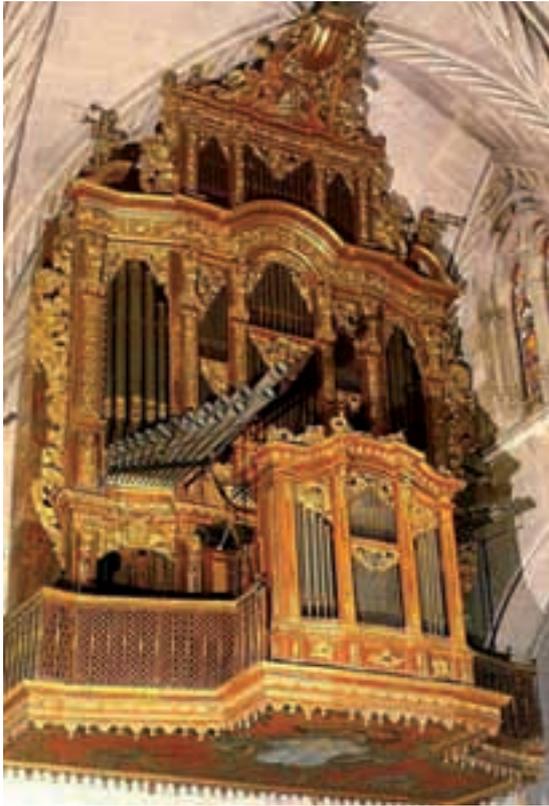


Fig. 8. Órgano de la catedral (Nicolás de Salanova y Martín de Userralde, 1773).

ocho voces (SATB-SATB) o bien se empiezan a componer obras con el primer coro como solista, ya fuese con una o dos voces manteniendo siempre el segundo coro con la clásica disposición SATB. Para los gozos, salmos para vísperas, villancicos breves, loas al Santísimo o diversas advocaciones van a aparecen las formas breves con disposiciones vocales más simples con dos tres voces y pocos instrumentos. Esto nos hace entrever un cambio en los gustos estéticos, es decir, se reservan los efectivos con amplio aparataje vocal para las grandes solemnidades y sin embargo se limita para el culto ordinario las obras a cinco y voces y pocos instrumentos o

tan solo con acompañamiento de órgano, instrumento que ya aparece con parte propia no como simple instrumento para acompañar el canto.<sup>37</sup>

A partir del maestro José Gil Yuncar, y en adelante, se utilizará un solo coro a cuatro o como mucho con algún solista ya que el Concordato de 1851 suprime las plazas de músicos, aunque posiblemente con anterioridad a esta fecha, tal vez con la Desamortización de Mendizábal, ya hubieran desaparecido las plazas de Capellanía Real.

A finales del XIX la triste realidad de las capillas musicales debida a las restricciones impuestas por la Desamortización hace que la fastuosidad en el número de coros quede reducida como máximo a un coro al unísono o a un dúo y, en casos muy concretos a tres voces, destacando para esta formación coral las clásicas misas de Perossi, Haller o Mitterrer. Desafortunadamente las plazas de cantores habían quedado reducidas a tres sochantres y dos salmistas, ese era el decadente exiguo “coro” que había en Catedral de Orihuela, pálido reflejo del que otrora fue el grandioso conjunto que formaba la capilla musical.

#### INFANTILLOS

Los niños del coro de la Catedral, los llamados “infantillos” recibían el magisterio del maestro de capilla, quien les instruía en la práctica del canto y les enseñaba latín, cálculo y gramática.<sup>38</sup> Si bien existieron centros eclesiásticos de reconocido prestigio en España en los que, anexo a los mismos, había “colegios de infantes” que daban cobijo a los *cantorcicos* en régimen de internado, en el caso de la Catedral de Orihuela no sucedió así, al menos hasta el siglo XVIII, aquí los infantillos –seleccionados por sus cualidades vocales–, vivían con el maestro o con alguno de los sochantres quienes recibían la

<sup>37</sup> *Ibidem*, ...A finales del s. XVII consta la presencia de cuatro instrumentos que la tradición hispánica barroca asocia a la realización del acompañamiento harmónico: el arpa, un realejo que estaba en el coro y tocaba el ayudante de organista, el órgano grande situado en el Plano y un clave, ambos asignados al organista primero. Excepto el clave que se incorpora en 1711, el resto forma parte de la “Música” ya en 1692. Vol. II, p. 570.

<sup>38</sup> MADRID, Rodrigo, FLORES, Juan y GARCÍA, Patxi: *Op. cit.* p. 12.

parte proporcional del salario del “tiple” para su manutención, esto dio lugar a que los maestros pidieran ayudas extras en forma de auxiliares o matronas para el cuidado y atención de los mismos<sup>39</sup>. Algunos maestros como Juan Bautista Comes, José Martínez Lafós<sup>40</sup> y José Gil Yuncar solicitaron ser relevados de esta tarea, bien debido a sus muchos años o, como fue el caso de los célebres Giovanni Pierluigi da Palestrina o Tomás Luís de Victoria, porque no soportaban a los niños.

En Orihuela existían, según las actas capitulares, seis plazas de infantillos, los cuales por turnos se dividían en, infantillos de “coro”, de “cirial” o de “altar”.<sup>41</sup> Queremos decir que servían a la catedral en diferentes oficios, aunque principalmente su cometido era el canto. Su vestido se componía de sotana “colorada” y “sobrepelliz” o “roquete”, para diferenciarse de los “negros”, simples acólitos de relleno o de acompañamiento.<sup>42</sup>

Los músicos de la capilla, hacían lo imposible para que sus hijos fuesen admitidos como infantillos en una iglesia puesto que, a la exquisita educación musical que recibían por parte de los maestros de capilla, se unía una educación general que, desgraciadamente, estaba fuera del alcance de muchas familias. Quienes no seguían la profesión musical se encaminaban hacia los estudios eclesiásticos, muchas veces gratuitos para ellos, sobre todo si el seminario estaba vinculado estrechamente a las catedrales o colegiadas.

En Orihuela, a comienzos del s. XVIII se crea el colegio de vocaciones religiosas de San José, lugar donde estudiaban los infantillos ya en régimen de internado. Otros iban al seminario conciliar de San Miguel para instruirse en los estudios eclesiásticos y algunos, los menos, al colegio-universidad de Santo Domingo para estudios de rango superior.

Todos los infantillos, una vez terminada su vida útil como niños de coro, pasaban al status de “mozos de coro”, cuyas obligaciones eran las de colocar los libros en el facistol, copiar *particellas*, hacer de acólitos, o bien cantar con el coro general el canto llano. Éste oficio duraba el tiempo necesario para el cambio de voz —en aquella época sobre los 18 años— y poder ocupar plazas de cantores de voz grave o bien estar lo suficientemente preparados para el arte de la interpretación instrumental u opositar a las muchas plazas de maestros que existían; durante este periodo seguían instruyéndose en el arte de la composición, contrapunto y canto de órgano, así como en el conocimiento de uno o varios instrumentos. Otra práctica habitual era incorporar a los mozos de capilla como sustitutos de los profesionales de la capilla en caso de enfermedad o por ausencia.<sup>43</sup>

#### CASTRATI

Aunque de ellos no abunden las referencias escritas, alguno de estos niños era castrado por sus progenitores con el fin de comenzar su carrera como *castrato*.<sup>44</sup> Dado que la mujer

39 Cabe recordar la queja de Jerónimo Comes de que por su avanzada edad no podía hacerse cargo de la manutención de los infantillos. Además, a su sucesor Roque Montserrat se le impone la obligación de atenderlos y mantenerlos en su domicilio. Si el maestro no podía atender a los niños, en su defecto se hacía cargo de ellos un sochantre. Así era la costumbre tanto en Orihuela como en Alicante, Elche, Villena y Murcia.

40 CAPDEPÓN, Paulino. “El compositor valenciano José Martínez Lafós (+1780), maestro de la catedral de Orihuela” en *Nassarre XV*, 1-2, Zaragoza, 1999, ...Martínez Lafós solicita se le exonere de la enseñanza de los infantillos de coro debido a la pesada carga que esta función le supone y a su avanzada edad, p. 177.

41 A comienzos del s. XVIII se crea el colegio de S. José donde vivían los infantes y los niños de servicio de altar.

42 PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* ... La jerarquía de los diez infantes se expresaba en Orihuela con el color de su cota o hábito. Las cuatro cotas coloradas se asignaban a los más antiguos o excelentes en el canto, mientras que los restantes las vestían moradas, dos de estos últimos se denominaban infantes de ciriales porque eran los encargados de portarlos. Sin embargo el número de cotas coloradas varió según las etapas. Vol. I, p. 107-108

43 ARCHIVO CATEDRAL ORIHUELA. Actas Capitulares, vol. 19, fol. 129 vto. Sesión del 13 de Diciembre de 1428.

44 MADRID, Rodrigo: *Aportaciones a la forma sonata en la obra para tecla de Manuel Narro Campos (1729-1776)* 2001, Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía, Universitat de Valencia, 2001, p. 131.

no tenía acceso ni participación en los actos litúrgicos dentro de la iglesia puesto que a comienzos del s. XVI fueron desplazadas de coros y escenarios, su voz blanca era sustituida por los *infantillos*, *castrati* o *falsetistas*. Los falsetistas eran personas adultas que poseían la destreza de cantar de “falsete” la voz de contralto.

En Orihuela la presencia de los *castrati* se halla bien documentada y su empleo en la iglesia siempre tuvo cierta prioridad frente a otro tipo de voces. Así, las actas capitulares oriolanas nos suministran noticias de intérpretes adultos que han sido castrados para mantener la voz de niño.<sup>45</sup> ... *Cuando se trata de intérpretes adultos castrados se utiliza sin rubor alguno el término de “tiple capón” y “caponcico o caponcillo” si se trata de infantes de coro.*<sup>46</sup>

Generalmente en España a los *castrati* se les llamaba *capones* y aunque la práctica de la castración nunca fue aprobada ni autorizada por la Iglesia Católica, –en las catedrales españolas se utilizaba con cierta prevención el término capón–, la iglesia toleró esta práctica hasta que durante el pontificado del papa Clemente XIV (1705-1774), iniciado en 1769, se dictó la prohibición. Gracias a ello se permitió que la mujer pudiese cantar dentro del templo la voz escrita para soprano o contralto, excepción hecha en España, donde la mujer solo aparece en el canto religioso a finales del XIX y siempre para la formas menores o de tipo popular. Las voces blancas se reservaron para los niños, sin embargo para la voz de contralto se utilizó a los llamados

“tenorinos” muy propios de una época de fuerte influencia operística italiana.

Esta práctica en el empleo de capones se mantuvo hasta principios del XIX,<sup>47</sup> donde encontramos obras de José Aleyxandre encomendadas al tiple con unas exigencias canoras impensables en los niños. En estos casos se hablaba de “capón natural”, es decir, que por cuestiones naturales no habían desarrollado su parte hormonal masculina o habían sufrido algún tipo de cirugía en la zona. Lógicamente o era mucha casualidad o se trataba de niños castrados en secreto.<sup>48</sup>

#### ORGANISTA

Su cometido primordial consistía en el acompañamiento del órgano en las festividades y oficios litúrgicos, además de la composición de obras organísticas. Dado que la actividad de una catedral era inmensa con celebraciones litúrgicas que duraban cuatro y cinco horas existía también la figura del organista sustituto quien auxiliaba al organista principal y lo suplía en sus enfermedades o ausencias. Llegando el caso –dependiendo de las rentas disponibles–, que el organista asistente pasaba a convertirse en organista de pleno derecho; solía ser ordenado eclesiástico y gozaba de la denominada prebenda, congrua, ración o colación.<sup>49</sup>

La misión del organista consistía en acompañar las voces de la capilla pero también, en rellenar con su música los espacios entre celebraciones, dar los tonos de comienzo y final de

45 CAPDEPON Paulino, “Matías Navarro, un maestro de capilla” en *Revista de Musicología*, XXI, Madrid, 1998, p. 177.

46 PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* Vol. I, p. 106.

47 *Ibidem*, Durante el magisterio de Matías Navarro los capones fueron los cantores más solicitados de la catedral, pues a la mayoría de ellos, además de beneficio que poseían, percibían un salario de Fábrica Vol. I, p. 106-107.

48 En la misma capilla musical de la Capilla Sixtina de S. Pedro en Roma hubo un castrato hasta el año 1913, el célebre castrato Alessandro Moreschi quien con cerca de ochenta años también fue maestro de la misma capilla y del cual se conserva una primitiva grabación de su voz. Según se relata, fue castrado al hacerle una operación de hernia inguinal, práctica médica habitual. No fue un gran cantante, puesto que hacía tiempo que habían desaparecido los grandes *castratis* y por tanto no pudo aprender la técnica.

49 PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* .... En la Catedral de Orihuela se utilizaba varios términos relativos a percepción de emolumentos, habitualmente con el siguiente significado: La colación en Orihuela era una renta anual expresada en moneda, en especie o en forma de porción [...] que estaba destinada a sostener un oficio eclesiástico, que por ello se denomina también beneficio eclesiástico. Prebenda: parte o totalidad de la colación que se percibía por el mero hecho de asistir continuamente al coro durante seis meses. Constituye un privilegio que en el coro de Orihuela solo disfrutaban los beneficios de mayor rango (dignidades y canónigos). Vol. I, p. 59.

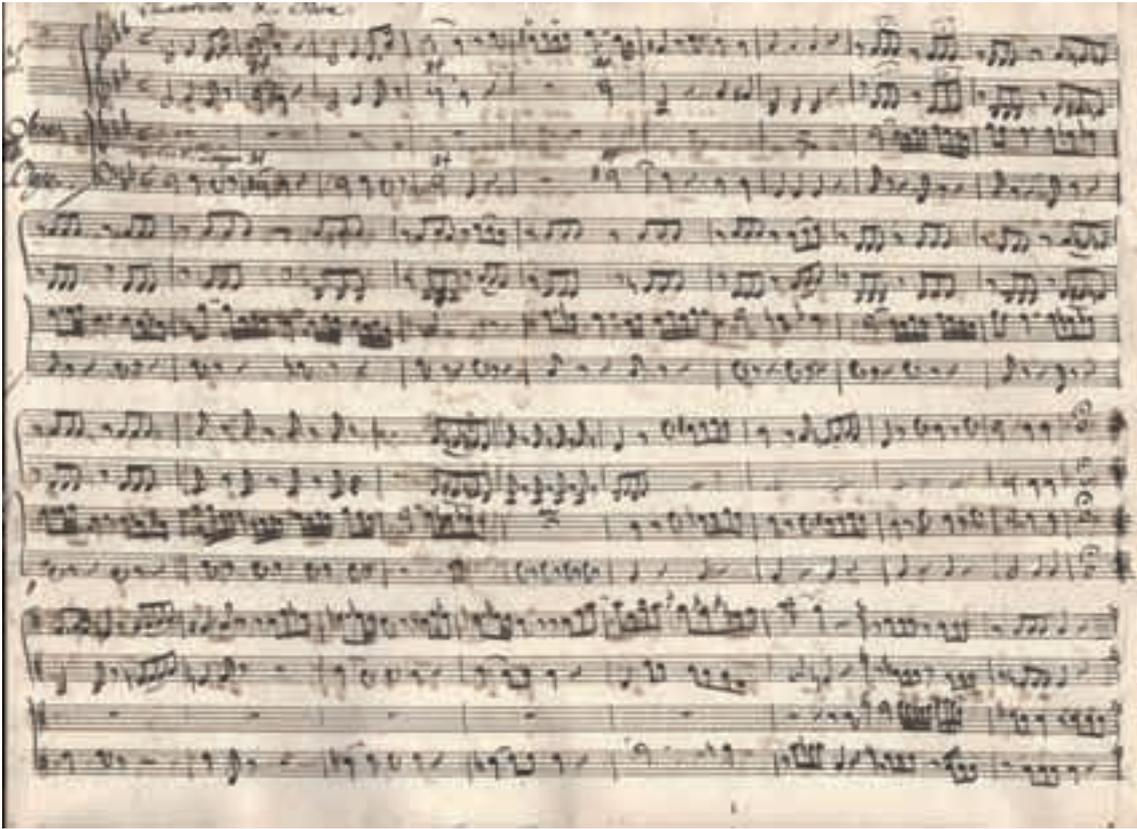


Fig. 9. Primera página del cuarteto para oboe y cuerda de José Aleixandre, ca. 1800.

los cantos, interpretar las piezas de su propia invención e improvisar en los tiempos vacíos de las celebraciones, práctica ésta muy extendida y de la que desgraciadamente no poseemos documentación musical. En la Catedral de Orihuela había, al menos, dos órganos. Uno, el órgano grande al que se le denomina en las actas capitulares simplemente como “órgano” y otro, de reducido tamaño, que se le conoce con el nombre de “realejo” –organito pequeño– se llevaba a las procesiones y templos adonde se desplazaba la capilla de música de la catedral.<sup>50</sup>

Tanto los organistas como los instrumentistas solían tener, dentro de la estructura de una catedral, una consideración estatutaria por debajo de los cantantes ... *la labor de los instrumentistas serán siempre inferior a la desempeñada por los cantores, puesto que su música carece del texto divino a pesar de lo necesaria que pueda resultar su labor para el decoro interpretativo como en el caso del organista. La función de ministriles y del organista no es más que un apoyo y ornato del canto.*<sup>51</sup> No obstante, ya a mediados del siglo XVII aparecerán seglares para desempeñar oficio como instrumentistas y también seglares

<sup>50</sup> *Ibidem*, ... 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 fiestas de seis capas y muchas de ella de cuatro se solemnizaban con una procesión por el interior del templo o por las calles de la ciudad; en ambos casos se acompañaban de música instrumental a cargo de los ministriles. En las procesiones de la Asunción, del 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. Vol. II, p. 488-489

<sup>51</sup> *Ibidem*, Vol. I, p. 143

como cantores del segundo coro. Cabe reseñar que la iglesia se estructuraba en base a un desarrollo estamental de superioridad jerárquica.<sup>52</sup>

En la capilla oriolana el puesto de organista estaba muy considerado ya que ocupaba plaza de “capellán real”, por cual no es de extrañar la nómina de grandes intérpretes y compositores que ocuparon la tribuna del órgano catedralicio en lugar de optar para servir como maestros de capilla en iglesias de menor rango, o lo que es lo mismo, de menores rentas. Desde la bancada organística, éste suplía en muchas ocasiones al maestro de capilla o bien le ayudaba en la composición, así vemos como Francisco Cabo y José Ferrer colaboraban de forma activa con Joaquín López o, llegado el caso, Francisco Olivares auxiliaba a Aleyxandre, y Cascales prestaba su ayuda a Gil Yuncar, hasta tal punto de conservarse más obras del organista que del propio maestro.

#### MINISTRILES E INSTRUMENTISTAS

En las actas capitulares de la Catedral de Orihuela se denomina en un sentido general como “la Música” a la capilla de música de la catedral. Esta capilla contaba además, con otros grupos de músicos de menor rango que normalmente eran seglares: los llamados ministriles. Dichos instrumentistas de viento –sacabuches, bajones, chirimías o cornetas– solían doblar las voces en la polifonía de facistol, o bien tocaban sus propias partituras en la denominada *música de papeles*, sin olvidar el empleo que de ellos se hacía en los grandes ceremoniales durante las fiestas solemnes y en la víspera. ... *Aproximadamente a las 12 de la noche, los ministriles tocaban desde la torre de la catedral (coincidiendo con la farolada)*<sup>53</sup>

Existe una cierta matización en las actas oriolanas a la hora de especificar la nomenclatura de los instrumentistas de viento, ... *En Orihuela ya en el s. XVI aparece la forma de ministril como sinónimo de intérprete de chirimía.*<sup>54</sup> Sin embargo cuando se utiliza el término “ministriles” –en plural– éste se aplicaba al conjunto de instrumentos de viento quedando reservada para los demás músicos su denominación profesional según el instrumento que tocan: una corneta, un baxo, un “ministril” de tenor (en este caso ministril que tocaba la chirimía tenor)<sup>55</sup> Generalmente en España a los intérpretes de “cornetto” se le llamaba simplemente “corneta” tomándose el nombre de *cornetto* por la derivación italiana.

Ya en el s. XVIII se producirá una reconversión de instrumentos e instrumentistas para poder adaptarse a la nueva estética dieciochesca: al 1º corneta le corresponderá hacerse cargo del “oboe” y al 2º corneta del “bajón”, ambos instrumentistas, oboe y bajón, quedarán como asalariados de la Catedral. Lentamente serán los propios ministriles los que irán cambiando su forma de tocar para reacomodarse a los nuevos instrumentos.<sup>56</sup>

#### III. EL REPERTORIO MUSICAL (Siglos XVI al XX)

La música polifónica de la Colegiata de Orihuela se remonta a su fundación en 1413. Como ya hemos indicado anteriormente, la iglesia arceprestal de El Salvador fue elegida colegiata en 1413 segregada de la de Cartagena para más tarde, en 1564, ser elevada al rango de catedral. Si en sus inicios no hubo asignación alguna para la práctica musical –aunque es seguro que existió– la música polifónica de la Colegiata de Orihuela

52 *Ibidem*. ... *Al igual que la Iglesia Universal la “Música” se organiza en un conjunto de “no iguales” en el que se distinguen los presbíteros a quienes se reserva el canto y el magisterio, y los laicos, dedicados a tañer instrumentos.*

53 *Ibidem*, ... *A lo largo de la fiesta volverían a tocar tres veces desde la torre: la primera de madrugada (antes del amanecer), la segunda de día (a medio día) y la última de noche (terminadas las completas)* Vol. II, p. 493.

54 *Ibidem*, Vol. I, p. 57.

55 *Ibidem*, Vol. I, p. 58.

56 *Ibidem*, ... *en las composiciones a 12 voces la corneta primera doblaba la parte de Tiple del Tercer Coro, y los bajones primero y segundo las de bajo de los coros Segundo y Tercero respectivamente. Cornetas y bajones coincidían con las intervenciones del órgano que realizaba el acompañamiento de los coros Segundo y tercero.* Vol. II, p. 567.

estuvo bien presente desde el comienzo con las celebraciones del Corpus Christi,<sup>57</sup> aunque no será hasta 1564 cuando de forma efectiva se dote la creación de una capilla musical para la interpretación de la polifonía. Como señala Climent, ... *podríamos decir que la vida culta de Orihuela empieza en la segunda mitad del siglo XVI, por mucha que fuera su pujanza con anterioridad.* <sup>58</sup>

Gracias a un inventario hallado en el archivo catedralicio de una fecha anterior a 1562 conocemos las obras que se interpretaban en la catedral a mediados del s. XVI, en ellas se pueden encontrar varios volúmenes impresos con obras de autores europeos.<sup>59</sup> Era práctica habitual que los libros de música impresos fuera de España fuesen adquiridos por las capillas españolas dada la carestía del papel en ese tiempo. En este archivo se conservan los restos de un libro de coro del XVI, -del cual queda el índice- donde aparecen obras de Josquin Des Prez, Thomas Crecquillon, Juan de Anchieta, etc. según el inventario que deja el maestro Francesc Joan Embite.<sup>60</sup> Quedan, además, varias hojas sueltas con obras de Di Lassus, Zoilo y Des Prez,<sup>61</sup> algunas de ellas son fragmentos de obras a 16 voces que están cosidas dentro del volumen.

Aunque en esta fecha no se indica que se instituyesen partidas presupuestarias para la capilla de música es de suponer que, aunque fuere con el concurso de los capellanes de coro o la contratación de músicos provenientes de fuera de colegiata, la polifonía con o sin instrumentos se hacía dentro de la catedral. Esta práctica,

realizada de forma ocasional, se institucionalizó cuando se erige la catedral en 1564.<sup>62</sup>

En efecto, partir de un primer memorial encargado por Felipe II para determinar la estructura y rentas reales de la colegiata, se constata que entre el personal de la colegiata había un número indeterminado de cantores. Un segundo informe, más completo, sobre la ejecución de las Bulas de la fundación de la catedral, aporta información más precisa sobre las rentas de la colegiata.<sup>63</sup>

Dicho informe revela que ... *las modestas retribuciones de los músicos se adaptan a las moderadas rentas de la colegiata de Orihuela, que procedían de los diezmos (incluyendo las tercias reales). La colegiata no tenía apenas propiedades, uno de los conceptos por los que las instituciones religiosas ingresaban mayores cantidades.*<sup>64</sup> Aun así, el salario que percibía el maestro de capilla de Orihuela estaba en un ranking medio entre las demás colegiatas españolas de aquel tiempo.

Dado que en las actas capitulares correspondientes al año 1554-1568 aparece un inventario de los libros de canto de órgano (polifonía) de la Colegiata de Orihuela podemos colegir cual era el tamaño de la capilla de música para poder cantar las misas, los motetes y magnificats que, según el inventario, se practicaban a diario junto con la música para la Semana Santa y la ceremonia de la Salve<sup>65</sup>. En consecuencia, para poder interpretar este tipo de música en las celebraciones reseñadas, la capilla debía de contar con al menos cuatro cantores, (Soprano I, Alto, Tenor y Bajo) sin descartar que fuesen seis

57 RODRÍGUEZ, Esperanza: "El repertorio polifónico de la Colegiata de Orihuela según un inventario de mitad del siglo XVI" en *Anuario Musical*, n° 63. Enero-Diciembre 2008, CSIC, Barcelona, p. 4

58 CLIMENT, *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*, p. 147

59 RODRÍGUEZ, Esperanza: *Op. cit.*, ... *la alta proporción de volúmenes impresos y la elevada presencia de compositores no españoles refuerzan las conclusiones de recientes líneas de investigación sobre la música en las instituciones eclesíásticas españolas en el Renacimiento que señalan la importancia de la música impresa y del repertorio internacional*, p. 4

60 *Ibidem*, p. 10

61 ARCHIVO MUSICAL DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA, Libro de atril n° 14

62 RODRÍGUEZ, Esperanza: *Op. cit.*, p. 7

63 *Ibidem*, p. 8

64 *Ibidem*, p. 10

65 Archivo Musical de la Catedral de Orihuela. Libro de atril 4

u ocho miembros en función de la contratación externa. La colegiata para ello adquiriría libros del repertorio internacional para dotarse rápidamente de un repertorio inmediato sin tener que recurrir a las composiciones del maestro de capilla.<sup>66</sup> La presencia de música franco-flamenca e italiana es una constante en el inventario de los libros impresos de la colegiata.

A comienzos del siglo XVII vamos a encontrar una formación típica presente en las catedrales españolas incluida la Catedral de Orihuela: dos coros a cuatro voces cada uno; el primero siempre más agudo que el segundo y con esta disposición: Primer coro: soprano I, soprano II, contralto, tenor (SSAT) Segundo coro: soprano, contralto, tenor, bajo (SATB). Avanzado el siglo y durante el magisterio del maestro de capilla Roque Montserrat (1676-1694) esta disposición vocal se ampliará a diez y doce voces manteniéndose la disposición clásica SSAT / SATB y añadiendo un primer coro incompleto. La disposición de este primer coro de disposición incompleta o también formado por un único solista acompañado de varios coros abre la puerta para el desarrollo de los solistas vocales que marcarán el inicio de las cantatas o “cantadas” a solo o a dúo. Estas obras compuestas a más de ocho voces, de gran aparato policoral, suponen la contratación de más cantores con un aumento considerable del gasto lo que lleva a pensar que, tal vez, para la realización de las mismas se citase a todos los efectivos vocales de la capilla (sochantres, salmistas, capellanes de coro) o, posiblemente se sustituyera uno de esos coros vocales por un “coro de instrumentos”.<sup>67</sup>

El apogeo en el desarrollo de esta policoralidad llegará de la mano del maestro de capilla Matías Navarro (1695-1727),<sup>68</sup> éste llegó a componer obras a diez, doce, catorce y más voces reales hasta alcanzar al número de diecinueve

voces más los “bajos continuos” totalizando un total de veintiuna voces aunque, si exceptuamos el caso de la “Misa a 19 voces”, en el resto de las obras era difícil que se juntaran todas ellas excepto en la parte final, gustando en su composición de la alternancia a cinco, siete y once voces tomando los motivos musicales de uno u otro coro y logrando crear de esta forma espectaculares efectos de sonoridad.

Los cambios estéticos producidos a comienzos del siglo XVIII pedirán nuevas sonoridades, de esta forma, en la Semana Santa de 1711 se solicita se compre un clavicordio, pues al estar prohibido el uso del órgano será este instrumento el encargado de hacer las funciones de bajo continuo. El clavicordio -clave en español- quedará al cuidado del organista quien se encargará de tocarlo y repararlo. Las actas capitulares así lo reflejan: ... *que el Cabildo mande al maestro de capilla que componga música para todos los instrumentos con el clavicordio.*<sup>69</sup>

Pasados dos años, en 1713, se incorporarán los denominados “instrumentos modernos”: violines, violón y oboes, pero dado la exigua dotación de las plazas ofertadas se producirá una huída de los instrumentistas mejor preparados hacia otras catedrales.

El arpa, considerada en Orihuela como un instrumento insustituible, acompañaba al primer coro en las obras policorales y también era utilizada como acompañamiento general. Este “acompañamiento general” constituye el verdadero bajo continuo que no se interrumpe a lo largo de toda la composición. Los “acompañamientos” estarán confiados al arpa, el clave (cuando no se podía tocar el órgano), un realejo y el órgano grande. Paulatinamente con la aparición del clave, el arpa fue dejándose de lado hasta desaparecer con la llegada del maestro José Martínez Lafós.

66 RODRÍGUEZ, Esperanza: *Op. cit.* p. 4

67 PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit.* ...*En las composiciones a tres coros el bajón primero interpreta junto con el cantor correspondiente la parte de Bajo del Segundo Coro para ayudar a sostener la afinación de este coro de solistas de la misma forma que el arpa lo hacía respecto al primero; bajón segundo y corneta primera realizan las partes de tiple y bajo del tercer coro.* Vo. II, p. 567

68 BONASTRE, Francesc: *Diccionario de la Música Valenciana*, Vol. I, p. 153

69 Archivo Catedral de Orihuela. Actas Capitulares. Vol. 16 fol. 312. Acta de fecha 23 de Noviembre de 1711

En cuanto al clave, su uso en un principio no estaba encomendado al organista sino al propio maestro de capilla el cual lo utilizaba para regir (dirigir) la capilla musical. Ya en tiempos de Aleyxandre era el organista segundo el que lo tocaba y así hasta que desaparece a mediados del siglo XIX. No consta, hasta hoy, la utilización del pianoforte tal y como era costumbre en otras iglesias por Cuaresma y Semana Santa. Podemos afirmar, no obstante, la existencia de música donde aparece este instrumento pero procede de otros archivos como es el caso de las obras de Jóver, organista de San Nicolás de Alicante<sup>70</sup> o bien, compuesta para un uso camerístico particular y propio como alguna sonata de José Ferrer o José Aleyxandre. Al clave lo sustituirá el “armonio” que aparece durante el magisterio de Jose Ramón Bisquet (1855-1898) y es usado masivamente por Carlos Moreno (1898-1913) y los sucesivos maestros. Curiosamente no se conserva ningún “armonio” o harmonium<sup>71</sup> de la época ya que el único que existe en la catedral es de época moderna.

Con la llegada del año 1714, el maestro de capilla Matías Navarro utilizará masivamente el clave en detrimento del arpa e incorporará los “instrumentos nuevos” (violines, violón y oboe) en sus composiciones. Los rasgos musicales vinculados al teatro italiano (recitativo y ópera) y su aparición hacia 1718 en la música religiosa se debe, en parte, a que ocupará la silla arzobispal el mitrado Castilblanch de origen napolitano. La presencia de danzas como el “minué” en las cantatas no debe valorarse sólo como una influencia musical sino como reflejo de los gustos sociales de una época.

Se operará un cambio en la música religiosa con la incorporación de los violines y la convivencia de grafías rítmicas y de compases provenientes de la música popular (entre el *estilo antiguo* y el *moderno*). Esta amalgama será siendo utilizada por los maestros posteriores y así encontramos en las obras de Joaquín López, José

Aleyxandre, Antonio Vico o Francisco Olivas ritmos de fandango, bolero y contradanzas que conviven con los tradicionales recitativos, arias y rondós. La presencia de Joaquín López, un músico joven educado en las nuevas formas, acarreará la aparición de una formación próxima a la orquesta clásica –si bien Martínez Lafós ya había utilizado los violines pero de forma contrapuntística en las partes vocales–, será Joaquín López quien empleará los instrumentos con vida propia.

Los violines primeros y segundos tomarán carta de naturaleza junto a la viola y el violonchelo, –el violón desaparece, aunque parece que vuelve a finales del XIX, ya que de esa época se conserva uno de tres cuerdas en el museo catedralicio–, las cornetas dejarán paso a los oboes y flautas –siempre en número par–, y aparecerá el viento en forma de trompas y fagots que suplen a los anticuados bajones, –aunque existan obras que aun los mencionan, quizás más por tradición de nomenclatura que por uso–, así como los clarines –de forma esporádica y solo en el magisterio de López–, influenciado por su estancia en la Capilla Real. También aparece la percusión en forma de timbales en “Re-La” o “Do-Sol”

Esta formación instrumental aun responderá a cánones barrocos tardíos siendo el maestro José Aleyxandre quien elimine los clarines y timbales y consolide de forma efectiva la orquesta clásica introduciendo los clarinetes, quizás más dulces que el oboe de aquella época, que alternará a lo largo de sus obras. Será a través de estos dos músicos –López y Aleyxandre– y de sus sustitutos –a tenor de las particellas conservadas–, cuando podamos hablar de una plantilla instrumental de entre quince a veinte instrumentistas aparte de las voces. En un sentido general cabe decir que varios de estos maestros “modernizaron” las obras de sus antecesores, aunque el hecho de no señalar la autoría del compositor primigenio, nos crea una confusión sólo aclarada por el estudio del estilo.

<sup>70</sup> Archivo Catedral de Orihuela. *Rompa la voz el viento*. Recitado y aria para soprano para 2 violines, fagot y piano. Sig. 51/13.

<sup>71</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Armonio>.

Finalmente los maestros José Gil Yuncar (1833-1843) y Joaquín Cascales (1819-1872) seguirán la tradición de aumentar la madera en detrimento de la cuerda; vemos como desaparecen los violines salvo raras excepciones y aparece el contrabajo en lugar del violoncelo, tomando un papel decisivo los fagots y el “bajo metal” en forma de “figle” o bombardino, también llamado en algunas partituras “Bussen“. Se mantienen las trompas, aunque cada vez menos, así como las flautas. Los oboes ya no aparecerán a partir del maestro Cascales.

El por qué de este giro radical puede estar debido a la utilización de los instrumentistas en las procesiones claustrales o externas a la catedral, al igual que se hacía en siglos anteriores con el acompañamiento de los ministriles. El cambio de costumbre en el ceremonial de la catedral hace que estas procesiones se multipliquen y por tanto aquellos instrumentos que no pueden moverse se ven relegados de su función, aunque, como hemos comentado, se mantienen para las grandes obras (misas, misereres, lamentaciones, etc.) de las que se sirven de los maestros anteriores, de ahí la inexistencia de estas formas musicales a partir del magisterio de José Aleyxandre (1815-1832).

Con Carlos Moreno (1898-1913) se volverá a incrementar la plantilla, sólo para las grandes solemnidades, con la cuerda, madera y viento en toda su gama, pero ya dentro de un intento de sinfonismo que queda a todas luces a años luz por la cortedad de la plantilla. Una capilla musical limitada en sus efectivos instrumentales

que subsiste gracias a las aportaciones que el Ayuntamiento concedía a la catedral para estas fiestas señaladas (Corpus, las Patronas, Semana Santa, etc.). De todas formas nos asalta la duda de que las obras de Carlos Moreno, o sus arreglos, fuesen interpretadas realmente o más bien quedaron como meros intentos sinfónico-corales reflejados en el papel pautado. El estudio en curso de las actas capitulares y los libros de cuentas nos lo aclararán.

#### IV. MAESTROS DE CAPILLA<sup>72</sup>:

**Pedro de Ribera**<sup>73</sup>. Maestro de Capilla antes de 1535, poco después del nacimiento de su hijo Bernardino de Ribera. Había sido maestro de capilla de la Colegiata de Xátiva. Se le localiza como maestro de capilla de la Catedral de Murcia en 1535.

**Francesc Joan Embite**<sup>74</sup>. Maestro de Capilla en 1554, ocupa beneficio en la Catedral de Orihuela en 1554. Se sabe que residía en un convento. Fue la persona que entrega el inventario con los libros que existían en la Catedral en 1562. Esta costumbre de realizar un inventario de los libros y papeles de música de la Catedral era lo normal cuando se recepcionaba un puesto de maestro de capilla. Se desconoce cuando termina su maestría.

**Bernardino de Ribera**<sup>75</sup>. Maestro de Capilla en 1556 hasta 1559. Nacido en Xátiva, estuvo como infantillo primero en la colegial setabense para después pasar a la de Orihuela.

<sup>72</sup> Las fechas hacen referencia exclusivamente a las estancias de estos compositores como Maestros de Capilla (MC) de la Catedral de Orihuela ya ocupasen plaza fija o en interinidad.

<sup>73</sup> NOONE, Michael: *Diccionario de la Música Valenciana*, Edita Iberautor Promociones Culturales, S.R.L. Madrid, 2006, vol. II, p. 340.

<sup>74</sup> Archivo Catedral de Orihuela. Libro de fabrica (1555-1556), fol. 177 vto.

<sup>75</sup> NOONE, Michael: *Op. cit.*, vol II, p. 340.

Posteriormente obtiene la maestría en Ávila y Toledo. Se da la circunstancia de que para ser nombrado maestro de capilla de la Catedral de Toledo se exigía expediente de “limpieza de sangre”<sup>76</sup>.

**Pedro Ortega**<sup>77</sup>. Maestro de Capilla desde 1562 a 1564, obtiene el puesto con una renta de 60 libras.<sup>78</sup> Hubo dos candidatos para obtener dicha maestría Pedro Ortega y Cristóbal Cortés, quedando enfrentado el Cabildo en las deliberaciones para la elección del puesto, las actas capitulares no entran en detalles sobre el tema.

**Ginés Pérez de la Parra**<sup>79</sup> (MC desde 1566-1582). Sucedió a Pedro Ortega pero se desconoce la fecha de su nombramiento. Posiblemente se les asignaron las 140 libras establecidas en el informe de aplicación de las bulas. Investido como “Capellán Real” en 1566, desde el año 1581 ejerció como maestro de capilla en la Catedral de Valencia, volviendo en 1595 a Orihuela como canónigo de la Catedral.

(¿1582-1588?)<sup>80</sup>. Tras la marcha de Ginés Pérez de la Parra no hay nombramiento alguno durante tres años y sólo se indica que el individuo (sin detallar el nombre) residía en Zaragoza y se le daba una asignación.

**Juan Fernández Garzón**<sup>81</sup> (MC desde 1588-1591). Natural de Baeza (Jaén) fue nombrado maestro de capilla, primero en su ciudad natal hasta 1591, y luego como sucesor de su padre

también maestro de capilla en la catedral baezana hasta 1597, a partir de ahí ocupa cargo de maestro de capilla en la Catedral de Murcia.

**Diego Herrera**<sup>82</sup> (MC desde ¿ - 1609). Se desconoce cuando fue su nombramiento como maestro de capilla. Se sabe que en el año 1600 se le impone una multa por un motivo no aclarado en las actas capitulares.

**Vicente Garcia Velcaire**<sup>83</sup> (MC desde 1609-1618). Parece ser que fue infantillo en la Catedral de Valencia y con dieciséis años presentó las bulas para la plaza de maestro de capilla en Orihuela; ya presbítero y sin renunciar a ésta, sustituye a Juan Bautista Comes que marchaba a la Capilla Real de Madrid. Obtuvo la plaza de maestro en la Catedral de Valencia, también fue maestro de capilla en la Catedral de Cuenca y en el Monasterio de la Encarnación de Madrid.

**Francisco Guerrero o Granero**<sup>84</sup> (MC 1618-?). Se especula que estuviese en Elche algún tiempo ejerciendo como maestro de capilla. Se conserva alguna obra de este músico siendo el primero del que tengamos obras con este nombre. No confundir con Francisco Guerrero uno de los grandes polifonistas de la música sacra española del Renacimiento.

**Luis Juliá**<sup>85</sup> (MC desde ¿-1651). Al parecer fue condiscípulo de Jerónimo Comes y Pere Segarra en la catedral de Valencia con Juan Bautista Comes. Posteriormente los encontramos a los

<sup>76</sup> <http://www.pachami.com/Inquisicion/LimpiezaSangre.html>.

<sup>77</sup> Archivo Catedral de Orihuela. Actas capitulares. vol. 2 fol. 96 vto. y fol. 97 vto.

<sup>78</sup> PÉREZ BERNÁ, Juan: *Op. cit. ... 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. Este sistema tenía a la libra como unidad de valor mayor, que se fraccionaba en 20 sous/sueldos y 240 dines/dineros en sus dos denominaciones valenciana y castellana; dicho de otra forma: la libra contenía 20 sous/sueldos y el sous/sueldo 20 dines/dineros que era la fracción ínfima*. Vol. I, p. 24.

<sup>79</sup> CLIMENT, José: *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. II, p. 256.

<sup>80</sup> Archivo Catedral de Orihuela. Actas capitulares, vol. VII, fol. 66 vto. y fol. 67.

<sup>81</sup> *Ibidem*, vol. VII, fol. 81 vto.

<sup>82</sup> *Ibidem*, vol. VIII, fol. 13 vto. y fol. 14. CASTAÑO, Joan: “La Música en Santa María de Elche” en *Cabanilles*, Valencia, 1986, p. 75.

<sup>83</sup> GONZÁLEZ MARTIN, Luis Antonio: *Diccionario de la Música Valenciana*, Edita Iberautor Promociones Culturales, S.R.L. Madrid, 2006, vol. I, p. 432.

<sup>84</sup> CASTAÑO, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>85</sup> Archivo Catedral de Orihuela. Actas capitulares, vol. II, fol. 67 vto.

tres –J. Comes, Segarra y J. Bta. Comes– como miembros de un tribunal de oposiciones para la plaza de maestro en la iglesia de San Martín en Valencia. El hecho de que su nombre aparezca “latinizado” como Ludovicus Juliá ha hecho pensar que fuese un maestro foráneo más que de la tierra. Se conservan siete piezas suyas, todas a ocho voces.

**Jerónimo Comes**<sup>86</sup> (MC desde 1651 a 1676). Ingresa como infantilillo en la Catedral de Valencia (se le despide con una gratificación de 30 libras por haber permanecido al menos 3 años como infantilillo) Maestro de capilla de la de Orihuela, los capitulares le concedieron casa. En 1653 presentó las Bulas Reales y se le dio colación canónica. Se jubila en 1676. Curiosamente todas las obras de Comes están compuestas a ocho voces en dos coros con bajo continuo, es posible que copiase las obras de Luis Juliá y las de su tío, al menos así se desprende al confrontar su grafía. De alguna de ellas se conserva el original, de otras, su autoría pertenece a otros maestros cual es el caso de la obra “Sacerdos et Pontifex” cuyos papeles originales están firmados por Pere Segarra. Se conservan de él nueve composiciones que se le puedan atribuir.

**Roque Montserrat**<sup>87</sup> (MC desde 1676-1694). Maestro que sucedió a Comes tras su jubilación. Procedía de Cartagena y fue un prolífico compositor con un gran dominio del policoralismo. Sus obras son generalmente a doce o más voces de lo que deducimos que algún coro podría estar realizado por instrumentos o bien se reforzaba la capilla catedralicia con frailes cantores de algún convento oriolano. Después marchó como organista a Cartagena. Roque Montserrat dejó diecisiete obras en papeles y ocho obras en libros de coro.

**Jose Gil**<sup>88</sup> (MC desde 1702 a 1705). Fue maestro interino y organista. Sustituyó a Navarro en su segunda maestría en Elche de 1702 a 1705.

**Matías Navarro**<sup>89</sup> (MC desde 1695-1727). Nació en Elche hacia 1670. Recibió las primeras nociones de su padre que lo instruyó en bajón y corneta, admitido como infantilillo en la Capilla de Elche comienza su destreza en el canto. Navarro es despedido a los dieciséis años como mozo de coro e inmediatamente abraza la carrera eclesial, requisito para ocupar un oficio musical relevante tanto en la Catedral de Orihuela como en cualquier sitio del reino de Valencia.

Primero fue maestro de capilla de la iglesia de Santa María de Elche para después formar parte como tiple de la Catedral de Orihuela. Su trabajo en Orihuela fue muy fructífero a tenor de la enorme producción suya que actualmente se conserva. Durante un breve periodo (1701-1705) marcha a Elche donde se dedica a adecuar el “Misteri de Elx” a las nuevas dimensiones de la Iglesia de Santa María, así como a recomponer la capilla musical para que fuera digna de tal templo. En ese periodo le sustituye José Gil, organista. No dejó su labor de componer para la catedral, ya que hay obras suyas fechadas en ese periodo. Practicó la policoralidad hasta dimensiones poco comunes: diez, doce, trece, catorce y dieciséis voces, aunque muchas veces dichas voces eran encomendadas a los instrumentos.<sup>90</sup> Existe una “Misa a 19 voces con acompañamiento” que es considerada la misa policoral más grande que se ha escrito en España. La copia existente en el Archivo de la Catedral de Orihuela es autógrafa del año 1689 y fue compuesta, posiblemente, para la consagración del templo de Santa María de Elche.

86 CLIMENT, José: *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. I, p. 245.

87 CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana*, vol. IV, p. 178.

88 *Ibidem*, vol. IV, p. 134.

89 BONASTRE, Francesc: *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. II, p. 152.

90 PÉREZ BERNA, Juan: *Op. cit. ...El estilo de música de Matías de Navarro des esta segunda etapa [1711-1727] corresponde al denominado Barroco Tardío. En ella conviven tres estilos: el “estilo antiguo” es decir la música a cuatro heredada del Renacimiento, el estilo policoral riguroso o segunda práctica heredada del Barroco Pleno- y el “estilo moderno” protagonizado por la estructura de cantata, el estilo bel cantista operístico y las partes instrumentistas obligadas. Vol. I, p. 202.*

En Navarro todas las composiciones fueron concebidas para funciones religiosas, estando la dedicatoria, casi siempre legible, en la portada o en la parte superior de la particella. En ciertos casos existe una doble dedicatoria fruto de la reutilización de la misma para un ceremonial distinto, de este modo la partitura adquiere dos usos ceremoniales diferentes. Navarro, cuidadosamente, anota con precisión los registros que ha de utilizar el órgano por lo que le concedía gran importancia a los efectos tímbricos. Además, una característica a reseñar de la obra de Matías Navarro es que el bajo continuo (b.c.) del órgano lo escribía y desarrollaba para otro coro, con lo cual se daba la posibilidad de que este coro interviniese como independiente o bien lo hiciera el órgano. Es lo que llama en las particellas “triple al órgano”.

Navarro fue el primero que introdujo el nombre de “*Cantadas*” (Cantatas) para designar a los villancicos escritos a solo o a dúo con instrumentos y llama “*óperas*” a los villancicos con arias, recitados y coros cual es el caso de la obra *Qué misterio se esconde*, fechado hacia 1709, el cual lo titula *Villancico a II en ópera*.<sup>91</sup>

Como hemos reseñado, su producción en lengua castellana es doble que en latín. Particularmente existen en sus obras escritas en lengua romance -los populares villancicos-, multitud de personajes bíblicos e imaginarios referenciados a través de unas letrillas ingeniosas y mordaces.<sup>92</sup> De igual modo se ridiculiza los distintos oficios o a las personas.<sup>93</sup>

Durante el magisterio de Navarro se introdujeron los instrumentos llamados “modernos”,

primero con un violín, un oboe y un violón, que aparecen en el villancico antes citado (*Villancico a II en ópera*) y hacia 1711 –coincidiendo con la inclusión del clave– ya aparece un segundo violín, tal y como lo observamos en el arreglo con letra a S. Pedro del villancico *Toquen a embestir* dedicado en primera instancia a las Santas Justa y Rufina.

De la importancia que tenía la música de Matías Navarro debemos indicar que tanto Joaquín López como José Aleyxandre reutilizaron obras suyas con bajos continuos “a lo moderno” aunque mantuvieron las líneas vocales e instrumentales intactas; de hecho es difícil saber si varios de los anónimos aparecidos a principios del siglo XIX son de Matías Navarro y de su escuela o de los compositores anteriormente reseñados. La duda nos surge cuando al hacer la actual recatalogación encontramos una obra en latín compuesta por Navarro y en la contraportada de una de las particellas de violín aparece escrito lo siguiente: “violín primero a la cantada a 5 con violines del maestro Facco”.<sup>94</sup> Este Giacomo Facco (Italia, 1676-1753) fue primer violín de la Capilla Real de Madrid<sup>95</sup>. La distribución de la obra de Navarro es idéntica “a cinco con violines”. Si Navarro reutilizó un material compuesto por Facco se le puede disculpar dado el gran caudal de trabajo que como maestro de capilla tenía. Su enorme producción –se conservan de él unas trescientas obras entre latín y romance– así lo atestiguan.

**Ginés Navarro**<sup>96</sup> (MC en 1728). Ejerció como maestro interino durante sólo un año. Sustituyó a Matías Navarro durante el año 1728,

91 Archivo Musical de la Catedral de Orihuela, sig. 104/1 La introducción de *Arias y Recitados* (en Valencia lo hará Pere Rabassa y José Pradas) se debe a un Cabildo -el de la Catedral de Orihuela- preocupado por las nuevas formas musicales.

92 PÉREZ BERNA, Juan: *Op. cit.* ... Dentro de los pastores se distinguen tres nombres propios que encaran otros tantos arquetipos. Son los siguientes: *Pascual: es el nombre que recibe el pastor ingenioso...* *Gil Antón: es el nombre que se aplica al pastor que se enfada y con razón. Bato: aparece como pastor ignorante.* Vol. II, p. 616.

93 *Ibidem*, ... *Los peor parados son los sacristanes estudiantes, tenderos y poetas. Los sacristanes y estudiantes por su oportunismo, gorronería y pedantería; los poetas igualmente por su pedantería; los tenderos y tenderas por su avaricia y las mujeres por su atrevida vestimenta y vagancia.*

94 Archivo Musical de la Catedral de Orihuela, Sig. 32/16.

95 <http://www.epdlp.com/complclasico.php?id=3774>.

96 LÓPEZ CALO, José: *Actas de la Capilla de Música de la Capilla Real de Granada*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 2009, p. 208.

parece que era sobrino suyo, después aparece en la catedral de Baza como maestro de capilla y desde allí a la Capilla Real de Granada como arpista. Fue considerado como un gran virtuoso de este instrumento aunque su única obra conocida, el villancico dedicado a Santa Justa y Rufina *A la muralla soldados*, demuestra un dominio de la escritura moderna para instrumentos así como del arte del recitativo y del aria a solo.

**José Martínez Lafós**<sup>97</sup> (MC desde 1729-1780). Debió de formarse en el seminario conciliar de San Miguel de donde ya salió como “clérigo tonsurado” para tomar posesión de la maestría de Orihuela en 1729. En 1762 logró del Cabildo oriolano que se le dispensara de la obligación de enseñar personalmente a los infantillos. Solo se conserva algunas obras a ocho voces, y puede ser que algunos anónimos con instrumentos a doce voces sean también de él.

**Vicente Cláver**<sup>98</sup> Sochantre de la capilla de música de Orihuela. Parece que sustituyó a Joaquín López en alguna ausencia hacia 1786-90. Acabó como maestro de capilla interino en la catedral de Zamora. Se conservan cuatro obras de él en estilo “moderno”.

**Fernando Haykens**<sup>99</sup> (oboísta y maestro interino 1783-1791). Oboísta de la capilla de música oriolana, sustituye a Joaquín López en alguna ocasión y le ayuda en la composición de obras. Posteriormente fue maestro de capilla de la Catedral de Valladolid donde llevó a la capilla catedralicia a alcanzar un gran nivel dentro del género clasicista, fuera de los cánones barrocos. Es un compositor que podemos considerar como moderno. De su autoría quedan unas treinta obras, la mayoría villancicos y salmos.

**Joaquín López González**<sup>100</sup> (MC desde 1780-1815). Ingresó como maestro de capilla en Segorbe en 1781 antes de ser presbítero. Más tarde ocupa puesto en la catedral de Orihuela en 1786. Tiene un inmenso catálogo de composiciones entre las que se encuentran: misas, antífonas, cánticos, gozos, himnos, lamentaciones, letanías, motetes, salmos, secuencias y villancicos. La mayoría a cuatro, cinco, seis, siete y ocho voces. Se sabe que estuvo algún tiempo en varios periodos en Madrid. Estudió con José Lidón (Capilla Real y Monasterio de los Jerónimos). Durante estas ausencias fue sustituido por instrumentistas interinos como el sochantre Vicente Cláver y el oboísta Fernando Haykens que eran músicos de la capilla oriolana. Es uno de los maestros capilla más importante junto con Matías Navarro, no solo por el número de composiciones sino porque durante su estadía la capilla de músicos alcanza las dimensiones más colosales con una plantilla de cuarenta y cinco efectivos.

Un estudio más profundo de su obra nos descubrirá a un compositor maduro en su estilo galante clasicista con aires innovadores y fiel a las costumbres del más puro canto de atril con *cantus firmus*. Se conservan cerca de cien obras suyas, más las copias que realizó de otros músicos así como numerosas obras incompletas.

**José Vico**<sup>101</sup> (MC desde 1792-1794). Ocupa plaza como interino hacia 1792-94 por la datación de sus ocho obras conservadas. Violinista de la capilla de música de la Catedral de Orihuela, en 1798 se traslada a Rubielos de Mora (Cuenca) como maestro de capilla.

**Francisco Olivares**<sup>102</sup> (MC desde 1802-1803). Organista durante los años 1796 a 1803.

97 CAPDEPONT, Paulino: “Martínez Lafós, vicisitudes de un maestro de capilla” en *Nassarre XV 1/2*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2000, p. 186.

98 LÓPEZ CALO, José: *La música en la catedral de Zamora*, Diputación Provincial, Zamora, 1981, p. 87.

99 CLIMENT, José: *Fondos Musicales de la Región Valenciana*, vol. IV. p. 142.

100 CLIMENT, José: *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. II p. 33 y ss.

101 *Ibidem*, vol. II, p. 578.

102 CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana*, vol. IV, p. 233.

Ocupa plaza de maestro de capilla interino. Nace en Jumilla, provincia de Murcia en 1787, y en 1804 gana la plaza de organista primero de la catedral de Salamanca. Se conservan dieciséis obras, la mayoría fechadas entre 1802-1803 en que posiblemente sustituyó a Joaquín López en alguno de los frecuentes viajes que éste realizó a la Corte.

**Vicente Aliaga**<sup>103</sup> (MC desde 1814-1815). Tenor. Desempeñó su labor como maestro interino en el período en que causa baja Joaquín López y la posterior toma de posesión de José Aleixandre. Se conservan siete obras autógrafas, las primeras fechadas en 1814.

**José Aleixandre**<sup>104</sup> (MC desde 1815-1832). Discípulo de Joaquín López y violinista y maestro de capilla de Orihuela. Obtuvo la maestría de Alicante en 1807. Se alistó en el ejército y luchó contra la invasión francesa. En 1812 obtuvo la plaza de flautista en la Catedral “obligándose a suplir al violín o al violonchelo” y en 1815 obtiene el magisterio de la Catedral de Orihuela que mantuvo contra viento y marea por sus ideas políticas; ideas que ya anteriormente le habían costado su puesto en Alicante. Sus amistades con los canónigos realistas le permitieron mantener su cargo aun siendo un liberal declarado.

Su música ha sido tachada de rústica y falta de ideas, pero al igual que ocurre con López, falta por estudiar su obra que abarca desde el canto de atril a cuatro voces hasta las grandes obras policorales con orquesta pasando por la música a solo o la música camerística

instrumental. Hacemos notar que tanto Aleixandre como López reutilizaron muchas obras de otros maestros, tales como Antonio Molina, Bruno Molina, Morera, Casanova, etc, sin recatarse lo más mínimo a la hora de tachar los nombres de los autores primigenios y escribir encima los suyos. Además la coletilla aparecida en las obras como: “es de...” frente al “de...” nos indica si la obra es original en el primer caso o un simple arreglo en el segundo. Hemos encontrado en la actual recatalogación del archivo oriolano obras con arreglos de hasta cuatro maestros distintos, lo cual muestra la carga de trabajo a la que eran sometidos, como ya se ha indicado anteriormente.<sup>105</sup>

En total se conservan de este autor cerca de cien obras entre propias, arreglos e incompletas, la mayoría de grandes proporciones, escritas a ocho voces con orquesta de plantilla clásica, aunque ya comienza a intuirse un cambio en el estilo grandioso por otro más lírico e íntimo cercano a las formas del romanticismo con inclusión de arias, lamentaciones y motetes a solo.

**Francisco Cabo**<sup>106</sup> (organista desde 1786-1793). Fue maestro de capilla interino durante las ausencias de Joaquín López. Nacido en Náquera (Valencia), está considerado uno de los más reputados organistas de finales del XVIII. En este archivo no se conservan, que se haya podido descubrir hasta la fecha, obras para tecla pero sí un rico legado de obras para coro e instrumentos así como cantatas, arias y recitados dentro de un estilo barroco decadente que contrastan con la modernidad de su obra

<sup>103</sup> *Ibidem*, vol. IV, p. 40.

<sup>104</sup> GARBAYO, Javier: *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. I, p. 32.

<sup>105</sup> Una faceta desconocida de Aleixandre y que quizá en su momento se le pudiese reprochar, pero que a la larga resultó beneficiosa para el archivo musical oriolano, fue el “expolio” que realizó del archivo musical de la Colegiata de San Nicolás de Alicante tras ser despedido de aquella iglesia colegial. No sólo se llevó todas sus obras –que él habían compuesto y por tanto eran de su propiedad– sino también las de varios compositores de la colegiata alicantina como son las obras de Iranzo, Pérez Guarner, Comerres, Escorihuela, Jover y otros compositores no ligados a la Colegiata. Gracias a esta acción, reprochable, se han conservado gran cantidad de obras. Algunas son originales y conservan el título y autor, otras son arreglos que coinciden con las conservadas en Alicante aunque con distinto autor y, las menos, llevan el autor tachado y encima aparece escrito “Aleixandre” aunque debajo de esta firma todavía se puede atisbar la del autor original. Su acción permitió que muchas obras no se perdiesen en los sucesivos avatares que sufrió el archivo alicantino.

<sup>106</sup> CLIMENT, José: *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. I, p. 160.

organística. De él quedan quince obras, la mayoría arias y recitados a solo.

**José Ferrer**<sup>107</sup> (organista desde 1783-1796). Ejerció como maestro de capilla interino aunque desconocemos las fechas, tal vez alternó su puesto como organista con las labores de dirigir esporádicamente la capilla. Ocupó la plaza de organista primero desde 1783 a 1791 en que pasa a ser segundo organista en favor de Francisco Cabo que había sido su segundo desde 1786. Se conservan varias sonatas de Ferrer así como un paso del otro opositor que concurrió con él a las oposiciones, Francisco Humanes.

**José Gil Yuncar**<sup>108</sup> (MC desde 1833-1843). Ocupó el magisterio de la capilla de Orihuela siendo clérigo tonsurado en 1833 y de allí pasó a la catedral de Cartagena en 1843. Durante su magisterio fueron suprimidos de forma continuada los instrumentos agudos de cuerda por los oboes y clarinetes, además se introdujo del fagot y el bombardino o “figle” para los bajos y tenores.

Fue un prolífico compositor en el género del villancico y el motete. Continuó con la costumbre de arreglar e instrumentar en el estilo de la época las obras de Navarro que empezaban a estar olvidadas. Considerado como el último maestro con estilo propio de la Catedral de Orihuela.

Quedan en el archivo alrededor de cuarenta obras, aunque no podemos precisar cuáles de ellas son las originales y cuáles corresponden a los arreglos. Es probable que toda su producción de “atril” sean arreglos de maestros ante-

riorios por su estilo compositivo demasiado arcaico para esa época.<sup>109</sup>

**Joaquín Cascales**<sup>110</sup> (organista desde 1819-1872). Organista y maestro interino en 1830-32 en la vejez de Aleyxandre. Siendo organista de la iglesia de Santa María de Cartagena en 1818 se ofreció al Cabildo de Orihuela para desempeñar funciones como organista segundo, contralto, trompa, violonchelo y contrabajo obteniendo finalmente la plaza de organista. **Tomas Veá**<sup>111</sup> (organista desde 1815- 1855) Organista. En 1836 se hizo cargo interinamente de la capilla dado que el maestro Gil Yuncar había sido apartado de la misma por sus ideas políticas. A posteriori y con el cambio de gobierno, Tomás Veá sufrió el destierro en Mónovar (Alicante). Se alternó como primero o segundo organista con Joaquín Cascales.

**José Cot Font**<sup>112</sup> (MC desde 1855-1866). Ejerció como maestro sin nombramiento pues en esa época ya estaban refundidas las plazas de organista y maestro. En el tiempo que estuvo en Orihuela realizó funciones interinas de dirección de la capilla musical. Fue canónigo magistral de la Catedral de Orihuela desde 1855. Alumno de José Morata compuso varias obras que interpretaba la capilla. En sus composiciones reforzaba la cuerda de bajos -según era costumbre de la época-, con el violonchelo y el contrabajo. Nunca ostentó cargos musicales en la catedral.

**José Ramón Bisquet**<sup>113</sup> (MC desde 1855-1898). Regentó durante algún tiempo la plaza de organista de la Catedral de Cuenca y previa

<sup>107</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 347. Archivo Catedral de Orihuela. Actas capitulares, vol. 31, p. 33

<sup>108</sup> Archivo Catedral de Orihuela. Actas capitulares, vol. 44, p. 45

<sup>109</sup> Recordemos que hacia 1830 Orihuela sufrió una gran riada llegando a alcanzar el agua la altura del altar mayor y donde resultaron muy dañados parte de los libros de coro (estos libros se conservan en la actualidad totalmente embarrados y con las hojas pegadas) y gran cantidad de partituras y *particellas*, por lo cual Gil Yuncar quizás se dedicó a recuperar parte de ese material de uso obligado en el culto catedralicio.

<sup>110</sup> CLIMENT, José: *Diccionario de la Música Valenciana*, vol. I, p. 190.

<sup>111</sup> Archivo Catedral de Orihuela, Actas capitulares, vol. 42, p. 43.

<sup>112</sup> CLIMENT, José: *Op. cit.*, vol. I, p. 265.

<sup>113</sup> GONZALEZ VALLE, Jose Vicente: *Diccionario de la Música Valenciana*, Edita Iberautor Promociones Culturales, S.R.L., Madrid, 2006, vol. I, p. 127.

oposición la de la Catedral de Orihuela. Fue el primer “maestro de capilla-organista” que tuvo la catedral oriolana al refundir los dos cargos en uno solo por el concordato de 1851.<sup>114</sup>

**Carlos Moreno Soria**<sup>115</sup> (MC desde 1898-1913). Hizo de maestro y organista pero nunca pasó de ser «ayudante del segundo organista» como rezaba el título oficial. En 1909 realizó la catalogación del archivo musical disperso en varios armarios según el uso que se le daba a la música. Así, en el coro estaba la música de papeles del s. XIX, que era la de uso habitual; en un armario a la entrada de la Sala Capitular los libros de facistol y la música anterior y, en un cuarto de la escalera del campanario la música de los siglos XVI y XVII. Este hecho significó que en la gran riada de 1887, gran parte de los materiales de uso habitual se perdieran o resultaron dañados, como se puede observar en los materiales conservados, con gran cantidad de barro y polvo. En cambio las obras de los maestros anteriores se conserva impoluta, casi nueva, al estar en lugar alto y seco.

Carlos Moreno, cansado de que el cabildo oriolano no atendiese sus peticiones, marchó a Alicante, donde ejerció varios cargos. Fue profesor de música de la Escuela Normal, organista de la parroquia de Santa María, segundo organista y maestro de capilla de la entonces colegial de San Nicolás, donde también desarrolló una gran labor de recuperación de los materiales desaparecidos durante la guerra civil española. Lástima que por sus gustos musicales –más propios de finales del XVIII–, no transcribió casi ninguna obra de los maestros del siglo XVII salvo algunas obras vocales a cuatro voces de Matías Navarro y de algún maestro anterior. Su hermano Adolfo Moreno le sustituyó en el

cargo a pesar de la oposición de una parte del cabildo. En 1943<sup>116</sup> aún seguía al frente de la capilla musical y del órgano catedralicio pero sin ostentar título oficial alguno.

De Moreno se conservan unas ochenta obras, la mayoría aparecidas en esta última recatalogación y que habían sido obviadas en anteriores inventarios por considerarlas música de poca entidad. En realidad son el reflejo del paso de la música sacra interpretada sólo por profesionales a un tipo de música creada para ser cantada por el pueblo de forma activa.

**Andrés Reverte**<sup>117</sup> (MC desde 1903-1907). Maestro de capilla-organista. Procedente de Lorca, presentó la dimisión por enfermedad.

**Juan Albertí Arbona**<sup>118</sup> (MC desde 1907-1911). Maestro de capilla-organista. Opositó a la organistía de Alicante en 1907 como sucesor del organista primero Andrés Reverte Pastor. Renunció a su cargo en 1911 sin que las actas capitulares especifiquen el motivo de su renuncia. Fue el último Oficial de la catedral.

## V. EL ARCHIVO DE MÚSICA

Aunque de forma breve, ya que no es el motivo principal de este estudio y por otra parte ya se ha realizado la catalogación del archivo musical de la Catedral de Orihuela, hablaremos de él.

Se conservan unas dos mil quinientas obras de todos los estilos en su mayor parte de maestros y músicos catedralicios; no obstante, una parte de las obras de este archivo pertenecen a maestros de iglesias cercanas como son las pertenecientes a las catedrales de Cartagena y Murcia representadas por Bruno Molina e Indalecio Soriano y las de la Colegiata de San Nicolás con los nombres ya señalados anteriormente;

<sup>114</sup> En 1875 se redactaron nuevos estatutos del coro catedralicio uniendo en un mismo beneficio las funciones de maestro de capilla y organista y, salvo la de sochantre, eliminó las restantes dotaciones musicales.

<sup>115</sup> Archivo Catedral de Orihuela. Actas capitulares, vol. 53, p. 55. AGUILAR, Juan de Dios: *Historia de la musica en la Provincial de Alicante*, 1982, Diputación Provincial de Alicante. Alicante, p. 450.

<sup>116</sup> Boletín del Obispado de Orihuela. Año 1943, p. 23. Impreso sin pie de imprenta.

<sup>117</sup> CLIMENT, José: *Fondos musicales de la Región Valenciana*, vol. IV, p. 243.

<sup>118</sup> *Ibidem*, vol. IV, p. 27.

también de la Colegiata de Xátiva (una enorme cantidad de partituras) con obras de Narro, Morata, Casanova, Moreno, Ferrer y Antonio Molina; de la Catedral de Valencia con obras de Fuentes y Pradas y del Colegio del Patriarca.

De otros lugares, por ejemplo de la Catedral de Cuenca, debemos ser cautelosos para explicar el porqué de la presencia de obras pertenecientes a esta catedral, en especial las obras del maestro de capilla navarro Pedro Felipe Aranaz (1740-1820) que lo fue de la catedral conyense u otras pertenecientes a la Capilla Real con obras de Mateo Romero, José Lidón y en especial de José de Nebra con cerca de cincuenta piezas, algunas de ellas con nombre propio y otras arregladas por Joaquín López, quien las trajo después de su paso por Madrid.

Extraña además la presencia de obras, y en gran cantidad (alrededor de sesenta), de José Falguera, también llamado “Falguera y Monserrate”, fraile jerónimo del Escorial. Falguera es un apellido de la zona, aunque ya en desuso actualmente, y Monserrate quizás fuera su nombre en religión, ya que ésta es la patrona de Orihuela. Muchas de las obras conservadas son autógrafas y compuestas en El Escorial, en especial villancicos representados –varios de ellos con indicaciones escénicas–, y obras sacras de diversos estilos y otras camerísticas.

Las de su primera época, donde todavía firma como José Falguera (último cuarto del XVIII) pueden corresponder a su periodo como maestro en algún convento o iglesia cercana a Orihuela ya que hemos encontrado algún arreglo de obras de Iranzo. Las que llevan el nombre de “Monserrate” son de su época escurialense y fueron legadas a la catedral por algún familiar suyo, legado que incluía hasta los borradores.

Sin embargo, no se conserva ninguna obra compuesta para el culto catedralicio oriolano pues no tuvo relación musical alguna con la catedral de Orihuela.

También existe una amplia colección de obras profanas para canto e instrumentos, en especial tríos o cuartetos, que bien pudieran interpretarse en algún momento del culto consideradas como “sonatas da chiesa”, si bien la mayoría son arias de ópera de autores del último barroco italiano guardándose en el archivo obras de Galuppi, Giordani, Jomelli y Lustrini. Igualmente se conserva una buena colección de piezas para pianoforte y clave con obras de Ple-yel, Dumonchaeu, Gattanio y otros.

No podemos precisar la procedencia de estos materiales, sobre todo los operísticos y belcantistas. Tal vez sean donaciones de algunos de los miembros de la aristocracia local o que los propios músicos de la capilla las interpretaran en actos fuera de la catedral. En cuanto a los materiales para tecla e instrumentos, sí pudieran haber tenido un uso en el culto en forma de “sonatas da chiesa” o bien en las típicas siestas al Santísimo Sacramento y otros momentos.

En resumen, podemos afirmar que el estudio de este archivo nos ha descubierto verdaderas joyas musicales, en su gran mayoría inéditas, que conforman un auténtico compendio de la música religiosa que se interpretaba en España en los siglos XVI al XX; dicho esto, también añadimos la conveniencia de que se haga un vaciado completo de los libros de cuentas y cartas misivas, además de los memoriales, libros de fábrica y actas capitulares para de esta forma poder determinar con precisión la riqueza que atesora su archivo musical.